

ENTRE EL SILENCIO DEL CINE Y LA ELECTRICIDAD DEL VIDEO. LA APERTURA DE LA ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL CHILENA A RAZONES Y MEMORIAS MÚLTIPLES

Between the Silence of Cinema and the Electricity of video. The Opening
of Chilean Audiovisual Anthropology to Multiple Reasons and Memories

ANDREA CHAMORRO*, FELIPE MATURANA** & JUAN PABLO DONOSO***

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2023 – Fecha de aprobación: 13 de noviembre de 2023

Resumen:

En el entendido que la antropología audiovisual chilena tuvo un notable impulso en la década de 1990 gracias al acceso a la tecnología del video y la emergencia de espacios de formación, investigación y creación audiovisual; revisamos de su trayectoria histórica atendiendo a sus conversaciones con la tecnología y la estética del video, así como a sus vínculos y continuidades respecto de lo que fuera la cinematografía documental chilena hasta la década de 1970. Desde esta perspectiva, sugerimos que la colaboración interdisciplinaria entre antropólogos y realizadores audiovisuales de la serie de documental para televisión *Al sur del mundo* (años 1984-2001) desde la base de que constituye un acto de restauración y apertura que reelabora la genealogía de una antropología que se enlazó con la realización audiovisual por razones y memorias múltiples.

Palabras clave: cine; televisión; antropología chilena; dictadura civil-militar.

Abstract:

With the understanding that Chilean audiovisual anthropology had a notable boost in the 1990s thanks to access to video technology and the emergence of spaces for training, research, and audiovisual creation, we review its historical trajectory in terms of its conversations with video technology and aesthetics, as well as its links and continuities with respect to what was Chilean documentary filmmaking until the 1970s. From this perspective, we suggest that the interdisciplinary collaboration between anthropologists and audiovisual producers in the documentary series *Al sur del mundo* (1984-2001) constitutes an act of restoration and openness that reworks the genealogy of an anthropology that was linked to audiovisual production for multiple reasons and memories.

Keywords: cinema; television; Chilean anthropology; civil-military dictatorship.

* Dra. en Antropología. Investigadora principal del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS) - Profesora Asistente Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. Parte del artículo se enmarca en el Proyecto Mayor de Investigación-Universidad de Tarapacá, código 3744-20, denominado: "Performance y cine documental en el Norte Grande de Chile: Fiesta y ritual entre pueblos andinos". ORCID: 0000-0003-2552-1681 Correo-e: achamorro@academicos.uta.cl

** Dr. en Estudios Latinoamericanos. Fundación Biocultura, Chile. ORCID: 0000-0002-5835-3031
Correo-e: fmaturanadiaz@gmail.com

*** Mg. en Antropología. Corporación Cine Desierto, Chile. ORCID: 0009-0000-4551-0272
Correo-e: juanpablo1704@yahoo.com

De acuerdo con Henri Piauult (2002), el siglo XIX fue testigo y motor del nacimiento simultáneo del cine y la antropología como dispositivos que devinieron en “una tentativa para coleccionar y comprender el mundo, para reducir su aparente diversidad a un orden único de clasificaciones más o menos dominadas por la idea del evolucionismo” (p. 16). En otras palabras, se puede colegir que, junto a la formación de los Estados-nacionales europeos, la expansión capitalista y la consiguiente implementación de una política colonialista, la antropología audiovisual se desarrolló como una subdisciplina con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial y en relación directa con los proyectos imperiales (De Brigard, 1995). Como consecuencia, el empleo “científico” del cine participó de la objetivación de la mirada analítica produciendo una economía visual caracterizada por examinar, clasificar y controlar las representaciones de las personas y los pueblos del Sur Global, así como por crear un sistema de circulación de imágenes y conocimientos que legitimaba la exterioridad de la mirada y la historia de Occidente como la única historia (Colombres, 1985; De Brigard, 1995; Poole, 2000; Piauult, 2002).

Con todo, la co-emergencia de la antropología y el cine, en cuanto que dispositivos analíticos de observación, descripción, interpretación y circulación de imágenes, favoreció la expansión de ambos campos en términos de la incorporación de reflexividad a los procesos de mediación tecnológica través del lenguaje audiovisual y la producción imagética implicados en la representación, cuestiones que para la antropología significan “un replanteamiento de la metodología, de las técnicas de investigación y de recogida de datos, así como de las formas de representación del conocimiento sobre aspectos culturales o sociales” (Ardèvol, 1994).

Así, más allá de las controversias respecto de la idoneidad, pertinencia y/o singularidad de la imagen-sonido en contraste con la preponderancia y la legitimidad de la comunicación científica a través de la escritura (MacDougall, 2009), la antropología audiovisual del hemisferio norte ha mantenido un desarrollo académico que se traduce en la consolidación de programas de posgrado, publicaciones periódicas, celebración de congresos y reuniones temáticas, y el afianzamiento de una red de festivales de cine etnográfico donde circulan obras con orientaciones científicas y/o artísticas.

En Latinoamérica, en tanto, la antropología audiovisual como subdisciplina no solo tuvo un desarrollo tardío de casi un siglo respecto del cruce con los lenguajes y estéticas del cine, sino que, inclusive, en “lugares de mayor tradición en producción documental, fotografía y cine –incluyendo el cine etnográfico–, como México, Argentina y Colombia, las discusiones sobre visualidad se desarrollan en un ámbito poco específico” (Andrade & Zamorano, 2012, p. 11). Por ello se perfilará como un campo disciplinario emergente que surge del diálogo con las tradiciones teóricas de las antropologías y cinematografías europeas y norteamericanas, pero que debe su activación a la mayor accesibilidad económica a la tecnología del video en la década de 1990, a la apertura de las academias locales a discusiones e innovaciones metodológicas y al incentivo a la producción audiovisual por parte de organizaciones privadas, como museos y organizaciones no gubernamentales (ONG) (Maturana, 2002; Gallardo, 2002; Mardones & Riffo, 2011; Andrade & Zamorano, 2012).

El presente trabajo revisa y problematiza la emergencia de la antropología audiovisual chilena atendiendo a sus conversaciones con el contexto sociohistórico nacional y a la emergencia de espacios de formación, investigación, intervención y creación audiovisuales, así como a sus vínculos con la tradición cinematográfica latinoamericana y, en especial, la del Nuevo Cine chileno. En esta perspectiva, exploremos la colaboración interdisciplinaria entre antropólogos y realizadores audiovisuales de la serie documental para televisión *Al sur del mundo* (años 1984-2001), que se emitió en las postrimerías de la dictadura militar. Sugerimos con ello que esta constituye un fragmento o pieza que contribuye a la restauración y reelaboración de la memoria y la genealogía de una antropología que se enlazó con la realización audiovisual por razones y memorias múltiples.

La antropología y el cine chilenos en líneas paralelas

En Chile, la antropología y el cine comienzan a institucionalizarse hacia mediados de la década de 1950 ligados a la consolidación del accionar público del Estado-nación¹. Sin embargo, a diferencia de otros países latinoamericanos donde la antropología se desarrolló al alero de las políticas nacionales, el derrotero de la disciplina en Chile se abrió camino desde “la marginalidad, el folclore o los museos, lo que retrasó decisivamente su emergencia y consolidación” (Mora, Piña, Chamorro & Espinoza, 2021, p. 227)”. Pese a ello, se considera que durante el período comprendido entre 1954 y 2021 se produce su consolidación académico-profesional, en que se da la apertura de la mayoría de las escuelas de antropología

existentes hasta la fecha² y cuyo hito fundacional “se corona en 1954 con la creación del Centro de Estudios Antropológicos (CEA) en la Universidad de Chile, unidad académica por la que transitan notables antropólogos extranjeros y donde destacó la figura de Carlos Munizaga” (Mora et al., 2021, p. 228), quien haría empleo de fotografías para describir las migraciones y el lenguaje no verbal de las poblaciones mapuche en la ciudad de Santiago.

Ya en este período inicial, es notable advertir que se producen las primeras aproximaciones al empleo de filmaciones en 16 mm sin sonido sincronizado. Bernardo Valenzuela, profesor de la Universidad de Chile, recorrió y exploró América registrando a distintos grupos étnicos de Perú y Bolivia durante la década de 1950 y logró filmar, en 1951, a grupos Yanahiguas del chaco boreal boliviano (Maturana, 2003). Sin embargo, después de la fundación del CEA y “hasta la creación del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas de la misma Universidad en 1970, no existen evidencias de que se hayan realizado filmaciones en cine o video” (Maturana, 2001, p. 579). Una excepción es el trabajo de Manuel Dannemann junto a Richard Hawkins y Donn Borcherd de Departamento de Cine y Etnomusicología de la Universidad de California, quienes en 1967 “filmaron en 35 mm la película titulada ‘La Tirana’ que fue estrenada en 1972 en el Teatro Municipal de Iquique” (Maturana, 2003, p. 143).

De forma relativamente simultánea, el cine también comenzaba su integración a la estructura de la Universidad de Chile. Como antecedente, en 1955 se fundó el Cine Club de la Federación de Estudiantes con una programación relativamente estable en la Casa Central. En 1957 algunos de sus participantes más

conspicuos, Sergio Bravo y Pedro Chaskel, entre otros, fundaron, con autonomía de esta casa de estudios, el Centro de Cine Experimental, abocado directamente a la creación de obras audiovisuales. Luego, en 1961, el Centro se incorpora a la estructura universitaria como una sección del Departamento Audiovisual, del cual también dependían las recién creadas Cineteca Universitaria y el Canal de Televisión, momento en que pasó a llamarse Cine Experimental de la Universidad de Chile. La etapa final de su institucionalización ocurre en 1968, cuando el Cine Experimental y la Cineteca pasan a formar el Departamento de Cine, dependiente de la Facultad de Artes (Salinas & Stange, 2008). Bajo la dirección de Sergio Bravo, el Cine Experimental traza en su inicio una trayectoria enfocada en la creación de obras que buscaban activamente alejarse de las formas y contenidos del cine industrial chileno, promoviendo los objetivos de:

1.º La investigación de los medios audiovisuales en busca de un lenguaje propio de trabajo; 2.º La formación de profesionales; y 3.º La producción de películas para uso universitario. Más tarde, es cierto, las perspectivas se ampliaron, formulándonos metas más allá del ámbito de la Universidad. (Bravo, 1987, p. 103)

Esta postura estaba influenciada, entre otros, por los trabajos de John Grierson y Joris Ivens³, quienes visitarán Chile en 1958 y 1963. Ivens, incluso, coproducirá obras con el Cine Experimental (*A Valparaíso* y *El circo más pequeño del mundo*, 1963), en las que participarán activamente sus miembros. A nivel narrativo, los trabajos incorporan a obreros, campesinos e indígenas como protagonistas de historias marcadas por los procesos e ideales que conducirán a una transformación revolucionaria socialista (Pick, 1984).

Como obra seminal de Cine Experimental, destaca la realización del documental *Mimbres* (1957) de Sergio Bravo. Se trata de un retrato cinematográfico del artesano Alfredo Manzano, “Manzanito”, mientras trabajaba en su taller de la Quinta Normal en Santiago, que contó con la participación de la artista Violeta Parra, quien compuso una pieza musical incidental en guitarra para la obra, que era interpretada en vivo durante las proyecciones. Tales aspectos, sin duda, contribuyen a delinear una propuesta estética y poética en torno a la descripción de un proceso de creación popular (Imagen 1). Con los mismos recursos mínimos empleados en *Mimbres*, Bravo realiza *Trilla* en 1958 y *Día de organillos* y *Casamiento de negros* en 1959, donde también colabora Violeta Parra (Mouesca, 2005). Sin embargo, su obra más destacada para la antropología es el documental *Aquel nguillatún*, grabado en Valdivia luego del terremoto que sacudió a esa zona en 1960, y editado finalmente en el año 2000. Al respecto, cabe destacar que Sergio Bravo (1987) concibe su cine como una aproximación antropológica a la realidad, cercana a lo que hoy podríamos definir como un cine de lo sensorio (Zirión & Cuevas, 2017). En sus palabras:

Mi posición corresponde a la de un cine antropológico. Hay un equilibrio entre forma, contenido y tecnología; de allí surge una armonía que debe ser coherente con lo que se quiere expresar. No se puede expresar lo mismo con la cámara en la mano que utilizando una grúa... estoy convencido que sería inmoral penetrar en la casa de una campesina mapuche, por ejemplo, encaramado en esa grúa. Hay que mostrar las cosas con más humildad, fuera de que para el cineasta es más vital trabajar como yo lo hago. Yo asumo una microtecnología, una tecnología franciscana; mis películas son baratas. Yo no me gasto un millón de dólares en hacer un film; eso es una inmoralidad propia de un cine comercial donde todo está subordinado al gran espectáculo, todo se hace para “impresionar”, y por lo general al servicio de temas sensacionalistas. (Bravo, 1987, p. 103)

De este período, pero sin relaciones con Cine Experimental, sobresale también el documental *Andacollo* (1958), dirigido por la pareja de cineastas Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, que también cuenta con musicalización incidental de Violeta Parra, en el que daban cuenta de la relación del pueblo devoto con la virgen de Andacollo. A partir de este trabajo, filman *Los artistas plásticos chilenos* (1960) y,

posteriormente, *Isla de Pascua* (1961), *Verano en invierno* (1962), *San Pedro de Atacama* (1964), *Cuando el pueblo avanza* (1966), *Operación sitio* (1970) y *Obreros campesinos* (1972), obras que “se distinguen por su alta calidad técnica, el contenido antropológico de algunos y la severa y rigurosa mirada cristiana progresista sobre candentes problemas sociales, de los restantes” (Mouesca, 2005, p. 65).

Imagen 1. Fotograma *Mimbre*. Director: Sergio Bravo, Productor: Centro de Cine Experimental, 1957, 10 minutos.



Fuente: Pinto (2016, p. 125).

En 1963, Pedro Chaskel, cercano colaborador de Sergio Bravo, asume la dirección de Cine Experimental, desde donde dirige sus primeros documentales *Aquí vivieron* (1964), *Aborto* (1965), *Testimonio* (1969) y *¡Vencemos!* (1970), en los que resulta evidente el compromiso del documentalista con los procesos de transformación que impulsaba la izquierda chilena. Cabe mencionar, además, su destacado rol como montajista de gran parte de las películas realizadas por el colectivo de cineastas que pasarán por la Universidad de Chile, destacando en esta labor su trabajo en algunas de las grandes películas del Nuevo Cine chileno, como *El Chacal de Nahueltoro* (1969), y, ya en el exilio, las tres partes que componen la monumental obra de Patricio Guzmán: *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979). En Cuba, Chaskel se desempeñó como montajista y director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) hasta su retorno a Chile en 1983.

Otro actor clave en este devenir estético y político fue el médico y cineasta Aldo Francia, quien se aproximó al cine documental motivado por su participación en la Sociedad Antropológica Francisco Fonck de Viña del Mar y por su interés en dar cuenta de las realidades e identidades latinoamericanas (Orell, 2006). Con estos propósitos, creará el Cine Club de Viña del Mar en 1962, para luego gestar y organizar el Primer Festival de Cine Chileno y un Encuentro de Cineastas en 1966 y, posteriormente, organizar el Segundo Festival de Nuevo Cine Latinoamericano en la ciudad de Viña del Mar en 1969 (Mouesca, 2005; Orell, 2006; Román, 2010). En estos encuentros los realizadores chilenos y latinoamericanos compartieron obras y generaron acuerdos políticos o “compro-

misos esenciales” en torno a los principios del movimiento cultural que se denominaría Nuevo Cine latinoamericano (Mouesca, 2005; Orell, 2006)⁴. Es así como lo medular era:

La contribución al desarrollo de las culturas nacionales “enfrentando la penetración imperialista y cualquiera otra manifestación del colonialismo cultural”. En suma, el rescate de la identidad cultural latinoamericana y un cuerpo de principios en torno a la teoría y práctica de cine documental. (Mouesca, 2005, p. 74)

De la mano de una generación de jóvenes cineastas que aportan con “una nueva mirada sobre el país y sus zonas ignoradas u ocultadas por la visión institucionalizada” (Román 2010, p. 24)⁵ emergía el Nuevo Cine Chileno como activismo estético y político que no solo cuestionaba el lugar, formas y contenidos de la creación cinematográfica, sino que la comprendía como una herramienta donde el “pueblo” era agente de su destino (Salazar & Pinto, 2002).

Si bien estos hitos anteceden el triunfo de la Unidad Popular (1970-1973), el gobierno de Salvador Allende también contemplaba el desarrollo de políticas culturales que potenciaran las características pedagógicas y comunicacionales del cine, por lo que instó a los cineastas a alinearse con el proyecto de construcción de una nueva sociedad (Orell, 2006). Es así como se publica el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” (Cineastas chilenos, 1970), donde el colectivo del Nuevo Cine chileno declara comprender el cine como un arte revolucionario comprometido con la documentación de las transformaciones sociales más notables del período: la batalla de la producción, la nacionalización de las riquezas naturales, la propiedad social, la cuestión campesina y los éxitos de la clase obrera (Mouesca, 2005). En sus palabras,

... entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación. (Cineastas chilenos, 1970)

Durante este período surgen también las primeras carreras de antropología en la Universidad de Concepción (1965) y en la Universidad de Chile (1969), y luego del triunfo de la Unidad Popular, en 1971, otras dos en la Pontificia Universidad Católica en Temuco y en la Universidad del Norte, en la ciudad de Antofagasta (Berdischewsky, 1998; Castro, 2014; Márquez & Skewes, 2018; Mora et al., 2021). En este contexto, en el que si bien prevalecían las teorías desarrollistas y de aculturación, “el movimiento popular influirá en las ciencias sociales en la formación de las teorías dependentistas y/o antimperialistas” (Berdischewsky, 1977, p. 191). Todo ello gesta una antropología comprometida basada en el trabajo colaborativo entre agencias del Estado y organizaciones populares e indígenas.

Sin embargo, estos proyectos serán brutalmente truncados con el golpe de Estado de 1973 y los 17 largos años de una dictadura civil-militar que devastó el legado de bienestar económico, social y cultural que el gobierno popular había buscado afianzar. Tal como para las ciencias sociales la violencia de Estado tuvo un efecto paralizante (Berdischewsky, 1998), para la antropología fue devastador, pues implicó el cierre de tres de las cuatro nacientes escuelas existentes. La única que logró subsistir fue la de la Universidad de Chile y bajo duras condiciones de aislamiento, vigilancia y control (Hernández, 2004; Mora et al., 2021; Castro, 2014; Márquez & Skewes, 2018). En palabras de Milka Castro (2014),

Con el golpe de Estado, se inicia la llamada “limpieza ideológica”, anulando todos los cursos que hubiesen sido impartidos por profesores de izquierda. Luego, se prohíbe o minimiza la lectura y enseñanza de corrientes teóricas y metodológicas afines al marxismo y se fomentan aquellas que aseguraran la reinserción en moldes del pensamiento que el sistema requería, funcionalismo y ecología. (p. 53)

Por su parte, para el campo del cine y las artes en general, significó la detención ilegal en campos de concentración, torturas, desapariciones y, en el caso de las y los creadores sobrevivientes, el exilio y la pérdida de la ciudadanía chilena. Al igual que en las universidades, la dictadura civil-militar implementó un estricto control de los medios de comunicación —incluyendo la radio—, que comenzó con violentos ataques a y la destrucción de infraestructura hasta hacerse del control total de los medios de comunicación bajo el mando de la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS), que será el organismo encargado de definir la política nacional de comunicaciones, controlar la información oficial, la publicidad y evaluar la opinión pública. Como consecuencia, es posible aludir a este período en términos de una “extinción” o “apagón” cultural (Salinas, 1979; Donoso, 2013), pues todos los ámbitos de la creación y la producción sociocultural fueron intervenidos por los militares y la población en general fue sometida a una política del olvido y el silencio sobre las violaciones a los derechos humanos, que cauteló el diseño y la fundación de un modelo conservador-neoliberal (Salazar & Pinto, 2002).

A diferencia de las ciencias sociales y la antropología en particular, la producción cinematográfica comenzó a recomponerse rápidamente desde distintos lugares en el exilio, de modo

que entre 1973 y 1980 se contabilizaron 121 producciones en el extranjero frente a las 16 producidas en Chile, “muchos de los cuales tenían como tema central pasajes recientes de la historia chilena y vivencias del exilio” (Rebolledo, 2006, p. 109). No obstante, sugerimos que así como fue desapareciendo lentamente esa “nueva mirada sobre el país y sus zonas ignoradas u ocultadas por la visión institucionalizada” (Román, 2010, p. 24), se produce una apertura a las mismas desde una antropología que, en el marco de los olvidos y borramientos provocados por la dictadura, busca ensayar una aproximación con el lenguaje del video.

El giro de la antropología hacia el video etnográfico

En el escenario de las brutales consecuencias socioeconómicas del plan de ajuste neoliberal impulsado por la dictadura y la recesión económica mundial de la década de 1980, en Chile se activaron masivas manifestaciones de trabajadores, estudiantes, mujeres, pobladores y opositores al régimen militar bajo el lema de “pan, trabajo, justicia y libertad” (Antezana, 2015). Es así como “la oposición, antes casi exclusivamente clandestina, ahora se hizo visible en los espacios públicos, sobre todo en las calles del centro de Santiago” (Informe de la Comisión Nacional sobre la Prisión Política y Torturas, 2004, p. 182). Nótese, además, que durante este período recibe cobertura mediática “el descubrimiento de restos en Lonquén (1978) y el asesinato de José Manuel Parada, quien es hallado sin vida, junto a los cuerpos de Manuel Guerrero y Santiago Nattino, en el caso conocido bajo el rótulo de ‘Caso Degollados’

(1985)” (Antezana & Matos-Pérez, 2017, p. 111). Asimismo, fueron televisadas por señal abierta las manifestaciones de descontento popular durante la visita del papa Juan Pablo II en 1987.

Para la antropología, en tanto, esta década está marcada por la creación de una serie de iniciativas que buscaron fortalecer el campo disciplinario a la vez que hacerse partícipes de los procesos sociales. Es así como, mientras la antropología académica se comienza a recuperar lentamente con la apertura de la carrera de antropología en la Universidad Austral de Chile en 1985 (Mora et al., 2021), los estudiantes y académicos actuaron para hacerse partícipes del movimiento popular. Se desarrollaron investigaciones y trabajos aplicados que se desplazan de “las universidades hacia una serie de centros de estudios creados al margen de ellas” (Berdichewsky, 1998, p. 191), patrocinados y/o financiados por agencias de cooperación, organizaciones no gubernamentales (ONG) y museos, entre otros, que operaban dentro y fuera del país (Hernández, 2004).

Por otra parte, un grupo de egresados/as y titulados/as, principalmente de antropología de la Universidad de Chile, decide participar en los procesos democratizadores que experimentaba la sociedad chilena creando el Colegio de Antropólogos de Chile en 1984. De tal manera, “el Colegio definió como principales estrategias a seguir: apoyar en todo lo que fuese necesario al retorno a la democracia y el compromiso gremial y, otros deberían asumir un compromiso en el ámbito de lo académico como asociación científica” (Castro, 2014, p. 54), por lo que, en la perspectiva de romper con el aislamiento y fortalecer la organización, se convoca al I Congreso Chileno de Antro-

pología. En noviembre de 1985, en la ciudad de Santiago, sin contar con sedes universitarias autónomas, el Congreso se celebra en la sede de la Comisión de Derechos Humanos de Chile, en el antiguo Café Torres, con más de doscientas personas inscritas (Castro 2014; Márquez & Skewes, 2018):

This first congress was a milestone in the history of the academic discipline. It showed not only what was happening in the field but also the breadth and depth of vision regarding the cultural processes at work in the country. Although anthropology in Chile was going through a time of reflection on and commitment to cultural and political change in the country, it was also suffering from a tremendous sense of isolation from Latin America and the rest of the world. (Márquez & Skewes, 2018, p. 7)⁶

Tal como el Museo Nacional de Historia Natural bajo la dirección de Grete Mostny y la Sociedad Chilena de Arqueología, resulta relevante destacar la actividad del Museo Mulato Gil y, en especial, del Museo Chileno de Arte Precolombino bajo la dirección de Carlos Aldunate, por su apertura como un espacio de protección y refugio para la investigación y la creación audiovisual hecha por antropólogos, que se extendió a lo largo de la década de 1990 (Espinoza, Contreras & Campos, 2021). Dentro de las obras audiovisuales de este período, destacamos el video pedagógico *En la ruta del hombre americano*, de 1983, realizado por el antropólogo Rony Goldschmied.

No obstante, será en el ejercicio de una antropología aplicada donde se comience a emplear, por primera vez, el video como una herramienta reflexiva y de intervención social. Es así como, con el patrocinio de diversas “ONG’s que buscaban dar cuenta de un sujeto popular postergado por los medios de comunicación de masa” (Maturana, 2001, p. 581), se elaboran estrategias audiovisuales que buscaban favorecer la participación, el diálogo y los procesos de autoanálisis populares. En 1989, el antropólogo Alejandro Elton, junto al audiovisualista Sergio Navarro, de la ONG ECO Comunicaciones, y el grupo juvenil de la Pincoya “La Ventana”, realizan el documental *Caminito al cielo* (Maturana, 2001) (Imagen 2).

En esta misma línea de utilizar el audiovisual como herramienta para conocer y profundizar en la reflexión social de zonas ignoradas, destacan también las figuras de

Rony Goldschmied para SUR Profesionales “Historia del Movimiento Campesino”, Claudia Sapiain y Goldschmied para ICTUS “Nguillatún, rogativa mapuche” (1988), o la asistencia antropológica de Rolf Foerster en el video “Nguillán Mapuche, el pedir de la gente de la tierra” realizado por el Centro Ecuménico Diego de Medellín y ECO Comunicaciones en 1987. (Maturana, 2001, p. 581)

Imagen 2. Fotograma de *Caminito al cielo*. Director: Sergio Navarro, Productor: Alejandro Elton y Luciana Sanfurgo, 1989, 37 minutos.



Fuente: Cineteca Nacional de Chile.

Precisamente, durante los años ochenta nace el “video popular” o “video proceso”, conceptualizado como una acción comunicacional cuya idea, producción y difusión se desarrolla junto a los movimientos sociales u organizaciones educativas con el fin de jugar un rol en los procesos históricos concretos. Se trata de la apropiación creativa del hecho tecnológico por los sectores sociales subordinados, en función de una práctica participativa que tienda a horizontalizar la relación entre emisores y receptores, en un ejercicio democrático directo en la comunicación social (Dinamarca, 1991).

Esta producción audiovisual fue realizada por productoras y ONG como el Grupo Proceso, Teleanálisis, ECO Comunicaciones, Centro

Canelo de Nos e ICTUS, entre otros, y ha sido descrita en profundidad por Germán Liñero en su obra *Apuntes para una historia del video en Chile* (2010). Sin embargo, una vez llegada la democracia en 1989 debieron reorientar su quehacer en función de obtener nuevas fuentes de financiamiento en la industria cultural/audiovisual. De esta manera, las antiguas ONG dieron paso a las nuevas productoras, como Nueva Imagen (1989) e Imago Producciones (1992), que desarrollaron productos audiovisuales dirigidos a la distribución masiva, como la televisión abierta, los canales de cable, los video clubes y otros circuitos masivos de distribución y/o de exhibición pública o alternativa (Dinamarca, 1991).

En esta fecha aparecen las primeras producciones audiovisuales que abordan la temática indígena, como *Palin, el juego de Chile, Sueños del cultrun* y el programa *Gente de la tierra*. En muchos de ellos, los antropólogos no solo trabajaron como guionistas o investigadores, junto a periodistas e historiadores, sino también como productores, sonidistas e incluso como realizadores. Esta es una clara señal de la complementariedad entre los conocimientos antropológicos y las producciones audiovisuales que requieren cada día más de un trabajo grupal e interdisciplinario (Carreño, 2005). En cuanto a sus características formales, destacan el uso de imágenes bien compuestas, iluminadas y estabilizadas (uso de trípode), que se alternan rítmicamente al compás de la banda sonora, testimonios directos y narrador en off, tanto en castellano como en mapudungun subtítulo. En términos narrativos, la estructura dramática de la lucha de los pueblos indígenas por mantener y rescatar sus tradiciones y que conviven en armonía con la naturaleza es la constante de casi todos estos productos culturales.

Paralelamente, en la década de 1990, se inaugura una nueva etapa en que las ciencias sociales vuelven a las universidades y en que se produce una fuerte expansión de sus carreras y de las instituciones que las albergan (Berdischewsky, 1998; Castro, 2014; Márquez & Skewes, 2018). En el caso de la antropología, en 1992 se abre la carrera en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y en la Universidad Bolivariana, y se produce la reapertura de una de ellas en la Universidad Católica de Temuco (Hernández, 2004; Mora et al., 2021), pero, dado que la única escuela que había sobrevivido a la represión de la dictadura era de la Universidad de Chile, no resulta casual que “con la aparición del video casero

durante los noventa, formatos Betamax y VHS, y las cámaras de mano o Handycam, Video8 y VHS compacto” (Maturana, 2002, p. 30), los primeros video-documentales realizados por antropólogos fueran fruto de los primeros estudios monográficos universitarios realizados por estudiantes de antropología de dicha casa de estudios. De este modo, aunque *Santiago, pueblo grande de huincas*, realizado por Rony Goldschmied en 1987 sea considerado “el primer video chileno realizado por un antropólogo sobre un tema propiamente antropológico” (Maturana, 2001, p. 580), será la memoria de título de Alejandro Elton (1995), *Caminito al cielo: Un video etnográfico*, el hito que abrirá un camino para el desarrollo de la antropología audiovisual chilena⁷.

En este trabajo, Elton (1995) comprende el video como una investigación etnográfica experimental y reflexiona sobre el carácter aplicado de la antropología y el potencial dialógico del “video popular”. En sus palabras: “Los realizadores son agente de cambio y de desarrollo pero en un esquema de intervención horizontal, buscan generar una acción dialógica que permita la emancipación del sujeto retratado a partir de una autoreflexión” (Elton, 1995, p. 43). En este contexto, cabe destacar que ese mismo año se celebra el II Congreso de Antropología en la Universidad Austral, en la ciudad de Valdivia, donde se realiza el primer simposio de antropología visual con participación de una única ponencia: “El video popular: Una realidad a profundizar”, presentada por Ernesto Cuadra (1995). Asimismo, estudiantes de antropología de la Universidad Bolivariana, liderados por su profesor Alejandro Elton, realizan una muestra de videos, entre los que se encuentra *Caminito al cielo*⁸.

Posteriormente, en el año 1997, Arturo Dell se titula con la tesis *El ojo blindado: Un esfuerzo hacia una antropología de la reproducción mecánica*, que destaca por la elaboración de un estado del arte de la antropología audiovisual con una bibliografía de cerca de cien textos, mayoritariamente en inglés, así como por la realización de un video sobre la fiesta de la Tirana denominado *En pedir no hay engaño: Una etnografía vivencial en la fiesta de la Tirana*. En 1999, Marcelo Matthey se titula con la tesis *Estrategias de sobrevivencia en la calle: Niños callejeros en Santiago*, en la cual ensaya la creación de un guión puesto en escena por los niños y sus familias (Maturana, 2001).

En el período que sigue, una serie de jóvenes antropólogos y antropólogas de la Universidad de Chile, vinculados a la Dirección de Investigación y Desarrollo (DID), se interesarán por trabajar con tecnologías audiovisuales bajo la dirección del antropólogo Manuel Dannemann y en conjunto con municipalidades. Entre ellos destacan André Menard, Alejandro Lezama, Juan Pablo Silva, René Barriga, Gastón Carreño, Valentina Raurich y Felipe Maturana. Dentro de la línea de colaboraciones universitarias sobresale el trabajo *“We Tripantu en Cerro Navia: Una etnografía audiovisual del colectivo estudiantil Yekusimaala, que fue autofinanciado y patrocinado por la Ilustre Municipalidad de Cerro Navia y el Departamento de Antropología de la Universidad de Chile”* (Maturana, 2002, p. 31).

Hacia finales de la década de 1990, y con patrocinio del Museo Chileno de Arte Precolombino y el auspicio del Fondo Matta para el Arte y la Ciencia, “se realizan nuevos videos con nuevas temáticas hechos por arqueólogos y antropólogos” (Maturana, 2002, p. 31). En 1994, Claudio Mercado estrenará *Con mi*

humilde devoción, registro de las fiestas de chinos de la zona central de Chile, y, en 1996, junto a la productora Imago y Pablo Rosenblatt Mercado y Francisco Gallardo, realiza el video *De todo el universo entero*. Durante ese mismo año se presenta *Arte rupestre en Caspana: Pasado y presente*, de Pablo Miranda y, en 1999, Francisco Gallardo estrena *En el silencio del sol*. Destaca también el proyecto de transferencia de tecnología de video *Lickanantay*, video registro del proyecto “Implementación y capacitación en el manejo de equipos audiovisuales” para personas de siete comunidades indígenas atacameñas, financiado por la Fundación Andes, y ejecutado y realizado por Claudio Mercado, Gerardo Silva y Jerónimo Ansa (Maturana, 2002).

De la mano de la realización audiovisual, comienzan a aparecer los primeros esfuerzos por abrir espacios y cursos universitarios de antropología audiovisual. Es el caso de Rony Goldschmied en 1991, en la Universidad de Chile; de Alejandro Elton, en la Universidad Bolivariana en 1995 y de Gastón Carreño, en 2000, quien crea el Núcleo de Antropología Visual en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, espacio a partir del cual surge la idea de crear la *Revista Chilena de Antropología Visual* (Maturana, 2003; Espinoza, Contreras & Campos, 2021).

Si bien comienzan a multiplicarse los videos y los espacios en los que antropólogos y antropólogas participan como realizadores y/o bien como parte de equipos de formación, investigación y producción audiovisual, al punto de que en lo que va del siglo XXI se hace complejo realizar un inventario. No obstante, Maturana (2002, 2003) sostiene que son escasas las ocasiones en que ello se traduce en el desarrollo

de una reflexión teórico-metodológica sistemática acerca de la mediación tecnológica y/o el rol de la imagen-sonido en movimiento en la representación audiovisual y en la producción de conocimiento antropológico, entre otros.

En esta perspectiva, Maturana (2001) propone que, a pesar de que sea escasamente citado por los antropólogos, la figura del artista visual chileno Juan Downey es medular para pensar el video etnográfico, ya que conduce a reflexionar sobre las características técnicas del dispositivo electrónico, así como acerca de las posibilidades estéticas y epistemológicas de la retroalimentación. En otras palabras, permite concebir el video como un evento de transmisión que introduce e involucra “al vidente en el acto creativo” (MCHAP, 1994, en Maturana, 2001, p. 585). Tal es el caso de la obra *Healing, realtime*, realizada junto a los Yanomami en la amazonía del Alto Orinoco en 1978, misma que “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” (Torres, 1987, en Maturana, 2001, p. 586).

Al respecto, este autor destaca la importancia que tuvo la circulación del texto de Eric Michaels, “How to look at us looking at the Yanomami looking at us” (Cómo vernos viendo a los Yanomami viéndonos), de 1982, que fue publicado en Chile en el libro *Juan Downey, video porque Te Ve*, en 1987, “con el sentido de contextualizar la obra de Downey que fue exhibida en un Festival ese mismo año en Santiago” (Maturana, 2001, p. 585). Esta reflexión permitió pensar en las posibilidades del video etnográfico “de buscar su propia forma de representación, diferente al escrito y del anquilosado formato documental, y experi-

mentar bajo las propiedades particulares del video como son su bajo costo y la inmediatez de la imagen” (Maturana, 2001, p. 586).

Con todo, al revisar las trayectorias de la antropología y la cinematografía chilenas observamos que, si bien sus procesos de institucionalización se desenvuelven por líneas paralelas, sus puntos de confluencia se desarrollan en asociación, en mayor y menor medida, al interés por conocer y valorar las identidades latinoamericanas y por participar y comprometerse con sus procesos de transformaciones sociales y políticas. Sin embargo, pese a que es posible identificar intereses compartidos, estos derroteros se vieron radicalmente interrumpidos por el golpe de Estado, como se mencionó, por lo que solo es posible advertir que los diálogos entre la antropología y el lenguaje audiovisual se activaron con el retorno a la democracia en la década de 1990, período en que se produce un intenso giro hacia la producción de videos con el objeto de mirar y escuchar rostros y voces otras.

Sin embargo, la modernización triunfalista de la postdictadura no solo anestesió los traumas y las fracturas provocados por esta, sino que ocluyó las memorias y genealogías de la antropología y el cine, por lo que muchas de estas tentativas se produjeron como un impulso de innovación desarrollado a espaldas de la densidad histórica, estética y epistemológica del lenguaje y los dispositivos audiovisuales. Por ello, a la luz de los procesos de producción de la serie documental para televisión *Al sur del mundo* (1984-2001), exploramos y reflexionamos sobre las cooperaciones interdisciplinarias entre la antropología y el cine atendiendo a las relaciones de colaboración que pueden producirse entre antropólogos y realizadores audiovisuales, así como entre los

equipos de filmación y los sujetos representados. Sugerimos con ello que la serie retorna a la agenda del Nuevo Cine chileno, pero desde una perspectiva que reflexiona sobre la pérdida, las identidades y la diferencia cultural por medio de una poética y diálogos interculturales que contribuyen a descentrar y abrir el conocimiento antropológico hacia otros espacios de circulación, como la televisión abierta o pública (Cabrera, 2014).

Al sur del mundo (1984-2001)

A diferencia de otras dictaduras latinoamericanas donde el cine se transformó en una herramienta de propaganda ideológica conservadora, la chilena focalizó los recursos fiscales y logísticos en el control y la propiedad de medios de comunicación de masas, como el canal de Televisión Nacional de Chile (creado en 1969) e ideó un ambicioso plan de ampliación de la cobertura territorial, que se sumó a la promesa política de favorecer el acceso popular al “televisor”⁹. De esta manera, en 1979, “el general Pinochet vaticinaba que: ‘Cada chileno en el año 1984 tendrá auto y televisión’” (Durán, 2017, p. 2), celebrando con ello la modernización capitalista que la sociedad estaría experimentando. Hacia la década de 1980, la televisión chilena no solo había afianzado un pacto de silencio respecto de las violaciones a los derechos humanos perpetradas por el Estado, sino que había participado directamente en su ocultamiento (Antezana, 2015).

En este contexto, a pesar de que el Canal 13 se había definido como opositor al gobierno de Salvador Allende y había sido la única estación autorizada por los militares para salir al aire tras el golpe de Estado, acogió

el proyecto *Al sur del mundo* a condición de que mantuviera un exclusivo foco en la flora y la fauna chilenas. Su director y artífice, Francisco Gedda, junto a la productora Silvia Quiroga, habían sido expulsados del país y vivido el exilio en Maracaibo (Venezuela). En ese lugar, Gedda obtuvo el patrocinio de la Universidad de Zulia para comenzar a trabajar en el Centro de Televisión Educativa, donde creó sus primeras obras en formato de video U-matic y realizó documentales educativos para la Universidad Nacional Abierta.

A partir de 1980, la dictadura comenzó a permitir el retorno de exiliadas y exiliados, por lo que Gedda y Quiroga retornaron a Chile, donde, junto a los hermanos de Francisco, los biólogos y fotógrafos Juan Carlos y Manuel, comenzaron a desarrollar la idea de realizar una serie documental inspirada formalmente en los documentales televisivos de la unidad de historia natural de la BBC (British Broadcasting Corporation). Pero, más allá de la información y el entretenimiento, buscaron construir una mirada que, inspirada en su propio mestizaje como descendientes de inmigrantes italianos y madre de origen mapuche, integró al proyecto el interés por desarrollar una reflexión sobre las identidades de los mundos rurales y populares chilenos con rigurosidad metodológica, empatía y respeto, así como con una ética de trabajo basada en la colaboración interdisciplinaria y comunitaria.

Hoy en día, *Al sur del mundo* puede ser considerada como una invaluable colección de documentos de valor etnográfico sobre las formas de vida de poblaciones indígenas, rurales, mestizas y populares. En este entendido, luego de la cancelación de la serie en 2001, Francisco Gedda buscó gestionar el

patrocinio de diversas entidades públicas a fin de dar sustento al proyecto “Archivo etnográfico audiovisual de Chile”, cuyo objetivo era respaldar todas las cintas originales y dotar a bibliotecas, archivos y museos de contenidos de divulgación y valoración del patrimonio cultural nacional y proveer de videos educativos al Ministerio de Educación¹⁰. Sin embargo, dado que esta propuesta no prosperó, en 2020 la productora Sur Imagen decidió remasterizar cada uno de los episodios y cargarlos en su canal de YouTube, de modo que la serie deviene en un archivo virtual de libre acceso disponible para su consulta, descarga y apropiación social.

Restauraciones y aperturas

Dado que en a la fecha del estreno de la serie, en 1983, solo existían tres canales de televisión y la competencia era escasa, Francisco Gedda no solo pudo contar con excelentes recursos provenientes del avisaje, sino que consiguió negociar las condiciones de producción con Canal 13 y desarrollar un modelo que contemplaba un mes de filmación o rodaje y dos meses de montaje para cada capítulo¹¹. Comenzó a ensayar y experimentar con los modos de representación para transformar el “modelo observacional” y voz en off de los documentales de naturaleza en un relato ecológico, más propio del “cine directo”, a través del cual el equipo realizador mantuvo una interacción directa y comprometida con el mundo vivido (Nichols, 1997). De esta manera, ya en la primera temporada es posible advertir que, bajo un meticuloso recorrido por todos los géneros de vida silvestre presentes en el territorio, se ensaya una narrativa cuya poética ofrece una alegoría en la que pervive el sentido del mundo nuevo que había destruido la dictadura.

Entonces toda la serie tiene algo de tributo a Máximo [Gedda]¹², al cine que queríamos hacer, un cine de transformación de la sociedad. Yo quería hacer cosas que la gente viera, que sirvieran para algo. Entonces, esta vocación política social se juntó, por alguna forma, ya un poquito mágica con el tema poético y encontramos una forma de relato, que dejará espacios, porque uno no puede entregar un contenido sin dejar al menos un espacio de asimilación antes de pasar al siguiente. Entonces, estas pausas estaban relacionadas con dos vertientes, con el relato del audiovisual pedagógico y con el espacio del sentir de la poesía. (Francisco Gedda, entrevista, 2017)

Si bien el acuerdo con el canal era la realización de una serie exclusivamente abocada a la representación de la diversidad geográfica y natural chilena, los documentales rápidamente comenzaron a incluir la presencia humana como un elemento ineludible del paisaje chileno. La transformación de la serie se manifestó también en su punto de vista, al pasar de un carácter naturalista y descriptivo a otro donde adopta una posición crítica respecto de las consecuencias destructivas del desarrollismo sobre el medio ambiente y donde los actores populares e indígenas pasan a tener una presencia cada vez más preponderante en términos de una agencia que ponía acento en el valor del trabajo y las formas de vidas antagónicas al modelo de sociedad neoliberal a ultranza que impulsaba la dictadura. Con este enfoque se hacían “presentes” en el espacio de una pantalla que, cada vez más, devenía en espacio público o escenario de debates sobre lo común (Cordero & Marín, 2006), lo cual hace pensar en este modelo de producción como una forma de “compromiso corporizado junto con quienes nos rodean” (Taylor, 2017, p. 13). En otras palabras, es la comprensión de que los/as sujetos representados/as conversan con una audiencia en tanto que coexistentes y “conscientes de este medio como canal de

comunicación del sí mismo, que se transforma en un objeto de significación memorística y que representa un cruce de perspectivas” (Chamorro & Donoso, 2012, p. 58).

La primera temporada, que se se transmite hasta 1985, dedica trece capítulos a la biodiversidad del territorio chileno. Sin embargo, ya en se toman decisiones temáticas, narrativas y de montaje en ella que son significativas desde la perspectiva de la vinculación de la serie con el Nuevo Cine y la antropología chilena. Nos referimos a la aparición de pastores aymara en “Las alturas vivas de los Andes” y la participación del antropólogo físico Eugenio Aspillaga en “El archipiélago de los Chonos, el mundo perdido de los nómades del mar”. En ambos casos se cruzaba el umbral del “documental de naturaleza” para inaugurar una forma de colaboración en que la participación de actores sociales, así como de antropólogos fuera y dentro del plano, se transformó en una de las formas de trabajo habitual en la serie.

Con el propósito de aprehender los códigos y dinámicas socioculturales de los diferentes ambientes, pueblos y localidades, la serie generó un modelo de colaboración basado en la asesoría científica de biólogos, antropólogos, arqueólogos, sociólogos e historiadores. Gracias a ello, los diferentes capítulos contaron con equipos e investigaciones interdisciplinarios. No obstante, los antropólogos y arqueólogos no solo fueron consultados en calidad de expertos e investigadores para la elaboración de guiones, sino que, en muchas ocasiones, pasaron a ser incluso protagonistas de los documentales y de la poética de los mismos. Para el caso del primer capítulo citado, por ejemplo, fue central la colaboración del antropólogo Gabriel Martínez, quien gestionó y solicitó las autorizaciones con

la comunidad aymara de Isluga, a la vez que realizaba observaciones perspicaces respecto de las relaciones que los aymara mantienen con los seres vivientes, guiando con ello la formulación de un relato poético donde todos los signos visuales y sonoros permiten evocar a los “detenidos desaparecidos” (Imagen 3).

Si uno va subiendo, los aymaras van apareciendo progresivamente por el espacio. La uní en Isluga con los pajaritos en los techos, con un carpintero picoteando el techo de una iglesia digamos... y con este relato simbólico que es casi imposible de adivinar. Pero, o sea, la búsqueda del hombre que habitaba ese espacio, que estaba medio desaparecido, lo fuimos encontrando de a poco, digamos, con esta relación casi mágica [...] no hay ningún aymara que hable, simplemente hay unas voces cantando, relatando las figuritas de lamos, los nombres de las figuritas prácticamente, más el canto, digamos, pero hay una intensa presencia humana, pero que tiene claves que solamente se pueden entender en el espacio de lo poético, donde hay capas de lecturas medias... escondidas, más o menos obvias... (Francisco Gedda, entrevista, 2017)

Gedda evoca un fuera de campo que no solo recuerda al hijo deportado político del antropólogo en Isluga y los signos de su retorno que un *yatiri* viera en las hojas de coca, sino la posibilidad de que la invisibilización de los aymara hablara metonímicamente sobre los otros muertos y silenciados, y que ello los volviera presentes. Otras colaboraciones importantes que fueron estructurando los episodios en el norte de Chile fueron, por ejemplo, la participación de los arqueólogos Lautaro Núñez y Luis Briones, quienes, además de asesores y protagonistas, propusieron la realización de capítulos, como “Viva Huasquiña”, episodio emblemático de la serie pues, además de representar de forma ideal las formas y temáticas de la misma, cuenta con la dirección y el montaje de Pedro Chaskel.

Imagen 3: Fotograma “El altiplano: Alturas vivas de los Andes”,
 Director: Francisco Gedda, temporada 1982-1985.



Fuente: www.alsurdelmundo.cl

La vinculación de la serie con el derrotero del Nuevo Cine chileno quedó encarnado en los realizadores, pues Francisco Gedda y Silvia Quiroga no solo eran simpatizantes y activistas de izquierda, sino que en la década de 1970 se habían formado con Helvio Soto y el comunicólogo Manuel Calvelo¹³ y participado en las instancias de formación para comunicación audiovisual dictadas por este último en el Centro de Televisión Educativa para la Capacitación, del Instituto de Capacitación e Investigación en Reforma Agraria (ICIRA) (Carreño, 2005). Cabe destacar que Helvio Soto, cineasta y director de la Televisión de la Universidad de Chile, estaba

estrechamente vinculado al grupo de realizadores de Cine Experimental (Liencura & Thiers, 2012)¹⁴. Por ello, no resulta casual la temprana inclusión de Chaskel, como hemos visto, figura central del Nuevo Cine chileno, ya retornado de su exilio, como montajista y eventualmente director de varios capítulos de la serie. Sobre la misma, Chaskel (1989) sostiene que

La estructura de este programa de televisión se acerca cada vez más al cine y no tiene el ritmo que habitualmente poseen los documentales hechos para la pantalla chica. Se ha trabajado conscientemente en este sentido, para obligar al espectador a ver lo que se muestra, que no mire sólo de pasada. Creo que

en la televisión hay un gran conformismo al respecto y pienso que de algún modo nosotros lo rompimos. Y el programa alcanzó muy buena sintonía. Una vez me preguntaron qué buscaba con el cine documental y yo como reflejo condicionado contesté “la verdad”. Luego me dio una vergüenza enorme, pero me quedé pensando y creo que hay algo de eso. Hay situaciones de la realidad que me impresionan y que trato de reflejar en mis películas. El documental, en la medida que es honesto, apunta hacia allá. Si la mirada del cineasta logra profundizar en lo real y hacer una reflexión artística, poética o sociológica, cumple una función de conocimiento del universo humano. Creo que, en esa medida, el documento se transforma en una necesidad. (p. 19)

Es así como *Al sur del mundo* ensaya una poética propia de la etnografía, basada no tanto en el emprendimiento de un viaje de exploración colonial a tierras lejanas, sino en el trazado de una trayectoria de retorno a casa en el sentido de reconocer al país –o matriz– arrebatada por el exilio y la muerte¹⁵. En este sentido, temporada a temporada, la serie va desvelando y describiendo el rostro de un Chile rural, popular e indígena, haciéndonos partícipes y coexistentes de una temporalidad donde el apoyo mutuo, el cuidado de bienes colectivos y la relación con el mundo viviente sobreviven y resisten a las transformaciones políticas y económicas neoliberales impuestas por la dictadura civil-militar.

También es emblemática la presencia de pueblos originarios en una serie que se exhibe por señal abierta en el contexto de un país donde estos colectivos no tenían reconocimiento legal e incluso eran considerados como realidades extintas. Pero *Al sur del mundo* no solo ahonda en la memoria y condiciones de vida de diferentes pueblos originarios que habitaron y habitan el territorio chileno, sino que, a través de veinticinco documentales,

construye un lugar de enunciación desde el cual sus familias y comunidades se presentan como sujetos históricos ante una audiencia nacional (MacDougall, 1995; Chamorro & Donoso, 2012). La serie nos aproxima, de esta manera, a testimonios directos sobre las prácticas de exterminio y usurpación territorial ejercidas por parte del Estado y la sociedad civil chilena. Como ejemplo destaca el capítulo “Los últimos pehuenches” (1988), en que, en las tierras del Alto Biobío (Región de la Araucanía), los abuelos de las comunidades narran sus historias y experiencias de persecución por parte del ejército argentino y de usurpación territorial por parte de colonos chilenos, en complicidad con las autoridades locales.

Al sur del mundo emprendió la denuncia de la pérdida y la destrucción del mundo natural y sus seres, así como del cercamiento y el despojo de la autonomía a las comunidades humanas. Sus realizadores asumieron la responsabilidad de rescatar y promover la comunalidad, así como las prácticas relacionales y de cuidado mutuo (ser humano-naturaleza) que prevalecen a lo largo y ancho de Chile, evidenciando con ello, tácitamente, la irracionalidad de la transformación productiva y problematizando el supuesto triunfo del paradigma neoliberal. De ahí que proponíamos que la serie no recupera únicamente las temáticas y estéticas-políticas del Nuevo Cine chileno y latinoamericano desarrollado entre las décadas de 1960 y 1970, provocando un clivaje en el guión que la televisión de la dictadura había instaurado, sino que ofrece una apertura a las razones y memorias múltiples de una antropología que, desde adentro y fuera del campo, se ha visto impelida a comunicar saberes, dar cuenta de diversidades y producir acontecimientos interculturales a través del trabajo audiovisual.

Conclusiones

A partir de la revisión de las trayectorias de la antropología y el cine chileno en sus períodos de institucionalización y del impacto de la dictadura civil-militar en sus desarrollos, hemos querido imaginar sus caminos entrelazados, tal como ocurriera con la emergencia de ambos en el hemisferio norte, para darnos una oportunidad de pensar de manera reflexiva en el lenguaje audiovisual y en los dispositivos técnicos como mediadores y productores de un conocimiento antropológico distinto al del escrito. Pero en el andar, el contrapunto entre estas dos veredas muestra parte de las memorias, quiebres y ausencias de la antropología audiovisual chilena, así como sus aperturas a circuitos de visibilización y comunicación que recorren senderos y velocidades distintos a los impuestos por el canon académico-científico, poniendo cierto freno a la mirada y escucha de los otros.

Compartimos con Antonio Ziri3n (2015) la noci3n de que m3s que una t3cnica de registro o subdisciplina, la antropolog3a audiovisual es “m3s bien como una especialidad que resalta y refuerza el car3cter transdisciplinario de la antropolog3a” (p. 48), y una posibilidad de producir conocimientos y analizar la sociedad desde las im3genes y el sonido. En este sentido, invitamos a pensar, siguiendo a Ziri3n (2015), en que

... la naturaleza antropol3gica de una pel3cula no se encuentra tan solo en el objeto o los sujetos representados ni 3nicamente en el producto final, sino que reside sobre todo en el proceso de acercamiento e interacci3n con los sujetos; es decir, nace de un encuentro y una empat3a genuina entre distintas culturas. Tambi3n considero que una pel3cula no es antropol3gica por s3 sola, sino que este calificativo depende en buena medida de la recepci3n, la lectura o la interpretaci3n que se haga de ella; o sea, que lo antropol3gico reside tambi3n en el ojo del espectador. (p. 52)

En suma, sugerimos que as3 como se ampl3an las posibilidades te3rico-metodol3gicas de la antropolog3a en conversaci3n con la flexibilidad y la versatilidad del video, el esquema de producci3n y colaboraci3n multidisciplinaria de la serie *Al sur del mundo* invita a reconocer que el quehacer antropol3gico chileno tambi3n se entrama con las trayectorias y la po3tica del Nuevo Cine chileno. Es decir, se trata de la participaci3n en procesos de creaci3n y circulaci3n de conocimientos antropol3gicos donde se debate y act3a p3blicamente la existencia hist3rica de sujetos, narrativas y est3ticas que escapan del aura del mercado y sus l3gicas instrumentales.

Creemos que la apertura desde la antropolog3a al cine documental produce una expansi3n en sus trayectorias, que deviene acad3mica, pero con una ocurrencia que tambi3n transita por los campos de la creaci3n audiovisual y los medios masivos de comunicaci3n.

Agradecimientos

Parte de los contenidos del presente trabajo es fruto del Proyecto Mayor de Investigaci3n-Universidad de Tarapac3, c3digo 3744-20, denominado “Performance y cine documental en el Norte Grande de Chile: Fiesta y ritual entre pueblos andinos”. En este marco, agradecemos a la productora Sur Imagen y, en especial, a Francisco Gedda por facilitarnos el acceso a los archivos y sus memorias en torno a la creaci3n de la serie *Al sur del mundo*.

Notas

¹ Cabe destacar que la cinematografía chilena fue fomentada por el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941) a través de la creación de la Corporación de Fomento de la Producción de Chile (CORFO) y Chile Films en 1942 para apoyar el nacimiento cine nacional. Sin embargo, Chile Films “se dedicó más bien a la difusión a través de unidades móviles que se trasladaban a sindicatos, poblaciones y asentamientos campesinos” (Donoso, 2013, p. 125), virando hacia un rol de distribución a través de la generación de alianzas con las empresas cinematográficas estatales de Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Bulgaria, República Democrática Alemana y la URSS (Donoso, 2013).

² Para la antropología audiovisual chilena, se puede considerar el año 2000 como un hito en su consolidación pues se publican las tesis de grado de Arturo Dell (1997) y Marcelo Matthey (1999), y se publica el primer número de la *Revista Chilena de Antropología Visual*.

³ Figuras fundacionales del cine, John Grierson y Joris Ivens están al origen de las bases de lo que entendemos como documental. Grierson incluso es responsable de haberle dado su nombre a este género cinematográfico en una crítica de 1926 a la película *Moana* de Robert Flaherty. En sus palabras, “*Moana*, una imagen visual de acontecimientos de la vida cotidiana de un joven polinesio, tiene valor documental” (como se citó en Zavala 2010, p.18); así, el cine de la realidad adquirirá un nombre.

⁴ Entre los cineastas participantes destacan: Glauber Rocha (Brasil), Jorge Sanjinés (Bolivia), Fernando Birri, Fernando Solanas y Osvaldo Getino (Argentina) y los chilenos Miguel Littin, Helvio Soto, Alfredo Francia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, José Román, Luis Cornejo, Álvaro Ramírez, Héctor Ríos, Nieves Yanko, Jorge di Lauro y Douglas Hubner (Mouesca, 2005).

⁵ Con influencias artísticas del neorealismo italiano, la escuela británica del documental de John Grierson y la Nouvelle Vague francesa (Pick, 1984; Román, 2010), podemos encontrar obras que van desde manifiestos líricos de valorización del arte popular, como *Mimbre* (1957), de Sergio Bravo, hasta obras como *Venceremos* (1970), de Pedro Chaskel, que encarnan el conflicto de clases y la vocación revolucionaria del movimiento popular (Mouesca, 2005).

⁶ Con el retorno a la democracia la organización del Colegio decae, pero vuelve a activarse casi diez años más tarde en torno a la organización del II Congreso Chileno de Antropología, que se realizó en la Universidad Austral, en la ciudad de Valdivia (Castro, 2014).

⁷ Hasta los primeros años del siglo XXI, Maturana (2001, 2003) cuenta seis memorias de título en la Universidad de Chile. Cinco de ellas adjuntan un video y cuatro corresponden a etnografías audiovisuales que se caracterizan por una ausencia del relato en off y la presencia de una mirada subjetiva.

⁸ Desde entonces, estos encuentros han sido importantes espacios de debates teórico-metodológicos en campos emergentes, como

la antropología visual. Es así como, en 2001, en el marco del IV Congreso Chileno de Antropología, el Núcleo de Antropología Visual de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano organiza la muestra *Registros de miradas* (Maturana, 2003) y el segundo simposio de antropología visual, que recibe un total de once ponencias (Maturana, 2007).

⁹ Como ejemplo de la ampliación de la cobertura, nótese que “el Canal Nacional de TV cubrió todo el territorio nacional a partir del año 1975, abarcando al 90% de la población, y hasta fines de los años 80 fue el único canal que llegaba a zonas alejadas del país como las regiones de Los Lagos, Aysén y Magallanes (...) La adquisición de los aparatos de TV aumentó 352 por ciento entre 1974 y 1983, lo cual significaba que hacia 1983 cerca del 95% de los hogares chilenos tenían un televisor” (Donoso, 2013, p. 127).

¹⁰ “Este proyecto está acogido a la Ley de Donaciones Culturales y cuenta con el patrocinio de la Dirección de Bibliotecas y Museos, DIBAM; la Comisión Nacional del Patrimonio Intangible; el Consejo de Monumentos Nacionales; el Consejo Nacional de Televisión; UNESCO; el Museo Chileno de Arte Precolombino; el Archivo de Chiloé; el Museo Padre Le Paige de la Universidad Católica del Norte; el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile; la Escuela de Periodismo y la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile” (www.alsurdelmundo.cl).

¹¹ Cuestión que difiere de las nociones de eficiencia y eficacia impuestas a la producción de series posteriores, como *Bajo la Cruz del Sur* y *Frutos del país*, que se desarrollaron en una lógica de tiempos cortos y escasos recursos.

¹² El hermano menor de Francisco Gedda, Máximo Gedda Ortiz, periodista de Televisión Nacional de Chile y dirigente del Movimiento Izquierdista Revolucionario, MIR, fue detenido y desaparecido por la dictadura militar el 16 de julio de 1974 (Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996).

¹³ Cabe destacar que Helvio Soto no solo era miembro activo del Nuevo Cine chileno, sino que había sido llamado por el gobierno de Salvador Allende a desempeñarse como director del Canal de Televisión Nacional de Chile (1970).

¹⁴ Entre las películas de Helvio Soto destacan *Yo tenía un camarada* (1964), filmada en 16 mm y con apoyo del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile; *Caliche sangriento* (1969), censurada por el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y *Voto + fusil* (1970). En el exilio estrena la película franco-húngara *Lluve sobre Santiago* (1975), en la que daba cuenta del golpe de Estado en Chile.

¹⁵ En la década de 1980, miles de chilenos pudieron volver a un Chile transformado por las políticas del silencio y el terror, así como por los sistemáticos ajustes económicos estructurales que terminaron por asentar el individualismo y el utilitarismo como modelo de relaciones sociales.

Referencias bibliográficas

- Andrade, X. & Zamorano, G.** (2012). Antropología visual en Latinoamérica. Íconos, *Revista de Ciencias Sociales*, 42, 11-16.
- Antezana, L.** (2015). Televisión y memoria: A 40 años del golpe de Estado en Chile. *Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 188-204.
- Antezana, L. & Mateos-Pérez, J.** (2017). Construcción de memoria: La dictadura a través de la ficción televisiva en Chile. *Historia Crítica*, 66, 109-128.
- Ardèvol, E.** (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. (Tesis inédita doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Berdichevsky, B.** (1977). Perspectivas de la antropología aplicada: el caso de Chile. *Nueva Antropología*, 2(6), 43-86.
- _____ (1998). Notas críticas en torno a la historia de la antropología. *Actas III Congreso Chileno de Antropología*. Temuco: Colegio de Antropólogos de Chile.
- Bravo, S.** (1987). Sergio Bravo: Pionero del cine documental chileno / Entrevistado por Jacqueline Mouesca. <https://cinechile.cl/sergio-bravo-pionero-del-cine-documental-chileno/>
- Brigard, E. de** (1995). Historia del cine etnográfico. En F. Ardèvol & L. Pérez Tolon (Eds.), *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 31-74). Granada: Biblioteca de Etnología.
- Cabrera, M.** (2014). Mapeando los estudios visuales en América Latina: Puntos de partida, anclajes institucionales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 9 - 20.
- Carreño, G.** (2005). Conversaciones a través del lente. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 5, 1-10.
- Castro, M.** (2014). A sesenta años de la antropología en Chile. *Antropologías del Sur*, 1(1), 43-64.
- Chamorro, A. & Donoso, J.-P.** (2012). Antropología visual y testimonio en la posdictadura chilena. *Íconos, Revista de Ciencias Sociales*, 42, 51-70.
- Chaskel, P.** (1989). Pedro Chaskel: Entre el pasado y el presente / Entrevistado por Víctor Briceño, Gregoria Larraín, Rene Naranjo y José Román. *Enfoque, Revista de Cine*, 11, 19-20.
- Cineastas chilenos** (1970). Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular. <https://cinechile.cl/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/>
- Colombres, A.** (1985). Prólogo. En A. Colombres (Comp.), *Cine, antropología y colonialismo* (pp. 11-54). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cordero, R. & Marín, C.** (2006). Los medios masivos y las transformaciones de la esfera pública en Chile. *Documentos de Trabajo ICSSO*, 7(2), 1- 43.
- Cuadra, E.** (1995). El video popular: Una realidad a profundizar. *Actas del II Congreso Chileno de Antropología* (Tomo II). Valdivia: Colegio de Antropólogos de Chile.
- Dell, D.** (1997). *El ojo blindado: Un esfuerzo hacia una antropología de la reproducción mecánica*. (Tesis inédita de pregrado). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Dinamarca, H.** (1991). *El video en América Latina: Actor innovador del espacio audiovisual*. Santiago de Chile: Centro El Canelo de Nos y ArteCien, CIES.
- Donoso, K.** (2013). El "apagón cultural" en Chile: Políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos*, 10(16), 104-129.
- Durán, S.** (2017). Qué bueno es verte aquí: Televisión y vida cotidiana en dictadura. Chile, 1973-1990. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Facultad Humanidades, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Elton, A.** (1995). Caminito al cielo: *Un video etnográfico*. (Tesis inédita de pregrado). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Espinoza, C., Contreras, P. & Campos, L.** (2021). Ciclo de conversaciones antropologías del sur: Pedro Mege Rosso. *Antropologías del Sur*, 8(15), 85 – 103.
- Gallardo, F.** (2002). Antropología visual y documentalismo antropológico: Historia y compromisos. En *Una retrospectiva del documental y la antropología en Chile* (pp. 9-19). Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Hernández, R.** (2004). La antropología chilena: ¿Qué identidad?: Una mirada desde afuera y desde adentro. *Actas del V Congreso Chileno de Antropología*. San Felipe: Colegio de Antropólogos de Chile.
- Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación** (1996). Santiago de Chile: Corporación Nacional de Reparación y Conciliación.
- Informe de la Comisión Nacional sobre la Prisión Política y Torturas** (2005). Santiago de Chile: Ministerio del Interior, Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura.
- Liencura, J. & Thiers, R.** (2012). *El canal de la Chile: Historia y desarrollo de la Corporación de Televisión de la Universidad de Chile entre los años 1960-1993*. (Memoria inédita para optar al título de periodista). Escuela de Periodismo, Instituto de la Comunicación e Imagen Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Liñero, G.** (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- MacDougall, D.** (1995). ¿De quién es la historia? En E. Ardèvol & L. Pérez (Eds.), *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 401- 422). Granada: Biblioteca de Etnología.
- _____ (2009). Cinema transcultural. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 47- 88.
- Mardones, P. & Riffo, R.** (2011). Reflexiones sobre el estado de la antropología audiovisual latinoamericana. GT35, Encuentros y desencontros na construção da(s) imagem(s) etnográfica, IX Reunión de Antropología do Mercosul, Curitiba, Brasil, 10-13 de julio.
- Márquez, F. & Skewes, J. C.** (2018). Anthropology in Chile. En H. Callan, *The international encyclopedia of anthropology* (pp. 1-18). Toronto: John Wiley & Son.

- Matthey, M.** (1999). *Estrategias de sobrevivencia en la calle: Niños callejeros en Santiago*. (Tesis inédita de pregrado). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Maturana, F.** (2001). El video etnográfico en la reciente antropología visual chilena. *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*. Santiago de Chile: Colegio de Antropólogos de Chile.
- _____. (2002). Antropología chilena e imagen en movimiento. En *Una retrospectiva del documental y la antropología en Chile*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- _____. (2003). La antropología visual chilena fuera de foco. En N. Richard (Ed.), *Movimientos de campo en torno a cuatro fronteras de la antropología en Chile* (pp. 141-153). Guatemala: ICAPI.
- _____. (2007). Video antropológico y antropología visual: Una breve reflexión y una propuesta práctica en el marco de una investigación científica. *Actas del VI Congreso Chileno de Antropología*. Valdivia: Colegio de Antropólogos de Chile.
- Mouesca, J.** (2005). Segunda parte: El documental chileno. En *El documental chileno* (pp. 59-232). Santiago de Chile: LOM.
- Mora, H., Piña, L., Chamorro, A. & Espinoza, C.** (2021). Antropologías en Chile: Hacia una agenda de investigación sobre sus desarrollos y desafíos. *Antropologías del Sur*, 8(16), 223-267.
- Nichols, B.** (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Orell, M.** (2006). *Las fuentes del Nuevo Cine latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Pick, Z.** (1984). La imagen cinematográfica y la representación de la realidad. En *Literatura chilena: Creación y crítica* (pp. 34-40). Los Ángeles, California: Ediciones de la Frontera.
- Piault, M.** (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- Pinto, I.** (2016). Formas expandidas: Límites y entre-lugares del documental chileno 2004-2016. *Cine Documental*, 14, 101-144.
- Poole, D.** (2000). Visión, raza y modernidad. En *Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.
- Rebolledo, L.** (2006). *Memorias del desarraigo: Testimonio de exilios y retorno de hombres y mujeres de Chile*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Salazar, G. & Pinto, J.** (2002). *Historia contemporánea de Chile*. Santiago de Chile: LOM.
- Román, J.** (2010). Dos tiempos para la utopía: Festivales de cine latinoamericano. *Aisthesis*, 48, 13-30.
- Salinas, C. & Stange, H.** (2008) *Historia analítica del Cine Experimental en la Universidad de Chile (1957-1973)*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Salinas, R.** (1979). Chilean communications under the military regime: 1973-1979. *Current Research on Peace and Violence*, 2(2), 80-95.
- Taylor, D.** (2017). ¡Presente!. La política de la presencia. *Investigación Teatral*, 8(12), 11-34.
- Zavala, D.** (2010). *Documental televisivo: la transformación del género documental*. (Tesis inédita de pregrado). Universidad de las Américas, Puebla, México.
- Zirión, A.** (2015). Miradas cómplices: Cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78, 45-70.
- Zirión, A. & Cuevas, V.** (2017). Capítulo VIII: El giro sensorial en el cine etnográfico: exploraciones antropológicas más allá de lo visual. En A. L. Domínguez & A. Zirión, (Coords.), *La dimensión sensorial de la cultura: Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México* (pp. 191-222). México: Ediciones de Lirio, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.