



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
**MAGISTER EN ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS**

**MIRADAS Y ALTERIDAD**  
**LA IMAGEN DEL INDIGENA LATINOAMERICANO**  
**EN LA PRODUCCION AUDIOVISUAL**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER  
EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**ALUMNO:**  
**PROFESOR GUIA:**

**GASTON CARREÑO**  
**DANIEL QUIROZ**

# **MIRADAS Y ALTERIDAD**

## **LA IMAGEN DEL INDIGENA LATINOAMERICANO EN LA PRODUCCION AUDIOVISUAL**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER  
EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**



**BECA POSGRADO CONICYT**

**ALUMNO:  
PROFESOR GUIA:**

**GASTON CARREÑO  
DANIEL QUIROZ**

Santiago, Mayo del 2007

## **AGRADECIMIENTOS**

A Francisca, mi señora, quien realizó varias correcciones al texto final, siendo un apoyo constante para realizar esta tesis.

Margarita Alvarado y Pedro Mege por invitarme a participar en sus investigaciones sobre fotografías del mundo indígena, algo que ha sido clave en mi formación profesional.

Daniel Quiroz, y su constante guía en la aventura antropológica, tanto en imágenes sobre indígenas así como en la cacería de ballenas.

José Luis Martínez y Alicia Salomone, quienes con su apoyo y severidad me ayudaron a terminar esta tesis. Jorge Galvez, del programa de Becas de Conicyt , por su infinita paciencia.



A los ojos de mi madre,  
que me enseñaron a ver el mundo.

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>CAPITULO I: LA PRODUCCION AUDIOVISUAL SOBRE PUEBLOS INDIGENAS .....</b>	<b>11</b>
• I. Las Cámaras sobre el <i>Otro</i> : una mirada histórica al cine sobre pueblos indígenas.....	12
• II. Los Registros Documentales.....	13
Imágenes Prístinas.....	13
Las Cámaras en Terreno.....	16
Los Géneros Híbridos.....	19
• III. Paradigmas Representacionales del Cine Industrial.....	24
El Indio del Western.....	24
Las Tribus del África Negra.....	29
Los Nativos de Polinesia.....	33
• IV. El Documental Antropológico .....	36
<b>CAPITULO II: LOS LENTES SOBRE INDÍGENAS DE LATINOAMERICA.....</b>	<b>44</b>
• I. El Indígena Latinoamericano en la Producción Audiovisual .....	45
• II. Inicios (1900-1939).....	47
• III. Hacia la Mitad del Siglo (40' - 50') .....	54
• IV. Dos Décadas Intensas (1960-1979).....	56
• V. El Ocaso de un Siglo (1980-1999).....	64
• VI. Imágenes de Indígenas Latinoamericanos .....	71

<b>CAPITULO III: CUATRO MIRADAS .....</b>	<b>73</b>
• I. Cuatro miradas sobre indígenas latinoamericanos .....	74
• II. <i>Yawar Mallku (Sangre de Cóndor)</i> de Jorge Sanjinés (1969).....	80
• III. <i>Tierra del Fuego</i> de Miguel Littin (2000).....	84
• IV. <i>Hermógenes Cayo. Imaginero</i> de Jorge Prelorán (1969).....	89
• V. <i>A Arca dos Zoe</i> de Vincent Carelli y Dominique Gallois (1993).....	92
 <b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>96</b>
 <b>BIBLIOGRAFÍA – FILMOGRAFÍA.....</b>	<b>102</b>

# INTRODUCCION

El trabajo que se presenta a continuación, aborda un fenómeno complejo y de múltiples lecturas, ya que cruza a diferentes culturas por medio de la imagen. El fenómeno en cuestión es la representación del indígena latinoamericano en la producción audiovisual, abarcando desde las películas hechas en cine hasta las realizadas en video<sup>1</sup>. Para ello se establecerá un contexto general de las producciones sobre pueblos originarios, así como sus características más importantes, para después llegar a las películas y videos de la región, analizando algunos casos particulares. De esta manera, se pretende observar los dispositivos que estarían operando en la construcción visual de estos pueblos, lo que claramente adquiere una dimensión intercultural (entre la sociedad productora de la imagen y la cultura representada).

Como se desprende de lo anterior, esto implica excluir de esta investigación a las representaciones de indígenas en otros soportes, tanto textuales como visuales, ya que desbordarían los límites y capacidades del presente estudio, puesto que la amplitud del material se volvería inmanejable. Además de esto, cada soporte conlleva necesariamente una perspectiva metodológica diferenciada, de ahí lo importante de la selección de soportes acotados y relacionados entre sí, como sucede con el cine y el video. No obstante, es importante destacar algunos trabajos sobre representaciones de indígenas en otros medios. En este sentido, resulta sugerente mencionar a Serge Gruzinski (1993), quien estudia el paso de la pictografía a la escritura alfabética como medio de representación de estos grupos, principalmente en el México de los siglos XVI al XVIII. En el caso de los dibujos y grabados, Emanuelle Amodio (1993) realiza un importante estudio sobre la construcción y difusión en Europa de imágenes sobre indígenas americanos. Asimismo, las fotografías sobre estos pueblos han sido estudiados por diferentes equipos de investigadores latinoamericanos, destacando los trabajos sobre *mapuche* de Chile (Alvarado, 2001) e indígenas del chaco argentino (Giordano, 2004).

A pesar de los trabajos antes mencionados, la tendencia predominante en las Ciencias Sociales y las Humanidades se ha caracterizado por el descuido de las imágenes como fuentes de información, puesto que tradicionalmente se las ha entendido como ilustración del texto escrito, minimizando su potencial dentro de la investigación social. Los avances más importantes, en cuanto a revertir esa tendencia, provienen de la Historia y la Antropología. En el caso de la primera, los trabajos de Marc Ferro (1995) sobre los potenciales usos del cine en el estudio de la historia contemporánea han sido pioneros, abriendo el debate sobre el empleo de

---

<sup>1</sup> La imagen cinematográfica se realiza a través de un proceso foto-químico similar al de la fotografía. El video en cambio, produce imágenes por medio de un registro magnético sobre una cinta, aunque en los últimos años, el desarrollo del video digital ha permitido la generación de imágenes por medio de información binaria sobre la cinta. A pesar de estas diferencias, ambos soportes producen imágenes en movimiento, aspecto central del presente estudio.



este soporte visual como documento que permita un “contraanálisis” de la sociedad. Según este autor, *“el cine contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia”* (Ferro, 1995: 16-17). Mención aparte merece el texto de Michel Lagny (1997), donde plantea interesantes reflexiones sobre una metodología para *“hacer historia, y especialmente de la historia de las representaciones sociales y de las manipulaciones políticas, con el cine”* (Lagny, 1997: 202). Algo que está en directa relación con esta tesis, en tanto que la producción audiovisual sobre estos pueblos indígenas es la que permite indagar en las representaciones a las que son sometidos.

Por su parte, la antropología fue desarrollando desde la periferia disciplinar una línea temática que incorpora de manera central a la imagen en su aproximación a ciertas prácticas culturales. Esta línea se denomina *antropología visual*, y entiende a la imagen como una construcción cultural, observando principalmente aquellas referidas a pueblos indígenas. De esta manera, la imagen es utilizada como un medio de documentación del trabajo en terreno de los investigadores (antropólogos y antropólogas). Pero a su vez, estudia la producción iconográfica sobre la alteridad, incluso las producidas por no-antropólogos, como misioneros, viajeros, o bien, funcionarios coloniales. Según esto, esas imágenes entregarían una doble información, pues en el proceso de representación visual, el productor de la imagen traspasa elementos de su cultura -y su contexto histórico- al sujeto representado (generalmente nativos) (Bonte e Izard, 1996). Para Elisenda Ardèvol, destacada académica española, *“la antropología visual se pregunta por el sentido que damos a la fotografía, al cine o al video como portadores de imágenes: como aprendemos a miraras, qué efectos causan sobre nosotros, como las utilizamos y las tratamos”* (Ardèvol, 2006: 23). Por tanto, la presente investigación se enmarca dentro de esta línea temática, pues el medio de investigación será una determinada producción visual (cine y video), a partir de la cual se representa la diferencia cultural.

El texto de esta tesis se ha organizado en tres capítulos, a partir de ellos, se propone un recorrido que va desde una mirada global a las representaciones cinematográficas sobre indígenas, hasta una observación particular del caso latinoamericano. Esto conllevó la utilización de fuentes bibliográficas y videográficas, las que han sido contrastadas y tensionadas en todo momento. La labor de recopilación fue posible gracias a la sistematización de un material fragmentario y disperso, por lo que hubo que recorrer los pocos archivos audiovisuales que existen en el país, consultar catálogos y revisar una bibliografía adecuada al tema.

En el primer capítulo, se realiza una revisión histórica a algunas producciones sobre pueblos indígenas a nivel mundial. De esta manera, se exponen los primeros antecedentes de una práctica que se inicia a fines del siglo XIX, para después comentar ciertas tendencias desarrolladas en el siglo XX, principalmente producciones hechas con fines comerciales y películas filmadas por antropólogos (para uso científico).

El segundo capítulo presenta algunas realizaciones sobre indígenas de Latinoamérica, partiendo por las filmaciones más tempranas, hasta adentrarse en las producciones en video de los últimos años. Esta tarea ha sido ardua, por la escasez de publicaciones sobre esa producción filmica, y las pocas que existen, están acotadas a películas realizadas en determinados países (p.e. Bedoya, 1995; Da Cunha, 2001; Piño, 1995), y que no dan cuenta de aspectos más generales de la representación del indígena en la región. Sin embargo, por las características de las fuentes, el material de este capítulo es presentado sobre dos niveles: cronológico y nacional (entendiendo esto último como la realización de una cinta dentro de un país determinado).

El último capítulo está dedicado al análisis de cuatro producciones latinoamericanas, y de esta manera, se identificarán algunos de los procedimientos utilizados en la construcción de la imagen del indígena en el cine y video. Estos procedimientos son estudiados a partir de tres ejes articuladores; los géneros cinematográficos, contexto histórico de la producción y las estrategias de representación utilizadas en estas películas. Más que nada, estos ejes son distintos puntos de vista para observar las imágenes de ciertos pueblos latinoamericanos, pero desde una perspectiva metodológica absolutamente complementaria.

Cabe señalar que en ningún caso esta investigación es terminal o propone un modelo de análisis acabado. Al contrario, es un estudio impreciso y en constante reestructuración, que propone una lectura a un material disperso y poco estudiado. Pero del mismo modo, esta tesis tiene el valor de abrir la discusión sobre un tipo de imagen que las Ciencias Sociales y las Humanidades han subvalorado. De hecho, en varias disciplinas la imagen ha tenido un papel secundario, siendo relegada a ser una simple ilustración del texto escrito, minimizando su potencial.

En suma, esta tesis se orienta principalmente al estudio de la representación de los pueblos indígenas, en tanto plantea una aproximación a la representación de la diferencia cultural, donde el productor de la imagen y el sujeto representado pertenecen a culturas diferentes, desplegándose un abanico de relaciones de poder, que inevitablemente terminan en que el productor de la imagen construye su imagen del “otro” desde su perspectiva cultural, a través de una serie de convenciones visuales.

# CAPITULO I:

## **LA PRODUCCION AUDIOVISUAL SOBRE PUEBLOS INDIGENAS**

## **I. LAS CAMARAS SOBRE EL OTRO: UNA MIRADA HISTORICA AL CINE SOBRE PUEBLOS INDÍGENAS**

La historia del cine sobre pueblos indígenas se inicia junto con el nacimiento de este importante invento. Comienza a finales del siglo XIX, aunque es en el siglo XX donde se desarrolla y consagra definitivamente, transformándose en un medio visual que llega a grandes sectores sociales, generando una verdadera revolución, en tanto que se convierte en el medio de representación cultural más utilizado y difundido de nuestra actual sociedad.

Sin embargo, antes de entrar a la historia sobre el cine y los pueblos indígenas, se hace necesario plantear algunos elementos que permitan contextualizar el inicio de esta centenaria relación. En primer lugar, es importante destacar que la gran mayoría de las culturas filmadas en la primera etapa del cine, ya habían sido contactadas por las potencias occidentales. Esto implica que, al momento de ser registrados cinematográficamente, estaban ocurriendo profundas transformaciones en el entorno ecológico y en las formas de vida de aquellos pueblos.

En segundo lugar, habría que destacar que el siglo XX fue también el periodo donde surge la antropología, disciplina que se orienta principalmente al estudio de lo indígena, y por esta razón, hay continuos lazos entre esta producción cinematográfica y la disciplina antropológica. De hecho, el registro cinematográfico se incorporó tempranamente dentro de la metodología etnográfica de algunos investigadores de campo. A pesar de ello, no fue la línea seguida por la mayoría, por lo que las experiencias de registro en cine han sido más bien periféricas en la disciplina.

En tercer lugar, cabe mencionar que el cine se concibe de manera simultánea tanto en Estados Unidos (Thomas Alva Edison) como en Francia (Auguste y Louis Lumiere). Aquel hecho, desata una fuerte competencia entre estas dos grandes productoras, ya que la imagen en movimiento se transforma en un negocio muy rentable. Por esto, *abren sus lentes al mundo* con el objetivo de capturar imágenes que pudiesen ser del agrado de los espectadores, tanto europeos como norteamericanos (Barnouw, 2005). Dentro de este escenario, lo indígena se transforma en un exótico objeto de consumo, tendencia que se mantiene hasta nuestros días.

La revisión que se expondrá a continuación, se concentra particularmente en ciertos hitos, puesto que a medida que se avanza en los años, la cantidad de películas aumenta de manera exponencial, haciendo poco viable una descripción muy extendida de esta particular producción audiovisual. Por este motivo, uno de los criterios de ordenación es de carácter temporal, por lo que se realizará un recorrido

por las distintas décadas y se destacarán las películas más importantes de ellas, lo que permitirá observar los distintos niveles de desarrollo que operan en la representación del indígena, ya que a medida que las producciones aumentan, en igual grado se *densifica* la imagen de estos pueblos en el cine.

A su vez, este eje temporal será cruzado por un criterio de división desde de los géneros cinematográficos. A pesar de que las opiniones se encuentran divididas, hay cierto consenso en que los dos grandes géneros cinematográficos son el documental y la ficción. En el primero de estos, los hechos supuestamente se registran tal como aparecen frente al lente, sin mayor intervención del camarógrafo (Nichols, 1997). El cine de ficción, en cambio, utiliza una serie de elementos provenientes del teatro, como el empleo de actores, guiones y escenarios, por lo que hay una puesta en escena de lo que finalmente se filmará (Brisset, 1992). De acuerdo con esto, el siguiente capítulo se inicia con las primeras producciones documentales sobre pueblos originarios, señalando sus características más importantes. Posteriormente, se presentarán películas del cine de ficción, las que tienen un claro sentido industrial, lo que hace que estas producciones generen verdaderos paradigmas representacionales sobre los pueblos indígenas, haciendo indispensable su inclusión dentro de esta tesis.

Finalmente, el capítulo concluirá con una pequeña reseña a las producciones realizadas por antropólogos(as), en tanto que estas producciones presentan un sentido y una preocupación diferente a los otros dos géneros, ya que estas películas se enmarcan dentro de investigaciones de carácter *científico*, por lo que poseen un sello especial y que merece ser destacado.

## II. LOS REGISTROS DOCUMENTALES

### Imágenes Prístinas

En 1894, Willian Dickson, socio de Thomas A. Edison, filmó dos bandas para *Kinetoscopio*<sup>2</sup> tituladas *Indian War Council* (Junta de Guerra India) y *Sioux Ghost Dance* (*Danza Fantasma Sioux*). Estos dos documentos constituyen, al parecer, las primeras imágenes en movimiento dedicadas a indígenas. Las filmaciones se realizaron en momentos que Dickson registraba a Búfalo Bill en una demostración de tiro. Este mítico personaje, se encontraba de gira promoviendo su espectáculo del “oeste salvaje” junto a un grupo de *sioux*. Durante la filmación, Dickson aprovecha de registrar también al grupo de indígenas.

---

<sup>2</sup> El *kinetoscopio* es un aparato inventado por Edison, que funcionaba como visor para una sola persona. Esta maquina trabajaba con monedas y se veían films de aproximadamente 15 segundos. En general las películas que se exhibieron en este sistema fueron muy populares.

Hay un hecho que complejiza aún más la producción de estos films<sup>3</sup>, en tanto *Ghost Dance* era el nombre que recibía un movimiento cristiano-evangélico de gran popularidad entre las poblaciones indias de Norteamérica, sobre todo después de la masacre del célebre Sitting Bull (Toro Sentado) y sus doscientos guerreros en 1890. La pertenencia al movimiento y la oración, se experimentaban por la *Ghost Dance*. Por todo esto, ambas películas deben ser entendidas en el contexto de un choque entre dos universos culturales, siendo desde este punto de vista, documentos de gran valor antropológico (Jordan, 1995).

Un año después, en 1895, el médico francés Félix-Lois Regnault<sup>4</sup> filma en París, durante la Exposición Etnográfica del África Occidental, a una mujer *ualof* haciendo cerámica. La técnica utilizada por esta mujer consistía en mover una base cóncava con una mano, mientras la arcilla se movía con la otra. A partir de esta filmación, Regnault señaló que la técnica *ualof* ilustraría la transición de la cerámica sin torno hasta la obtenida por medio de la rueda horizontal, y que se utilizó en Egipto, India y Grecia. Esta experiencia sería publicada a fines de ese año, siendo ilustrada con dibujos tomados del film (Figura 1) (De Brigard, 1975).



Figura 1: Dibujo tomado de la película de Felix Regnault para ilustrar las transiciones cerámicas (De Brigard, 1975).

Las siguientes películas de Regnault se orientaron al estudio transcultural del movimiento. Para ello filmó a algunos *ualof*, *peul* y *diala* en distintos movimientos como arrodillarse, caminar con una carga en la cabeza, con un niño en la espalda, fabricación de artesanía sencilla y trepando a un árbol (De Brigard, 1975). Con estos trabajos, Regnault buscaba metodologías que permitieran registrar la realidad y obtener documentos objetivos de análisis. Además, fue el primero en plantear la necesidad de un gran archivo visual, que conservara todas estas producciones sobre pueblos indígenas.

<sup>3</sup> En esta tesis se utilizará la palabra film como sinónimo de película.

<sup>4</sup> Regnault era fisiólogo especializado en anatomía patológica, se interesa por la antropología en 1888, siendo miembro de la Société d' Anthropologie de París.

No obstante, también es posible ver que tras la obra de Regnault se ocultan las ideas evolucionistas de la época, orientadas a clasificar a los grupos humanos en etapas de desarrollo. En la cima de este, obviamente se encontraba la sociedad europea, mientras que los pueblos indígenas estaban en categorías inferiores, hecho que se demostraba principalmente a través de las diferencias, expresadas tanto en los rasgos físicos como en la cultura material. Probablemente a partir estas ideas, es que adquiere sentido filmar a indígenas subiendo a un árbol o fabricando cerámica. Además, hay que destacar el hecho de que estas filmaciones se realizaron en el contexto de las “ferias etnográficas”, verdaderos zoológicos humanos, donde se exhibían los pueblos de las colonias de ultramar y que servían de *laboratorios* para una primera antropología (Bancel et. al, 2000).

El mismo año que Regnault realizaba sus filmaciones, los hermanos Lumiere perfeccionaron su cinematógrafo, que reunía las tres funciones básicas: registro de las imágenes animadas, el revelado de las imágenes en positivo y la proyección<sup>5</sup>. Los camarógrafos de su empresa (que en esos años se llamaban operadores), se lanzan al registro del mundo. De esta importante producción comercial, los primeros films dedicados a un *otro* corresponden a registros de los *ashanti*. Estas filmaciones se hacen en 1897, específicamente en el parque donde se realiza una nueva exposición (esta vez en Lyon). Ahí se *recrea* la vida tradicional de este grupo y los operadores de Lumiere realizan más de una docena de films. Los temas registrados son los que se consideraban atractivos para el público y reflejan, en alguna medida, las ideas con las cuales se construye la imagen de estos indígenas africanos: *Les repas des négrillons*, *Défilé de la tribu* y *Dance du féticheur* (Heider, 1995: 14).

En Estados Unidos, los operadores de Edison no se quedan atrás, y logran grabar *Buck Dance* y *Circle Dance*. Estas películas son rodadas *in situ*, es decir, se filman en las propias comunidades (las que sobreviven). Al año siguiente (1898), otro destacado camarógrafo de la compañía Edison -J. H. White - filma *Eagle Dance*, *Pueblo Indians*, y posiblemente *Wand Dance*, *Pueblo Indians*. También realizados en terreno, y de un corte claramente documental, donde la *puesta en escena* es mínima.

Estas producciones motivaron al *Bureau of American Ethnology* a establecer un acuerdo con la compañía Edison para filmar la serie *Indian Snake Dance Series in Moki Land* (1901). Para Pierre Jordan, el “objetivo de esta filmación era representar los trabajos, las distracciones y las ceremonias de los Pueblo y otras

---

<sup>5</sup> Regnault realizó sus filmaciones en *Cronofotógrafo*, sistema inventado por Étienne-Jules Marey en 1888. Este francés concibió su aparato en forma de fusil, montando la lente sobre un cañón. El lente proyectaba la imagen a una placa fotográfica circular u octogonal. Una maquinaria de relojería hacía que la placa girase, y al mismo tiempo abría y cerraba un obturador detrás de la lente. El fusil cronofotográfico le permitía a Marey tomar 12 vistas por segundo (1/720) (Platt, 1992).

tribus. El trabajo tenía por finalidad la obtención de registros absolutamente fieles de las actividades indígenas para el uso de los futuros estudiantes” (Jordan, 1995: 15). El resultado de este acuerdo fue la realización de 5 films : *Panoramic View of de Moki land*, *Parade of the Snake Dancers before the dance*, *The March of the Prayer and the Entrance of the Dancers*, *Line-up and teasing the Snakes* y *Carrying out the Snakes*.

Las películas de este primer momento, trazan los tres grandes caminos por donde circularán las imágenes documentales del indígena. Por un lado, tenemos el uso comercial de este *otro* exótico, producto de la demanda cada vez mayor de un público seducido por la alteridad radical que despiertan esos indígenas. Un segundo uso se relaciona con la ciencia, principalmente la antropología, donde la imagen en movimiento es utilizada bajo la ilusoria pretensión de que lo filmado es objetivo, y gracias al cine se pueden potenciar los estudios del *otro*. Pero además, surge una nueva utilización, esta vez de corte educativo, donde la imagen cinematográfica sirve para enseñar, es decir, la imagen como *transmisor de conocimiento*.

### Las Cámaras en Terreno

Las primeras películas usadas como registro de una investigación de campo, fueron realizadas por la Cambridge University en el marco de la *Expedición al Estrecho de Torres* (1898). Esta expedición tenía un carácter interdisciplinario, pero centrada principalmente en la documentación de la cultura nativa del estrecho (ubicado entre Australia y Nueva Guinea). A cargo de las filmaciones estaba Alfred Cort Haddon, zoólogo convertido a la antropología, quien debió sortear innumerables problemas para hacer los registros. Por ejemplo, los equipos de filmación llegaron con 6 meses de retraso (a un mes de finalizar el viaje). Además, la película de nitrato se deterioró rápidamente con el calor tropical. Sin embargo, el esfuerzo de Haddon permitió obtener cuatro minutos y medio de material cinematográfico, filmado en la isla *Mer* (zona este del estrecho).



Figura 2: Alfred Cort Haddon, destacado antropólogo británico, uno de los impulsores del cine etnográfico. (Griffiths, 1997)



Las imágenes muestran a unos indígenas bailando, entre una exuberante vegetación, la ceremonia del *malu-zogole* (Figura 3). En otras dos tomas, los *mer* bailan en una playa, la segunda toma dura 70 segundos y la tercera 21 (Figura 4). En una cuarta secuencia de imágenes, los isleños hacen fuego en un claro de bosque (30 segundos). Esta última toma es especialmente significativa, ya que unos de los isleños *reacciona* y mira constantemente hacia la cámara (Figura 5) (Griffiths, 1997).



Figura 3: Ceremonia del *malu-zogole* (Griffihs, 1997)

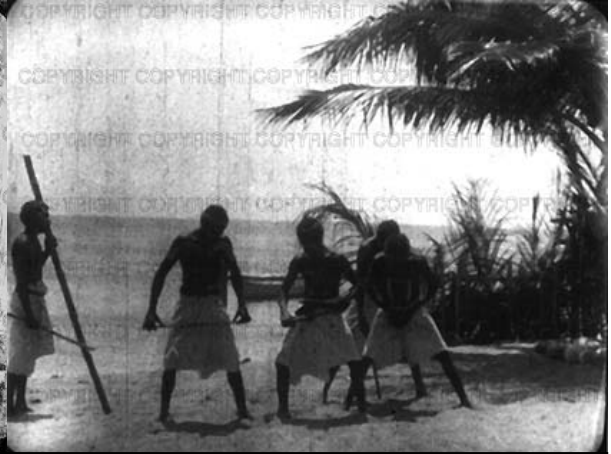


Figura 4: Indígenas de la isla *Mer* danzando en una playa (Griffihs, 1997)

El trabajo de Haddon fue bastante visionario para la época, ya que por primera vez se utilizaron las nuevas tecnologías de ese momento (cine y también fonógrafo), al servicio de investigaciones antropológicas en terreno. Con esto, se transforma la metodología de investigación, de hecho, Haddon fue un gran alentador para que otras expediciones incluyeran el registro en cine dentro de sus prioridades.



Figura 5: Isleños haciendo fuego en un claro de bosque (nótese como el indígena de la izquierda mira hacia la cámara). (Griffihs, 1997)

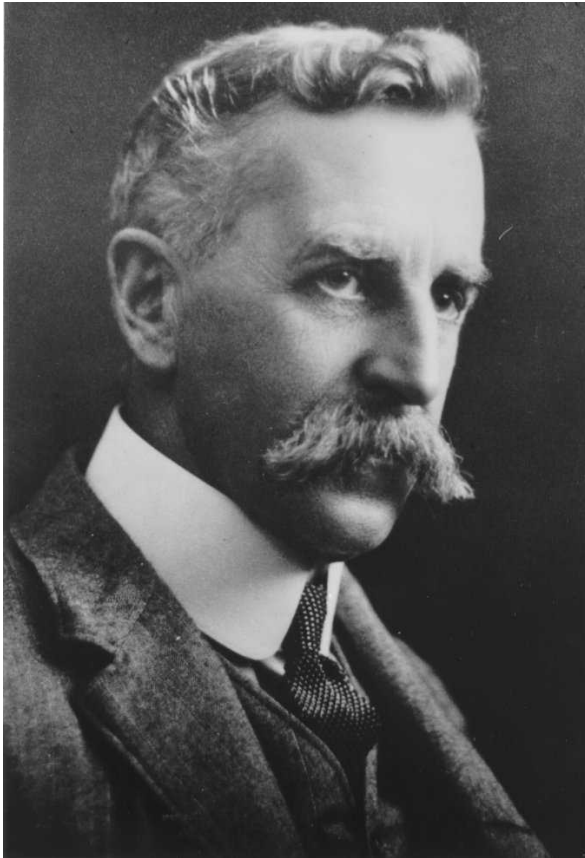


Figura 6: Walter Baldwin Spencer, pionero del cine etnográfico (Jordan, 1995).

Walter Baldwin Spencer, quien originalmente era botánico y zoólogo de Oxford, conoce los trabajos de Haddon y decide llevar un equipo cinematográfico en su segundo trabajo de campo a Australia Central (1901). Pese a las moscas, las dificultades del transporte y de la timidez de los *aranda*, filmó más de dos mil metros de película (casi una hora de proyección), lo que es notable para esa época y en esas condiciones (De Brigard, 1975). Lamentablemente, la mayor parte del material quedó inutilizado por las malas condiciones de conservación. Una mínima porción de las películas originales, pudo ser salvada y rescatada por el National Museum of Victoria. Entre estos documentos restaurados y copiados en 16 mm. figuran: *Kangaroo Ceremony*, *Tjijingala Ceremony*, *Udnirrigita Ceremony*, *Snake Ceremony*, *Womenn's Dance*, *Eagle-Hawk Ceremony*, *Sun Ceremony* y una ceremonia no identificada. Gran parte de este material fue declarado "exclusivo" por las organizaciones indígenas de Australia y no pueden ser vistas por *blancos* (Jordan, 1995: 14).

En 1903, el profesor de la Universidad de Viena Rudolph Pöch , quien estudia medicina para después dedicarse a la antropología, se reúne con Haddon en busca de asesoría, ya que estaba organizando una expedición a Nueva Guinea. Pöch asiste a la exhibición de algunos de los filmes de Haddon en Cambridge y se convence del extraordinario potencial ofrecido por el cine en la investigación antropológica. Viaja a Nueva Guinea al inicio de 1904, instalándose en la parte noroeste de Papouasie, (zona bajo dominación colonial alemana) y visita el archipiélago de Bismark. La mayoría de los trabajos de Pöch se orientan a la antropología física, siendo los primeros estudios de carácter etnográfico, que se conocen de varias poblaciones costeras de esa zona.

Pöch regresa a Viena en 1906, y con su trabajo impresiona a la Academia de Ciencias, quien le confía una nueva investigación pero esta vez en África del sur (en otra colonia alemana). Durante tres años (1907-1909) investiga en la zona del

*Kalahari*, donde realiza nuevos estudios antropométricos, focalizando su labor marcadamente hacia la temática racial. Sus trabajos constituyen las primeras investigaciones de campo sobre los *bushmen* (bosquimanos), registrando cinematográficamente ciertas danzas rituales y una secuencia de un hombre hablándole a un fonógrafo (Jordan, 1995).

Mientras Pöch estaba en el *Kalahari*, Joseph K. Dixon (pastor bautista y fotógrafo) recibe financiamiento de Rodman Wanamaker para realizar el film *Hiawatha* entre los indios *crow*. La filmación se realizó en película de nitrato y fue coloreada a mano. Lamentablemente la película resultó enteramente desintegrada, quedando solo el *script* y algunas fotografías de acompañamiento. Durante la realización de *Hiawatha*, también se registraron escenas de la vida cotidiana y las danzas de los *crow*. Posteriormente, Dixon realiza otros films sobre los *crow* en 1909, 1913 y 1921, también filma uno sobre los *sioux* en 1913. Es interesante señalar, que la tendencia de las producciones norteamericanas de aquel entonces, era mirar dentro de sus fronteras y registrar los últimos momentos de buena parte de *sus* grupos indígenas.

Como se puede constatar, las cámaras salen al encuentro del *otro* en su hábitat. Registran principalmente danzas y costumbres exóticas. Por otro lado, los lugares predilectos para tales registros son Oceanía y África, aunque en menor medida, comienzan los registros sobre indígenas de América (básicamente Norteamérica).

### Los Géneros Híbridos

En 1912, Gastón Méliès<sup>6</sup>, realizó algunos cortometrajes del tipo *documentaire romancé*, en Tahití y Nueva Zelanda. Con estas producciones, Méliès buscó una manera de aumentar los ingresos económicos de una alicaída compañía *Star Film*. Para ello, introduce la moda de las películas sobre tierras lejanas, filmando melodramas en los mares del sur. Tal vez, el mejor de estos fue *Loved by a Maori Chieftainess (Amado por una Jefa Maori)*, que relata la historia de un explorador inglés a punto de ser asesinado por un cazador de cabezas, que escapa a una isla con la ayuda de una bella princesa, después se casa con ella y es aceptado como su marido entre los *maori*. La acción tiene lugar en un poblado auténtico, con bailes y canoas de guerra verdaderas. Méliès planeó comercializar una serie completa de estas películas tropicales, pero una buena parte de sus films se arruinaron después de un año de humedad (De Brigard, 1975).

---

<sup>6</sup> Hermano de Georges Méliès, otro importante pionero del cine. A este personaje se le atribuye la creación del cine argumental o ficción, en donde se representan argumentos que no son réplica de la realidad. El cine, comienza a utilizarse como medio de comunicación mas que como medio de registro. Su película más célebre fue *Un voyage vers la lune*.

Otra película importante dentro de este género híbrido fue *In the Land of the Head Hunters* (*En la Tierra de los Cazadores de Cabezas*), de Edward Curtis<sup>7</sup>. Para la producción de este film, el cineasta pasó tres temporadas entre los *kwakiult* de la isla Vancouver (costa noroeste del pacífico). La trama de la película se desarrolla en torno a un brujo, un héroe y sus respectivas facciones en lucha por una mujer (De Brigard, 1975). Se reviven mitos y danzas tradicionales, en ambientes que trataban de reconstruir la forma de vida *kwakiult* anterior a la llegada del hombre blanco en 1790 (Brisset, 1992). El estreno se realiza en 1914, con un gran éxito inicial que después decae, por lo que no se pudo costear el enorme trabajo de documentación que requirió.

La película desaparece hasta los años 40', cuando George Quimby descubre una copia de nitrato. En 1962, este antropólogo se contacta con B. Holm, un especialista con varias investigaciones de campo sobre los *kwakiutl*, quien además tenía algún contacto con los informantes-actores de Curtis. Ambos logran restaurar el material y Holm proyecta el film en las ciudades de Alert Bay, Port Ardí, Fort Rupert, Tumour Island, locaciones originales de *In the Land of de Head Hunters*. Para su sorpresa, los indígenas comienzan a entonar los cantos que corresponden a las ceremonias rituales que aparecen en la película. Holm decide sonorizar el film con ayuda de ellos, apareciendo una nueva versión de la película en 1972, bajo el título de *In the Land of de War Canoes* (*En la tierra de las Canoas de Guerra*).



Figura 7: Fotografía tomada durante la filmación de “*In the Land of Head Hunters*” (Brisset, 1992).

<sup>7</sup> Curtis fue un fotógrafo prolífico que realizó una monumental obra sobre distintos grupos indígenas de norteamérica: *apache, navajo, pima, papago, qahatika, mohave, yuma, sioux, hidatsa, mandan* y *cheyenne*. Obtuvo más de 40.000 fotografías y 10.000 canciones tradicionales, en los 30 años que dedicó a documentar a estos pueblos. Además de las fotografías y canciones, Curtis realiza dos cortometrajes: uno sobre los *navajo* (*Navajo Indians* 1908) y otro sobre los *hopi* (*Hopi Indians* de 1912).

Por estos años, surge un nuevo género que desafía la clasificación discursiva del cine: *las películas educativas para nativos*. La primera experiencia asociada a este género, que según Emilie De Brigard es la primera utilización del cine en antropología aplicada, fue empleada por la administración norteamericana en Filipinas, dentro de un programa de educación sanitaria (1912). El formato cinematográfico, permitiría superar las barreras lingüísticas entre los indígenas *bontoc*, *igorot*, *ifugao* y *kalinga*. Para los organizadores del programa, se cumplieron los objetivos deseados, pues “*cuando los indígenas vieron condiciones de vida mejores que la suya, mostraron una mayor disposición por aceptar en cambio*” (De Brigard, 1975: 22). De hecho, Worcester (Secretario del Interior en Filipinas) señaló: “*las reglas consuetudinarias están desapareciendo. Al mismo tiempo que se cumple con el trabajo previsto, la buena voluntad de las gentes queda asegurada*”<sup>8</sup>. Interesante (y terrible) forma de *educar al otro* sobre la desaparición de su cultura tradicional.

Cuatro años después de esta experiencia “educativa”, estalla la primera guerra mundial, hecho que significó una baja en la producción de películas sobre indígenas a nivel global. Además, reordenó el sistema colonial de ese entonces, por lo que Estados Unidos, Inglaterra y Francia pasan a ser las grandes potencias coloniales.

Sin embargo, la producción fílmica de los años 20’, está marcada por la obra de Robert Flaherty entre los esquimales (*inuit*). Originalmente, Flaherty era un geólogo dedicado a las prospecciones mineras, las que inició en la zona esquimal en 1910. En agosto de 1913 parte a una prospección a la Bahía de Hudson, trabajo que duraría año y medio. A los 5 meses de estar entre los *inuit* comienza a filmarlos; sus primeras tomas son la construcción de dos iglús, la conjuración de espíritus, danzas y la caza de la foca<sup>9</sup>. De regreso al sur (EE.UU.), Flaherty realiza un pre-montaje del material, ahí se da cuenta que faltaron ciertos planos, por lo que parte otra vez para el norte, en el verano de 1915 y regresando en 1916. Mientras realizaba el montaje de las nuevas filmaciones, comienza un incendio que destruye todo material, Flaherty pasa varias semanas en el hospital, ya que se quemó al tratar de apagar el fuego.

Durante cuatro años busca financiamiento para su nuevo proyecto, hasta que la compañía Révillon Frères (dedicada a la venta de pieles en París), decide apoyar la realización del nuevo film. La compañía financia la expedición hasta dos puestos de trueque y tratamiento de pieles en Port Harrison, en la costa de la bahía Hudson. Flaherty parte con dos cámaras *akeley*, un trípode con cabeza giroscópica, un laboratorio para revelar y hacer copias, más una gran cantidad de película. De esta

---

<sup>8</sup> (Donalson (1912: 41-42) citado en De Brigard, 1975:22).

<sup>9</sup> Cabe mencionar que el primer registro fílmico de *inuit* fue realizado por William Van Valin, en una expedición organizada por el University of Pennsylvania Museum en 1912. Las filmaciones se hacen en Point Barrow, Alaska.

manera comienza la filmación de *Nanook of the North*, un film de ficción, en el cual los *inuit*, representan dramáticamente su vida cotidiana, marcada por la necesidad de obtener alimentos a través de la caza y por la lucha diaria contra los rigores del clima.

La metodología de realización de este film es interesante, ya que la trama surge de la permanencia prolongada del realizador entre los *inuit*, a quienes acompaña en largos viajes por el congelado territorio. Asimismo, establece una relación de retroalimentación con los protagonistas de la película, gracias a la exhibición del material grabado en un *iglu* especialmente acondicionado. No obstante esa participación, Flaherty reconstruye muchas escenas, como la caza a una morsa con arpones, en circunstancias que esa forma de cacería había sido reemplazada por otra con escopetas. La película se estrena en 1922, siendo un éxito de taquilla sin precedentes para este tipo de films (aventuras exóticas).

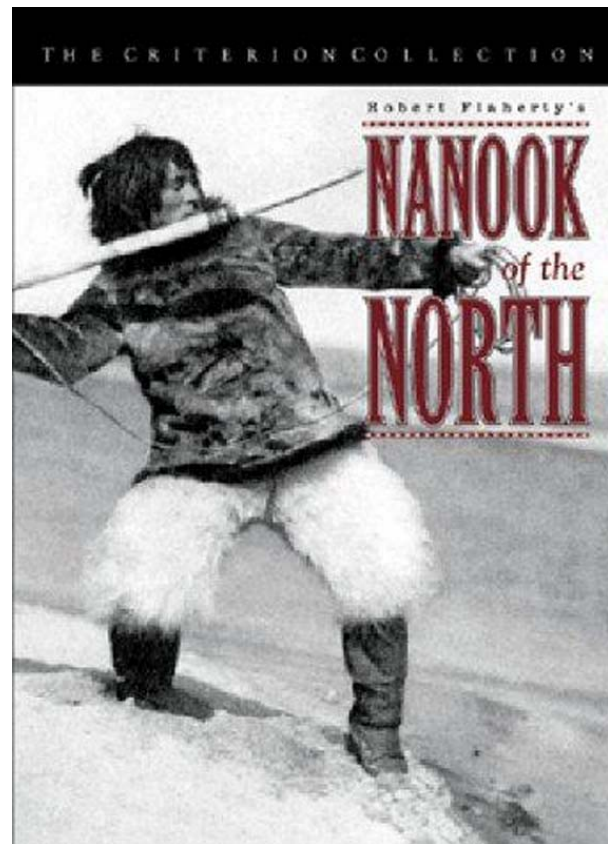


Figura 8: Carátula de la película “*Nanook of the North*”.

Entre 1923 y 1925, Flaherty realiza *Moana, un romance en la edad del oro*. Ambientada en una isla polinésica (Savai'i), se muestra la vida cotidiana de una familia, con un esquema similar al de *Nanook* (Brisset, 1992). Es interesante mencionar que durante la filmación, Flaherty logró acercar a los isleños a sus costumbres ancestrales, las que abandonaron con la llegada de los misioneros. De hecho, convence a una joven para que se someta a una ceremonia de tatuaje ya extinta, la que resucita y vuelve a ser practicada por los habitantes de la isla, inclusive finalizada la película. A pesar de todo esto, *Moana* no alcanza el nivel de taquilla de *Nanook*, siendo un fracaso comercial para la compañía Paramount, que financia el film.

Los trabajos de Flaherty, potencian la producción de películas en locaciones exóticas, utilizando a personas de esos lugares y con guiones ficcionados de grandes tramas. Sin embargo, ante el fracaso de *Moana*, los estudios le imponen a Flaherty trabajar con otros directores, lo que supuestamente aseguraría el éxito de las



películas. En 1927, es acompañado por W. S. Van Dyke<sup>10</sup>, y filman en Tahiti; “*Sombras Blancas en los Mares del Sur (White Shadows in the South Seas)*”, la que finalmente se estrena en 1928. Dos años después, Flaherty trabaja con el famoso director alemán Friedrich Wilhelm Murnau<sup>11</sup>, filmando en la polinesia francesa *Tabú* (1930)<sup>12</sup>. En ambas producciones, se aborda el tema del “*noble salvaje corrompido por la civilización*” (Heider, 1995: 37). En *Tabu*, están representados casi todos los personajes del mundo colonial: un flojo oficial colonial francés, un comerciante europeo, un deshonesto dueño de salón chino y un implacable jefe polinesio, todos ellos conspiran para impedir el amor de unos jóvenes que se quieren casar. Como se puede observar, en estos films se utilizan estereotipos culturales idealizados, tanto positivos como negativos, que reflejan una forma de representar esa época marcada por el colonialismo europeo. Además, estas dos películas tienen en común la participación de Flaherty, aunque abandonó ambas producciones por diferencias con los directores.

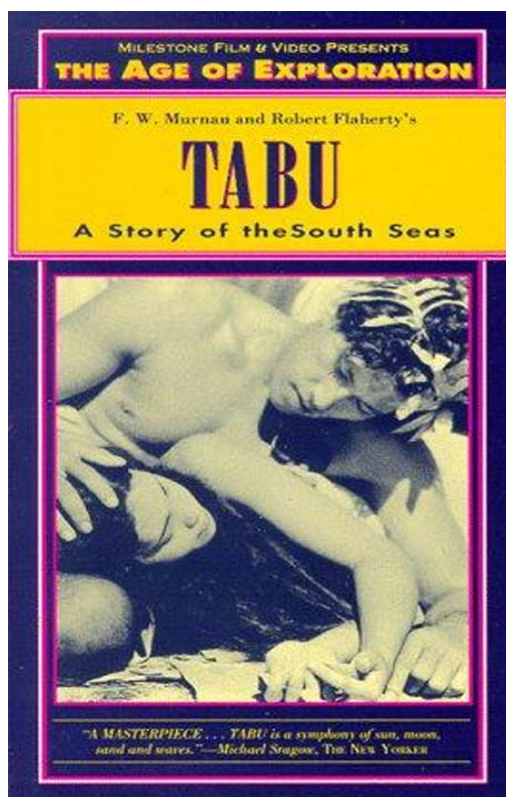


Figura 9: Carátula de la película “Tabú”.

La obra de Flaherty permitió, quizás como ninguna otra, el paso de la producción documental sobre pueblos indígenas hacia el espectáculo cinematográfico. El “*otro*” se convierte en un producto de consumo. Si bien *Nanook* es para muchos un documental, incluso inaugura el género, lo cierto es que la producción de Flaherty se acerca a la producción industrial, donde son los grandes estudios quienes financian estas películas de aventuras, con indígenas exóticos y escenarios paradisíacos.

<sup>10</sup> Destacado director de cine de aventuras, que posteriormente se consagró con “*Tarzan de los Monos*”, interpretado por John Weismuller

<sup>11</sup> Murnau realiza la primera versión de *Nosferatu* (1922).

<sup>12</sup> En *Goethe Institut* de Santiago, existe una copia en cine de esta película.

### III. PARADIGMAS REPRESENTACIONALES DEL CINE INDUSTRIAL.

Como se puede observar, la imagen del indígena se integra tempranamente dentro de las producciones industriales, las que son exhibidas en múltiples salas de cine, y en algunos casos, con gran éxito de taquilla. Dentro de la estructura narrativa de estas películas, principalmente en lo que se ha llamado el *cine de aventuras*, el “*otro*” pasa a cumplir funciones específicas dentro del relato cinematográfico, pero siempre desde la alteridad radical, siempre desde la diferencia que lo distancia de la sociedad productora de estos films. De esta manera, puede ser un nativo angelical que vive en un paraíso vegetal, o bien, un salvaje asesino que surge desde las profundidades de la selva.

En términos generales, las películas de ficción comenzaron a recrear territorios lejanos y exóticos, donde sus habitantes pasaron a representarse de manera particular. Para esta investigación, se trabajará con tres grandes **paradigmas representaciones** del indígena en el cine industrial; *el Indio del Western*, *las Tribus del África negra* y *los Nativos de Polinesia*. Cada uno de estos paradigmas construye una particular imagen del indígena, pero que finalmente dialoga y se superpone, traspasando elementos visuales de una a otra representación cultural. Se han tomado estos paradigmas, y no otros, pues son los que tienen directa relación con las representaciones que más tarde veremos asociadas a los indígenas de Latinoamérica.

Según esto, es posible observar que el espectador de estas películas, termina construyendo un imaginario sobre la alteridad a partir de esas representaciones, el que claramente está marcado por el racismo, en tanto que este cine justificaba y demostraba la superioridad blanca, legitimando el colonialismo de las grandes potencias, que coincidentemente, eran las productoras de la mayoría de estas películas. No obstante, es importante destacar que la producción cinematográfica estudiada se concentra principalmente en Estados Unidos.

#### El Indio del Western

El western se ha distinguido de otros géneros cinematográficos, al incluir de manera más o menos permanente la presencia de indígenas en sus producciones, siendo representados como una alteridad salvaje y primitiva, que se enfrenta a la civilización del hombre blanco. Esto ha llevado a algunos investigadores a sostener que la identidad estadounidense se forja a partir de la “guerra contra los indios”, sustentada en las leyes competitivas del darwinismo social, la jerarquía de razas y la idea de progreso (Shohat y Stam, 2002: 133). Sin embargo, los pueblos originarios del oeste norteamericano no fueron representados de manera estática a lo largo del siglo XX, ya que esta postura racista fue dando paso a películas cada vez más



reflexivas, las que comenzaron a entregar una visión menos halagadora del proyecto expansionista de los colonos blancos y se comienzan a rescatar ciertos valores culturales de los grupos nativos.

Uno de los primeros temas sobre el western y la representación del indígena norteamericano, tiene que ver con los actores que representan a indígenas dentro de las producciones hollywoodenses. En una primera época, estos papeles estaban destinados a actores de origen hispano, casi siempre mexicanos (Nuria 2002: 208). Una muestra de esto son las películas *La Diligencia* (1939) y *Fort Apache* (1948), ambas de John Ford. Posteriormente, actores blancos comienzan a representar a indígenas, como Rock Hudson que interpreta a Toro Joven en *Winchester 73* (1950), aun cuando su aparición dentro de la película fuese secundaria. Una vez que el western comienza a matizar su discurso racista, algunas historias comienzan a girar en torno al indígena, pero el actor que los representa sigue siendo un blanco. Ejemplo de esto último, es la interpretación que hace Burt Lancaster del guerrero Masai en *Apache* (1954). De acuerdo con esto, la selección de actores tiene un trasfondo político, ya que los pueblos originarios se convierten en otros intercambiables, factibles de ser sustituidos por actores blancos, que estarían *más allá* de la etnicidad (Shohat y Stam, 2002: 196-197). No obstante, con la producción *Danza con Lobos* (1990) se abre un nuevo camino hacia la política racial del reparto, ya que se utiliza a indígenas norteamericanos interpretándose a sí mismos, aunque la estructura narrativa y la estrategia cinematográfica sigue estando centrada en el personaje blanco, interpretado por Kevin Costner.



Figura 10: Imagen de “Flecha Rota”, donde el jefe indio Cochise es interpretado por un actor blanco (Jeff Chandler (Casas, 1994).

La segunda característica del indígena representado en el western, se relaciona con la apariencia física, hecho que posibilita diferenciarlo claramente del hombre blanco. En este sentido, destaca la utilización de pinturas corporales, que por lo general están relacionadas a dos esferas de uso. La primera de ellas se asocia a la guerra, es decir, son pinturas que evidencian la actitud belicosa de los indígenas en las películas. Para Quim Casas, “el color terroso de las pinturas de guerra” pasó a convertirse en una de las convenciones más recurrentes de los directores en

Hollywood (Casas, 1994), sobre todo aquellas que cubren el rostro del indígena. Una segunda esfera de las pinturas corporales se asocia a ciertas ceremonias realizadas por los grupos nativos. Este tipo de pinturas se diferencia de las anteriores ya que no están asociadas a un contexto de guerra o violencia, sino más bien a un contexto exótico que acentúa la diferencia cultural entre los pueblos indígenas y los colonos blancos. Cabe mencionar que estas pinturas corporales se unen a otros utensilios como tocados de plumas, pectorales o brazaletes, configurando de esta manera, una imagen total del cuerpo “típicamente” indígena dentro de una película.

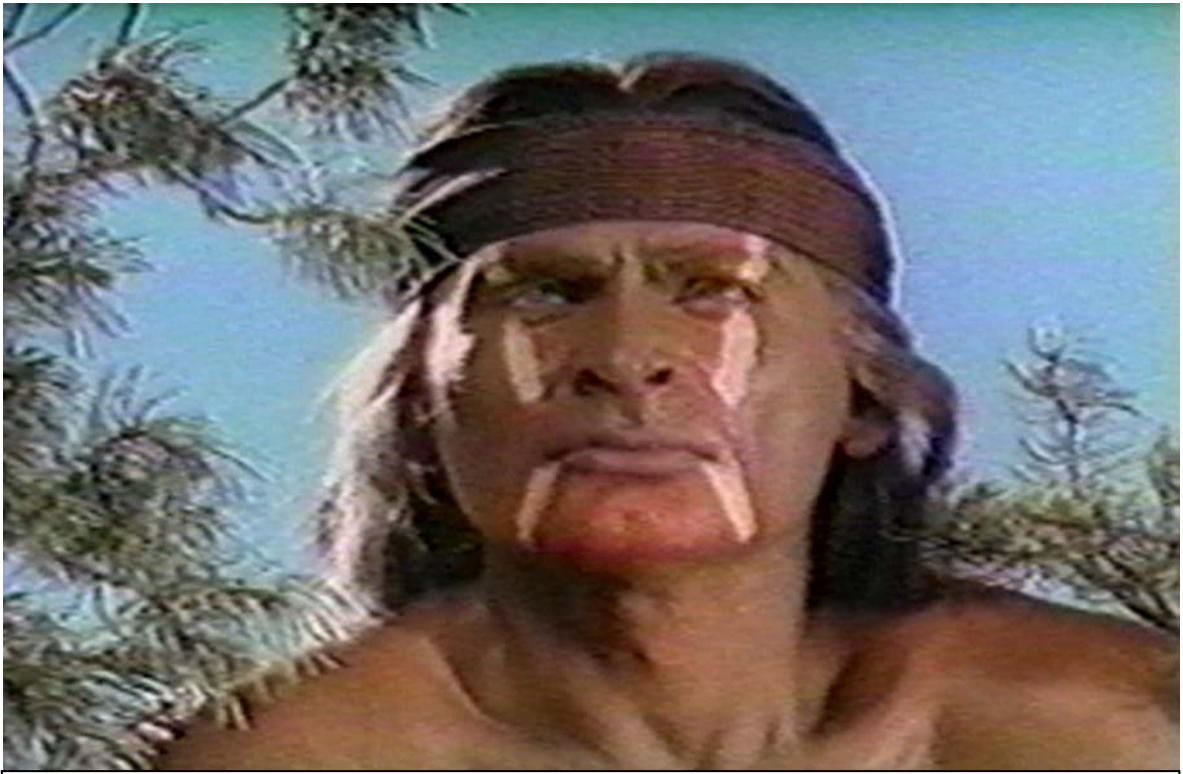


Figura 11: Escena de “*Flecha Rota*” donde se aprecia la convención de las pinturas corporales (faciales), generalmente utilizadas para marcar el combate con los blancos.

Las flechas son otro elemento estable dentro la imagen indígena en el western, operan como un marcador claro de los pueblos nativos norteamericanos al interior de la producción cinematográfica. En general, las flechas están asociadas a escenas de violencia hacia los personajes blancos y son escasas las películas donde se las utiliza para la caza, que a fin de cuentas, era la principal actividad en las que se usaban. En la película *La Diligencia*, hay una secuencia donde la carreta es perseguida por un grupo de apaches, a pesar que casi la totalidad de los atacantes llevan fusiles y lanzas, las que se clavan sobre la diligencia y uno de los personajes blancos son flechas. Este hecho acentúa que los atacantes son indígenas, y por tanto, las flechas se convierten en una señal inequívoca de la etnicidad de esta violencia.

Junto a lo anterior, es posible observar que numerosas películas representan ataques por la espalda, es decir, las flechas se clavan en el dorso de las víctimas. Gracias a esto, el ataque indígena adquiere una connotación negativa, al ser un acto cobarde, con lo cual la atención se distrae del hecho que los atacantes, en realidad, defienden un territorio tradicional y con una clara inferioridad tecnológica. Según Shohat y Stam, “*el western de Hollywood le dio vuelta a la historia al hacer que los indígenas americanos parecieran intrusos en su propia tierra*” (Shohat y Stam 2002: 139). No obstante, en películas donde el nativo norteamericano tenía una relativa centralidad, como en *Apache* y *Danza con Lobos*, hay escenas de cacería con arco y flechas (venados y búfalos respectivamente).



Figura 12: Escena de “Danza con Lobos”, donde se grafica la utilización de flechas en el ataque indígena.

Un cuarto elemento de la imagen del nativo norteamericano se relaciona con el idioma indígena, en tanto que estos son símbolos importantes de la identidad colectiva y a través de ellas se manifiestan las posiciones adoptadas respecto de la diferencia cultural (Shohat y Stam, 2002: 198). En un primer momento, los indígenas del western no hablan y solo emiten gritos durante sus ataques, como sucede por ejemplo en *La Diligencia*. Posteriormente son asimilados al mundo hispano, en tanto que aparecen hablando español (justificado por la cercanía de

México). Caso emblemático de esta situación es la caracterización del jefe Cochise<sup>13</sup> en *Fort Apache*, quien entabla un par de diálogos con oficiales del ejército estadounidense, traducidos por un soldado de madre mexicana<sup>14</sup> y que por tanto hablaba en español. Sin embargo, la lengua indígena que caracterizó al western de los años 50' y 60' fue el inglés (*Flecha Rota* (1950), *Winchester 73*, *Apache*). Paradójicamente, es a través de este idioma que los pueblos originarios de Norteamérica comienzan a expresarse en el cine, por lo que Hollywood redujo de manera directa las posibilidades de autorrepresentación lingüística de estos pueblos. A partir de los años 70' se emplea otra estrategia, ya que actores blancos aprenden diálogos en alguna lengua indígena, que no necesariamente es la del pueblo representado, y después son subtituladas al inglés (*Soldado Azul* (1970)). Sólo en la década de los 90', cuando el western estaba en su lento ocaso (Casas 1994: 211-222), es que los indígenas comienzan a hablar sus propios dialectos. En *Danza con Lobos*, actores indígenas discuten en *lakota* la continúa llegada de colonos a sus tierras, así como un matrimonio tradicional (Lucerna, 2002: 341). Para hacer inteligible los diálogos, se subtitulan en inglés o español, dependiendo del mercado al que esté destinada la copia. Con esta película, se inicia un cambio radical a nivel de la representación lingüística de los pueblos nativos norteamericanos, quienes comienzan a expresarse en su propio idioma. Sin embargo, aun es demasiado temprano para sostener que esta es una tendencia consolidada o si sólo corresponde a una estrategia de representación lingüística de esta producción en particular.

Del mismo modo, es posible constatar un nuevo elemento de esta imagen en la recurrencia de cierta toma panorámica a los campamentos donde los grupos indígenas viven. En general son planos abiertos, tomados desde una altura que permite ver la totalidad de la cotidianidad indígena, sobresaliendo los tipis o viviendas tradicionales indígenas. Este tipo de tomas es una de las convenciones visuales más recurrentes en el western y son una especie de introducción al mundo indígena, pues habitualmente la escena siguiente a este plano general se desarrolla al interior del espacio cultural nativo. Algunas películas que contienen este tipo de tomas son; *Flecha Rota*, *Apache*, *Centauros del Desierto* (1956), *Soldado Azul* y *Danza con Lobos*.

Otro elemento característico en la representación de los pueblos originarios, tiene relación con ciertas ceremonias interpretadas en la pantalla. Usualmente, este tipo de ritos se han mostrado en películas donde lo indígena es parte importante de la trama, revelando un intento por caracterizar de manera más profunda a estos pueblos (*Flecha Rota*, *Un Hombre llamado Caballo* (1970), *Danza con Lobos*). Sin embargo, en casi todas estas producciones hay incoherencias, puesto que se

---

<sup>13</sup> Cochise nació en 1824 y fue una pesadilla para el ejército de los Estados Unidos durante la guerra civil de ese país. Fue Tom Jefford, un explorador militar convertido en hermano de sangre de Cochise quien le convenció de deponer las armas en 1872. (Ver Casas, 1994).

<sup>14</sup> Tanto el jefe indígena como el soldado traductor son interpretados por actores mexicanos.



adscriben ciertas ceremonias a grupos que no las practicaban (en *Un Hombre llamado Caballo* la danza del sol sioux es la ceremonia *okipa* de los mandan (Shohat y Stam, 2002: 201). Las asociaciones erróneas se explican porque la función de la ritualidad en el western más bien de exotizar a la cultura indígena, y de esta manera, marcar la asimetría entre los pueblos originarios y la sociedad blanca. Asimismo, es importante señalar que las ceremonias conforman una estructura semiótica compleja, puesto que necesitan la unión de varios elementos constitutivos de la imagen indígena para significar la escena. Un ejemplo de esto son las pinturas corporales dentro de un ritual determinado, a las que se suman ciertos cantos en lengua indígena.

Como se puede observar, el western terminó por convencionalizar la imagen del indígena norteamericano, al incorporar una serie de atributos específicos, los que permanecieron de manera estable dentro de su representación cinematográfica.

### Las Tribus del África Negra

El continente africano ha sido durante más de un siglo, el escenario de numerosas aventuras coloniales, exóticas e históricas en general, llevadas a la pantalla en cientos de películas (Ripoll, 2000). En un primer momento, estas producciones fueron realizadas por las potencias coloniales; entre ellas Francia, Inglaterra y EE.UU. Sin embargo, es este último país quien concentra la producción cinematográfica a partir de la década del 30', la que además se caracteriza por la recreación de África en los estudios de Hollywood. Es decir, en lugar de llevar la cámara hacia los escenarios reales, se opta por la imitación de ese espacio exótico, ayudados por el cartón piedra y la creatividad de escenógrafos. Por otro lado, el trabajo en estudios tuvo directa relación en la construcción de la imagen del indígena, ya que estos eran interpretados por actores afroamericanos, aunque también se llegó al límite de llevar a nativos reales a la *selva hollywoodense*, y de esta manera, filmar algunas películas. Esta tendencia de trabajar en estudios se rompe solo en los años 50', que coincide con la llegada del color al cine, cuando comienzan los rodajes en exteriores y con indígenas verdaderos. (Gubern, 1978).

Junto a lo anterior, se puede observar que en las películas sobre África, al igual que en los otros paradigmas del cine industrial, tienen como protagonistas a personajes blancos, quienes se encuentran en este continente por diversas causas (como una cacería, la búsqueda de un familiar perdido o el destino). No obstante, en esta aventura de blancos aparecen de manera recurrente ciertos grupos indígenas, quienes son representados de dos formas, en una dualidad claramente antagónica. En la primera de ellas son exhibidos como personajes *dóciles*, encargados servir a sus jefes blancos, casi siempre cargando los materiales de la expedición. En este sentido, son la cara sometida del africano, y dentro del argumento de la película son

prescindibles, ya que desaparecen tempranamente dentro de la historia. Según Xavier Ripoll, este tipo de indígenas africanos se caracterizan porque son “*fieles a golpe de látigo para que continúen avanzando por entre la maraña de la selva, cuya vida apenas vale nada, hasta el punto de que cuando son sorprendidos por alguna fiera o por alguna tribu hostil son los primeros en caer.*” (Ripoll, 2000: 22). Sin embargo, a esta imagen se opone otra: el indígena *hostil*, aquel salvaje que se niega a aceptar los avances civilizatorios de los colonos blancos. Para el autor antes mencionado, “*la segunda actitud, la hostil, presenta a los africanos como salvajes feroces, capaces de inmolar a un hombre, más por sadismo que por defensa territorial. Pintados y armados, sus apariciones suelen ser de improviso*” (Ibid.). De hecho, esta actitud belicosa es la que ha predominado en el imaginario occidental, puesto que el público consumidor de estas películas comienza a configurar un discurso claramente racista, no solo frente a los africanos, sino que también contra las poblaciones negras de Estados Unidos.

Por otra parte, el cine sobre África fue generando subgéneros a través del tiempo. De esta manera, es posible identificar una producción de películas especializadas en el personaje de *Tarzán* y aquellas donde el centro de la historia son las aventuras de *Exploradores*.

Tarzán apareció publicado por primera vez en la revista norteamericana *All Story Magazine* (1912). Las aventuras de este personaje tuvieron tanto éxito, que su autor (Edgar Rice Burroughs), escribió otras 26 novelas, las que posteriormente pasaron al comics y después al cine (Lucena, 2002: 226). Cabe mencionar que entre 1918 y 1985, se filmaron cerca de 50 películas sobre Tarzán. El primer actor en interpretarlo fue Elmo Lincoln (*Tarzán o el hombre mono, 1918*), pero sin duda, el Tarzán más famoso fue representado por Johnny Weissmuller. Este nadador olímpico filmó 6 películas para la Metro Goldwyn Meyer; *Tarzán el hombre Mono* (1932), *Tarzán y su compañera* (1934), *La fuga de Tarzán* (1936), *Tarzán y su hijo* (1939), *El tesoro de Tarzán* (1941) y *Tarzán en Nueva York* (1942). En todas estas películas, Weissmuller fue acompañado por Maureen O’Sullivan, quien interpretaba a Jane, la mujer de Tarzán, encarnación del heroísmo femenino, además de ser el agente civilizatorio del “rey de la selva”, enseñándole tanto el idioma colonial (inglés), como la domesticación-dominación de la selva africana (ejemplo de ello es el ascensor que permite subir al hogar de Tarzán y que es tirado por elefantes).

En estas producciones, los indígenas aparecen representados en las dos actitudes antes mencionadas. En una de estas dimensiones, los nativos son los portadores de la expedición, leales y amables con los exploradores. Sin embargo, rápidamente son asesinados por los *otros* africanos, aquellos que presentan combate a los blancos. En el film *Tarzan, el Hombre Mono*, un safari es capturado por una tribu de pigmeos, hasta que el mítico hombre mono libera a los exploradores con la ayuda de unos elefantes. La temática de la *tribu hostil*, será recurrente en las

películas de este héroe. De hecho, en buena parte de las películas de Tarzán cambian los personajes capturados junto a Jane, pero la imagen de la tribu africana siempre es la misma.

La imagen de los nativos africanos, permite estudiar el discurso racista contenido en las películas de Tarzán, puesto que de una u otra manera, la superioridad blanca queda evidenciada en cada uno de estos films. Para Gubern, “*nadie dudó un instante de que, en su universo dramático formado por animales y hombres de raza negra, Tarzán podía resultar la más perfecta glorificación de la raza blanca*” (Gubern, 1978: 72). Consecuencia de esto es que la colonización de África y las políticas de discriminación practicadas en Estados Unidos quedaban plenamente justificadas.



Figura 13: Escena de “*Tarzan en Nueva York*”, donde aparece la trilogía clásica de este sub-género: *Tarzan, Jane y Boy*. De esta manera, se evidencia la política racial del reparto, con actores blancos en los papeles principales (Gubern, 1978).

Un segundo subgénero en la producción de películas sobre esta región son aquellas protagonizadas por exploradores. En general, estos films tiene argumentos similares; un hombre blanco dedicado a la cacería se encuentra en medio de un viaje con una hermosa mujer, entre ellos surge el amor, el que será interrumpido por el ataque de alguna fiera, o bien, por nativos hostiles.



Figura 14: Carátula de “*Trader Horn*”, cinta fundadora del sub-genero de aventuras (Ripoll, 2000)

Temprano ejemplo de este subgénero es *Trader Horn* (1931), realizada por el destacado director de películas de aventuras W. S. Van Dyke. En esta producción, un audaz explorador se encarga de rescatar a la heroína, una mujer blanca raptada por indígenas (Gubern, 1978: 9). Esta producción fue filmada en África y tuvo numerosos problemas, ya que al contagio de enfermedades<sup>15</sup> se sumó un audio deficiente. Quizás por esta razón es que las producciones posteriores serán rodadas principalmente en estudios, incluyendo material documental captado en los escenarios verdaderos (principalmente planos generales de aldeas y algunas ceremonias) (Ripoll, 2000).

Otra película protagonizada por exploradores es *Las minas del rey Salomón* (1937). Esta cinta fue realizada por la *Gaumont British Picture Corporation*, importante productora inglesa. La historia está basada en la novela de Henry Rider Haggard, y cuenta las aventuras del cazador Allan Quartermain, quien guía a una mujer hacia las míticas minas, la que a su vez va en busca de un familiar perdido, y por cierto, del tesoro que hay en ellas. En esta producción los africanos son presentados de manera dual, “*donde algunos son buenos y colaboradores, y otros son inhospitalarios y practicantes de ceremonias despiadadas*” (Ripoll, 2000: 23).

Las películas sobre África revelan un discurso sobre los africanos y sobre las poblaciones negras en general. Esto es importante, ya que es a través del cine que se construye dicho discurso, marcado por un racismo militante que justificaba la dominación y la discriminación.

<sup>15</sup> La actriz principal (Edwina Booth) muere como consecuencia de unas fiebres contraídas durante la filmación, y el director W. S. Van Dyke contrae paludismo, del que se recupera con posterioridad.



## Los Nativos de Polinesia.

Las islas de la polinesia fueron un espacio atrayente para la naciente cinematografía occidental. Como señala Ripoll, las islas del pacífico han sido “escenario de vidas idílicas, de paraísos naturales o de bellas indígenas con collares de flores, pero también de sufrimientos exportados por los blancos” (Ripoll, 2000: 55). Todo esto fue configurando una particular estrategia de representación de estos pueblos en el cine, dotándolos de una especial imagen física, pero también caracterizando sus hábitos culturales.

Como se expuso anteriormente, las primeras películas de ficción (que contaban con financiamiento de los grandes estudios) se orientaron tempranamente a la representación de historias en ambientes polinésicos. Desde la fundacional obra de Gastón Melies (*Amado por una Jefa Maori*), pasando por las producciones de Robert Flaherty (*Moana* y *Tabú*), es posible constatar que esta zona geográfica despertó un especial interés para la industria del cine. Según Román Gubern, “las islas del pacífico ofrecían un estímulo suplementario de una acentuada mitología romántica y erótica, un mosaico de temas roussonianos acerca de civilizaciones vírgenes, hedonistas y paradisíacas, corrompidas por los mercaderes blancos” (Gubern, 1978:17). Este discurso idealizado se vio potenciado por acción de la pintura (por ejemplo de Gauguin), en tanto se generaron imágenes de gran circulación entre las sociedades coloniales, las que acompañadas de relatos sobre navegantes que visitaron aquellas regiones, terminaron instalando una particular representación de la zona y sus habitantes, caracterizada por la imponente naturaleza insular y las costumbres liberales de los nativos (Ripoll, 2000).

A pesar de ello, el rol de los indígenas fue decayendo en las producciones posteriores. De esta manera, se pasó de un centralismo temático (propio de las películas de Flaherty), hacia un rol secundario donde los isleños son relegados a los márgenes del relato cinematográfico. En este sentido, “las islas servían simplemente de marco a una peripecia cuyos protagonistas eran todos blancos, seres marginados en una tierra lejana, y en la que los nativos se confundían con el telón de fondo” (Gubern, 1978: 19).

Para algunos historiadores del cine, la película *Sombras blancas en los mares del sur* (1929), marca el inicio de una serie de producciones cinematográficas ambientadas en la polinesia (Gubern, 1978). Tal como se mencionó, esta película fue dirigida por W. S. Van Dyke, quien inició su trabajo en la zona con Flaherty. En esta cinta, se plantea el tema de la degradación de las culturas indígenas por efecto del colonialismo, en especial por la introducción de bebidas alcohólicas. Los personajes centrales son dos blancos y una nativa, interpretada por la mexicana Raquel Torres. Este último dato merece ser destacado, pues el reparto de actores no

es un tema menor, y como veremos más adelante, en varias producciones los indígenas son interpretados por actores latinos, sobre todo mexicanos. Esto se explica por la función del nativo en el cine, un ser exótico dentro de una historia de blancos, por lo que se convierte en un sujeto intercambiable, factible de ser representado por alguien que no pertenezca a la cultura polinésica.

En términos generales, la película de Van Dyke presenta una mirada paternalista de los indígenas, pues son representados como seres angelicales pero corrompidos por la sociedad occidental. Esta imagen va a estereotipar fuertemente al nativo de las películas ambientadas en los mares del sur.

Sin embargo, la imagen de los pueblos originarios de polinesia sufre transformaciones dentro de las diferentes producciones. Ejemplo de ello es la primera versión de *King Kong* (1933), donde se marca un quiebre en la representación de lo polinésico. En esta producción, la trama comienza con un director de cine que decide filmar su película en una desconocida isla de Sumatra. Una vez en ella, se da cuenta que hay una inmensa muralla, construida por los indígenas para protegerse de un gorila gigante: King Kong. Los supuestos nativos aparecen hablando algunas palabras en *swahili*<sup>16</sup> y *malasio*, empuñando escudos parecidos a los de Nueva Guinea (Heider, 1995). El resultado de esta representación es una *africanización* del polinésico, de hecho, los nativos de King Kong son “negros” y “belicosos”, pero habitan una isla exótica que recuerda las películas ambientadas en los mares del sur.

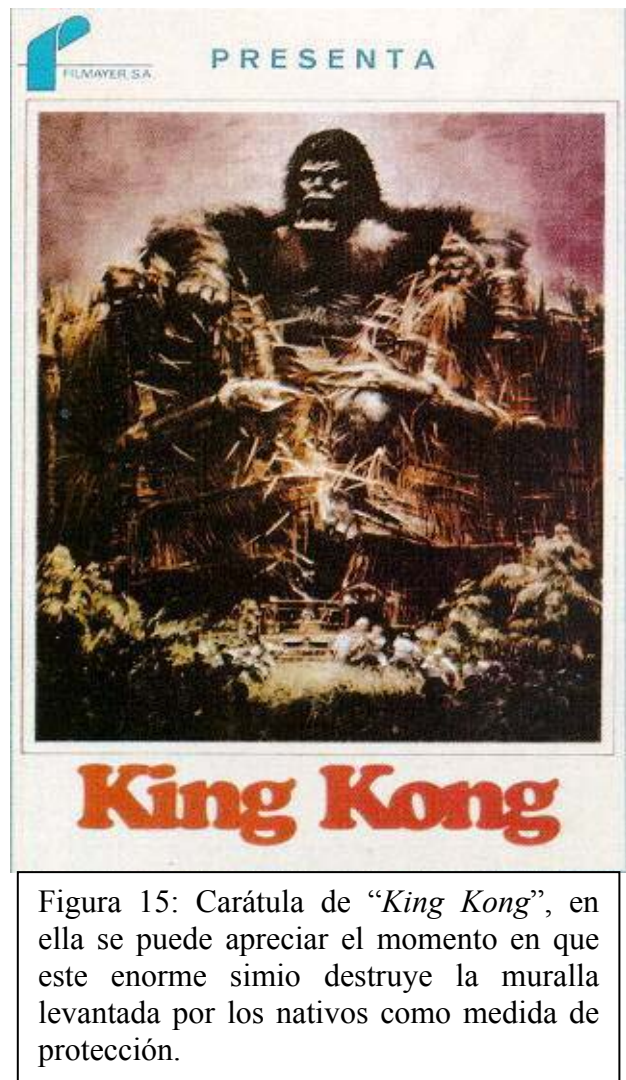


Figura 15: Carátula de “King Kong”, en ella se puede apreciar el momento en que este enorme simio destruye la muralla levantada por los nativos como medida de protección.

<sup>16</sup> Lengua africana y que es hablada en 8 naciones del sur de este continente.

Los directores de King Kong -M. Cooper y E. Schoedsack<sup>17</sup>-, realizan su película en terrenos vacíos y en diversos estudios de Hollywood. De esta manera, inician nueva era en las películas del circuito industrial, ya que las escenas en lugares exóticos comienzan a ser filmadas en estudios especialmente acondicionados para ello y se abandonan las locaciones naturales. Por este motivo, se recurre a actores afro americanos para que representen a ese *otro* polinésico, en un cambio que aparentemente no produjo mayor complicación entre los espectadores.

No obstante, películas posteriores a King Kong retoman la imagen positiva y paradisíaca del indígena polinésico, aunque es posible percibir un quiebre en este tipo de construcciones visuales, pues “*del film cuya acción se desarrollaba exclusivamente entre nativos, se pasó a los planteados entre hombres blancos que se encontraban en los mares del sur, jugando a veces con la posibilidad de una nativa que centrara la historia de amor*” (Gubern, 1978: 19). Un caso que ilustra esta última tendencia es *Rebelión a Bordo* (1935), donde se narra la aventura de un barco inglés que parte a Tahití. En esta isla, algunos marinos encuentran una pareja indígena y comparten el modo de vida de los nativos por algunos meses. En el viaje de regreso, la tripulación se rebela contra el capitán y regresan a la isla, donde inician una nueva vida, alejada de la corrompida “*civilización*”.

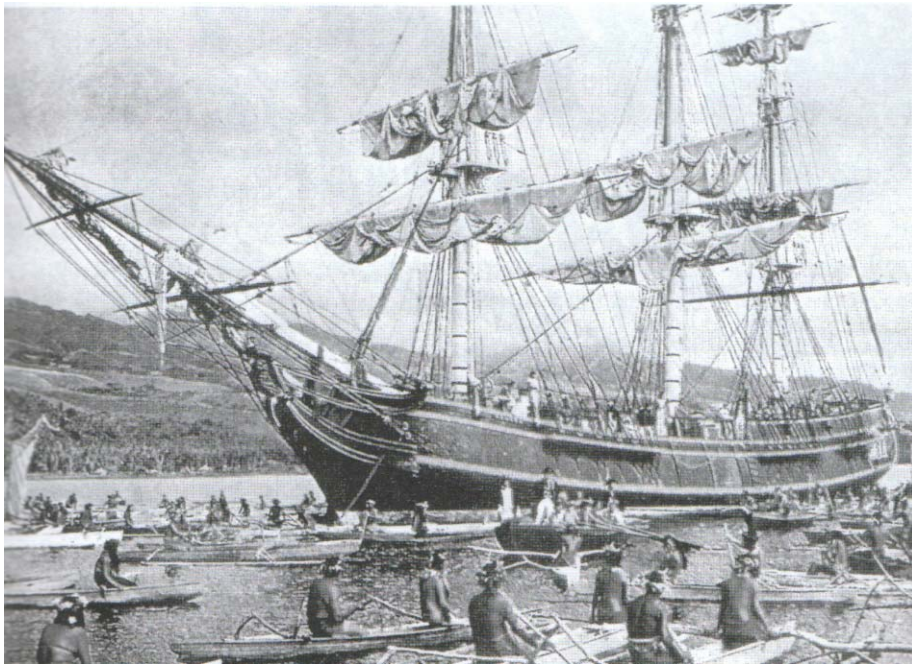


Figura 16: Escena de la película “*Rebelión a Bordo*” (Gubern, 1978).

---

<sup>17</sup> Merian Cooper y Ernst Schoedsack se iniciaron en el cine documental, destacando su película *Grass* (hierba) la que tiene gran éxito. La cinta muestra la migración anual de los pastores bakhtiari (Persia), quienes recorren un largo recorrido en busca de mejor alimento para su ganado (Heider, 1995).

Esta película fue filmada en un contexto natural, es decir, en los mares del sur, que es donde se desarrollaba la historia. Esto implicó que los indígenas fueran interpretados por habitantes de la zona, aunque las actrices que representaban a las parejas de los personajes principales eran blancas. Por otro lado, los isleños hablaban en lengua nativa y solo algunos pronunciaban palabras en inglés.

En términos generales, las producciones analizadas dan cuenta de una particular construcción visual sobre lo polinésico. Si bien King Kong establece una ruptura en la representación de estos indígenas, en tanto se representan *isleños belicosos*, también es cierto que la imagen dominante sobre estos pueblos es positiva. De hecho, son nativos más bien pacíficos, esmerados en prestar servicios a los personajes blancos en su tarea colonizadora. Está será una característica mas o menos permanente dentro de las películas ambientadas en polinesia, con lo cual comienza a operar una vinculación entre geografía y características culturales de determinados pueblos indígenas, lo que refuerza el discurso colonial y el imaginario sobre lo polinésico en occidente.

#### IV. EL DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

Como se pudo observar al inicio de este capítulo, las primeras filmaciones a indígenas estuvieron vinculadas a la antropología, entendida en ese entonces como una disciplina que estudiaba principalmente pueblos *salvajes*. Sin embargo, es a partir de la década de los 30' cuando la antropología logra hacer coherentes sus metodologías y campos teóricos, en la observación de estas culturas.

Entre 1936 y 1939, Gregory Bateson y Margaret Mead desarrollaron un estudio sobre la cultura balinesa y de Nueva Guinea<sup>18</sup>, en el cual introdujeron la fotografía y el cine como elementos de registro etnográfico. Las fotografías fueron utilizadas en el libro "*Balinese Character*" (1942) y los 22.000 pies de película filmados por Bateson, fueron convertidos en seis filmes, los que fueron exhibidos en 1952.



Figura 17: Margaret Mead y Gregory Bateson durante su trabajo de campo en Bali (Bateson-Mead, 1942).

<sup>18</sup> En esta zona, trabajaron sólo los ocho meses de los casi tres años que duró la investigación, pues la II guerra mundial abortó el proyecto. De ahí que el énfasis del estudio esté radicado en Bali.



Durante la grabación, esta pareja debió sortear varios problemas técnicos, como una cámara desastrosa y sin sonido sincronizado. Al momento de hacer el montaje, se presentó otro problema, ya que originalmente las películas fueron grabadas a 16 cuadros por segundo (para ahorrar película), y cuando se decidió agregar unos comentarios de Mead, hubo que proyectar a 24 cuadros por segundo<sup>19</sup>, por lo que los *balinenses* se movían casi un 50% más rápido que lo normal (Heider, 1995: 40). Ante eso, hubo que hacer un complicado proceso de edición. De todas las películas, *Trance and Dance in Bali*, fue la única grabada originalmente a 24 cuadros por segundo.

Las películas se agruparon en la serie *Character Formation in Different Cultures*. Los temas de las filmaciones se encuentran directamente relacionados con el enfoque “*Cultura y Personalidad*”. En *Firts Days in the Life of a New Guinea Baby*, se muestra un estudio de seguimiento a Karba, desde los 7 a los 34 meses de edad, acompañándolo en las etapas cruciales del desarrollo infantil. En otro film (*Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*), se compara la cultura *balinesa* con la *latmul*<sup>20</sup>. En la mencionada *Trance and Dance in Bali*, se muestra una danza religiosa que narra una leyenda local; a través de la danza, los actores del drama entran en un trance que los comunica con el mundo sobrenatural.

Indudablemente, junto al producto filmico de esta experiencia, uno de los aspectos más importantes fue el profundo análisis teórico de la utilidad de los registros audiovisuales en la etnografía. En el libro *Balinese Character* (1942), Bateson dedica un capítulo a discutir sobre la percepción de la cámara en Bali y sugiere elementos para disminuir su presencia. Asimismo, las películas de Mead y Bateson cumplen con los cánones etnográficos de una manera rigurosa; describen el comportamiento y presentan los resultados del estudio (De Brigard, 1975: 27)<sup>21</sup>. Estos trabajos, fueron los primeros en utilizar el cine como parte integrante de la investigación antropológica, ya que permitía mostrar el movimiento de ciertas interrelaciones, las que podían ser mejor presentadas en el film que descritas simplemente en palabras, integrando imagen y escritura en una etnografía (Heider, 1995).

La II Guerra Mundial, marcó notablemente la producción cinematográfica de aquel entonces. Surge el documental de propaganda, utilizado por los distintos países involucrados como arma comunicacional (Dell, 1997). Una vez finalizado el conflicto, afloran por distintos lados realizadores ansiosos de registrar al *otro*.

---

<sup>19</sup> A esta velocidad se puede sincronizar audio e imagen.

<sup>20</sup> Esta cultura había sido estudiada con anterioridad por Bateson entre 1929 y 1933.

<sup>21</sup> Aunque recibieron los ataques de Marvin Harris, quien afirmó que Mead recurrió a la fotografía como consecuencia de las críticas que recibieron sus trabajos anteriores, por el carácter inexacto e inverificable de sus datos.

Dentro de estos, sobresale Jean Rouch, quien desde 1946 inicia una prolífica labor cinematográfica, que hasta 1990, contaba con 94 producciones.

Este francés, baja por el río Níger filmando por “*prueba y error*” con una cámara de 16mm. de segunda mano. Pronto pierde el trípode, apoyando la cámara sobre su hombro e improvisando las tomas, dando origen a su peculiar forma de filmar (De Brigard, 1975). El material registrado en esa oportunidad, es adquirido por las “*Actualités Françaises*”; donde se le agrega un narrador y se traspasa a 35mm., siendo exhibida como “*Au pays des mages noirs*” (*Un país de Magos Negros*. 1947).

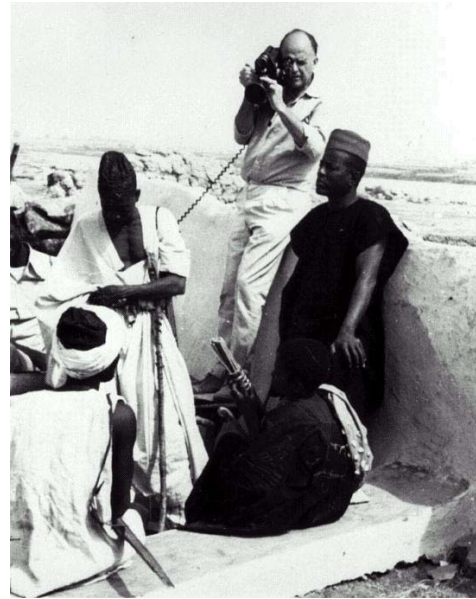


Figura 18: Jean Rouch durante una de sus filmaciones (Colombres 1991)

En 1954, filma una de sus más destacadas realizaciones: *Les Maîtres Fous* (Los Maestros-Locos). La trama tiene lugar en los suburbios de Accra (Ghana), donde la secta de los *haoukas* se reúne cada domingo para desarrollar una ceremonia ritual, en ella, los participantes entran en trance y asumen roles de *colonos*. Comienzan a imitar al gobernador, al soldado, a la locomotora, en una cruel caricatura que, en un solo golpe, echa en cara lo brutal y ridículo de las prácticas coloniales (Verba, 1998). Después sacrifican un perro y su sangre es bebida. Al otro día, estos hombres y mujeres retornan a su trabajo, en el mercado o en las construcciones. Según comenta Rouch en la película, este ritual tiene una función catártica, ya que da la posibilidad a los nativos de desagraviarse de los ingleses durante el domingo, y así poder sobrellevar “sanamente” la dominación durante el resto de la semana.

La película causó polémica, algunos vieron un colonialismo racista que degradaba aún más la imagen del dominado, otros en cambio, vieron una resistencia simbólica contra el imperialismo europeo, antesala de las luchas independentistas que se darían en los 60’.

Con los años, Rouch madura su estilo y lo llama *cinema-vérité*<sup>22</sup>: un cine donde la cámara asume todas las técnicas y métodos de filmación, los distintos puntos de vista, convirtiéndose en un ojo interactivo. Según este cineasta, “*el conocimiento no debe ser más un secreto robado a los “salvajes” para terminar devorado en los templos occidentales del saber. Tal cine resultará de una búsqueda sin fin donde etnógrafos y etnografiados se comprometan a marchar juntos en el camino de lo que alguien llamó “antropología compartida”*” (Colombres, 1991: 22).

Algunos años antes de la realización de *Les Maîtres Fous*, específicamente a principios de 1951, Laurence K. Marshall (un hombre de negocios jubilado), lideró una serie de expediciones al desierto del Kalahari (sur de África), para estudiar a los bosquimanos (también conocidos como *bushmen*). En las expediciones de Marshall, participaban científicos de varias áreas, pero el grupo central estaba conformado por su familia: su mujer Lorna, y sus dos hijos, Elizabeth y John. Se organizaron de tal manera, que Lorna realizaría los estudios etnográficos sobre los bosquimanos, John haría las películas y Elizabeth, a quien le gustaba escribir, haría un libro (Heider, 1995: 42).

En 1954, John Marshall ya había grabado cientos de miles de metros de película, sin embargo, terminó de filmar sólo en 1956. El film se estrenó en 1958, con el título de *The Hunters* (Los Cazadores). La historia gira en torno al viaje de cuatro hombres en busca de carne, terminando con la muerte de una jirafa.



Figura 19: John Marshall durante la filmación de “*The Hunters*”(Lezama, 2001).

<sup>22</sup> El *cinema vérité*, tiene su antecedente en el *kino-pravda* (cine-verdad) de Dziga Vertov. Este cineasta desarrolló una intensa labor en la Rusia Soviética, documentando el socialismo desde una perspectiva realista.

Si bien la película se destaca por revitalizar un cine que surge de la convivencia prolongada, no está exenta de críticas. Una de ellas tiene que ver con las inconsistencias de la historia, pues la película fue armada en la sala de montaje con material registrado a lo largo de varios años y no de un par de semanas (que es la duración que tiene el viaje de los cazadores en la película) (Heider, 1995). Como consecuencia de esto, los cuatro cazadores no siempre son los mismos, por lo que al espectador se le producen ciertos quiebres. Por otra parte, Marshall incluye una narración en todo nivel, incluso llegando a expresar lo que los cazadores piensan y la jirafa siente, como la voz de dios (Dell, 1997)<sup>23</sup>. Otra de estas “inexactitudes”, es presentar a los *bosquimanos* como viviendo en un medio ambiente marginal y dependiente de la caza, en circunstancias que otros estudios han demostrado que su dieta se basaba, principalmente, en la recolección (De Brigard, 1975).

Después de esta primera experiencia, Marshall ha realizado una docena de films sobre África y Norteamérica, incluyendo “*N’ai*” (1980) una historia de vida de una mujer *bushmen*, transmitida en la televisión abierta de Estados Unidos. Desde finales de los 80’, Marshall ha combinado su rol de realizador con el de activista, ayudando a los *bushmen* en sus esfuerzos por crear una identidad económica y cultural mientras filma el proceso (Ruby, 2001).

En el montaje de *The Hunters*, participó Robert Gardner, director del Centro de Estudios Fílmicos de Harvard. Al poco tiempo de esa experiencia con Marshall y los *bushmen*, Gardner encabezó una expedición a la Nueva Guinea Holandesa (ahora provincia de Irian Jaya, Indonesia), con el objetivo de estudiar a los *dani*, pueblo “desconocido” y casi “intocado” por el hombre blanco, que todavía usaban hachas de piedra, arcos y flechas.

Gardner realiza las filmaciones durante cinco meses (1961), editando este material en 1963. La película se llamó *Dead Birds* (Pájaros Muertos) y se convirtió en otro clásico del género antropológico, al narrar la historia del guerrero, Weyak y de un pequeño pastor de cerdos, Pua. Ambos personajes deben pasar por una serie de crisis de guerra al interior de su cultura. Las acciones son comentadas en la película por Gardner, en un estilo nervioso que enfatiza el dramatismo de los hechos, marcados por una guerra ritual entre aldeas (Dell, 1997). Batallas y funerales que ocurrieron durante la filmación, fueron mostrados en la película (Heider, 1995).

Uno de los aportes metodológicos de *Dead Birds*, fue la inclusión de un texto escrito para acompañar la película, a modo de apostillas. En él, se incluyen comentarios de Gardner sobre la realización del film, junto con un análisis toma por

---

<sup>23</sup> La voz de dios (the voice of god), es una referencia al estilo narrativo de la escuela documentalista inglesa, en ella la voz se convierte en un elemento que define y explica las imágenes de la película, con una autoridad indiscutida, y sin limitaciones espacio-temporales (citado en Dell, 1997.).



toma. Por todo esto, *Dead Birds* no es sólo un registro de ochenta y tres minutos sobre los *dani*, también puede ser utilizado como una película de estudio fuertemente documentada (Heider, 1995).

También por estos años, se retoma el material filmado por Marshall y que no fue incluido en *The Hunters*. La idea era producir nuevas películas y como ayudante de Marshall llega el antropólogo Timothy Asch. El trabajo en conjunto culmina con casi veinte nuevas películas sobre los *bushmen*, cada una relacionada con un tema específico. La primera es *N/um Tchai* (1966), que muestra una ceremonia de trance. Los realizadores, dieron una solución innovadora al problema de hacer comprensible un evento de esa complejidad, sin tener que recurrir a una explicación demasiado larga. Para ello, mostraron la ceremonia dos veces, en la primera había una narración explicativa sobre las imágenes. En la segunda, se exhibía el film con audio ambiente y sin ninguna explicación (Heider, 1995).

Otra película de la serie es *An Argument about a Marriage*. Ahí se muestra una discusión compleja y acalorada entre dos grupos *bushmen*, que surge cuando una mujer abandonada por su marido, se casa nuevamente y después se reconcilia con su primer marido, causando una gran discusión. En este caso, debido al nivel de profundidad cultural que tienen temas como el parentesco y los derechos conyugales, la técnica explicativa se hizo insuficiente, lo que impulsó a los realizadores a crear textos aclaratorios que acompañaran los materiales filmicos, ilustrando esquemas de parentesco, detalles históricos y cualquier información útil, para una comprensión cabal del evento (Maturana, 2001).

Con esta serie de películas, se origina un cambio en las producciones con *sentido etnográfico*, ya que tradicionalmente este tipo de películas se concentraba en los aspectos materiales de una cultura, los aspectos observables. A partir de los trabajos desarrollados por Marshall y Asch, se comienzan a tocar temas más *profundos*, como discusiones sobre matrimonios. Timothy Asch, además de estas películas, desarrolló un vasto e interesante trabajo sobre los *yanomami* (Venezuela), el que será comentado en el siguiente capítulo.

Mientras Marshall, Gardner y Asch realizaban sus trabajos bajo el amparo de Harvard, en la Universidad de California (1966) se comenzaba a gestar una de las experiencias más interesantes de realización cinematográfica, consistente en capacitar a algunos *navajo* (hombres y mujeres) en el uso de cámaras de cine de 16 mm., para después comparar lo que los antropólogos habían mostrado de los *navajo* y lo que los *navajo* querían mostrar a través de sus películas. A cargo del proyecto, estaba el profesor de comunicación Sol Whort y el antropólogo John Adair<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> También colaboró el estudiante Richard Chalfen, quien trabajaba con Worth.

Según Arturo Dell, “la metodología de enseñanza de las técnicas cinematográficas, fue hecha de una manera indirecta, al no explicitar en ningún momento sobre que temas deberían ser las películas, que se debería filmar, como se editaría el material, etc.. Cada uno de los seis realizadores Navajo decidió hacer su película en su propia comunidad, eligieron procesos y productos inmediatamente familiares, es decir, artesanía en plata, tejidos, ceremonia de curación” (Dell, 1997). En un momento del proyecto, se pudo comparar la película de un antropólogo sobre artesanía en plata y una película de un navajo sobre el mismo tema (*Navajo Silversmith*). Esta comparación, enseñó que para los indígenas la búsqueda de materiales y la caminata del artesano eran centrales. De hecho, en todas las películas *navajo* las escenas de caminatas ocuparon un lugar importante, puesto que el caminar es un acto en sí mismo y no un puente entre acciones. En cambio, la película del antropólogo estuvo centrada principalmente en la confección de la pieza en plata. Para Worth y Adair, esto se relacionaba con variables culturales de este pueblo, como su extremado sentido del movimiento, o su estilo narrativo mítico, donde el desplazamiento es fundamental y el “gran viaje” es un tema central. Otro elemento que llamó la atención de estos investigadores, fue la ausencia de planos cerrados al rostro en las películas *navajo*, hecho vinculado a su comportamiento no verbal, donde mirar directamente a los ojos puede ser entendido como una falta de respeto<sup>25</sup>. A partir de este trabajo, se sientan las bases para una nueva producción cinematográfica, donde son las propias comunidades quienes construyen su imagen, teniendo la posibilidad de darles un nuevo uso a los medios audiovisuales, esta vez en función de sus reivindicaciones.

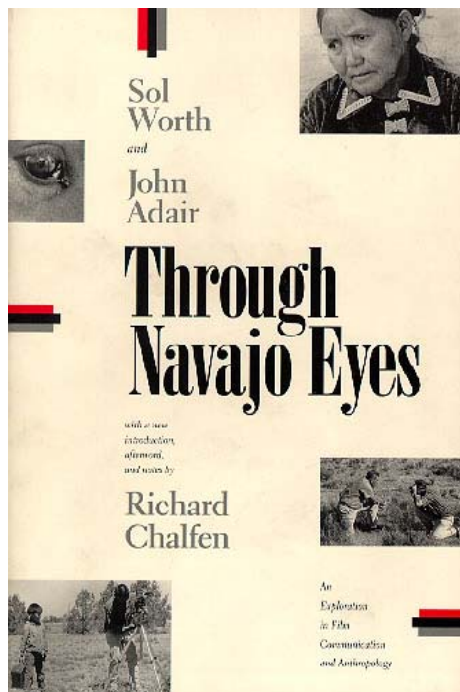


Figura 20: Portada del libro “A Través de Ojos Navajos”, en donde Worth y Adair exponen los aspectos más interesantes de tu trabajo entre este grupo indígena

<sup>25</sup> Para una mayor profundización sobre la comunicación no verbal se recomienda el libro de Flora Davis. La Comunicación No Verbal. Ed. Alianza. 1976.

Como se puede constatar, los trabajos audiovisuales realizados por antropólogos son numerosos y variados, en términos de las metodologías utilizadas. A pesar de ello, las escuelas de antropología no han incorporado del todo el uso del cine y el video como parte de una investigación, por lo que las experiencias del ultimo tiempo son aisladas, pero es una tendencia que ha cambiado a partir de los 90', sobre todo gracias al video, donde las cámaras se han convertido en una herramienta indispensable para las generaciones jóvenes de estos(as) profesionales.

## CAPITULO II:

# **LOS LENTES SOBRE INDÍGENAS DE LATINOAMERICA**

## I. EL INDÍGENA LATINOAMERICANO EN LA PRODUCCION AUDIOVISUAL.

La temática indígena aparece tempranamente dentro de la producción cinematográfica latinoamericana, y aunque de manera periférica, la presencia de estos pueblos en el cine se ha mantenido hasta el presente. A pesar de esto, la relación entre pueblos originarios y producción audiovisual no ha sido mayormente estudiada, por lo que las referencias bibliográficas y filmográficas son más bien escasas. Por este motivo, en este capítulo se realizará un recorrido histórico de películas, considerando criterios de selección amplios que permitan exponer un conjunto representativo de producciones nacionales y su relación con el contexto regional.

En este sentido, se han estudiado películas documentales y de ficción, tanto las realizadas en cine como aquellas producidas en video (soporte que surge a fines de los 70'). Para el caso latinoamericano, ambos géneros dialogan y se cruzan, ya que muchas veces los documentales nutren a las películas de ficción con imágenes de indígenas, y por otro lado, las producciones de ficción marcan una mirada exotizante que los documentales terminan reproduciendo, hecho que se manifiesta – por ejemplo- en la predominancia de ritos dentro de estas filmaciones. Por otro lado, es importante señalar que se trabajará sobre la base de aquellos trabajos con cierta importancia en cada uno de estos géneros, además de la repercusión que estas películas tuvieron en sus respectivos países y como influenciaron en la producción de otras películas de la región.

En cuanto a los realizadores, se han estudiado obras de cineastas, videastas, periodistas, antropólogos e indígenas, presentando un interesante mosaico de los matices que esta producción audiovisual ha presentado a lo largo de todo el siglo XX, incluso hasta nuestros días de imagen digital. Esto ha permitido observar las complejidades que adquiere la imagen de los pueblos originarios en el cine y video latinoamericano, ya que muchas veces el punto de vista del realizador es clave en la construcción de estas imágenes, pasando del *estereotipo negativo* al *indígena idealizado*.

Las películas y los videos de este capítulo se expondrán en orden cronológico, siendo ordenados bajo los siguientes ejes temáticos: país realizador, temática, influencia regional. Los comentarios que acompañan la descripción de estas obras son realizados desde una perspectiva interpretativa, tratando de no caer en juicios estéticos-técnicos, por lo que se privilegiará una mirada a los diferentes dispositivos que han operado en la construcción de la imagen del indígena latinoamericano. En este sentido, cabe mencionar que la producción en cine era costosa y altamente especializada, por los que las producciones en este formato

decaen con la aparición del video, que junto con abaratar costos, masifica su uso en diferentes sectores sociales. Esto explica que las producciones sobre pueblos indígenas se intensifiquen con el pasar de los años, sobre todo, por una extensa utilización del video desde los 80', lo que aumenta considerablemente las realizaciones sobre pueblos indígenas. Por esta razón, se podrá observar un aumento casi explosivo de trabajos a medida que se avanza en el correr de los años, hecho que sucede en general con la producción audiovisual latinoamericana.

A pesar de su enorme valor patrimonial, las primeras películas sobre estos pueblos no fueron atesoradas como correspondía. Tan sólo en el último tiempo investigadores y realizadores latinoamericanos han hecho esfuerzos por encontrarse con su memoria cinematográfica. Como consecuencia de ello, se han creado archivos en universidades, bibliotecas, museos y organismos no gubernamentales. A esto se han sumado algunos trabajos de carácter investigativo, donde algunos ya han sido publicados (Paranaguá, 2003) por lo que un material valioso ha comenzado a ser conocido. Lamentablemente, Chile es uno de los países con menos infraestructura de cinetecas y archivos audiovisuales de la región, aunque en el último tiempo se han desarrollado algunas investigaciones especializadas en el tema (Alvarado, 2006; Carreño, 2003).

Por este motivo, este trabajo de tesis pretende contribuir en el rescate de esa memoria, puesto que hay muchas continuidades entre la producción en cine/video sobre pueblos originarios de Latinoamérica y la construcción de imaginarios nacionales. En relación a esto, es posible apreciar que los indígenas son asimilados desde una perspectiva exotizante, como un *otro* no diferenciado ni reconocido en sus especificidades. En algunos países, como en Perú o México, son un pasado admirable que constituye parte importante del sentido original de nación. En otras naciones, como Chile o Argentina, más bien son vistos como elementos de un pasado salvaje y un factor de atraso en el presente, por lo que hay desaparecerlos del discurso nacional.

La información utilizada en esta investigación procede de catálogos, fuentes bibliográficas y del visionado de varias de estas producciones. El más importante de estos catálogos corresponde al *Archivo de Videos del Museo Chileno de Arte Precolombino* (MCHAP). Cabe mencionar, que el archivo de este museo es el más grande sobre pueblos indígenas americanos que existe en el país, con más de 300 registros. Asimismo, posee un sistema de préstamos que hace accesible este material audiovisual, permitiendo su difusión en distintas universidades y centros culturales de Chile. Un segundo catálogo utilizado en esta investigación, fue publicado por el *Comité Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas* (CLACPI). Este organismo, es un proyecto en conjunto de varias organizaciones latinoamericanas (muchas de ellas indígenas), y algunos de sus principales objetivos son la realización de festivales temáticos cada dos años, y recoger la filmografía que abordase la

problemática indígena en la región. Fruto de este trabajo conjunto, se elaboró un catálogo con 1089 producciones, de ellas, cerca de un centenar fueron incorporadas en este estudio.

Las fuentes bibliográficas se orientan principalmente a panoramas generales sobre la cinematografía de algunos países de la región, la mayoría de ellos referidos a producciones de un solo país. Solo dos textos presentan una mirada más global, pero tomando principalmente el género documental (Paranaguá, 2003; Orelll, 2006). Por otro lado, hay que destacar algunos textos especializados en la temática (indígenas en la producción audiovisual), pero también orientados a estudios nacionales (Sanjinés, 1995; Menezes, 1995; Da Cunha, 2001; Bermúdez, 1995).

El resto del material se consiguió por préstamos de videos, gracias al apoyo de colegas y amigos que facilitaron copias o entregaron datos sobre donde obtenerlas. Así se logró fichar información sobre numerosas producciones, las que además pudieron ser visionadas, entregando información de primera mano al ser analizadas.

## II. INICIOS (1900-1939)

La película más temprana que se conoce sobre indígenas de Latinoamérica, fue realizada en 1911 por el investigador alemán Theodor Koch-Grümbert, en la frontera de Brasil con Venezuela. La película, llamada *Ans Dem Leben Der Taulipang in Guyana (La vida entre los taulipang de la Guyana)*<sup>26</sup> registra el procesamiento de la yuca amarga (mandioca) hasta convertirla en harina, así como otros aspectos cotidianos de la vida de este pueblo (Bermúdez, 1995).

El mexicano Carlos Martínez Arredondo, filma en 1912 los documentales *Tiempos Mayas* y *la Voz de la Raza*. En estas películas, el indígena era representado por algunas costumbres y tradiciones, pero el tema central eran las luchas por la tierra. Es decir, no se aborda el tema indígena en si mismo, sino que se lo vincula a las luchas campesinas por tierras.

En esos mismos años un militar brasileño, Cândido Mariano da Silva Rondón, emprendía la colosal misión de instalar las líneas telegráficas en el Mato Grosso del Amazonas (el proyecto se conoce como la Comisión Rondón). Este militar abre caminos, elabora la cartografía y establece los primeros contactos con varios grupos indígenas, realizando meticulosas etnografías después de largos meses de convivencia. En 1910, Rondón llama al mayor Luiz Thomas Reis para ser el

---

<sup>26</sup> Este material, fue editado en 1962 por Otto Zerries en el Institut für Wissenschaftlichen Film (IWF). Cabe mencionar que el IWF editó una importante cantidad de films sobre pueblos indígenas de latinoamérica, realizados por investigadores alemanes, sobre todo en los 20' y 30'.

fotógrafo oficial de la comisión. Dos años después, se crea el servicio cinematográfico, también dirigido por Reis, quien adquiere un cinematógrafo Debrie, una manivela, trípode, varios objetivos (35, 80 y 135 mm.), el equipo para revelar y hacer las copias, además de 7000 metros de película Lumiere tropical (Jordan, 1995: 20).

Entre 1913-1914, Reis filma su primera película sobre los *pareci* y *nhambiquara*. Este documento se estrena en 1915 bajo el nombre de *Os Sertões*<sup>27</sup> de Mato Grosso, siendo todo un suceso, solo en Rio de Janeiro fue vista por más de 20.000 personas, en apenas cinco días. Estas tempranas filmaciones causaron la indignación de algunos católicos, que catalogaron la película de inmoral, ya que aparecían “*indios e indias en completa desnudez, una vergüenza para nuestro pueblo*”<sup>28</sup>. Por este motivo, se debió poner una serie de anuncios en las salas de cine avisando la aparición de *indios desnudos*.



Figura 21: El mayor Luis Thomas Reis junto a su cámara de cine (Menezes, 1995).

En 1916, después de convivir varios meses con los *bororo*, Reis graba un ciclo ceremonial fúnebre, danzas, la forma de pesca de este grupo y la confección de utensilios en palma. La película se titula *Rituais e Festas Bororo*, donde utiliza una cámara dinámica, con panorámicas que siguen al danzante. Con un gran sentido ético, Reis evita filmar escenas que pudiesen ser interpretadas como sensacionalistas. Anticipa a Flaherty, revelando y copiando las filmaciones en terreno, a pesar de los insectos que a veces se aglutinan en la película.

El mayor Reis, fue desconocido por los antropólogos e ignorado por los cineastas, sus trabajos caen en las sombras de la misma forma como él cae bajo la figura de Rondon, quien pasa a la historia del Brasil como el hombre que crea el Servicio de Protección a los Indios (SPI).

La primera película de ficción sobre indígenas de Latinoamérica fue *El Último Malón* realizada por el argentino Alcides Greca en 1917, donde se recrea la sublevación de los *toba* y los *mocoví*, ocurrida en el norte de la provincia de Santa Fé en 1904. Greca consigue que varios de los indígenas que participaron en la sublevación, actúen y revivan aquellos momentos.

<sup>27</sup> El sertão es un lugar semidesértico y con una baja densidad poblacional, ubicado al interior del Brasil.

<sup>28</sup> Diario “*A Bússola*” del 16/06/1916 bajo el título “*Fiestas Inmorales*”. (Citado por Jordan, 1995: 20).





Figura 22: Gabriela Von Bussenius (Muñoz-Burotto, 1998).

En Chile, la actividad cinematográfica rápidamente verá aparecer a los *mapuche* dentro de sus películas. Es así como el 26 de abril de 1917 se estrena *La Agonía de Arauco o el Olvido de los Muertos*, realización de Gabriela Von Bussenius, con el apoyo de Salvador Giambastiani<sup>29</sup> en cámara y montaje.

El título de la película, nos hace caer en la ilusión que la trama central gira en torno al pueblo *mapuche*, pero en realidad es una cinta de corte sentimental, donde la pérdida del hijo y el marido de la protagonista conforman el nudo argumental. El paisaje y los indígenas, más bien serían un contexto exótico desde donde plantear la película, aunque de manera tangencial “*sirven de pretexto para justificar una metáfora sobre la extinción de la raza araucana*” (Jara, 1994: 34).

En esta película, no hay actores *mapuche* y según la crónica del diario *El Mercurio* (realizada con motivo del estreno) el vestuario de los indígenas era discutible, puesto que parecían “*unos pieles rojas disfrazados*”. En cambio, para *La Nación* del mismo día; “*todo este Chile desconocido por tantos desfila con una nitidez y precisión increíbles, el puerto de Valdivia con su embarcadero, el lago Llanquihue, los caseríos de los indios, sus rucas, sus típicas costumbres. En resumen podemos decir que hemos visto un film que en nada desmerece con aquello que llega de afuera*” (Jara, 1994: 34). Si bien la crítica no habla muy bien de la película, se reconoce el buen encuadre de la fotografía y su nitidez. Además, el trabajo de Von Bussenius y Giambastiani inaugura el uso de locaciones naturales, es

<sup>29</sup> Este realizador, de origen italiano, cruza el atlántico para establecerse primero en Buenos Aires, para luego radicarse en Santiago en 1915, siendo el precursor del cine nacional. Eliana Jara comenta, “*en 1916 forma una empresa productora que llegará a realizar varios argumentales de largometraje y algunos cortometrajes, en los que Giambastiani desempeñara especialmente las funciones de director de fotografía, camarógrafo y productor. Sus conocimientos y su particular visión de las posibilidades de una industria nacional en gestación, lo llevan a producir el primer largometraje de la historia del cine mudo chileno y a comunicar sus enseñanzas a una serie de técnicos y directores que bajo su aliento levantarán la incipiente industria cinematográfica de ese periodo*” (Jara, 1994: 188). Salvador Giambastiani muere en 1921.

decir, la producción de esta película se hace fuera de un estudio, lo que para esa época es bastante meritorio, registrando *rucas* y *mapuche* “verdaderos”.



Figura 23: Escena de la película “*La Agonía de Arauco*” (Muñoz-Burotto, 1998)

Lamentablemente, no quedan copias de esta obra, lo que revela la poca preocupación que existe por estos fragmentos del patrimonio. Según Eliana Jara, “*la cineteca de la Universidad de Chile, conserva los manuscritos del guión en un viejo y amarillento cuaderno que fuera entregado por Gabriela von Bussenius, quien no volvería a incursionar en el cine, aun cuando sería una colaboradora silenciosa de Salvador Giambastiani*” (Jara, 1994: 32).

Uno año después, el sacerdote italiano Alberto Maria D’ Agostini comienza a filmar *Zona Austral* (1918), en la que se muestra el extremo sur de Chile (Magallanes y Tierra del Fuego). Junto a las ciudades y paisajes, aparecen algunas tomas de los diferentes grupos indígenas que habitaban la región (*tehuelches*, *selknam*, y *kaweskar*). Este material, constituye las primeras imágenes en movimiento que se conocen sobre indígenas de lo que hoy es Chile, y poseen un gran valor patrimonial.

El tema indígena aparece tempranamente en los primeros largometrajes bolivianos: *La Profecía del Lago* (1925), dirigida por José María Velasco Maidana y *Corazón Aymara* (1925) de Pedro Sambarino. Ambas películas, criticaban la estructura social vigente y la discriminación étnica de aquel tiempo (Sanjines, 1995: 31).

El caso peruano es similar, ya que el indígena andino aparece como protagonista en el primer largometraje de ficción realizado en ese país: *Camino de la Venganza* de Luis S. Ugarte (1922). Sin embargo, su presencia se debe más a la necesidad de una figuración arquetípica que al hecho de constatar su peso específico en la sociedad peruana. Esta *presencia* indígena, también es posible de advertir en los primeros documentales, hoy perdidos o difícilmente visibles en su integridad,

como *El Oriente peruano* (1921), *Tras de los Andes* (1925), *La conquista de la selva* (1929), *Bajo el cielo peruano* (1931) o *Inca Cuzco* (1934). Todas estas películas, confrontaban al espectador con la existencia de *otras* culturas, que habitaban las alturas de los Andes o las riberas del Amazonas, poco conocidas, deliberadamente ignoradas o “sumergidas” por la cultura oficial. Por otro lado, estas filmaciones aprovechaban el rol *explorador-descubridor* del aparato cinematográfico, capaz de llegar a “zonas inhóspitas del difícil y accidentado territorio del Perú, para revelarlo al resto del mundo” (Bedoya, 1995: 61).

Un segundo hito fundador en el cine sobre *mapuche* es la película *Nobleza Araucana*, de Roberto Idiaquez de La Fuente, producción del año 1925, que obtuvo una buena crítica y un relativo éxito de taquilla. Destaca en esta película, el hecho que el camarógrafo sea Arnulfo Valck, nieto de Cristian Enrique Valck<sup>30</sup>, uno de los fundadores de la fotografía en Chile, quien dejó fotografías únicas del mundo *mapuche* y de gran valor patrimonial. Arnulfo, fotógrafo desde 1917, cambia hacia las imágenes en movimiento en 1924 siendo camarógrafo en varias películas, sobresaliendo las realizadas para la firma Valck Films de Valparaíso<sup>31</sup>. Posteriormente, hace cámara en ocho películas más, pero realizadas para otras compañías cinematográficas<sup>32</sup>. Este camarógrafo, sería considerado como uno de los mejores y máspreciados del periodo mudo.



Figura 24: Anuncio de la película “Nobleza Araucana”. Diario La Estrella de Valparaíso, 3 de diciembre de 1925. (Jara, 1994).

<sup>30</sup> Para un mayor desarrollo de esta primera fotografía del mundo mapuche ver el artículo de Margarita Alvarado “La huella Luminosa de los Fotógrafos de la Frontera” en *Historia de la Fotografía en Chile: rescate de huellas en la luz*. Publicado por el Centro Nacional Patrimonio Fotográfico. Año 2000.

<sup>31</sup> Valck Films estaría ligada a Jorge Valck Wiegand, tío de Arnulfo, quien desarrollaría una sólida empresa fotográfica en el puerto de Valparaíso. Las películas realizadas por Arnulfo para Valck Films son: “*Esclavitud*” (de 1924, dirigida por Alberto Santana) y “*Bajo la Mirada del Cristo Redentor*” (de 1924, dirigida por Roberto Idiaquez, en co-producción con Artistas Unidos de Chile).

<sup>32</sup> “*Por qué Delinquirió esa Mujer*” (de 1924, dirigida por Marcelo Derval y como camarógrafo también a Roberto Barrington para Valparaíso Films) “*Bajo dos Banderas*” (de 1926, dirigida por Alberto Santana para Vita Films), “*Ideal y Carne*” ( de 1926, dirigida por Luis Rojas Garcés para Crovetto Films), “*Buscador de Fortuna o no hay que desaminarse*” (de 1927, dirigida por Arcady Boytler para Cine Consorcio), “*Cocaína*” (de 1927, dirigida por Alberto Santana para Vita Films), “*Los Cascabeles de Arlequín*” (de 1927, dirigida por Alberto Santana para Vita Films), “*Madres Solteras*” (de 1927, dirigida por Alberto Santana para Vita Films) y “*La Señal de la Cruz*” (de 1928, dirigida por Alberto Santana para Coqser Films).

En la cartelera de propaganda de *Nobleza Araucana*, aparecen los nombres de tres actores *mapuche* (Paleón Rucapel, Juan Panguilef y Alina Panguilef), sin embargo, la protagonista Daisy van Reed “*aclaró que solo se trataba de blancos disfrazados*” (Jara, 1994:110).

La película desarrolla el tema del despojo de tierras a los *mapuche*, no obstante, dicho tema es suavizado con una historia sentimental, bajando el perfil a la crítica social contenida en el film. El *winka*, sería caracterizado por un “*individuo sin escrúpulos que se salva de la cárcel gracias al cacique Panguilef, quien para no perturbar la paz de la hermana del huinca le perdona los atropellos y ultrajes*” (Jara, 1994:110). Por otro lado, Idiaquez “*no olvida que la acción es fundamental para atraer público e incorpora algunas escenas de violencia y peligro como la persecución por un toro salvaje a una muchacha indefensa, la caída a un río desde un precipicio de veinte metros, elementos, que distraen al espectador del tema principal*”. Pese a estas últimas escenas distractoras, el diario *La Estrella* de Valparaíso señala en su crónica; “*arranca lágrimas de dolor al público por la persecución y desalojo a los indios*”<sup>33</sup>.

*Nobleza Araucana*, corre la misma suerte de casi todos los argumentales mudos realizados en Chile entre 1916 y 1934 (ochenta y uno en total), desapareciendo y de esta manera condenados al olvido. Explica en alguna medida esto “*la fragilidad material del celuloide (lo altamente inflamable del nitrato de celulosa), el costo y las dificultades técnicas para la conservación y restauración de los mismos, sumado a la inercia de las organizaciones culturales por preservar nuestro acervo filmico*” (Jara, 1994: 7).

La película de Idiaquez, revela que la temática *mapuche* fue un inicial motivo de interés para los cineastas de la época, que en cierta medida son representantes de la sociedad chilena. En esta producción, aparece el tema del despojo de tierras y la violencia ejercida sobre este pueblo, estos temas son opacados por otras historias, donde los protagonistas son de la sociedad chilena, quedando lo *mapuche* en un segundo plano, prácticamente en los títulos.

También en la década del 20’, se realizaron las primeras filmaciones de los indígenas del chaco paraguayo. La más antigua de estas películas fue *Indianerleben im Gran Chaco (Los indígenas del Gran Chaco)*, realizada por H. Krieg entre 1925 y 1927<sup>34</sup>. En este documental se registran aspectos de la vida de los *guaraní*, principalmente, actividades de subsistencia y sus artesanías.

Entre 1925 y 1929, Franz Termer y E. H. Sneathlage filman *Festlichkeiten Bei Indianern des Hochlandes Von Guatemala (Las fiestas entre los indígenas de las*

---

<sup>33</sup> La Estrella, Valparaíso, 3 de diciembre 1925 (citado por Jara, 1994:110).

<sup>34</sup> Esta película fue editada en 1950 por el IWF (Institut für Wissenschaftlichen Film).

*tierras altas de Guatemala*)<sup>35</sup>. Documental que registra la celebración de algunas fiestas y danzas tradicionales de los *quiché*, como “El baile de la conquista” y “El baile del volador”.

Los años 30’ se inician con las primeras imágenes de indígenas de Colombia, registradas por Gustaf Bolinder en 1932. La película se llamó *Indígenas del Norte de Colombia*, y en ella se muestran escenas cotidianas de los *wayúu* en la península de la Guajira, de los *yuco* de la sierra de Perijá y los *arhuaco* de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Por esos años, Dina y Claude Levi-Strauss desarrollaban su trabajo de campo en Brasil. En el marco de la investigación, efectuaron varios registros en fotografía y cine de los distintos pueblos estudiados. El material cinematográfico fue montado en 1935, dando origen a dos películas: *Aldeia Nalike (Parte I y II)* y *Cerimonias Funerarias entre os Indios Bororo*<sup>36</sup>. La primera se divide en dos partes y es un registro a una aldea *bororo*, en cambio la segunda filmación está centrada en las costumbres funerarias de este grupo.



Figura 25: Claude Levi-Strauss durante su trabajo de campo en Brasil (Levi-Strauss, 1955).

En 1936, E. H. Snethlage (quien ya había trabajado en Guatemala) estrena un documental sobre distintos grupos indígenas de la frontera entre Bolivia y Brasil. La película se llamó *Indianerkulturen aus dem Grenzgebiet Bolibien-Brasilien (Culturas Indígenas de la Frontera Boliviana-Brasileña)*, filmada entre 1933 y 1935. Se muestran manifestaciones culturales de algunos grupos indígenas de esa zona fronteriza, sobre todo fiestas y danzas (Bermudez, 1995: 89).

En México, la segunda mitad de los 30’ estuvo marcada por varias producciones de ficción, donde se abordaba la temática indígena. Algunas de estas películas son; *Janitzio* (1934) de Alberto Isaac, *El Indio* (1938) y *La noche de los*

<sup>35</sup> Película fue editada en 1932 por el IWF.

<sup>36</sup> A pesar de la importancia de estas películas, no hay mayor información sobre el estado de las mismas o datos sobre donde se pueden encontrar.

*mayas* (1939). A pesar que las tramas de estas películas se ambientaban en la época prerrevolucionaria, la presencia indígena pasa a ser un componente esencial de la nacionalidad mexicana posrevolución. No obstante, cada una de estas películas revela el mundo indígena “desde una óptica llena de prejuicios, paternalista y sentimental” (Piña, 1995: 49).

### III. HACIA LA MITAD DEL SIGLO (40' - 50')

La década de los 40' se caracteriza por la mínima cantidad de películas realizadas, en gran medida consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en 1940 el director húngaro Paul Fejos<sup>37</sup> realiza un importante documental sobre los yagua del Perú. La película, con una duración de 52 minutos, se estrenó en 1941 bajo el título de *Yagua*. En ella, se registró la vida cotidiana de este grupo y contó con la activa participación del chamán de la comunidad, quien dirigió escenas y consiguió la colaboración de su gente para la filmación.

La primera filmación sobre pueblos indígenas de Venezuela, fue realizada por el investigador francés Alain Gheerbrant. Estrenada en 1949 bajo el título *Des Hommes qu' on Appelle Sauvages (Los Hombres que llaman Salvajes)*, la película muestra las costumbres de dos pueblos amazónicos (*ye'kuona* y *yanomami*), que a pesar de sus diferencias culturales, se han establecido muy cerca en algunas regiones, generando particulares relaciones intergrupales (Bermúdez, 1995: 435).



Figura 26: Escena de la filmación del profesor Valenzuela.

---

<sup>37</sup> Fejos desarrolló una importante actividad cinematográfica, y formó a varios antropólogos en técnicas cinematográficas en las Universidades de Yale y Columbia.



Justo en la mitad del siglo, el profesor de la Universidad de Chile Bernardo Valenzuela, realizaba un registro cinematográfico sobre un viaje por distintas zonas del continente. Hay una interesante secuencia, de poco más de un minuto, donde se muestra una aldea *yanahigua* y a un indígena que imita al camarógrafo, como gesto es sumamente atrayente. Lamentablemente, no está claro el contexto sobre el cual se realizaron estas filmaciones, ni la metodología empleada. Según el profesor Valenzuela, realizó otras filmaciones que estarían dispersas en varias universidades de Latinoamérica, pero se desconoce su paradero.

Durante los años 50', se producen intensos cambios en la manera de hacer cine en Bolivia. Los trabajos de Jorge Ruiz y Augusto Roca son parte de esta línea, también llamada cine social. En 1951 realizan *Los Urus* (norte del lago Titicaca), donde se muestra aspectos de este grupo y su particular modo de vida sobre islotes de totora, así como una profunda reflexión sobre si mismos.



Figura 27: La niña chipaya de “Vuelve Sebastiana” (Gumucio, 1982).

Estos realizadores, filman en 1953 *Los Chipayas: Vuelve Sebastiana*. A través de la historia de una niña, se descubren las difíciles condiciones de vida que este pueblo debe sobrellevar. En esta película hay un narrador en off<sup>38</sup>, que dramatiza permanentemente las escenas. Con este film, se sientan las bases para el posterior cine social boliviano, siendo considerada un clásico de la cinematografía andina.

También en 1953, pero esta vez en el norte, se filma una importante película del cine mexicano: *Raíces*. Basada en los cuentos del antropólogo Fernando Rojas y realizada por Carlos Velo<sup>39</sup>, exhibe de manera crítica y sensible al mundo indígena. Los actores son en parte profesionales y en parte naturales, siendo una película de corte neorrealista, a pesar que en un principio su objetivo era promover el turismo.

<sup>38</sup> Es un tipo de narrador que no aparece en pantalla, solo se escucha su voz.

<sup>39</sup> También estuvieron en la realización de la película Walter Reuter (alemán perseguido por el nazismo que llega a México), y Luis Alcózira (refugiado de la Guerra Civil Española).



La década de los cincuenta fue muy productiva en Perú, particularmente en el Cusco, ya que un grupo de cineastas convirtió el registro filmico del mundo andino en su motivación central. Así surge el Foto Cine Club del Cusco, sus principales miembros son Manuel y Víctor Chambi<sup>40</sup>, Luís Figueroa y Eulogio Nishiyama. Según Ricardo Bedoya, las películas “*documentales y argumentales realizadas por estos cineastas fueron las primeras que lograron incorporar la presencia del mundo andino y la condición de sus habitantes al cine peruano ... fascinados por las costumbres y las fiestas, los gestos y semblantes, los ritos y la cultura de los pobladores de las alturas, los cineastas del Cusco partieron con su cámara a levantar un catastro colorido e intenso, ingenuo y gozoso, desordenado pero muy vivo, de un sinnúmero de festividades indígenas*” (Bedoya, 1995: 62). Quizás, el realizador que mejor expresó al cine cusqueño fue Manuel Chambi. En películas como *Carnaval de Kanas* (1956) y *Lucero de nieve* (1956), se puede apreciar la excitación del hombre de cine que asciende, antes que cualquier otro, por sobre los cuatro mil metros sobre el nivel del mar para filmar una comunidad indígena dispuesta a realizar, frente a la cámara, aquello que es parte de su experiencia. En *Gran Fiesta de Chumbivilcas* (1957), se presenta una fiesta con abundante aguardiente y con unos toros sueltos a los que todos los participantes tratan de evadir. La cámara de Chambi y Nishiyama, envuelta en la conmoción del festejo, registra la acción como un observador involucrado, pero también como un testigo que deja constancia de una manifestación cultural a la que pocas veces el cine registró en toda su intensidad.

#### **IV. DOS DÉCADAS INTENSAS (1960-1979).**

El registro más antiguo sobre *mapuche*, y que se encuentra disponible para el público, fue hecho por Sergio Bravo<sup>41</sup> en 1960. Estas imágenes muestran un *nguillatun* realizado a pocos días del terremoto y maremoto que sacudiera la zona sur del país. Según Bravo, la ceremonia se realizó para aplacar la furia de la naturaleza en las proximidades del lago Riñihue. Ahí aparecen escenas de unas *trutukas* de cerca de 4 metros, instrumentos musicales muy difíciles de encontrar en estos días. La potencia de estas imágenes no radica en como se registra la ceremonia en su plenitud (que no sucede), si no en como esos fragmentos visuales adquieren un valor patrimonial con el correr de los años. Este material, forma parte del video *Aquel Nguillatun* editado finalmente en 1999, donde se agregan imágenes en video de la misma zona que fue registrada en cine 40 años antes.

En Brasil, el documentalismo sobre pueblos indígenas alcanza niveles importantes de desarrollo en la década del 60'. Un clásico de este tipo de cine es *Les*

---

<sup>40</sup> Tal vez estos personajes sean familiares del célebre fotógrafo peruano Martín Chambi, quien en los años 20' realizó una intensa labor fotográfica en el Cusco y sus alrededores.

<sup>41</sup> Sergio Bravo fue director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

*Xeta de la Serra des Dorados (Los Xetá de la Sierra de Los Dorados. 1963)*<sup>42</sup>, realizado por Vladimir Kozák en colaboración con el profesor José Loureiro Fernández. En la película se reconstruye la vida tradicional y las técnicas artesanales de los *xetá*; pueblo de cazadores y recolectores seminómadas del noroeste de *Paraná*, contactados por primera vez en 1950 (hoy desaparecidos), quienes utilizaron la técnica de la piedra pulida para elaborar variados artefactos. Posteriormente, Kozák legó un significativo archivo de imágenes fotográficas y cinematográficas al Museo Paraense (Curitiba).

Los trabajos de Heinz Forthmann<sup>43</sup> también se enmarcan dentro de esta línea. En *Kuarup* (1963), registra la celebración de una ceremonia religiosa entre los *kamaruyá*, denominada *Kuarup* ahí se rinde homenaje a los líderes muertos y se reviven los mitos de origen. La película contó con la asesoría del renombrado antropólogo brasileño Roberto Cardoso de Oliveira y fue financiada por el Servicio de Protección a los Indios y el Instituto Nacional do Cinema Educativo.

En general, los filmes patrocinados por las entidades del gobierno brasileño se caracterizaron por un enfoque institucional. Las minorías étnicas son retratadas como parte del escenario donde se mueven los verdaderos protagonistas: los funcionarios, misioneros y los militares (Menezes, 1995: 25).

Por otro lado, los años sesenta marcaron profundamente al cine latinoamericano, en este sentido, se comienzan a desarrollar cambios en el estilo narrativo y en la manera de abordar el tema indígena. A este proceso, se le denominó *Nuevo Cine Latinoamericano* y se caracterizó, además, por una difusión de la riqueza cultural de la zona y por la ruptura con los modelos sociales impuestos desde fuera.

Este tipo de cine se encarna, sobre todo, en las películas del boliviano Jorge Sanjinés<sup>44</sup> quien en 1965 filma *Ukamau (Así Es)*, donde se narra la historia de un campesino *aymara* de la isla del sol (Lago Titicaca), cuya mujer es violada y asesinada por un comerciante (mestizo) del pueblo. El desarrollo de la trama y su desenlace, expresan los sentimientos y conflictos de dos culturas enfrentadas. El manejo de los símbolos que representan a cada una de estas culturas, son trabajados magistralmente por Sanjinés. Esta película fue todo un suceso en Bolivia, identificando a cientos de indígenas de ese país, que se agolparon en las salas de cine para ver esas imágenes.

---

<sup>42</sup> Esta película fue financiada por el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Paraná (Brasil) y el Centre National de la Recherche Scientifique Audiovisuel (Francia).

<sup>43</sup> Otros trabajos de Forthmann son : *Os Indios Urubu: Um Dia na Vida de uma Tribu da Floresta Tropical* (1950), *Funeral Bororo* (1953) y *Jornada Kamaruyá* (1963).

<sup>44</sup> Sanjinés está influenciado por el movimiento *Free Cinema*, surgido en Inglaterra en 1956, donde las películas de ficción se realizan con técnica documental, utilizando muchas veces actores no profesionales que representan sus propias vidas.



Figura 28: Escena de la película “*Ukamau*” una de las primeras producciones habladas en *aymara* (Gumucio, 1982).

Sanjinés y su grupo (que pasó a llamarse Ukamau) realizaron en 1969 *Yawar Mallku (Sangre de Condor)*, largometraje basado en hechos reales, que denuncia las campañas de control de la natalidad desarrolladas por los “Cuerpos de Paz” norteamericanos, entre los indígenas del altiplano boliviano. La película causa gran impacto social y se convierte en el inicio de la expulsión de los cuerpos de paz en Bolivia (esta película se analiza en el capítulo siguiente).

En Argentina, una de las figuras más importantes del cine sobre pueblos indígenas es Jorge Prelorán, quien inicia sus trabajos en los 50’, pero que alcanza la maduración de su estilo al final de los 60’. Prelorán desarrolla un cine intimista y etnobiográfico, como él mismo ha denominado a su obra, donde “*es el indio quien tiene la palabra, quien narra en sus propias palabras su historia personal, reflejo de la historia de un continente*” (Bermúdez, 1995: 16).

Dentro de sus obras destaca *Hermógenes Cayo: Imaginero* (1969), donde se aborda la vida de un famoso santero y artesano, que vivió solitario en el pueblo de Cachimoca, una desolada región del noroeste argentino. Esta producción, fue financiada por la Universidad Nacional de Tucumán con el subsidio del Fondo Nacional de las Artes y a cargo de la producción estuvo Robert Gardner (esta película se analiza en el Capítulo III).



Figura 29: Damacio Caitruz, personaje central de “Araucanos de Ruca Choroy”, del realizador argentino Jorge Prelorán (Paranagua, 2003).

También destaca su película *Araucanos de Ruca-Choroy*<sup>45</sup>. Tal como se señaló anteriormente, Prelorán es una de las figuras más importantes del cine sobre pueblos indígenas, partidario de un cine íntimo, generado a partir de una convivencia prolongada con los filmados. Según el catálogo del CLACPI, *Araucanos de Ruca-Choroy* es un “documental que narra la vida y costumbres de una comunidad mapuche que habita el valle del río Ruca-Choroy. A través del relato de Damacio Caitruz, uno de sus miembros y de las actividades cotidianas de su familia, se va estructurando el film. Sus palabras ofrecen una visión íntima y muy particular de la historia de este pueblo” (Bermúdez, 1995: 74). Ante la cámara de Prelorán, el lonko Caitruz recuerda “yo soy indio, tengo traje, tengo bombacha... pero no tengo chiripá, porque no tengo. Lo que me ha contado mi finada mamita, que ella nació en el azul, es que venían los españoles y comenzaron a perseguir al indígena. Y entonces los grandes caciques comenzaron a huir de los españoles. Pero cuando ya... ya no había ninguna cosa... ningún peligro, volvieron otra vez a sus pagos en la Argentina. Ya todos sabían decir “si, señor”, “no señor”. Ya todos estaban mansos” (Ríos, 1991: 106). En otro punto, Prelorán aprovecha de criticar la visión del antropólogo, donde el interés central son los rituales. De hecho, comenta que en *Araucanos de Ruca-Choroy* el tema del *nguillatun* sólo se muestra en cuatro minutos, menos del 10% de la película, esto porque “si le dedicara más tiempo estaría insistiendo en el hecho de que esa gente se comporta como salvaje, y eso es básicamente racista. Lo que trato de mostrar es que el *nguillatun* es sólo una parte de todo un contexto lógico, y que esas personas no son diferentes de nosotros, pero que están olvidadas y marginadas por una sociedad indiferente” (Ríos, 1991: 115).

<sup>45</sup> Con la colaboración de Sergio Barbieri y Lorenzo Kelly.

Este film, es el primer documental sobre *mapuche* que se encuentra catalogado, por lo que se supone es el más antiguo realizado. El trabajo de Prelorán es notable, pues las limitaciones técnicas eran bastante complejas, lo que obligó a este cineasta argentino a desarrollar un interesante método de filmación: *“el estilo de cine que hago resulta de las limitaciones de mi equipo, que no me permite grabar y filmar a la vez. Por lo tanto, no puedo grabar diálogos, y la cuerda de mi cámara me limita a tomas de 20 segundos. Pero lo fundamental de la primera etapa de mi trabajo consiste en grabar mucho, durante varias veces al año. Luego filmo de a ratos siguiendo la estructura que me dicta lo grabado”* (Ríos, 1991: 109).

En 1971 Julio Coll estrena su película de ficción *La Araucana*, vagamente inspirada en la obra de Alonso de Ercilla y Zúñiga, de hecho, el poema original fue adaptado por Enrique Llovet (quien fuera Premio Nacional de Literatura Español en 1968), en trabajo conjunto con el escritor chileno Enrique Campos Menéndez. La historia se inicia con la salida de Pedro de Valdivia del Cuzco en 1540, hasta la batalla de Tucapel, *“describiendo en detalle el romance del español con Doña Inés de Suárez”* (López, 1997:151).



Figura 30: Escena de la película *“La Araucana”* (Muñoz-Burotto, 1998).

En aquel entonces, la cinta fue anunciada como una superproducción de gran proyección internacional. Los papeles centrales fueron interpretados por los actores italianos Elsa Martinelli (Inés de Suárez) y Venantino Venantini (Pedro de Valdivia). El rol de Lautaro, se encomendó al actor venezolano Víctor Alcázar, y es importante destacar que ningún actor es de origen *mapuche*<sup>46</sup> y los pocos chilenos que participaron fueron utilizados como extras. La película era básicamente una producción Hispano-Italiana, ya que los capitales chilenos solo correspondían al 10% de los tres millones de dólares invertidos en total. La filmación se realizó en El Cuzco, Calama, Valdivia, Arauco, Salto del Laja, Valle del Mapocho, Los Dominicos y Tobolango (pueblo ubicado entre Quillota y Viña del Mar). Los interiores, o tomas de estudio, se rodaron en Madrid y Roma.

Una buena parte de la crítica condenó la película, cuestionando su chilenidad, evidenciando los errores en las actuaciones y *“la superficial adaptación del poema del cual solo quedaban algunos versos perdidos en un diálogo rebuscado y cursi, y*

---

<sup>46</sup> Esta película fue incluida dentro del universo estudiado por razones de orden comparativo, pues si bien el tema *mapuche* no tiene una centralidad en la trama de la película, la figura de Lautaro permite establecer algunas estrategias de representación de lo mapuche (guerrero).

definiéndolo como un western ambientado en Chile en que ni siquiera el paisaje fue debidamente aprovechado” (López, 1997:151).



Figura 31: Escena de “*A la Sombra del Sol*” (Muñoz-Burotto, 1998).

Unos años más tarde, los chilenos Silvio Caiozzi y Pablo Perelman realizan *A La Sombra del Sol* (1974). Esta película conjuga los géneros ficción-documental, para narrar la historia de dos fugados de la cárcel de una ciudad (Calama), quienes llegan al poblado de Caspana y violan a dos pastoras (indígenas *atacameñas*). La comunidad reacciona y persigue a los malhechores para castigarlos. Esta película está basada en hechos reales ocurridos en la década del 40’, y en la filmación participaron los comuneros del pueblo, quienes revivieron los hechos con asombroso realismo. Para hacer la película, los realizadores contaron con la autorización de tres protagonistas directos; el niño que corrió a avisar de la violación y dos hermanos de una de las víctimas (López, 1997: 161-162).

Pero no sólo se estaban haciendo películas en la zona andina, en la selva amazónica venezolana Timothy Asch y Napoleón Chagnon comenzaban un registro cinematográfico intensivo sobre los *yanomami*. El trabajo en conjunto de estos investigadores-realizadores comienza en 1968, cuando Chagnon regresa a Estados Unidos después de 19 meses de trabajo etnográfico entre los *yanomami* y publica su material. Tiempo después, Chagnon vuelve al alto Orinoco acompañado de Asch para hacer algunas películas. Ambos se combinaban muy bien, ya que Asch era un cineasta con formación en antropología<sup>47</sup> y Chagnon, era un antropólogo que conocía la cultura indígena y tenía alguna experiencia con cine (durante sus anteriores viajes había filmado un notable material sobre los *yanomami*).

En 1969 producen *The Feast (La Fiesta)*, donde se describe la celebración de una fiesta ritual, en la que participan dos comunidades *yanomami* con el propósito de sellar una alianza entre ambas y así evitar posibles hostilidades (Bermúdez, 1995). Esta película se organiza con un especial tipo de montaje, que ya había sido

<sup>47</sup> Algunos años antes Asch había trabajado con J. Marshall y R. Gardner en las películas sobre *bushmen* (bosquimanos).



utilizado por Asch, donde las acciones se inician con una introducción de fotografías y una narración descriptiva de los acontecimientos. Después sigue el transcurso de la fiesta, pero con leyendas en inglés que traducen las discusiones y las conversaciones entre los visitantes y los anfitriones. Este ritual, había sido descrito y analizado por Chagnon en su monografía sobre aquel pueblo (Heider, 1995).

Dos años después, regresan a la zona del alto Orinoco pero esta vez financiados por The U. S. Atomic Energy Comisión of Biology and Medicine (como parte de un programa genético internacional). El material filmado se editó bajo el nombre de *Yanomamo: a Multidisciplinary Study*, y básicamente muestra el trabajo de campo de estos científicos (genetistas, antropólogos, lingüistas y médicos).

En 1974, Asch y Chagnon producen la serie *Yanomamo*, especialmente dirigida a alumnos de antropología visual a nivel universitario. En estas películas, se sigue la acción de unas pocas personas, en diversas situaciones, para que los alumnos puedan llegar a entender cómo es la personalidad, creencias y relaciones sociales de una comunidad *yanomami*. Los títulos que conforman esta serie son: *Ocamo es mi pueblo* (12 min.), *Deshierbando el conuco* (20 min.), *Juego de flechas* (10 min.), *Leña* (12 min.), *La muerte mágica de los niños* (8 min.), *Un hombre y su esposa tejen una hamaca* (9 min.), *Misión Nuevas Tribus* (12 min.), *Un padre baña a sus hijos* (15 min.) y *Trepano la palma de pijigüao* (9 min.).

Al año siguiente, realizan una de sus películas más interesantes *The Ax Fight* (*La Pelea de Hacha*. 1975). En este trabajo documentan una violenta riña al interior de un *shabono yanomami*. La película es dividida en cinco partes: “*parte uno es el material sin edición de una pelea que explota súbitamente en una aldea Yanomami... La parte dos, muestra la pantalla en blanco mientras los realizadores discuten sobre lo que ha pasado; Chagnon especula que se trata de una reacción a un caso de incesto. En la parte tres, un texto aparece en pantalla explicándonos que el antropólogo estaba equivocado: la pelea era el resultado de un conflicto de parentesco provocado cuando una mujer que fue maltratada en una aldea vecina; los inevitables esquemas de parentesco se muestran a continuación. Parte cuatro, muestra el material una vez más con indicaciones en pantalla para entender quien es quien y las relaciones existentes. La parte quinta, muestra el material editado*” (Weinberger citado por Dell, 1997).

El regreso de Asch a las tierras *yanomami* solo se concretaría en la década de los noventa, a 23 años del primer encuentro. Este retorno, causó al antropólogo-cineasta una profunda crisis profesional: “*hace algunos meses volví a la aldea donde había trabajado. Coincidió con una excursión de militares venezolanos, acompañados de sus esposas, que fotografiaban sin parar. Al día siguiente, siendo ya el único forastero, saqué mi cámara fotográfica, pero enseguida se me acercó un*

*hombre para decirme que no hiciera fotos. ¡Ayer estuvieron haciéndolas!, le dije, y él me replicó: “Tú eres distinto, porque tú sabes”. Esta respuesta me dio mucho que pensar, ya que el cineasta mira sus sujetos como objetos, y me pareció indecente, como antropólogo seguir trabajando sobre ellos. ¡Hago películas sobre mi propia cultura o les enseño a que utilicen los medios de comunicación!, y me propuse darles la posibilidad de hacerse escuchar” (Asch citado por Brisset, 1992: 50-51).*



Figura 32: Timothy Asch enseñando a editar videos a un grupo de yanomami (Lezama, 2001).

Juan Downey, utilizando un soporte novedoso para esos años, como era el video, se lanza en 1973 a realizar la *Serie Transamericas*. De acuerdo con este artista chileno; “*Video transaméricas es un testimonio registrado en video que abarca desde Alaska hasta Tierra del Fuego. Es una forma de envolver el espacio mientras se desenvuelve en el tiempo-exhibir una cultura dentro del contexto de otra- cultura en su propio contexto y, finalmente, editar todas las interacciones de tiempo, espacio y contexto en una obra de arte*”<sup>48</sup>. En el catálogo del Archivo de Videos de Museo Precolombino, aparecen 13 registros de esta serie. De todos ellos, destacan los videos realizados entre los yanomami (1976-1977). En *The Abandoned Shabono (El Shabono Abandonado. 1977)*, se muestra como un shabono (construcción habitacional colectiva), representa la forma en que estos indígenas conciben su estructura social y el universo. Esta cinta, contó con la asesoría de

<sup>48</sup> Catálogo del Archivo de Videos. Museo Chileno de Arte Precolombino. p. 59.

Jaques Lizot, antropólogo francés conocedor de esta cultura, y que en esos años también trabajó con Pierre Clastres.



Figura 33: el realizador chileno Juan Downey (Maturana 2002).

Durante 1978, Downey trabaja en *Yanomami Healings Real Time (Curación Yanomami en Tiempo Real)*. En este video se muestra en tiempo real, sin edición, una sesión chamánica de curación de un enfermo. Según Constantino Torres, “*en esta obra el autor logra estar ausente y sólo observa, evitando en gran parte la manipulación del espectador. Pero es al final de esta obra, cuando se nos permite observar que existen espectadores Yanomami que observan, en vivo, a sí mismos. Esta última secuencia nos muestra claramente las capacidades temporales del video*” (citado por Maturana, 2002).

Uno de los aspectos más seductores del trabajo de Downey, es su permanente estímulo para introducir al espectador en su acto creativo. Para esto, reinventa “*las líneas de narración interrumpida: con el deseo de cortocircuitar los significantes para que los espectadores chisporroteen significados nuevos*” (Downey citado por Maturana, 2002).

## V. EL OCASO DE UN SIGLO (1980-1999).

Si bien la producción documental es más numerosa que las películas de ficción, las dos últimas décadas del siglo XX presentan importantes ejemplos de películas sobre pueblos indígenas latinoamericanos. Quizás uno de los ejemplos más conocidos sea *La Misión (1986)*, obra del director Roland Joffé, y que contó con la actuación de Robert De Niro y Jeremy Irons. La trama de la historia se sitúa en un periodo donde los grandes imperios colonialistas, España y Portugal, se disputan el dominio de América del Sur. El padre Gabriel dirige una misión en lo alto de las montañas de Brasil, donde los nativos son evangelizados y llevan una vida pacífica. Hasta allí llega Mendoza, un mercader arrepentido, en busca de redención que, fascinado por la labor del padre Gabriel, se ordena sacerdote. La presión llevada a cabo por Portugal obliga a la Iglesia a ceder las tierras en las que se halla la misión. El padre Gabriel y Mendoza, aunque por caminos muy diferentes, harán lo imposible por defender la obra y evitar que los nativos sean esclavizados.

En esta producción, los indígenas son idealizados, presentados como seres angelicales que necesitan de la guía y el amparo de los protagonistas blancos. Al igual que en los paradigmas representacionales analizados con anterioridad, los verdaderos personajes son los misioneros, por lo que los nativos más bien cumplen una particular función dentro del relato cinematográfico, en este caso, seres vulnerables a los terribles avances de la colonización europea.

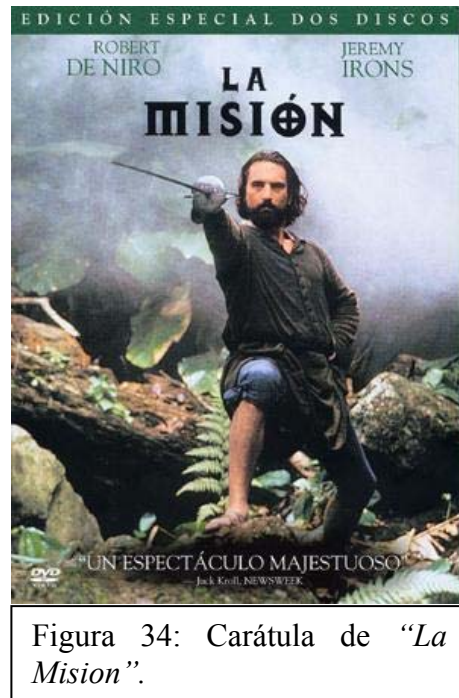


Figura 34: Carátula de “La Misión”.

A nivel de producciones latinoamericanas, destaca la película argentina *La Nave de los Locos* (1995), obra de Ricardo Wullicher. La historia de este film, trata sobre el conflicto de una comunidad *mapuche* con una empresa hotelera que trata de construir un complejo turístico en “*tierras sagradas*”. Si bien se critica el abuso del que son parte los indígenas por la sociedad blanca, se construye una imagen exótica del mundo *mapuche*, con el *kultrun* y la *machi* como elementos centrales. El papel del cacique Pilkuman, es representado por el chileno Mario Lorca, la *machi* es representada por Zunilda Choiquepan y en la música aparece Juan Namuncura.

Con esta película, se reafirma una imagen idealizada de los indígenas, quienes viven en una armonía con la naturaleza y que a partir de esto se oponen a los avances capitalistas (en este caso un complejo hotelero), ya que se altera su entorno ecológico y por ende su tradicional forma de vida.

En los últimos momentos del siglo XX, y más bien en el borde del XXI, se comienzan las filmaciones de la película *Tierra del Fuego*, obra del destacado cineasta Miguel Littin. Esta producción posee una serie de elementos que posibilitan un contraste entre el indígena construido en Hollywood y el indígena representado en las películas latinoamericano. De hecho, el indígena *selknam* que es exhibido en esta cinta posee elementos del indígena por excelencia del cine industrial: el *indio del western*. Cabe mencionar que esta película será analizada en el Capítulo III.

En relación a la producción en video, esta se caracteriza por la creciente popularización que ha experimentado en Latinoamérica a partir de la década de los 80’, con lo cual se transforma la manera de hacer producciones sobre pueblos

indígenas. Asociada a la masificación del video, está la consolidación de la televisión como medio de comunicación de masas, que además, utiliza este soporte en sus transmisiones. En algunos países, como sucede en Bolivia, han aparecido incesantemente canales de televisión, los que a su vez, han potenciando esta producción audiovisual (Sanjinés, 1995).

En este sentido, destacan los trabajos de Alfredo Ovando, quien realiza *Quawiro Jayunti ( El Llamero y La Sal. 1985)*<sup>49</sup>, documental sobre la extracción de sal desde el lago *Popoo* (Bolivia) y su posterior intercambio, por maíz y otros productos, en comunidades de los valles. En el video, se hace un seguimiento (de varios meses) a una caravana de llamas cargadas con sal, por un camino lleno de riesgos y aventuras, hasta llegar al lugar del canje. La película revela que el comercio de la sal, es una importante estrategia de subsistencia del pueblo *aymara*. Tres años después, Ovando realiza dos videos más sobre comunidades *aymara*: *Tiempo de Vida y Muerte: Pampa Aullagas* y *Tiempo de Vida y Muerte: Sikuya*. El primero de ellos fue realizado en la comunidad de Pampa Aullagas (cercana a Oruro), en él se muestran costumbres y creencias de estas personas frente al matrimonio, los partos y bautizos; además de elementos de su medicina tradicional. El segundo video fue grabado en la comunidad de Sikuya, ubicada al norte de Potosí, donde se muestra la importancia de las fiestas (tanto religiosa como social) y las peleas rituales (como una forma de “pago a la tierra”).

Casi al finalizar la década de los 80', tanto en Ecuador como Bolivia, se comienza a desarrollar un nuevo género: el *documental ficcionado* o *docuficción*, cuya característica más importante, es que la historia es recreada por los mismos indígenas, quienes abordan sus problemáticas ante las cámaras.

En 1989, Eduardo López realiza *Jach'atatala Jach'amammalan Thakepu (El Camino de las Almas)*, donde se aborda el saqueo de textiles ceremoniales *aymara* por parte de comerciantes norteamericanos. En esta producción, se recrea la gesta de la comunidad de Coroma para recuperar sus textiles sagrados, revelando la profunda significación religiosa que tienen. En el video actúan solo comuneros y comuneras.

Ese mismo año, María Augusta Calle, Francisco Coro y Cayetano Chibolema realizan *Sahuari*. En este trabajo, se muestra el problema al que se ven enfrentados los jóvenes de las comunidades *quechuas*, que encandilados por las supuestas ventajas de Quito, abandonan sus comunidades para probar suerte en la ciudad. La trama de la cinta se desarrolla en paralelo a una relación amorosa entre dos jóvenes, que culmina con la manera tradicional de petición de mano de la novia y la posterior celebración de la boda. Este video fue grabado en la comunidad de *Balda-Lupaxi*, en las cercanías de Quito, Ecuador. Según Francisco Coro, fue la comunidad quien

---

<sup>49</sup> Este video fue realizado en conjunto con José Miranda.



seleccionó la celebración de un matrimonio como tema central, porque a través de él “se enfrentan los problemas de la tierra, de la migración y se ve la necesidad de pertenecer a una organización” (Bermúdez, 1995: 267).

Mientras eso sucedía en Ecuador, en Brasil el Centro de Trabalho Indigenista (CTI)<sup>50</sup> comenzaba a desarrollar uno de los proyectos más interesantes sobre video y pueblos indígenas de Latinoamérica: *Video nas Aldeias (Video en las Aldeas)*. Esta iniciativa surge en 1987 y su objetivo es hacer accesible el uso del video a distintas comunidades indígenas, promoviendo la apropiación y manipulación de su imagen, de acuerdo con sus proyectos políticos y culturales. Para el equipo del CTI, el video representa un instrumento de comunicación y un vehículo de información apropiado al intercambio entre grupos, que no sólo mantienen tradiciones culturales diversas, sino que además desarrollan formas diferenciadas de adaptación al contacto con los blancos.



Figura 35: indígenas realizando un documental como parte del proyecto “Video en las Aldeas” del Centro de Trabajo Indigenista (Gallois-Carelli, 1995).

---

<sup>50</sup> El Centro de Trabajo Indigenista, es una organización no gubernamental fundada en 1979 por un grupo de antropólogos y profesores, que deseaban ampliar su experiencia de investigación hacia programas de intervención, especialmente diseñados para las comunidades indígenas con las cuales se relacionaban. El equipo del CTI, ha apoyado a varias comunidades indígenas en sus esfuerzos de reconocimiento, demarcación y recuperación de las reservas, proyectos de manejo de recursos naturales y de desarrollo sustentable, así como la implementación de programas educacionales adaptados a la realidad de cada pueblo.



El programa *Video nas Aldeias*, implantó una red de videotecas y centros de producción de videos en 12 aldeas entre los pueblos *waiapi* (Amapá), *enauene-naue*, *xavante* y *nambiquara* (Mato Grosso), *gaviao-parkateje* y *xikrin-kaiapo* (sur del Pará), *krinkati* (Maranhao), *terena* y *guaraní* (Mato Grosso del sur). La sede de CTI en Sao Paulo opera como centro de edición, duplicación y distribución, tanto de material producido por los indígenas como por el equipo del programa (Gallois-Carelli, 1995).

Vincent Carelli<sup>51</sup> (quien está a cargo del proyecto) realiza junto a una comunidad *waiapi* el video *O Espiritu da TV (El Espíritu de la TV. 1990)*. La historia se inicia con la llegada de los equipos de video a la aldea con las flautas tradicionales como sonido de fondo. Después, el jefe de la comunidad (*wai-wai*) presenta a su gente imágenes de su viaje a Brasilia y también otros videos sobre diversos pueblos indígenas de Brasil. Este documental recoge las reacciones de los *waiapi* al ver como viven otros pueblos y la toma de conciencia de como los medios audiovisuales pueden ser usados para defenderse de las agresiones de los blancos (Bermúdez, 1995).

En 1993, este mismo equipo realiza *A Arca dos Zo'é (Al Encuentro de los Zo'e)*. En este video se muestra el viaje de un grupo *waiapi* a una aldea *zo'e*, ambos pueblos son de lengua tupi y comparten muchas tradiciones culturales, a pesar de que los *waiapi* fueron hace 20 años contactados por los blancos, mientras que los *zo'e* los conocen desde hace poco tiempo. Este es el primer encuentro de los *zo'é* con un aparato de televisión, y a través de él conocen las imágenes de distintos pueblos y como han sido afectados por el avance del mundo blanco. Antropológicamente, este video plantea temas fundamentales, como la visión del otro a partir de un otro un poco más accidentalizado (este video será analizado en detalle en el Capítulo III).

La experiencia del proyecto *Video nas Aldeias*, demostró que los registros en video son utilizados por los indígenas en dos direcciones complementarias: 1. Para preservar manifestaciones culturales propias de cada grupo, seleccionando aquellas que desean transmitir a las futuras generaciones y difundir entre aldeas de pueblos distintos; 2. Para testimoniar y divulgar acciones emprendidas por cada comunidad para recuperar sus derechos territoriales y establecer sus reivindicaciones.

El hecho de que las imágenes sean apreciadas colectivamente, es otro aspecto esencial de este proyecto, ya que el video potenció la transmisión participante, propias de las sociedades de tradición oral. La difusión de imágenes en los patios de las aldeas favoreció la transmisión de símbolos propios de cada cultura, en la medida

---

<sup>51</sup> Cabe mencionar que junto a Carelli trabajan Dominique Gallois y Tutu Nunes.

en que las imágenes reiteradas por unos, son también vistas y retroalimentadas por otros.



Figura 36: Escena del video “*Punalka*” de la realizadora mapuche Jeannette Paillán.

En 1995, Jeannette Paillán realiza *Punalka. El Alto Bio-Bio*, uno de los más sugerentes videos producidos por jóvenes *mapuche*. En *Punalka*, se presenta la vida de los *pehuenche* del alto Bio-Bio y las imponentes imágenes se amalgaman con relatos en *mapudungun* (subtitulados en español) y cantos. Es una propuesta bastante elaborada, donde no hay exotismos, sino la vida de esa gente tal como la registra la cámara. En este video, se denuncia el impacto negativo que tendrá la construcción de las represas proyectadas en la zona.

En 1998, Paillán realiza un nuevo documental; *Wirarün (Grito)*, donde se muestran las movilizaciones que emprenden diversas organizaciones *mapuche* para recuperar las tierras que fueron de sus antepasados y que ahora pertenecen a particulares chilenos y empresas madereras.

Otra experiencia de realizaciones en video, con participación activa de las comunidades, fue desarrollada por Igor Guayasamín en Ecuador. Después de cinco años de grabación, finalmente edita la serie *Ñahui, el rostro del Ecuador* (1998) compuesta por 21 videos sobre pueblos indígenas y negros de ese país. En este sentido, la serie *Ñahui* es un ojo abierto que testimonia la relación de los pueblos indígenas con la naturaleza, mediante el respeto y el entendimiento. En el trabajo de Guayasamín, la representación de las culturas indígenas y negras viene desde ellas mismas, son los integrantes de esos pueblos los que construyen una imagen de si mismos para los otros. En palabras de este realizador, “*no es la versión de antropólogo foráneo, impresionado con el exotismo de los indios; ni el testimonio mudo, colonizador, de los documentales de los pueblos primitivos, lo que se mira. Al contrario, el espectador tiene frente a sí una representación de las culturas a partir de su propia actuación. Ñahui es el rostro íntimo de la diversidad cultural ecuatoriana. Es el testimonio más impresionante de eso que hemos llamado, hasta ahora vagamente, un país pluricultural*”<sup>52</sup>.

La totalidad de la serie fue hecha en la lengua originaria de cada comunidad indígena, salvo en los videos sobre pueblos negros, realizados en español. Con este gesto, Guayasamín ha tratado de poner un acento en la diversidad de su país, la que

<sup>52</sup> Catálogo del Archivo de Videos. Museo Chileno de Arte Precolombino. p. 39.

está amenazada por una concepción desarrollista que busca la homogeneización del Ecuador. En una entrevista que dio en el estreno de la serie en Chile, planteó lo siguiente; “los procesos de desarrollo no respetan la diversidad. Desarrollo no significa que todos debamos ver televisión, tomar coca-cola y comer hamburguesas, sino respeto por el otro. Mientras no conozcamos y respetemos las culturas diferentes, estamos a las puertas de un gran conflicto; esto va a explotar como un reguero, como ha explotado en Colombia y en Perú. Esta serie es un aporte para que el ciudadano común empiece a conocer con quienes vivimos. Es un acercamiento cultural”<sup>53</sup>.

En la serie *Ñahui*, el *docuficción* es usado de diferentes maneras, es casi un movimiento pendular, en tanto algunos videos son más próximos al documental y otros más cercanos a la ficción, donde se recrea hasta el último detalle de la escena. Dentro de la serie destaca *Yapakmiakma (La Venganza Shuar)* que aborda la compleja relación enfermedad-venganza, ya que para los *shuar* no existen enfermedades de origen natural, si no que son causadas por el maleficio de alguien, generalmente un brujo. La manera usual de responder a esta agresión es con la venganza, y muerte del agresor, al que se reduce su cabeza.



Figura 37: Igor Guayasamín, director de la serie “Ñahui”.

En Chile, la autoproducción de videos por parte de comunidades indígenas ha sido impulsada por Claudio Mercado y Gerardo Silva entre *atacameños*. En 1999, comienzan a desarrollar su proyecto “*Implementación y capacitación en el manejo de equipos audiovisuales a siete comunidades atacameñas*”, con interesantes resultados y con bastantes proyecciones, en tanto este tipo de experiencias se pueden repetir en otros lugares del país. La idea de Mercado y Silva se vincula a una nueva forma de relación visual con el indígena, en tanto es quien tiene la posibilidad de construir su imagen y utilizar el video como forma de difundir sus reivindicaciones. Hasta el momento, se han editado media docena de videos, y próximamente se

---

<sup>53</sup> [www.tercera.cl](http://www.tercera.cl)

desarrollará una segunda etapa del proyecto orientada a consolidar este tipo de producción audiovisual. Dentro de los trabajos editados, destaca *Caspana, Hijos de la Hondonada*, realizado por Jerónimo Ansa y Alejandro Saire. En este video, los comuneros de Caspana (el mismo de la película *A La Sombra del Sol*), reflexionan sobre el proyecto de la CONAF<sup>54</sup> de crear un parque nacional que abarcaría gran parte de sus territorios ancestrales. La comunidad en pleno rechaza el proyecto y explica sus razones.

## VI. IMÁGENES DE INDÍGENAS LATINOAMERICANOS

Como se puede apreciar, se ha dado una larga tradición entre las cámaras y los pueblos indígenas, pasando de películas ambientadas en lugares remotos y que destacaban lo exótico de ese *otro*, hasta los registros fríos, orientados a comprobar teorías antropológicas o exponer ritos tradicionales. No obstante, con el pasar del tiempo una parte de esa producción visual ha seguido un camino distinto, más bien íntimo, que ha llevado a identificarse con el *otro*, cediendo las cámaras para que este construya la imagen que quiere proyectar, a los suyos y a nosotros.

A nivel de géneros, es evidente que las primeras producciones tuvieron un claro tinte documental, en tanto registros de culturas que estaban condenadas a desaparecer, o en el mejor de los casos, a transformarse por el contacto con la sociedad blanca. Posteriormente, los documentales se dedicaron a enfatizar los temas exóticos en esas culturas, es decir, aquellas cosas que marcaban una radical diferencia con las costumbres occidentales, lo que se demuestra en la predominancia de rituales o elementos tradicionales de la vida indígena, como la fabricación de artesanías (sobre todo textiles). A pesar de ello, los últimos años del siglo XX vieron el surgimiento de documentales de realizadores indígenas, quienes se han preocupado por romper con los cánones tradicionales de representación, desarrollando interesantes producciones audiovisuales.

En cuanto a las producciones de ficción, estas se han caracterizado por la construcción de una imagen del indígena latinoamericano, a partir de los paradigmas representacionales del cine industrial. De acuerdo con esto, se puede observar que los nativos son representados como una imagen dual; tanto como seres angelicales y buenos, o bien, como seres hostiles, capaces de las mayores vilezas en contra de los personajes blancos. Esta tendencia se ha desarrollado a lo largo de todo el siglo XX y en diferentes producciones nacionales<sup>55</sup>, por lo que estos pueblos carecen de elementos que particularicen su representación visual, estando sometidos a la

---

<sup>54</sup> Corporación Nacional Forestal (Chile).

<sup>55</sup> Cabe mencionar que muchas de estas producciones argumentales contaron con aportes de productoras del primer mundo, quienes financiaron parte de estas películas, hecho que podría explicar en parte el traspaso de elementos del indígena industrial en la representación del indígena latinoamericano.

imagen que se les impone desde estos paradigmas industriales. Quizás las únicas producciones de ficción que rompen con esta tendencia son aquellas realizadas en Bolivia, sobre todo en la obra de Jorge Sanjinés, donde se presenta al indígena como sujeto revolucionario, capaz de romper con la dominación blanca.

En suma, los indígenas de Latinoamérica han sido tema central de numerosas producciones audiovisuales, presentando una imagen compleja y diversa, variando según el país productor. No es casual que Bolivia y México presenten al indígena como parte constitutiva de su discurso nacional, evidenciando cierto orgullo en la monumentalidad de su pasado. En otros países, en cambio, la imagen del indígena cumple una función exotizante, de una alteridad que se opone a los avances civilizatorios de los blancos, en un tipo de representación muy cercano al indígena del western. Sin embargo, un tema común a todas estas producciones, es que evidencian que los indígenas son grupos subalternos, entidades marginales de los estados nacionales latinoamericanos.

# CAPITULO III:

## **CUATRO MIRADAS**

## I. CUATRO MIRADAS SOBRE INDIGENAS LATINOAMERICANOS.

En este capítulo se analizarán cuatro producciones sobre indígenas latinoamericanos, profundizando en los diferentes dispositivos que estarían operando en la construcción de su imagen. De esta manera, se espera dar cuenta de las importantes diferencias que presentan estas imágenes y los mecanismos de representación contenidos en cada una de estas producciones. Las películas seleccionadas son;

- *Yawar Mallku (Sangre de Cóndor)* de Jorge Sanjinés (1969), [Bolivia].
- *Tierra del Fuego* de Miguel Littin (2000), [Chile].
- *Hermógenes Cayo. Imaginero* de Jorge Prelorán (1969), [Argentina].
- *A Arca dos Zo'ê*<sup>56</sup> de Vincent Carelli y Dominique Gallois (1993), [Brasil].

Los criterios de selección para estas producciones se agrupan en tres grandes ejes; *género*, *contexto histórico* y *estrategias de representación*.

En cuanto al **género**, se han elegido dos películas de ficción<sup>57</sup> y dos documentales<sup>58</sup>. Tal como se planteó anteriormente, las películas de ficción se caracterizan por la recreación de ciertas historias, utilizando elementos provenientes del teatro, como por ejemplo, actores, escenografías y guiones. A su vez, el ámbito documental estaría definido por la documentación de una realidad tal como se le presenta al lente, es decir, sin recreaciones de ningún tipo. Dicho de otra manera, el documental daría la impresión de estar asistiendo al simple desarrollo de la realidad ante los ojos del espectador.

Esta distinción de géneros también se puede explicar a partir de un proyecto cinematográfico de Raúl Ruiz, quien pretende llevar al cine la historia de una apuesta entre George Méliès y los hermanos Lumière, pioneros-fundadores del cine de ficción y documental, respectivamente. Según este cineasta, “*lo que estaba en juego era un film sobre La Vuelta al Mundo en Ochenta Días, a tiempo para la celebración de la Exposición Universal de 1900, en París. Sin saber que película apoyar, los comanditarios piden su opinión a Julio Verne, quien se inclina por ambos proyectos, de manera que Méliès y los Lumière disponen cada uno de ochenta días para realizar su respectivo film. Los Lumière, armados de su cámara, emplean ese plazo en un viaje alrededor del mundo, en tanto que Méliès se queda en París en donde se sirve de efectos especiales que recrean dicho viaje alrededor de su propio estudio*” (Ruiz, 2000: 86). Esta idea de Ruiz grafica muy bien lo antes planteado, ya que el género documental conlleva de manera explícita el

---

<sup>56</sup> La traducción de este video sería; Al encuentro de los Zo'ê.

<sup>57</sup> *Yawar Mallku* y *Tierra del Fuego*.

<sup>58</sup> *Hermógenes Cayo* y *A Arca dos Zo'ê*.



desplazamiento (el viaje), la salida a terreno, el “estar allí”<sup>59</sup> con una cámara captando los siempre esquivos fragmentos de realidad, por este motivo, todo documentalista sabe que las tomas son siempre inciertas. En cambio, el ámbito de las ficciones permite todos los juegos posibles en la realización del film, con actores, efectos especiales, escenificaciones (que no tienen que ser necesariamente de estudio), por tanto, una construcción acabada del producto audiovisual, donde el azar es reducido sustancialmente por el realizador.

Las películas estudiadas pertenecen a estos dos géneros cinematográficos, pero a su vez, estas presentan radicales diferencias al interior de cada género, lo que permite tensionar sus límites, estableciendo conexiones y puntos de quiebre entre las cuatro producciones analizadas, superando la noción dicotómica que predomina en la literatura cinematográfica, donde se los asume como géneros independientes (Zunzunegui, 1992). Sin embargo, en el análisis de las películas se conservará esta distinción de género, puesto que cada uno plantea metodologías diferenciadas en su interpretación.

El segundo criterio de selección está orientado a destacar el **contexto histórico** en el cual se desarrollaron estas producciones, puesto que determina sustancialmente el tipo de obra realizada, en tanto que los cineastas comparten y reflejan los temas que marcan a la sociedad de sus respectivos países, y en términos amplios, de Latinoamérica.

A partir de la bibliografía especializada y del visionado de estas películas, se ha podido constatar que la cinematografía en la región adquirió una cierta madurez desde fines de los 60'. Es en estos años cuando se comienzan a plantear propuestas concretas sobre como realizar una obra audiovisual, pero desde una mirada latinoamericana (Orell, 2006; Sanjinés, 1980). En términos generales, esta mirada se caracterizó por una cercanía de los cineastas con los grupos marginados; obreros, campesinos e indígenas. Por este motivo, se han estudiado películas y videos producidos entre 1969 y el año 2000, ya que este periodo presenta una gran riqueza conceptual y metodológica en la producción audiovisual.

La obra de Jorge Sanjinés marcó un quiebre en cuanto a las películas de ficción y la representación del indígena, puesto que la tendencia dominante en la región era más bien de presentar a un nativo exótico, que servía de justificación para contar una historia que le era ajena, donde los verdaderos personajes son blancos. En *Yawar Mallku*, los indígenas son representados como una importante fuerza política de Bolivia y no como actores pasivos de la sociedad.

---

<sup>59</sup> Este concepto fue acuñado por el antropólogo norteamericano Clifford Geertz, el *estar allí* es un dispositivo de *legitimación* en la disciplina, ya que las principales teorías –supuestamente- emanan de un trabajo en terreno prolongado (Geertz, 1989).

A su vez, se constata que *Yawar Mallku* influenció notablemente el cine andino, principalmente en Perú y Bolivia, países con una importante producción sobre el tema indígena. En este sentido, se puede constatar que desde fines de los 60' se comienzan a realizar varias producciones sobre el tema étnico, incluso con películas realizadas por comunidades indígenas, donde la ficción es el género más utilizado para dar cuenta de ciertos mensajes que se desean transmitir (como sus reivindicaciones culturales).

La película *Tierra del Fuego*, en cambio, es la culminación de la tendencia dominante en las producciones de ficción latinoamericanas, con indígenas estereotipados a partir de los paradigmas del cine industrial norteamericano. Como en la mayoría de las películas de ficción, la obra Miguel Littin presenta a los nativos como seres duales (sumisos y salvajes), en constante oposición a las acciones de los personajes blancos. Según esto, se hace evidente que *Tierra del Fuego* recoge una larga tradición en la representación de los pueblos originarios, convirtiéndolos en seres neutros e indefinidos, sin prestar mayor atención a los elementos identitarios que dan cuenta de su especificidad cultural.

A su vez, la obra del director chileno permite suponer que este tipo de producciones exotizantes se seguirán realizando, incluso en este nuevo siglo, lo que hace indispensable un debate sobre las representaciones interculturales y como se construyen imágenes de los *otros* en el cine. Sobre todo si estas representaciones visuales refuerzan discursos racistas, sustentados en una superioridad del mundo blanco sobre el indígena.

Desde otra perspectiva, pero en directa relación con el contexto histórico de estas producciones, es importante mencionar que tanto Miguel Littin como Jorge Sanjinés pertenecen a lo que se conoce como el *Nuevo Cine Latinoamericano*, caracterizado por un compromiso político con los grupos subalternos de la sociedad (Orell, 2006). Sin embargo, también es cierto que las películas de este movimiento no fueron homogéneas en la representación del indígena, ya que en algunos países los pueblos originarios fueron asumidos como un tipo de campesinado<sup>60</sup>, más que como grupos diferenciados culturalmente. Asimismo, se hace evidente que ambos directores siguen caminos distintos en cuanto a su concepción cinematográfica y como estos pueblos son llevados a la pantalla, hecho que se manifiesta en sus producciones<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> El caso chileno se caracteriza por esta campesinización de lo indígena, de hecho, existen varios documentales sobre mapuches que presentan esta imagen (p.e. "Nutuayin Mapu" de Carlos Flores).

<sup>61</sup> Sanjinés asume el tema indígena como un elemento central dentro de sus producciones (Ukamau, 1966; El Coraje del Pueblo, 1971; Chuquiago, 1977). En cambio Littin, más bien opta por filmar temas políticos y donde lo indígena es un tema prácticamente ausente (El Chacal de Nahueltoro, 1969; Actas de Marusia, 1975; Sandino, 1990).

En cuanto a los documentales, *Hermógenes Cayo* se transforma en un modelo paradigmático para numerosos documentalistas latinoamericanos, sobre todo para aquellos especializados en la temática indígena. Básicamente, las películas de Jorge Prelorán se caracterizan porque ceden protagonismo a los *otros*, quienes muestran aspectos centrales de su vida cotidiana, y a través de ella, se expone una mirada general de la cultura nativa. Gracias a esta propuesta, Prelorán se separa del documental clásico, centrado en la exhibición de ceremonias y tradiciones, pero desde una perspectiva claramente etnocéntrica.

A pesar de que la mayoría de los documentales sobre pueblos originarios siguen asociados a la línea clásica, la obra de este director argentino influyó y marcó de manera importante la discusión sobre el papel del indígena en las producciones audiovisuales, sobre todo en realizadores provenientes de la antropología, interesados particularmente en el estudio de estas culturas.

Por otro lado, un hito clave en el documental latinoamericano de fines del siglo XX es *A Arca dos Zo'é*. En este video, se presenta una interesante estrategia de producción audiovisual entre comunidades indígenas brasileñas. No obstante, es preciso mencionar que en los créditos de la cinta se establece que la dirección estuvo a cargo de blancos (el realizador audiovisual Vincent Carrelli y la antropóloga Dominique Gallois). Sin embargo, *A Arca dos Zo'é* marca el inicio de una serie de realizaciones con una importante participación indígena, quienes se encuentran con *otros* indígenas, y a través del video, confrontan sus similitudes y diferencias culturales.

La experiencia de Carrelli y Gallois se ha tratado de replicar en otros países, como el caso atacameño en Chile, aunque con resultados disímiles. A pesar de ello, este tipo de documentales son parte de un proceso mayor de reconocimiento de los pueblos indígenas, tanto en Brasil como en otros países de la región, lo que ha potenciado este tipo de producciones audiovisuales.

El tercer criterio de selección, se relaciona con las **estrategias de representación** utilizadas en estas realizaciones. Para el caso de las películas de ficción, es posible observar que *Yawar Mallku* está vinculada al *Nuevo Cine Latinoamericano*. En este sentido, la obra Jorge Sanjinés se concentra particularmente en los pueblos indígenas de su país, los más castigados del modelo socioeconómico boliviano. Por lo tanto, el medio cinematográfico es concebido como un arma capaz de producir una transformación social, gracias a la presentación de temas populares y donde los marginados son los verdaderos protagonistas (Sanjinés, 1979).

La película *Tierra del Fuego* está asociada al género de las *películas de aventuras*, un tipo de producción cinematográfica, con ciertas características y normas. Para Roman Gubern, este género de aventuras posee elementos estables, como “*el lugar de la acción, generalmente insólito o pintoresco, como puedan serlo la jungla africana o los desiertos helados de Alaska, preñados siempre de peligros; otro, muy importante, es la razón por la que los personajes se hallan en tan inhóspitos lugares, generalmente a la busca o captura de algo o de alguien*”... “*El héroe del film de aventuras es, por lo general, un hombre de elevados sentimientos o alguien que ha perdido la dignidad y va a recuperarla en el cumplimiento de la tarea que se ha impuesto*”... “*La hazaña, en estado químicamente puro, es lo que cuenta*” (Gubern, 1978: 5). La cinta de Littin cumple cabalmente con estas características, ambientada en unos de los puntos más australes del mundo.

Como se puede apreciar, las películas de ficción analizadas plantean distintas estrategias de representación. Este hecho es especialmente interesante, puesto ambas comparten elementos comunes (como la recreación de las historias y la presencia de actores). A pesar de esto, tanto la obra de Sanjinés como la de Littin, representan a los pueblos originarios de manera radicalmente diferente. En la primera de ellas, los indígenas son un elemento central en la trama, capaces de transformar la realidad que los condena a la miseria. En cambio, la película *Tierra del Fuego* representa a los otros como seres exóticos, que solo adornan una trama de personajes blancos.

En el análisis de las películas de ficción, se identificarán los iconos claves de la imagen indígena. En este sentido, se entiende por iconos claves a aquellos elementos que consolidan la significación de la imagen indígena, pero además permiten la configuración de estructuras semióticas más complejas dentro del relato cinematográfico. Esto último se explica porque los iconos claves no significan de manera autónoma, ya que requieren la concurrencia de los demás iconos para fijar el particular y preciso significado de lo indígena dentro de una producción cinematográfica.

En el género documental, las estrategias de producción estarían revelando diferentes aproximaciones de la cámara (y su operador) a la “realidad”. Bill Nichols, una de las voces especializadas en la materia, señala que existen cuatro modos de producción documental, los que responden a diferentes combinaciones de estilos de filmación y prácticas materiales. Según este autor, el primer modo de producción sería el *exposicional*, caracterizado por la ilustración de un argumento con imágenes, algo muy común en el documental clásico. Un segundo modo de representación sería el *observacional*, donde se registraría la realidad tal como aparece frente al lente y que surge de la disponibilidad de equipos de grabación más fáciles de transportar. El tercer modo de producción documental sería el *interactivo*, en donde se muestra la relación entre el sujeto filmado y el realizador, producto de lo cual nacen estilos de entrevista y metodologías de intervención, haciendo

partícipe al realizador de los sucesos registrados. Finalmente, Nichols define el modo *reflexivo* como aquel que hace conciente al espectador de las convenciones de la representación, poniendo a prueba la impresión de realidad de las otras tres modalidades (Nichols, 1996: 65-114).

Desde otro punto de vista, más cercano a la antropología visual, Peter Crawford propone una clasificación centrada en la actitud del realizador de documentales. Según este autor, un primer modo de producción sería el *conspicuo* (mosca en la pared), donde el cineasta se mantiene distanciado de los hechos que registra a través de su cámara y trata de pasar desapercibido para los sujetos representados. Una segunda categoría sería el modo *experiencial* (mosca en la sopa), en la que el cineasta y su cámara “viven” los acontecimientos en los que participan junto a los filmados. El tercer modo sería el *evocativo* (mosca en el yo), que es cuando el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y con los sujetos representados (Cit. en Ardevol, 1996 : 6).

Sin embargo, las clasificaciones de las películas documentales pueden tener otras lógicas. Para Sergio Bravo, existen dos tipos de producciones documentales (sobre pueblos originarios); las *exógenas* y las *endógenas*. Según este cineasta, las producciones exógenas son realizadas por personas ajenas a la cultura indígena representada, a diferencia de las producciones endógenas, donde el realizador pertenece a la cultura retratada en el documental (Bravo, 2001). Complementando esta visión, la antropóloga Margarita Nolasco señala que las producciones exógenas representan a las otras culturas desde la diferencia, contrastando permanentemente aquellos elementos visibles de la cultura indígena con elementos de la cultura de referencia del productor de la imagen. Esto explicaría la recurrencia de fiestas, danzas, vestidos, u otros elementos que destaquen la diferencia cultural entre el grupo indígena y el equipo productor del documental (Nolasco, 1995).

Esta discusión lleva fundamentalmente a la problemática de la representación de los pueblos indígenas desde el género documental. Según esto, las producciones analizadas (*Hermógenes Cayo* y *A Arca dos Zo'é*) plantean una aproximación a la representación de la alteridad, ya que el productor de la imagen y el sujeto representado pertenecen a culturas diferentes, desplegándose un abanico de relaciones de poder, las que inevitablemente terminan en que el productor de la imagen construye su representación del “otro” desde su perspectiva cultural, y a través de una serie de convenciones visuales.

## II. YAWAR MALLKU (SANGRE DE CÓNDOR) DE JORGE SANJINÉS (1969).

Para una apropiada contextualización de *Yawar Mallku*, se hace necesario señalar que la producción cinematográfica de Sanjinés es fruto de una especial mirada de autor, la que imprime un sello particular a su propuesta visual. Pero además, las películas de este director boliviano son parte de un proceso político mayor, impregnado de ideas socialistas y que se expresa en las obras numerosos cineastas latinoamericanos, pero sobre todo en la cinematografía del país altiplánico, donde tuvo un gran impacto social. Según Marcia Orell, Sanjinés y su equipo de trabajo<sup>62</sup> “se dieron cuenta que la miseria era mejor conocida por el mismo pueblo que por los cineastas, ellos eran los protagonistas. Entonces se preguntaron que era lo que le interesaba al pueblo y la respuesta que se dieron era que al pueblo le interesaba conocer cómo y por qué se producía la miseria, quienes la ocasionaban y cómo y de que manera se le podía combatir” (Orell, 2006: 106).



La elección del tema de *Yawar Mallku* se explica en palabras del propio Sanjinés; “entre las numerosas acciones que el imperialismo norteamericano había desatado contra Bolivia en esos años de cínico entreguismo, la campaña criminal de esterilización de mujeres campesinas (sin su consentimiento) constituía la más alarmante” (Sanjinés, 1979: 19-20)<sup>63</sup>. De esta manera, la película se inicia en un lejano pueblo donde opera un centro médico a cargo de norteamericanos. Rápidamente los indígenas se dan cuenta que las mujeres que son atendidas en él no

<sup>62</sup> Jorge Sanjinés, Oscar Soria y Ricardo Rada fundan en 1963 el Grupo “Kollasuyo”, que posteriormente pasó a llamarse “Ukamau”. Este equipo de trabajo realizó importantes películas, entre ellas *Ukamau* (1966) y *El Coraje del Pueblo* (1979).

<sup>63</sup> Como se puede observar, Sanjinés habla de campesinos, en circunstancias que los personajes de *Yawar Mallku* son claramente indígenas, hecho que se manifiesta -por ejemplo- en el uso del idioma quechua en toda la película. Esto es algo común entre los cineastas del *Nuevo Cine Latinoamericano*, lo que se puede explicar en lo difícil que significaba para la izquierda latinoamericana adaptar los postulados marxistas a la realidad de la región. En general, para los distintos movimientos y partidos de izquierda, lo indígena fue asumido como un tipo de campesinado.

pueden tener más hijos. La comunidad se revela contra los “gringos” y sus prácticas de esterilización, por lo que toman la decisión de castrarlos. Al poco tiempo, la represión cae sobre el pueblo y varios indígenas son asesinados por la policía, salvo Ignacio, dirigente comunal que resulta gravemente herido, lo que hace indispensable su traslado a la ciudad, tarea a cargo de su esposa Paulina. Una vez en la urbe, Ignacio es acogido por su hermano Sixto, obrero de una fábrica de textiles, y quien además reniega de su pasado indio. En la búsqueda de sangre y medicinas para su hermano, Sixto choca con la indiferencia de las clases acomodadas. Finalmente, Ignacio muere en el hospital y Sixto decide regresar a la comunidad junto a Paulina.



Figura 39: Escena de “*Yawar Mallku*” (Gumucio, 1982).

El guión de esta producción está muy bien estructurado, haciendo que varias clases sociales bolivianas sean representadas y confrontadas, esto último se hace evidente en las relaciones campo-ciudad que la película muestra. Una realidad que se hace extensible a toda la región. Para un historiador del cine boliviano, “*el mismo control de la natalidad no es sino una manera de referirse a través de lo particular a una problemática general como la de la intervención cotidiana del imperialismo norteamericano en América Latina*” (Gumucio, 1982: 229).

La filmación de *Yawar Mallku* no estuvo exenta de problemas, puesto que al principio del rodaje, la comunidad tuvo una gran desconfianza en el proyecto. La producción de la película tenía un contacto previo con el jefe de la comunidad (Marcelino Yanahuaya), quien acogió al equipo y brindó su apoyo. Sin embargo, la comunidad no mostraba interés en cooperar, y más aun, desconoció la autoridad de Marcelino, lo que amenazaba seriamente la realización de la película. Para superar el impasse, el equipo se sometió a la compleja ceremonia del *jaiwaco*<sup>64</sup>, donde un *yatiri*<sup>65</sup> finalmente resolvió que las intenciones de los cineastas eran buenas, previo examen de las hojas de coca (Sanjinés, 1979). Esto hizo que la comunidad cambiara de actitud y participara activamente en las filmaciones.

Una vez terminada, la película debió sortear la censura oficial, puesto que una orden municipal clausuró los cines donde se realizarían las exhibiciones. A pesar de ello, y gracias a las manifestaciones de numerosos espectadores, la prohibición fue revertida y *Yawar Mallku* pudo ser vista por miles de personas. Esto originó un

<sup>64</sup> Ceremonia de ofrenda y vaticinios a través de la interpretación de las hojas de coca.

<sup>65</sup> Chaman de grupos indígenas de los andes, especialista en rituales y medicina tradicional.



verdadero movimiento social, en el que se agruparon diferentes sectores en contra de la esterilización practicada por los norteamericanos. Pero además, la película tuvo otros resultados; “*por vía indirecta, el film actuó sobre otras zonas: dos comunidades campesinas del altiplano impidieron el acceso de los Cuerpos de Paz, alegando que conocían sus prácticas por las denuncias del film difundidas en la radio. En 1971, ante la evidencia de documentos sobre las diversas actividades antinacionales y la presión popular creciente, el gobierno boliviano expulsa al Cuerpo de Paz*” (Sanjinés, 1979: 21).

Por otro lado, *Yawar Mallku* sitúa a los indígenas en un presente histórico y no desde un pasado remoto, como sucede en la mayoría de las películas latinoamericanas sobre pueblos originarios. Esta tendencia proviene del cine industrial norteamericano, donde los indígenas son invisibilizados del presente, hecho que es evidente sobre todo en el Western (para más detalles ver Capítulo II). En este sentido, Sanjinés rompe con las convenciones de la industria, mostrando a los indígenas como parte importante de la actual sociedad boliviana, aunque en permanente confrontación con los *blancos* del país, ya que estos detentan privilegios que a los pueblos originarios les son negados.



Figura 40: Escena de “*Yawar Mallku*” (Gumucio, 1982).

Esa dicotomía indio-blanco también se encuentra presente en cada uno de los elementos estables (o iconos clave) de la representación indígena en *Yawar Mallku*. En primer lugar, habría que señalar que los actores de esta película son un elemento clave en el análisis de las políticas raciales de representación, en tanto que los indígenas son autointerpretados, es decir, son ellos mismos quienes aparecen frente a la pantalla. De hecho, en los papeles principales están Vicente Verner (Ignacio),

Benedicto Mendoza Huanca (Paulina) y Marcelino Yanahuaya (Sixto)<sup>66</sup>. Como se mencionó anteriormente, los tres personajes son centrales en la historia y en el desarrollo de los diferentes acontecimientos. En relación a este punto, cabe mencionar que Sanjinés también trabajó con el resto de los habitantes de Kaata. En palabras de un destacado investigador del cine boliviano, Jorge Sanjinés trabajó “*con toda una comunidad, al ritmo y en las condiciones decididas por la comunidad*” (Gumucio, 1982: 232). Esto revela que la construcción de la imagen puede ser un proceso colectivo y de participación social.

En cuanto al lenguaje utilizado en esta película, merece ser destacado el hecho que los indígenas hablan en quechua, su lengua, y buena parte de la trama tiene que ser subtitulada al español. Esto es algo poco usual en la producción cinematográfica, por lo que *Yawar Mallku* potencia la autorepresentación lingüística. El español no aparece como lengua dominante, menos el inglés (salvo algunos diálogos de los *gringos*). De esta manera, la obra de Sanjinés es un interesante ejemplo de la importancia del lenguaje en la representación indígena, ya que plantea una preocupación en como esa imagen es leída por la comunidad y por los espectadores en general, en la que claramente surge una alteridad construida desde la diversidad cultural y no desde lo exótico.

Esta tendencia se repite en otros iconos clave del indígena representado por Sanjinés. Las viviendas se presentan como parte de un contexto cultural, son exhibidas como parte de la vida cotidiana y no se sobrecargan con elementos etnocéntricos o peyorativos. Lo mismo ocurre con las ceremonias, puesto que el *yatiri* se presenta como chaman y también como hombre sabio, ya que es capaz de comprender el daño causado por los norteamericanos, acusándolos de generar ese mal dentro de la comunidad. De acuerdo con esto, es posible afirmar que *Yawar Mallku* entrega elementos positivos en la representación cinematográfica del indígena, lo que permite entender el hecho de que numerosas comunidades bolivianas se sintieran interpretadas en las producciones de Sanjinés, llenando las salas de cine y posteriormente formando parte activa de los movimientos sociales en pro de sus reivindicaciones.

Finalmente, cabe mencionar que la obra de Sanjinés influyó profundamente en la creación del CEFREC (Centro de Formación y Realización Indígena) (ver capítulo II), instancia que ha potenciado la realización de numerosos videos con realizadores indígenas, quines han llevado a la pantalla los principales problemas de las comunidades, destacando el hecho que el género predominante ha sido la ficción (por sobre las realizaciones documentales). Por otro lado, resulta importante señalar que este centro se ha encargado de la formación de numerosos cineastas-vidéastas de comunidades indígenas no solo bolivianas, sino que de otros países latinoamericanos

---

<sup>66</sup> Los primeros dos ya habían trabajado con Sanjinés en *Ukamau* y Marcelino Yanahuaya era un dirigente de la comunidad donde se filmó *Yawar Mallku*.

(sobre todo de la zona andina). En estas producciones se puede observar un sello particular, ya que el video se convierte en un elemento clave dentro de las demandas de las comunidades indígenas y de los distintos movimientos en los que estas participan (Sanjinés, 1995).

### III. TIERRA DEL FUEGO DE MIGUEL LITTIN (2000).



Figura 41: Miguel Littin (Orell, 2006)

La película *Tierra del Fuego*<sup>67</sup>, posee una serie de elementos que posibilitan un contraste entre el indígena construido visualmente en Hollywood y el indígena de las películas latinoamericanas. En primer lugar, habría que señalar que esta película tuvo un estreno mundial en el festival de Cannes del año 2000, para luego ser exhibida en distintas salas de Chile. Esto fue posible, en gran medida, por la conjunción de capitales italianos, españoles y chilenos, que hicieron de esta película una superproducción bastante apegada a los márgenes del cine industrial o *star system* norteamericano.

Para *Tierra del Fuego*, Littin contó con un selecto grupo de actores y actrices, como la italiana Ornella Muti y el cubano Jorge Perugorria (quien venía de realizar *Fresas y Chocolate* con Tomás Gutiérrez Alea), además de importantes actores chilenos como Nelson Villagra, Tamara Acosta, Álvaro Rudolphy y Luis Alarcón (solo por nombrar algunos).

Una vez que *Tierra del Fuego* estuvo en las salas, como es de esperar, fue comentada por algunos críticos de cine. Resulta interesante destacar que a lo menos dos de estas críticas hicieron alusiones directas al western, realizando comparaciones entre este género y la película de Littin. Por ejemplo, Pablo Marín de la revista *Que Pasa*, se refiere a la película como “*western patagónico*”, comentando que la inclusión de los *selknam* opera como una reserva de lo inmaculado. Además, este periodista destaca la aparición de una serie de convenciones cinematográficas, como la borrachera colectiva, la llegada de prostitutas y la gran batalla (contra los indígenas) (Marin, 2000). Un segundo crítico de cine, Horacio Bernades (de la revista argentina *Página 12*), realiza un paralelo entre *Tierra del Fuego* y *Danza*

---

<sup>67</sup> La película está basada en los cuentos del escritor Francisco Coloane y en el diario de viaje de Julius Popper (1870). El guión estuvo a cargo de Luís Sepúlveda y Miguel Littin, quienes contaron con la colaboración del guionista italiano Tonino Guerra.

*con Lobos*, puesto que ambas películas contienen historias de amor interracial<sup>68</sup>. Bernades también comenta el hecho que los *selknam* de *Tierra del Fuego* hablen en su idioma y sin subtítulos, pero señala que esto produce una situación caótica para los espectadores, que no comprenden los diálogos de los actores (Bernades, 2001).

Si bien los comentarios de estos críticos permiten visualizar algunos elementos para la comparación entre el western y *Tierra del Fuego*, estos no dejan de ser insuficientes. Es más, los comentarios expresados revelan la posibilidad de la comparación, pero en ningún caso una metodología de análisis para la imagen. Frente a esto, se propone un paralelo sobre la base de los iconos claves presentes en el western y que son posibles de ser pesquisados en la construcción de la imagen *selknam*.

Para comenzar, habría que señalar que la historia de la *Tierra del Fuego* transcurre en 1860<sup>69</sup>, en momentos que el ingeniero rumano Julius Popper toma posesión de los territorios al sur del estrecho de Magallanes en nombre de su reina (Carmen Sylba). El objetivo de Popper era explotar el oro de la zona, para lo cual busca el apoyo de Armenia, una prostituta italiana (que además es dueña de burdel), quien termina financiando la expedición. En esta aventura les acompañan personajes de diferentes procedencias, casi todos europeos, los que se alistan en el *Ejército del Páramo*, enfrentándose inevitablemente a la naturaleza del lugar y a los habitantes originarios: los *selknam*<sup>70</sup>.

La película entrega una información clave para el reconocimiento étnico de los indígenas en cuestión: se verbaliza el hecho que son *selkman*. Es más, desde el comienzo y a lo largo de toda la película, hay referencias directas de Popper y sus hombres cuando nombran a los indígenas como *selkman*. Gracias a esto, el espectador no tiene mayor problema para identificar a un grupo indígena que no conoce y del que probablemente no ha escuchado nunca. Sin embargo, es posible hacer una lectura un poco más profunda, puesto que esa identificación de lo indígena descansa en una serie de dispositivos (de índole cultural) que operan como un conocimiento cinematográfico previo que asegura la correcta lectura del indígena como un espacio para la alteridad. Es en ese conocimiento previo donde opera el

---

<sup>68</sup> Este hecho que no es del todo exacto, pues en la película de Costner, los personajes de la historia de amor son blancos, tanto el teniente Dumbar como En Pie con Puño Cerrado. Esta última, en realidad se llamaba Cristine, y fue adoptada por los sioux una vez que sus padres fueron asesinados por los pawnees.

<sup>69</sup> Casi todas las tramas de los western se desarrollan entre 1850 y 1890, de acuerdo con esto, *Tierra del Fuego* estaría dentro de la temporalidad en la que se desenvuelven las gestas contra los indígenas norteamericanos (Shohat y Stam, 2002: 134).

<sup>70</sup> Hay autores que se refieren a este pueblo como Selknam (Chapman, Gusinde), de hecho, es la denominación más aceptada entre los especialistas en el último tiempo y es la que se utilizará en este trabajo. Sin embargo, es preciso señalar que en toda la película se refieren a estos indígenas como Onas, que es otro nombre con el cual se designa a este pueblo y es el que utiliza Coloane en su obra.

indígena construido en el western, siendo un importante referente en la representación de estos pueblos.

El primer icono clave en la construcción visual de los *selknam*, se relaciona con los actores que representan a estos indígenas en la obra de Littin. En este sentido, destaca el papel de Men Nar, interpretado por la actriz chilena Tamara Acosta. Este personaje juega un papel importante dentro de *Tierra del Fuego*, en tanto que representa a la reina de los *selknam*. De hecho, el subtítulo de la película es “*la pasión de tres reinas*”, donde Men Nar es parte de una trinidad, junto a Armenia y a Carmen Sylba, que marcan el destino de Julius Popper. El resto de los personajes indígenas tiene una aparición menor, sobresaliendo un personaje que no se nombra, pero que tiene un liderazgo entre los *selknam* y que es demostrado en las escenas de combate. Gracias a este icono clave, vemos que en la política racial del reparto opera el mismo mecanismo del western, en tanto que el personaje indígena es sustituido por un actor blanco, sin mayores problemas. Es decir, una cultura fueguina como la *selknam* puede ser representada por otra cultura (chilena en este caso), gracias al despliegue de una serie de convenciones cinematográficas, que permiten que ese *otro* sea suplantado por un actor blanco, práctica común del cine industrial.

Un segundo elemento de interés en la representación visual de los *selknam* está constituido por las pinturas que cubren sus cuerpos. En la película *Tierra del Fuego*, hay a lo menos tres usos que es importante destacar. Uno de ellos se relaciona con la utilización de pinturas en escenas de batalla, sobresaliendo en este contexto los diseños en color rojo. Otro uso está ligado a una esfera más bien ceremonial, como sucede en el rito propiciatorio de la lluvia realizado por Men-Nar, donde además participan cinco personajes completamente pintados. En el caso de la protagonista indígena, los diseños son particularmente extraños, alejados de los descritos y registrados etnográficamente por el misionero Martín Gusinde, quien estudió a los últimos sobrevivientes de este grupo fueguino a principios del siglo XX. A pesar de ello, los personajes que acompañan a Men-Nar presentan diseños de una ceremonia clave para esta cultura, que según este misionero-investigador se llamaba Kloketen<sup>71</sup>. Junto a esos dos usos, en la película de Littin hay escenas donde los *selknam* aparecen pintados como parte de su cotidianeidad, donde el colorido de los cuerpos indígenas, estaría señalando la diferencia cultural existente ellos y los colonizadores llegados con Popper. Como se puede apreciar, el uso de pinturas corporales entre los *selknam* cumple la misma función que en el relato cinematográfico del western, donde un abanico de posibles usos de la pintura

---

<sup>71</sup> Existe alguna controversia en el nombre de esta ceremonia. Para Martín Gusinde se llamaba *Kloketen* y consistía en iniciación de una serie de jóvenes en la adultez, no sin antes conocer la cosmovisión que organizaba su cultura. Para Anne Chapman, esta ceremonia se llamaría *Hain*, siendo los Kloketen aquellos jóvenes iniciados.

corporal, es reducido a dimensiones específicas que exotizan a ese *otro* indígena, tanto el del oeste norteamericano como el *selknam* de Tierra del Fuego.

Las flechas son un elemento constitutivo de la imagen *selknam*, estando relacionadas con escenas de batalla, donde el arco y la flecha son las armas características de este pueblo, que al mismo tiempo, remarcan la etnicidad de esa violencia. Como sucede en el western, este uso bélico termina desplazando a la cacería, que era donde se empleaban principalmente estos utensilios. Por este motivo, la representación cinematográfica de las flechas como arma indígena, termina imponiéndose por sobre los usos más prácticos y ligados al sustento alimenticio de los pueblos originarios. Además, en la obra de Littín está presente una de las convenciones de mayor recurrencia en este género cinematográfico norteamericano, puesto que muchas de las flechas que disparan los *selknam*, terminan clavándose en las espaldas de sus oponentes. Este hecho dota al ataque indígena de una connotación particular, ya que por un lado es cobardía, pero por otro es un salvajismo despiadado. En una escena de *Tierra del Fuego*, el general Novak (que era lugarteniente de Popper) lleva clavadas una docena flechas en su espalda. Mientras camina moribundo, un grupo de *selknam* festeja la proximidad de su muerte, con lo cual la flecha en la espalda adquiere esa doble connotación, al ser un acto perverso y cruel. Por otro lado, en la película de este director chileno se recrean combates de una magnitud que difiere de la descrita en documentos históricos, donde se señala que las escaramuzas entre colonos y *selknam* se desarrollaban entre grupos reducidos de personas, con una clara superioridad bélica de los colonos blancos.



Figura 42: Escena de “*Tierra del Fuego*”. En esta imagen se puede apreciar el uso de la convención flechas para denotar la etnicidad de los atacantes.



Un cuarto elemento de la imagen *selknam* en *Tierra del fuego* está referido a la representación lingüística que se hace de este grupo. En esta producción, los actores que interpretan a indígenas fueguinos hablan un idioma inexistente, inventado para la película, pero cuyos sonidos nos hacen caer en la ilusión de que realmente se habla el idioma *selknam*. Asimismo, se debe señalar que los diálogos en esta lengua no están subtítulos, por lo que se hacen incomprensibles para los espectadores, quienes deben interpretar las escenas a partir de los gestos y de algunas intuiciones<sup>72</sup>. De esta manera, podemos ver que Littin sigue la estrategia de representación lingüística de los western de los 70', donde los actores blancos memorizan diálogos en una lengua indígena que no hablan y de la cual desconocen sus significados. Sin embargo, y por una razón que se desconoce, en *Tierra del Fuego* no hay subtítulos, como si ocurría en las películas producidas en los 70'.

En la película de Littin, también es posible observar la presencia de una conocida convención en la representación de los indígenas, pero esta vez, desde los campamentos en los que habitan. En primer lugar, la presentación del campamento *selknam* se hace desde la altura y en un plano general, que inevitablemente nos recuerda algunas de las producciones norteamericanas, por la similitud de las tomas. Un vez que la acción se desarrolla en este campamento *selknam*, destaca el hecho que las viviendas sean cónicas y hechas de madera, tal como son descritas por quienes estudiaron a este pueblo en siglos pasados. Pero hay una diferencia radical entre el campamento de la película y los descritos en estos documentos, ya que los *selknam* se organizaban en familias nucleares, es decir, en pequeños grupos de personas y solo se congregaban en números mayores en ocasiones muy especiales, como la celebración del Kloketen (Hain) o bien por el varamiento de una ballena, con el excedente alimenticio que ella implicaba (Gusinde, 1986). Pese a ello, en *Tierra del Fuego* se presenta un campamento amplio, con varias unidades habitacionales, como si esa fuera la forma tradicional de residencia *selknam*, pero más bien se acerca a los campamentos en los que vivían temporalmente los indígenas norteamericanos y que fueron representados en algunos western.

Las ceremonias son otro elemento con el cual se ha cimentado la imagen del indígena cinematográfico. En el caso de *Tierra del Fuego*, Men-Nar realiza una ceremonia que propicia la lluvia y que tiene como función expulsar a los colonos llegados con Popper. Esta ceremonia tensiona realidad y ficción, en tanto que las pinturas corporales y las máscaras de los personajes que acompañan a Men-Nar, son similares a las registradas fotográficamente por Gusinde en el marco de un kloketen<sup>73</sup> realizado en 1923. Pese a esto, no hay referente histórico o etnográfico

---

<sup>72</sup> A principios del 2004, la película *Tierra del Fuego* se exhibió por Televisión Nacional de Chile. En esta versión los diálogos indígenas aparecían subtítulos, sin embargo, en la versión original esto no ocurría.

<sup>73</sup> El apego a la forma tradicional de realizar esta ceremonia también está en cuestión, puesto que al momento de ser registrada por Gusinde era una práctica casi extinta. Además, muchos de los participantes sufrían la aculturación que les imponían los estancieros, de hecho, en su mayoría eran peones en las faenas ovejeras.

para la ceremonia que realiza la reina de los *selknam*. Es más, en la ceremonia que lleva a cabo la protagonista indígena hay una serie de movimientos eróticos, que terminan evidenciando el mecanismo exotizante que hay detrás de este acto y que coincide con la función que tienen en general las ceremonias dentro de los western.

Por todo lo anterior, es posible constatar que el *selknam* construido visualmente por Littín, toma atributos de distintos momentos del indígena representado en el western, los que posteriormente se traspasan a la imagen del *selknam*. Pero esto no es todo, ya que junto a este traspaso de elementos visuales provenientes de Norteamérica, hay dispositivos representacionales que son propios de este grupo fueguino, como el uso de pieles, arco y flechas, o los personajes del kloketen, que finalmente son llevados a la pantalla. Por todo esto, vemos que la imagen del *selknam* es una construcción compleja y cargada de significados, pero que tiene una clara función dentro del relato cinematográfico, al ser una alteridad salvaje que atenta contra “*el progreso*”, pero que es enigmática a la vez, por cuanto los *selknam* encarnan la pureza primitiva y el apego a la naturaleza de la cual forman parte.

#### **IV. HERMÓGENES CAYO. IMAGINERO DE JORGE PRELORÁN (1969).**

Jorge Prelorán pasó de la arquitectura al cine, en un viaje que va desde Buenos Aires a California, donde finalmente decide tomar la cámara. Pero ese viaje no concluye allí, pues al regresar a Argentina es contratado por la Universidad Nacional de Tucumán como asesor audiovisual, siendo el encargado de producir series con carácter didáctico. Esta labor se desarrolló entre 1963 y 1969, abarcando diversas disciplinas como la biología, paleontología y arqueología. Pero son las películas de corte folklórico las que sobresalen en la producción de Prelorán, en tanto se plantean como un rescate de cosas “*auténticamente argentinas para mostrar a los demás argentinos*” (Prelorán, 1987: 22). Por tal motivo, este director se trasladó a diferentes rincones de su país, en busca de las últimas poblaciones indígenas, tanto en el noroeste (donde registró a numerosos grupos andinos), así como en el sur (registrando a los mapuche). En este sentido, los documentales etnobiográficos de Prelorán se hicieron conocidos por acceder justamente a esas comunidades indígenas, en regiones lejanas al centro metropolitano, desplazadas y olvidadas (Ruffinelli, 2003: 175).

Para algunos investigadores del cine, las obras de este director son un verdadero hito de la producción cinematográfica latinoamericana; “*la mayor parte de sus películas son documentales de un modo diferente y original, porque si bien parecen productos de la mirada antropológica, el autor nunca los definió como tal. Para varios de sus filmes más importantes resultaba más adecuada la categoría de etnobiografías, ya que con el tiempo, la experiencia y la frecuentación de las*

*regiones mencionadas, Prelorán aprendió la importancia de centrar sus relatos en individuos antes que en sus colectividades” (Ruffinelli, 2003: 164). Sus películas son fruto de una larga convivencia entre quienes filma, ya que según él “al convivir con una o dos personas, o con un grupo humano pequeño, durante meses y penetrar en sus vidas, no con curiosidad científica, sino humanamente, la experiencia se convierte en un hecho vital y fundamental. El producto de esta experiencia –a veces de dos años de convivencia- resume esas vidas en una hora y media de proyección, que además surge como un producto estético” (Prelorán en Ríos, 1991: 112). De esto se desprende que su aproximación a las otras culturas no tiene un ánimo investigativo, sino que más bien es una propuesta humana y estética.*

Paradójicamente, fuera de Argentina sus películas fueron consideradas documentos científicos, y de hecho, muchos autores las catalogaron como documentales etnográficos, es decir, que describen aspectos centrales de las culturas indígenas (Brisset, 1992; Colombes, 1991). Sin embargo, dentro del país son entendidas como producciones que muestran problemas sociológicos y políticos, lectura que es más acorde con los objetivos del cineasta. De hecho, Prelorán tiene una visión más bien negativa del cine etnográfico, ya que *“muchos documentales etnográficos del pasado enfocaron solamente lo exótico, lo extraño, reforzando así, la diferencia entre “nosotros” y “ellos”. Tales enfoques acrecientan la animosidad, el racismo y el etnocentrismo, justificando la opresión, el etnocidio”* (Prelorán en Gabriel, 2000: 18). En otro artículo señala: *“yo he visto mucho cine antropológico y casi todo ese cine es aburridísimo, no es otra cosa que notas antropológicas, que desechan el detalle importante como es la vida interior de las personas en beneficio del análisis general”* (Prelorán en Ríos, 1991: 115). De ahí que este realizador argentino opte por un tipo de cine distinto, un cine que está a favor del otro, que busca en el espectador la capacidad de emocionarse.

La metodología de trabajo de Prelorán se caracterizó por el empleo de un equipo mínimo, adecuado para el trabajo en terreno: *“la cámara Bolex a cuerda, que sólo permite tomas de veinte segundos, otorga un ritmo ágil. Ni usa sonido directo, a pesar que a partir de la década del 60’ las cámaras de 16 mm. ya incorporan el sonido sincrónico. Prefiere trabajar imagen y sonido en forma separada, primero entrevista, reconoce el sujeto filmico casi sin preconceptos, sin guión previo. Este se construye a partir de los diálogos con sus personajes a los que graba, filma y graba alternativamente, eliminando su propia presencia del reportaje (la voz del director o su presencia no aparecen)”* (Taquini, 1987: 38). Además, permitía que los otros filmados plantearan sus sugerencias sobre que aspectos de su vida debían ser registrados por la cámara, en un tipo de representación compartida, algo muy poco común en la producción documental latinoamericana, donde es el cineasta quien determina las formas y los contenidos de sus producciones, por lo que las comunidades están prácticamente ausentes del proceso de realización audiovisual.



Figura 43: Jorge Prelorán durante la filmación de “Hermógenes Cayo” (Taquini, 1987).



Figura 44: Hermógenes Cayo (Paranagua, 2003)

Dentro de la producción cinematográfica de Jorge Prelorán destaca *Hermógenes Cayo*, en tanto es una de las películas mejor logradas en términos de imagen, así como en la originalidad del tema. A su vez, esta obra sobresale ya que marca la consolidación de un particular estilo cinematográfico, el que Prelorán replicará en sus posteriores producciones, tratando de entender a los personajes y sus vivencias, en una postura que mezcla ética y estética.

La película muestra la vida y obra de Hermógenes Cayo, pastor y artesano del pueblo de Cachimoca, una desolada región del noroeste argentino. En este paisaje transcurren los días de Hermógenes, quien es un notable fabricante de figuras religiosas, las que trabaja sobre madera y tela, pintadas con vivos colores. Hecho que se relaciona con la profunda religiosidad del personaje, expresada en las figuras antes mencionadas, a las que dedica gran devoción. No obstante, esta película también presenta la cotidianidad de Hermógenes Cayo, su trabajo diario como pastor y su relación familiar, bellamente filmada.

El documental no se queda ahí, puesto que gracias al ojo de Prelorán podemos conocer la particular mirada de Hermógenes Cayo, sobre todo en su autoidentificación como indígena, y *“la lucha por la vida, el amor a la tierra o al trabajo, el humor, la creatividad, no solo a nivel artístico sino también la otra, la de construir una vida, una familia, un oficio todos los días”* (Taquini, 1987: 37).

En términos de su estrategia de producción, *Hermógenes Cayo* se puede entender como un documental *observacional* (según la tipología de Bill Nichols), puesto de que esta cinta se registra la realidad desde un vínculo directo con el personaje filmado, lo que se logra gracias a la convivencia prolongada del realizador. Es el propio personaje quien narra su vida y su particular visión del mundo, en un tipo de documental bastante intimista. El realizador no aparece en cámara, pero vemos a Hermógenes a través de su mirada.

Desde otro punto de vista, el documental de Prelorán es una producción *exógena*, ya que el realizador no pertenece a la cultura indígena de Hermógenes Cayo, pero que sin embargo logra una imagen testimonial, de un personaje viviente que posee nombre y apellido. Algo que no es común en la producción documental latinoamericana, donde los personajes filmados son anónimos e inseparables del paisaje, en una estrategia claramente exotizante, lo que Prelorán supera magistralmente.

#### **V. A ARCA DOS ZO'É DE VINCENT CARELLI Y DOMINIQUE GALLOIS (1993).**

El proyecto *Video en las Aldeas*, del Centro de Trabajo Indigenista (CTI), fue creado en el contexto del movimiento de reafirmación étnica entre los pueblos indígenas de Brasil en las últimas décadas. El objetivo central era volver asequible el uso del video en “*un número creciente de comunidades indígenas, promoviendo la apropiación y manipulación de su imagen, de acuerdo con sus proyectos políticos y culturales*” (Gallois-Carelli, 1995: 50). De esta manera se ha creado una red de videotecas y centros de producción de videos en 12 aldeas de distintos pueblos indígenas. Además de eso, apoya el proyecto “Kaiapó Video, en incluyemas de ocho aldeas, además de otros indígenas que ya trabajan con videos por iniciativa propia. La sede se ubica en Sao Paulo, operando como centro de edición, duplicación y redistribución, tanto del material producido por los indígenas así como por el equipo del programa (ibid).

Dentro del equipo del CTI, destacan la antropóloga Dominique Gallois y el realizador audiovisual Vincent Carelli. Gracias a su trabajo, se han realizado documentales de gran importancia, por cuanto son promotores de la auto-representación indígena en video. Junto a ello, han desarrollado interesantes reflexiones sobre el papel de los medios audiovisuales entre estos pueblos. En este sentido, el proyecto *Video en las Aldeas* se sustenta en la premisa de que “*las identidades indígenas son, ahora, más diseminadas que exclusivas, construidas a partir de tradiciones fragmentadas y, sobre todo, a partir de la asimilación de influencias transculturales*” (Gallois-Carelli, 1995: 50). Por ello, la cultura es

entendida como movimiento permanente, existiendo solo a través del contacto con la alteridad, tanto con otros pueblos indígenas, así como la sociedad blanca. En cuanto a las relaciones entre pueblos indígenas, Gallois y Carelli señalan: “*asumimos que las distancias geográficas, históricas y culturales que las separan podrían ser traspasadas por la circulación de imágenes, a través de las cuales los diferentes grupos se reconocerían para repensar y reorganizar, tanto sus semejanzas como sus diferencias*” (1995: 50). El acceso al video constituiría una innovación que interfiere decisivamente en la producción de cultura, justamente porque incentiva su permanente reelaboración.

La experiencia del proyecto ha demostrado que, cuando los indígenas toman el control de sus registros en video, estos son utilizados en dos grandes direcciones: “*para preservar manifestaciones culturales propias de cada etnia, seleccionado aquellas que desean transmitir a las futuras generaciones y difundir entre aldeas y pueblos diferentes; para testimoniar y divulgar acciones emprendidas por cada comunidad para recuperar sus derechos territoriales e imponer sus reivindicaciones*” (ibid). Asimismo, el video ha permitido la comunicación entre pueblos que hablan lenguas diferentes, en tanto que la imagen se impone de manera inmediata y en una apreciación colectiva (los videos se exponen en las aldeas).

Por otro lado, el uso del video se adapta a las formas tradicionales de transmisión de conocimiento de estas sociedades, sustentada en la oralidad y en otros medios no verbales (como las coreografías de sus danzas, adornos o gestos). De esta manera, el video permite la transmisión de las tradiciones de cada pueblo, pero además, permite la comparación de las estrategias desarrolladas por otros grupos indígenas en su relación con diferentes sectores de la sociedad brasileña (Gallois-Carelli, 1995: 51-52).

*A Arca dos Zo'é* es uno de los más de 100 videos realizados por el CTI, en el marco del proyecto Videos en las Aldeas. En este documental, se muestra el viaje que realiza un grupo de indígenas *waiapi* hasta una aldea *zo'é* (a quienes conocieron a través de un video). Siendo ambos pueblos de lengua *tupi*, comparten entre si muchas tradiciones culturales, aunque también poseen varias diferencias, en tanto que los *zo'é* han sido contactados hace poco tiempo, mientras que los *waiapi* conocen a los “blancos” hace más de 20 años. Este encuentro fue registrado por la cámara de Kasiripina, miembro de la aldea *waiapi*. Sus imágenes les proporcionan a los otros miembros de su comunidad la posibilidad de un reencuentro con su forma de vida ancestral, la que aun es practicada por los *zo'é*. A su vez, los *waiapi* le informan a los *zo'é* sobre los peligros del mundo blanco, expresado en la desaparición de la selva y la contaminación de los ríos (Bermúdez, 1995: 186).

Para Paulo Paranaguá, destacado investigador del cine documental latinoamericano: “*la originalidad de A Arca dos Zo'é radica en que presenta*



*miradas cruzadas, o sea, el descubrimiento recíproco de dos grupos indígenas distintos. De pronto, el exotismo se desplaza, por lo menos a nuestros ojos, porque las diferencias adquieren entre ellos un relieve que contrasta con nuestra aprehensión común de las etnias indígenas”* (Paranaguá, 2003: 408). Gracias a este documental, es posible observar el complejo proceso de construcción de las alteridades, ya siempre se es otro de alguien, en una relación que es perfectamente reversible, tal como lo demuestra este video.

La estrategia de producción documental utilizada en *A Arca dos Zo'é*, está más cerca de la clasificación establecida por Ian Crawford (1992). Según esto, la producción del CTI se ubicaría dentro del modo *experiencial*, en tanto que el videasta y su cámara viven los hechos en los que participan junto a los filmados. La cámara acompaña las jornadas de cacería, la reflexión colectiva sobre los usos del video y como dos culturas se encuentran a través de él.



Figura 45: Escena de “*A Arca dos Zo'é*”.

Por otro lado, este documental se puede clasificar como *endógeno*, ya que si bien los créditos incluyen a Gallois y Carelli, es la cámara de Kasiripina la que domina el registro, hecho que continúa en el proceso de edición, ya que son los propios indígenas quienes entregan los lineamientos sobre como se debe estructurar el video y cuales son las cosas que realmente quieren mostrar.



Figura 46: Kasiripina realizador indígena del CTI.

Esta metodología de trabajo ha sido pionera en la producción documental latinoamericana, marcando una tendencia que ha permitido de indígenas de otros países de la región tomen las cámaras y se atrevan a mostrar su realidad desde los medios audiovisuales, tal como sucede en Ecuador, Bolivia, Perú y Chile.

# CONCLUSIONES

Las conclusiones de esta investigación se pueden organizar en diferentes líneas de reflexión, que a su vez, son complementarias en la aproximación a la construcción de la imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual.

A través de este texto, se ha podido observar que la producción regional se relaciona directamente con una tendencia global en la representación cinematográfica de los pueblos originarios. Esta se caracteriza –principalmente- por la construcción de *otro* exótico, el que es parte de una industria cultural de consumo de imágenes sobre la alteridad. Por otro lado, se puede constatar que la producción en cine y video sobre pueblos indígenas es una manifestación propia del siglo XX, periodo que coincidió con profundos impactos en las sociedades indígenas a nivel mundial. En este sentido, las poblaciones filmadas fueron objeto de un intenso colonialismo, así como de diferentes procesos de consolidación nacional, lo que les significó trastocar completamente sus formas de vida y manifestaciones culturales tradicionales.

Estas representaciones cinematográficas son centrales en la construcción del *imaginario* sobre el indígena, en tanto unidad semántica que condiciona la mirada de una sociedad sobre la otra (Rojas Mix, 2006). En esta investigación, además, las imágenes estudiadas son construcciones con un claro carácter intercultural, en tanto que hay diferencias sustanciales entre la sociedad productora de la imagen y la sociedad representada (indígena). Para Miguel Rojas Mix, el imaginario es central en la formación de opiniones y creencias, al mismo tiempo que permite analizar como está “*estructurado el lenguaje visual y como se comunica el sentido que vehicular las figuras*” (Rojas Mix, 2006: 19). Según este mismo autor, el imaginario sobre el indígena se caracteriza por representarlo *más próximo de la naturaleza que de la historia, viviendo más en el pasado y en el realismo mágico que en la razón occidental*” (Rojas Mix, 2006: 335). De esta manera, se hace innegable la utilidad de este concepto en la interpretación de las imágenes audiovisuales sobre pueblos indígenas de Latinoamérica.

Junto a lo anterior, ha sido posible constatar que estos grupos fueron representados visualmente desde una mirada *eurocentrista*, es decir, desde la imposición de una perspectiva única sobre el mundo, que en realidad es culturalmente diverso. Dicha perspectiva, da “*forma a la cultura general, el lenguaje cotidiano y los medios de comunicación, y engendran un sentimiento ficticio de superioridad innata en las culturas y los pueblos de origen europeo*” (Shohat y Stam, 2002: 20). Es sobre esta mirada que se inicia un largo proceso de elaboración de imágenes audiovisuales sobre los pueblos indígenas, caracterizadas por el exotismo y la degradación en sus representaciones, hecho que se ha podido constatar en este estudio.

Por otro lado, en esta investigación se puede apreciar que los registros cinematográficos sobre culturas originarias se agrupan tempranamente en los dos grandes géneros de este medio; documental y ficción. Como se pudo observar en el capítulo I, las primeras filmaciones tenían un carácter documental, en el sentido de un registro “real” de los *otros*, tal como se presentaban ante la cámara. De esta manera, los registros en cine sobre estos pueblos fueron entendidos como documentos de una época, y como valioso material de culturas condenadas a la desaparición (producto del contacto con la sociedad occidental). Esta línea continúa en el documentalismo contemporáneo, en tanto que los temas más registrados tienen que ver con expresiones tradicionales de las culturas indígenas, las que son presentadas como vestigio de un pasado remoto e incontaminado.

En cuanto a las películas de ficción, cabe señalar que surgen en paralelo a las producciones documentales. De hecho, la relación entre ambos géneros es evidente, puesto que muchas de las producciones de ficción representaban a pueblos y acontecimientos sustentados en hechos reales, como el colonialismo en África y Polinesia, así como la expansión del Estado Norteamericano sobre territorios indígenas. Sin embargo, sobre ese sustrato de veracidad se introducía la mirada eurocentrista, que distorsionaba las representaciones sobre estos pueblos. A su vez, este género permitió la consolidación de la industria cinematográfica, convirtiendo al cine en un espectáculo de masas, que a través de la pantalla tomaba contacto con la alteridad.

### El Indígena en el Documental

Las producciones documentales sobre indígenas presentan diversos matices dentro del género. Como se mencionó anteriormente, los iniciales registros cinematográficos estaban dentro de una “antropología de la urgencia”, ya que se quería dejar testimonio de una alteridad radical que desaparecería. Sin embargo, muchos de estos pueblos ya habían sido contactados, y por lo tanto, transformados en sus modos de vida.

Resulta interesante destacar que los registros documentales pasaron del registro en la metrópoli colonial a la aldea indígena. En relación al primer punto, basta pensar en los registros de Dickson y Regnault, realizados respectivamente en el marco de un espectáculo de corte circense y en un zoológico humano. Posteriormente las cámaras salen a terreno, y a pesar de los problemas técnicos que ello implicaba, los indígenas son filmados en su hábitat original y con toda su riqueza cultural. Es en este momento cuando la antropología juega un papel destacado en esta producción, pues el cine se incorpora como herramienta de registro en distintas investigaciones sobre estos pueblos.

Con el correr del tiempo el género documental desarrolla diferentes estrategias de representación, ya que en algunos casos la mirada del realizador se limita a registrar los hechos desde cierta distancia, destacando el registro de prácticas culturales exóticas para la sociedad receptora (que es la misma del realizador). No obstante, también se desarrollan estrategias de corte más participativo, donde hay un mayor involucramiento del cineasta-videasta con la cultura filmada. En estas producciones hay una aproximación mayor en el pensamiento indígena y se revelan aspectos esenciales de su cultura.

En Latinoamérica, tal como se expuso en el capítulo II, estos lineamientos se repiten, aunque adquieren un sello propio. Si bien los registros más tempranos fueron realizados por extranjeros, después esto cambia y son realizadores latinoamericanos quienes registran a los pueblos originarios en sus propios países. Esto conllevó a que los documentales tuvieran un sentido de rescate y valoración de estas culturas ancestrales. En términos generales, esta investigación ha permitido observar que la producción de la región abre un interesante camino para explorar los complejos procesos de constitución de identidades individuales y colectivas, donde el juego de espejos y el intercambio de imágenes entre culturas diferentes, encuentran en el documental un excepcional campo desarrollo (Paranaguá, 2003).

### El Indígena en el Cine Ficción

El análisis realizado a las películas de ficción, demuestra el alto grado de convencionalización del indígena en el cine, lo que se evidencia en la repetición constante de ciertos elementos culturales. Esto es observable en los distintos iconos clave que han sido comparados, los que revelan justamente esa repetición de atributos asociados a los pueblos originarios. En esta línea de análisis, es importante destacar el trabajo de Roland Barthes, quien acuñó el concepto de *código sémico*, definido como esa *“constelación de mecanismos ficticios que tematizan personas, objetos y lugares. El código sémico asocia significantes específicos con un nombre, un personaje o un escenario”*. De hecho, *“el código sémico se basa en un alto grado de repetición cultural, por la cual la significación connotativa ha sido habitualmente asociada con objetos culturales dados”* (citado en Stam, 1999: 223). Para el caso del western, el indígena posee una serie de iconos culturales que operan como referentes en la construcción de su imagen, algunos de los cuales han sido descritos en este trabajo. Lo interesante es como esos referentes se han traspasado a la imagen cinematográfica de los indígenas latinoamericanos, evidenciando la potencia de las convenciones en el cine y como se puede estereotipar la representación del indígena, sin importar la procedencia y minimizando las diferencias que las culturas originarias presentaban. Por lo tanto, es posible afirmar que el indígena cinematográfico ha sido construido a partir de las categorías desarrolladas por el cine industrial de Estados Unidos, homogenizando este tipo de representaciones étnicas.



A pesar de lo anterior, la imagen del indígena se estereotipó de formas diferentes, tal como se aprecia en los tres paradigmas representacionales analizados en el Capítulo I. Sin embargo, estas diferencias no impiden que exista cierta homogeneidad de lo indígena en el cine de aventuras, y a pesar de ello, hay una variación de estas imágenes en el tiempo. Esta tensión permanencia-cambio, permitió que ese indígena construido visualmente en Hollywood se trasladara a otras producciones, conservando ciertos elementos, pero adaptándose a otras particularidades. Por este motivo, los paradigmas representacionales terminaron por convertirse en entidades generativas en la producción de la imagen del indígena a nivel mundial, pero sobre todo a nivel latinoamericano. En este sentido, resulta interesante destacar el trabajo de Edgar da Cunha, quien analiza la imagen del indígena en la producción cinematográfica brasileña y confirma que *“la imagen está mucho más marcada por una iconografía proveniente del Western, el indio fijado por el cine americano, que por algún trazo distintivo más típico de algún grupo específico de Brasil”* (Da Cunha, 2001: 41). De hecho, este investigador señala que la imagen del indio, en términos del sentido común, hace referencia a una entidad genérica que la mayor parte de las veces tiene muy poco que ver con las sociedades indígenas reales (Da Cunha, 2001).

A su vez, la imagen del indígena que es presentada en estos paradigmas coincide con lo que Christian Metz llama lo *verosímil* en el cine. Esto quiere decir que se muestra a indígenas inventados, que en ningún caso son reales, pero que a pesar de ello son creíbles para los espectadores. En este sentido, Metz señala que *“las artes de representación – y el cine es una de ellas, que, sea realista o fantástica, siempre es figurativa y casi siempre ficcional – no representan todo lo posible, todos los posibles, sino únicamente los posibles verosímiles”* (Metz, 2002: 254). De esta manera, la verosimilitud estaría operando como una continuidad que permite identificar y construir la imagen del indígena cinematográfico; *“lo verosímil se presenta, pues, como un efecto de corpus: las leyes de un género emanan de las obras anteriores de ese género”* (Metz, 2002: 254). Para este autor, la noción de continuo permite el desarrollo de las convenciones dentro de un género cinematográfico, a partir de la estereotipación de algunos personajes; *“lo verosímil es reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria entre reales posibles, es antes que nada censura: de entre todos los posibles de la ficción figurativa, solo pasaran los autorizados por discursos anteriores”* (Metz, 2002: 255).

La verosimilitud sería un mecanismo complementario en la significación de la imagen indígena. De este modo, la industria cinematográfica vuelve creíbles a grupos indígenas que solo existen para una determinada película y que son producto de un mosaico de elementos provenientes de culturas “reales”. Según esto, el mecanismo de la verosimilitud termina validando este tipo de representaciones,

otorgando una especie de “certificación” que opera como un *conocimiento previo* y que permite a los espectadores el reconocimiento del indígena en una obra cinematográfica. Pero no solo eso, puesto que además de esa identificación, lo verosímil hace de estos indígenas entidades reales, es decir, generan la ilusión de que esos pueblos existen tal como aparecen en la pantalla.

Los comentarios de estos autores vienen a confirmar la presencia de dos mecanismos en la construcción de la imagen de los pueblos originarios en el cine. Uno de ellos es la repetición constante de atributos culturales, que en este trabajo se han llamado iconos claves, los que terminan consolidando la significación de estas particulares imágenes étnicas. Sin embargo, este mecanismo sobre todo traspasa los elementos provenientes de la industria norteamericana y los atributos que esta ha asociado a los indígenas, por lo que se convierte en una entidad generativa que termina irradiándose a otros pueblos, como en el caso latinoamericano. Esto explicaría la recurrencia de iconos para estos dos tipos de imágenes cinematográficas, y al hecho que lo indígena cumpla determinadas funciones dentro de los relatos de estas películas.

En el segundo capítulo de esta tesis, se mencionaron varias producciones latinoamericanas que se enmarcan en este tipo de representaciones provenientes del cine industrial, como por ejemplo *El Ultimo Malón* y *La Araucana*. En ellas el indígena es un ente exótico y que es utilizado como adorno en una historia en la que los protagonistas son los personajes blancos, los que en general son encarnaciones de valores positivos.

### Cuatro Producciones Latinoamericanas

El análisis a las cuatro producciones seleccionadas, revela que las películas realizadas por directores latinoamericanos presentan ciertas particularidades en la representación de los pueblos originarios.

En el caso de las películas de ficción, se puede apreciar que hay una tensión evidente. La producción del chileno Miguel Littín más bien continúa con la estrategia dominante del cine industrial, lo que incluso permitió una comparación con algunos *western*. Gracias a ello, queda demostrado que tanto los *selknam* de *Tierra del Fuego* así como los indígenas representados en Hollywood, comparten ciertos marcadores que denotan la etnicidad de ciertos personajes. Por tanto, lo indígena pasa a ser una entidad neutra, no importando donde se encuentre, pues cumple una misma función dentro de la película.

A pesar de esto, *Yawar Mallku* plantea una salida a esa estrategia de representación, planteando un camino diferente, en tanto que el cine queda al servicio de las demandas indígenas. De hecho, esta obra de Jorge Sanjinés ha

potenciado que el género de ficción permita la autorepresentación a través de historias recreadas, pero que aborden los numerosos problemas reales a las que son expuestas las comunidades nativas, no solo en Bolivia sino que en toda Latinoamérica. Algo que está concretando el CEFREC, centro que inició este director, al capacitar a indígenas en medios audiovisuales, de manera que sean una herramienta concreta de cambio social.

En cuanto a las producciones documentales que fueron seleccionadas para el análisis del Capítulo III, cabe mencionar que son casos particulares, que no expresan la tendencia dominante en el documental Latinoamericano, caracterizado por el registro de tradiciones y rituales, lo que también termina estereotipando la imagen de estos pueblos. Sin embargo, es esta particularidad que las hace interesantes para esta investigación, en tanto plantean aproximaciones originales del indígena representado en la producción audiovisual.

Según esto, sobresale el carácter intimista de *Hermógenes Cayo*, película que supera los márgenes del exotismo y nos presenta de forma íntegra a la persona que aparece ante nuestros ojos. Además, la cinta de Jorge Prelorán va más allá, puesto que desde el sujeto individual se logra presentar la visión de toda una comunidad, que toma la palabra por medio de la película sensibilizando a un país entero sobre la problemática de estos pueblos confinados a los márgenes del territorio argentino. Si bien Prelorán reniega del uso científico de sus producciones, su metodología debiera incorporarse a las ciencias sociales y las humanidades, en tanto que el cine o el video permiten la exposición de resultados de investigación, sustentados en una relación de respeto entre investigador e investigado.

El video del Centro de Trabajo Indigenista sugiere una alternativa totalmente distinta, en cuanto a las estrategias de representación, en el género documental latinoamericano. En *A Arca dos Zo'e*, queda de manifiesto el potencial que tiene el poner a disposición de los pueblos indígenas el uso del video. A partir de esta experiencia, se inicia un interesante proceso de apropiación y manipulación de la imagen, la que comienza a ser utilizada en relación con los proyectos políticos y culturales de estas etnias. Asimismo, este documental demuestra que las comunidades pueden construir su propia imagen y darle un significado pero desde sus códigos culturales.

En suma, el análisis a las cuatro producciones antes mencionadas, así como el recorrido histórico que las antecede, permite sostener que los pueblos indígenas de Latinoamérica han sido un tema recurrente dentro de la producción audiovisual. Producción que a pesar de las tendencias dominantes, logra construir representaciones novedosas y en muchos casos respetuosas de estas culturas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Margarita 2001 **Mapuche Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario.**  
Ed. Pehuen. Santiago.
- Alvarado, Margarita 2006 **La transposición estética de Pascual Coña. Del texto literario a la imagen cinemática.**  
Museo Chileno de Arte Precolombino. Boletín N° 1  
Volumen 11. Santiago.
- Alvar, Julio 1992 **Reflexiones en torno al Cine Etnológico.**  
Gazeta de Antropología N° 9 pp. 16-19  
Universidad de Granada. Granada.
- Amodio, Emanuelle 1993 **Formas de Alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América.**  
Ed. ABYA-YALA. Quito.
- Ardèvol, Elisenda 1996 **Representación y Cine Etnográfico.**  
Quaderns de L'ICA. Num. 10. Barcelona.
- Ardèvol, Elisenda 2006 **La Búsqueda de una Mirada. Antropología Visual y Cine Etnográfico.**
- Asch, Timothy 1992 **Del Cine y La Antropología.** (entrevistado por José González)  
Gazeta de Antropología N° 9. Granada.
- Bancel, Nicolás (et. al.) 2000 **“Zoológicos Humanos de la República Colonial Francesa”**  
Le Monde Diplomatique. Versión Cono Sur. N°14. Agosto.
- Barthes, Roland 1986 **Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces.**  
Ed. Paidós. Barcelona.
- Barnouw, Erik 1996 **El Documental.**  
Ed. Gedisa. Barcelona.
- Bateson, Gregory 1942 **Balinese Carácter: a Photographic Analysis.**  
Ed. New York Academy of Sciences. New York.
- Mead, Margaret
- Baudrillard, Jean 1990 **Videosfera y Sujeto Fractal. En Videoculturas de Fin de Siglo.**  
Ed. Cátedra. Madrid.

- Bedoya, Ricardo 1995 **El Cine de Tema Indígena en Perú.** *En Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de Cine y Video.* Edición de la Biblioteca Nacional de Venezuela. Caracas.
- Bernades, Horacio 2001 “**Miguel Littin busca en la fiebre del oro las huellas de su cine**”. *Revista Página12.* Buenos Aires.
- Bermúdez, Beatriz 1995 **Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe: Catálogo de Cine y Video.** Ed. Biblioteca Nacional de Venezuela. Caracas.
- Bonte, Pierre  
Izard, Michael 1996 **Diccionario Akal de Etnología y Antropología.** Ed. Akal. Madrid.
- Bordwell, David 1996 **El Significado del Filme.** Ed. Paidós. Barcelona
- Bravo, Sergio 2001 “**En Torno al Cine Mapuche**”. Programa I Festival de Cine Mapuche. Santiago.
- Brisset, Demetrio 1992 **Aportación Visual al Análisis Cultural.** En Coletânea de Artigos sobre Antropología Visual. Documento preparado por el Núcleo de Antropología Visual de la UFRGS. Brasil. pp. 42-55
- Carreño, Gastón 2003 “**Construcción de la imagen Mapuche en cine y video: El binomio ficción-documental**”. *Revista Chilena de Antropología Visual* N°3. Santiago.
- Carreño, Gastón 2005 “**Pueblos Indígenas y su representación en el género documental: Una mirada al caso Aymara y Mapuche**”. *Revista Austral de Ciencias Sociales* N°9. Universidad Austral de Chile. Valdivia.
- Casas, Quim 1994 **El Western. El género americano.** Ed. Paidós. Barcelona.
- Chiozzi, Paolo 1989 “**Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography**”. *Visual Anthropology* N°2.
- Collier, John  
Collier, Malcom 1986 **Visual Anthropology: Photography as a research method.** University of New Mexico Press. Alburquerque.
- Colombres, Adolfo 1991 **Prólogo.** *En Cine, Antropología y Colonialismo.* Ed. Del Sol. Buenos Aires.

- Crawford, Ian  
Turton, David 1992 **Film as Etnography.**  
Ed. Manchester University Press
- Da Cunha, Edgar. 2001 **“Indio imaginado; cine, identidad y auto-imagen”.**  
*Cadernos de Antropología e Imagen* N° 12: 39-50.
- De Brigard, Emilie 1975 **Historia del Cine Etnográfico.**  
En Coletânea de Artigos sobre Antropología Visual.  
Documento preparado por el Núcleo de Antropología Visual  
de la UFRGS. Brasil. pp. 18-41.
- Dell, Arturo 1997 **El Ojo Blindado: un esfuerzo hacia una Antropología de  
la reproducción mecánica.**  
Tesis de Grado Profesional, Dpto. de Antropología.,  
Universidad de Chile.
- Dubois, Philippe 1986 **El acto fotográfico.**  
Ed. Paidós. Barcelona.
- Edwards, Elizabeth. 1992 **Anthropology and Photography.**  
Cambridge University Press. Cambridge.
- Ferro, Marc 1995 **Historia Contemporánea y Cine.**  
Ed. Ariel. Barcelona.
- Flaherty, Robert 1991 **La función del “documental”. *En Cine, Antropología y  
Colonialismo.***  
Ed. Del Sol. Buenos Aires.
- Freund, Gisele 1974 **La fotografía como documento social.**  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona.
- Gabriel, Teshome 2000 **Diálogo de Jorge Prelorán com Teshome Gabriel.**  
Catálogo 7ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico.  
18-23.
- Gallois, Dominique 1995 **Video y Diálogo Cultural – Experiencia do Proyecto  
Carelli, Vincent Video nas Aldeias.**  
Revista Horizontes Antropológicos. Programa de  
Pós-Graduacao em Antropología Social.  
Universidade Federal do Río Grande du Sul. pp.49-57.
- Geertz, Clifford 1989 **El Antropólogo como Autor.**  
Ed. Paidós. Barcelona.

- Giordano, Mariana 2004 **Discurso e Imagen sobre el Indígena Chaqueño.**  
Ed. Al Margen. La Plata.
- Gombrich, Ernst 1998 **Arte e Ilusión.**  
Ed. Debate. Madrid.
- Griffiths, Alison 1997 **“Conocimiento y visualidad en la Antropología de cambio de siglo: el cine etnográfico temprano de Alfred Cort Haddon y Walter Baldwin Spencer”.**  
Visual Anthropology Review. Vol. 12. N. 2. Harrisonburg.
- Gruzinski, Serge 1993 **La Colonización de lo imaginario. *Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII.***  
Ed. FCE. Ciudad de México.
- Guarini, Carmen 1991 **Cine Antropológico: algunas reflexiones metodológicas. *En Cine, Antropología y Colonialismo.***  
Ed. Del Sol. Buenos Aires.
- Guberm, Román (et. al) 1978 **Cine de Aventuras. En El Cine, Enciclopedia Salvat del 7º arte. Tomo 2.**  
Ed. Salvat. Barcelona.
- Gumucio, Alfonso 1982 **Historia del Cine en Bolivia.**  
Ed. Los amigos del Libro. La paz.
- Gusinde, Martín. 1986 **Los indios de Tierra del Fuego: los selk’nam.**  
Ed. Centro Argentino de Etnología Americana. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires.
- Heider, Karl 1976 **Hacia una Definición de “Cine Etnográfico”.**  
Coletânea de Artigos sobre Antropología Visual pp. 56-66  
Documento preparado por el Núcleo de Antropología Visual de la UFRGS. Brasil.
- Heider, Karl 1995 **Uma História do Filme Etnográfico.**  
Cadernos de Antropología e Imagem Nº 1 pp.31-54  
Universidade do Estado Río de Janeiro. Río de Janeiro.
- Jara, Eliana 1994 **Cine Mudo Chileno.**  
Edición Financiada con aportes de Fondart<sup>74</sup>. Santiago.

<sup>74</sup> Fondo de Desarrollo de las Artes. Ministerio de Educación. Chile.



- Jordan, Pierre 1995 **“Primeiros Contatos, Primeiros Olhares”**.  
Cadernos de Antropología e Imagem N° 1 pp.11-22  
Universidade do Estado Río de Janeiro. Río de Janeiro.
- Lagny, Michel 1997 **Cine e Historia. Problemas y Métodos en la Investigación Cinematográfica**.  
Ed. Bosch. Barcelona.
- Lezama, Alejandro 2001 **“La Imagen Audiovisual en Antropología: oportunidades y Desafíos”**.  
Revista Chilena de Antropología Visual. Número 1. Santiago.
- Loizos, Peter 1995 **A Inovacao no Filme Etnográfico (1955-1985)**.  
Cadernos de Antropología e Imagem N° 1 pp.55-64  
Universidade do Estado Río de Janeiro. Río de Janeiro.
- López, Julio 1997 **Películas Chilenas**.  
Ediciones Pantalla Grande. Santiago.
- López, José 1960 **Cine Documental Español**  
Ed. Rialph. Madrid
- Lotman, Yuri 1979a **Estética y Semiótica del Cine**.  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona.
- Lotman, Yuri et al. 1979b **Semiotica de la cultura**.  
Ed. Cátedra. Madrid.
- Lucena, Nuria (Ed.). 2002. **El Cine**.  
Ed. Larousse. Barcelona..
- MacDougall, David 1991 **¿De Quien es la Historia?**  
Coletânea de Artigos sobre Antropología Visual pp. 67-78  
Documento preparado por el Núcleo de Antropología Visual  
de la UFRGS. Brasil.
- MacDougall, David 2001 **“Renewing ethnographic film. Is Digital video changing the genre?”**.  
Anthropology Today 17. Londres.
- Marin, Pablo 2000 **Cine: Fauna Patagónica**.  
Revista Que Pasa. Santiago.
- Mason, Peter 2002 **The Live of Images**.  
Reaktion Books. Londres.

- Maturana, Felipe 2002 **Una Etnografía Audiovisual en la Isla Santa María.**  
Tesis de Grado Profesional, Dpto. de Antropología.,  
Universidad de Chile. Santiago.
- Mege, Pedro 2001a **Actos de Iconicidad. Tácticas de Señalización Étnica en las Organizaciones Mapuches.**  
Revista Chilena de Antropología Visual. Número 1. Santiago.
- Mege, Pedro 2001b **Rewe y Clava, Signos Mapuche: Estrategias de Acción Icónicas de las Organizaciones Mapuches.**  
Cuarto Congreso Chileno de Antropología. Santiago.
- Menezes, Claudia 1995 **La Filmografía Brasileña de Temática Indígena. En Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de Cine y Video.**  
Edición de la Biblioteca Nacional de Venezuela. Caracas.
- Metz, Christian. 2002. **Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968).**  
Ed. Paidós. Barcelona.
- Mouesca, Jacqueline 1997 **El Cine en Chile. Crónica en tres Tiempos.**  
Ed. Planeta. Santiago.
- Muñoz, Ernesto 1998 **Filmografía del Cine Chileno.**  
Ed. Museo de Arte Contemporáneo. Facultad de Artes.  
Burotto, Darío Universidad de Chile. Santiago.
- Nichols, Bill 1997 **La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.**  
Ed. Paidós. Barcelona.
- Nolasco, Margarita 1995 **Los Medios Audiovisuales y la Antropología.**  
Antropológicas, Revista de Difusión del Instituto de  
Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional  
Autónoma de México, N° 5, pp. 40-46.
- Orell, Marcia 2006 **Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano.**  
Ed. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso.
- Pancorbo, Luis 1986 **La Tribu Televisiva. Análisis del documentaje etnográfico.**  
Ed. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Madrid.
- Panofsky, Erwin 1973 **Estudios sobre Iconografía.**  
Ed. Alianza. Madrid.
- Paranaguá, Paulo 2003 **Cine Documental en América latina.**

- (ed.) Ed. Catedra. Barcelona.
- Pérez, Ricardo 1998 **Fotografía e Historia: aproximaciones a las posibilidades de la fotografía documental.**  
Revista Cuicuilco N° 5 pp. 9-29  
Escuela Nacional de Antropología e Historia. México D.F.
- Piault, Marc 2002 **Antropología y Cine.**  
Ed. Cátedra. Madrid.
- Piño, Ana 1995 **En Busca del México Real.** *En Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de Cine y Video.*  
Edición de la Biblioteca Nacional de Venezuela. Caracas.
- Platt, Richard 1992 **El Cine.**  
Ed. Santillana. Madrid.
- Poole, Deborah 1997 **Vision race and Modernity: a visual economy of the andean image world.**  
Princeton University Press. Princeton.
- Prelorán, Jorge 1987 **Dar voz a los que no la Tienen.** *En El Cine Documental Etnobiográfico de Jorge Prelorán.*  
Ed. Búsqueda. Buenos Aires.
- Ripoll, Xavier 2000 **Si Bwana. Los indígenas según el cine occidental.**  
Ed. Alianza. Madrid
- Ríos, Humberto 1991 **El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán.** *En Cine, Antropología y Colonialismo.*  
Ed. Del Sol. Buenos Aires.
- Rojas Mix, Miguel 2006 **El Imaginario. Civilización y Cultura del Siglo XXI.**  
Ed. Prometeo Libros. Buenos Aires.
- Rouch, Jean (1974) **El Hombre y la Cámara.** En Coletânea de Artigos sobre Antropología Visual. Documento preparado por el Núcleo de Antropología Visual de la UFRGS. Brasil. pp. 79-94
- Ruby, Ray 2001 **Antropología Visual.**  
(1996) Revista Chilena de Antropología Visual. Número 2. Santiago.
- Ruby, Jay 1980 **Revelarse a si mismo: Reflexividad, Antropología y Cine.**

En Coletânea de Artigos sobre Antropología Visual. Documento preparado por el Núcleo de Antropología Visual de la UFRGS. Brasil. pp. 95-117

- Ruffinelli, Jorge 2003 **Jorge Prelorán.** En *Cine Documental en América Latina*. Ed. Cátedra. Barcelona.
- Ruiz, Raúl 2000 **Poéticas del Cine.** Ed. Sudamericana. Santiago.
- Sanjinés, Jorge 1979 **Teoría y Práctica de un Cine junto al Pueblo.** Ed. Siglo XXI. México D.F.
- Sanjinés, Iván 1995 **Panorama del Cine y Video en Bolivia. Reflejos de un País Indio Mestizo.** En *Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de Cine y Video*. Edición de la Biblioteca Nacional de Venezuela. Caracas.
- Shohat, Ella y Stam, Robert 2002 **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico.** Ed. Paidós. Barcelona.
- Stam, Robert (et. al.) 1999 **Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine.** Ed. Paidós. Barcelona.
- Taquini, Graciela 1987 **Los Documentales de Jorge Prelorán: un Cine Antropomórfico.** En *El Cine Documental Etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Ed. Búsqueda. Buenos Aires.
- Taussig, Michael 1994 **Physiognomic Aspects of Visual Worlds.** En *Visualizing Theory. Selected Essays From Visual Anthropology Review*. Ed. Routledge. New York.
- Vega, Cristina 2000 **Miradas sobre la Otra Mujer en el Cine Etnográfico.** *Gazeta de Antropología* N° 16. Granada.
- Verba, Daniel 1998 **Trance y Poder: Los Maestros-locos.** En *Cine Documental y Etnográfico Francés*. Ed. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires, 1998. pp. 54-56.
- Vertov, Dziga 1991 **Dziga Vertov: el “Cine Ojo” y el “Cine Verdad”. Extracto Documental.** En *Cine, Antropología y Colonialismo*. Ed. Del Sol. Buenos Aires.
- Weinberger, Elliot 1994 **The Camera People.** En *Visualizing Theory: selected essay*

From V.A.R., 1990-1994. Routledge, New York and London.

- Whort, Sol                    1972 **Through Navajo Eyes.**  
Adair, John                    Ed. Indiana University Press. Bloomington.
- Zunzunegui,                1992 **Pensar la Imagen.**  
Santos                        Ed. Cátedra. Madrid.

## FILMOGRAFÍA<sup>75</sup>

- Aldrich, Robert .**Apache** (1956).
- Carelli, Vincent – Gallois, Dominique. **El Espíritu de la TV** (1989)
- Carelli, Vincent – Gallois, Dominique. **Al Encuentro de los Zo'e** (1990).
- Coll, Julio. **La Araucana** (1971).
- Costner, Kevin .**Danza con Lobos** (1990).
- Daves, Delmer . **Flecha Rota**(1950).
- Daves, Delmer . **Ave del Paraiso** (1951).
- Donalson, Roger. **Motin a Bordo** (1984).
- Flaherty, Robert. **Nanook, El Esquimal** (1922).
- Flaherty, Robert – Murnau, F. **Tabu** (1931).
- Flores, Carlos. **Nutuayin Mapu [Recuperemos Nuestras Tierras]** (1969).
- Ford, John. **El Caballo de Hierro** (1924).
- Ford, John .**La Diligencia** (1939).
- Ford, John .**Fort Apache** (1948).
- Ford, John. **Mogambo** (1953).
- Ford, John .**Los Centauros del Desierto** (1956).

---

<sup>75</sup> Comprende a las películas visionadas para esta investigación

Joffe, Roland. **La Mision** (1986).

Hawks, Howard. **Río Rojo** (1948).

Hickock, Douglas. **Amanecer Zulu** (1979).

Huston, John. **Un Hombre Llamado Caballo** (1975).

Littin, Miguel. **Tierra del Fuego** (2000).

Lloyd, Frank. **Rebelión a Bordo** (1935).

Mann, Anthony. **Winchester 73** (1950).

Nelson, Ralph . **Soldado Azul** (1970).

Penn, Arthur . **Pequeño Gran Hombre** (1970).

Prelorán, Jorge. **Hermógenes Cayo. Imaginero** (1969).

Sanjines, Jorge. **Yawar Malku** (Sangre de Cóndor) (1969).

Schoedsack, E. – Cooper, M.. **King Kong** (1933).

Scott, Ridley. **La Conquista del Paraíso [1492]** (1992).

Stevenson, Robert. **Las Minas del Rey Salomón** (1937).

Thorpe, Richard. **El Tesoro de Tarzán** (1941).

Thorpe, Richard – Mc Kay, Charles. **La fuga de Tarzán** (1936),

Thompson, John. **Las Minas del Rey Salomón** (1985).

Van Dike, W. S. **Tradern Horn** (1930).

Van Dike, W. S. **Sombras Blancas en los Mares del Sur** (1929).

Walsh, Raoul. **Huracán sobre la Isla** (1955).