

# UNA RETROSPECTIVA DEL DOCUMENTAL Y LA ANTROPOLOGIA EN CHILE

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

FONDO MATTA



# ANTROPOLOGÍA CHILENA E IMAGEN EN MOVIMIENTO

Felipe Maturana D.

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

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



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

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



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

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

A partir de esta fecha los trabajos audiovisuales, realizados por antropólogos, comienzan a multiplicarse. De esta manera,



durante 1997 encontramos: *En Pedir no hay Engaño. Una etnografía Vivencial en la Fiesta de la Tirana*, video autofinanciado y parte de la Memoria Profesional del antropólogo y realizador Arturo Dell (fig. 3); *Los Artesanos de la Piedra de Pelequén* de Alejandro Elton que contó con el financiamiento del Fondo para el Desarrollo de las Artes y; *We Tripantu en Cerro Navia. Una Etnografía Audiovisual* del colectivo estudiantil *Yekusimaala*, que fue autofinanciado y patrocinado por la Ilustre Municipalidad de Cerro Navia y el Departamento de Antropología de la Universidad de Chile.<sup>5</sup> Curiosamente dos de los tres últimos videos, incluyen la palabra etnografía en su título, ambos tienen vinculación con el mundo académico y proponen, quizás de una manera intuitiva, una preocupación práctica y conceptual sobre lo etnográfico en el audiovisual.



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

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

A finales de los años 90, se realizan nuevos videos con nuevas temáticas hechos por arqueólogos y antropólogos. Entre estos están: *Pinkilleros de Cariquima*, documental que muestra aspectos de la música y la danza durante la fiesta de carnaval en

el poblado aymara de Cariquima, (interior de Iquique), realizado por Claudio Mercado con el financiamiento de Fundación Andes a través de un proyecto de rescate de música indígena (fig. 4); *En el Silencio del Sol*, video altamente poético y reflexivo de Francisco Gallardo sobre sus experiencias como arqueólogo y antropólogo en el norte de Chile, financiado por el Fondo Matta para el Arte y la Ciencia y; *Lickanantay*, video registro de un proyecto de capacitación audiovisual para personas de siete comunidades indígenas atacameñas, financiado por Fundación Andes, ejecutado y realizado por Claudio Mercado, Gerardo Silva y Jerónimo Ansa.<sup>6</sup> En 1999, el antropólogo Marcelo Matthey realiza, como parte de su Memoria Profesional el video argumental *De la Esquina al 14*, donde con un grupo de niños del sur de Santiago recrea sus estrategias de supervivencia en la calle.<sup>7</sup> También cabe mencionar las *Actas del Tercer Congreso Chileno de Antropología* donde se registran los videos *Pueblo Colla* (1996), realizado por Miguel Cervellino, arqueólogo y director del Museo Regional de Atacama; *1879-2001: Epitafio a una Guerra* del documentalista Hernán Dinamarca y la asesoría antropológica de Patricia Junge, que indaga en las percepciones de chilenos, bolivianos y peruanos sobre la Guerra del Pacífico y; *Una Experiencia Documental*, que registra el retorno a su comunidad de un mapuche urbano, realizado por el antropólogo Felipe Maturana, los audiovisualistas Raúl Venegas y Marcelo Yelpi, y Jorge Gaete, protagonista y realizador.<sup>8</sup>

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



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



organizada por el Fondo Matta para el Arte y la Ciencia y con el patrocinio del Museo Chileno de Arte Precolombino en Junio del 2001, el cual permitió la finalización de 11 videos realizados por antropólogos y que constituyen la columna vertebral de esta retrospectiva audiovisual (figs. 5 y 6).<sup>9</sup> El segundo evento fue la muestra *Registros de Miradas*, organizada por el Núcleo de Antropología Visual de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, y realizada durante el IV Congreso Chileno de Antropología en noviembre del 2001. En ella se exhibieron nueve videos realizados por o con antropólogos, cuatro fueron financiados por el Fondo Matta antes señalado, dos eran extranjeros y tres estrenos: *Fragmento del Canto Porteño*, que indaga en la vida de los cantantes de la bohemia del puerto de Valparaíso, realizado por el periodista Jorge Garrido y el auspicio del Fondo para el Desarrollo de las Artes, y que contó con la participación de los antropólogos René Barriga en cámara y Felipe Maturana en edición; *Seremos a Partir de lo que Somos* del antropólogo Mauricio Lorca, que informa acerca de las experiencias de recuperación de memoria histórica local en comunidades de la IV Región, también financiado por el fondo citado y; *Si vas para Chile, Fragmentos del Racismo Criollo*, que trata sobre la discriminación que los chilenos han desarrollado contra los inmigrantes peruanos, realizado y autofinanciado por las estudiantes de antropología Urquiza, Peirano y Navarrete.<sup>10</sup> Finalmente, es importante mencionar el documental *Un Hombre Aparte*, realizado por la comunicadora Bettina Perut y el antropólogo Ivan Osnovikoff, donde se narra la solitaria vida de Ricardo Liaño un anciano productor de boxeo, y que recientemente ha ganado varios premios nacionales e internacionales.<sup>11</sup>

Aunque la historia de la imagen en movimiento en la antropología chilena tiene orígenes recientes, el material audiovisual producido por antropólogos se encuentra disperso y no es posible por ahora disponer de un inventario exhaustivo. La inexistencia de un archivo audiovisual ha colaborado de manera importante en esta limitación. Hasta ahora, la única institución que ha mostrado un interés serio en este campo es el Museo Chileno de Arte Precolombino, sin embargo, dado que por razones obvias almacena sólo material de pueblos indígenas, no cuenta con registros sobre un importante número de producciones audiovisuales realizadas por antropólogos. Con



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



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

respecto a las producciones inventariadas en este breve artículo, podemos señalar que hoy, la mayoría de las producciones audiovisuales realizadas por o con antropólogos son el resultado de gestiones individuales, total o parcialmente autofinanciadas. Ocasionalmente, los realizadores han contado con el auspicio de instituciones, tanto gubernamentales como no gubernamentales, cuyos intereses más evidentes han sido el rescate de la tradición indígena, la preservación de la memoria local, la educación y la intervención, actividad que caracteriza a algunos programas sociales. Sin embargo, esta relación con la institucionalidad ha sido principalmente circunstancial, limitando el desarrollo de esta práctica disciplinaria. Por último, con respecto al caso de la televisión y la antropología su relación ha sido parcial, pues aunque existe una preocupación por temas antropológicos, sus formatos han subordinando a la disciplina a los criterios de comunicación de masas que prevalecen en este medio.

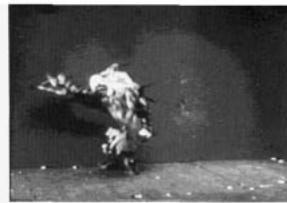
## ESTRATEGIAS NARRATIVAS

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

Sus imágenes son material de cámara sin pretensiones de montaje.<sup>13</sup> En este sentido las tomas de Valenzuela podrían ser sólo el registro de un "otro", pero una mirada más atenta nos revelan una forma particular de ver a ese "otro". Se trata de



FIGURA 7 Yanahiguas (1951) Bernardo Valenzuela.



documentos doblemente etnográficos, pues las grabaciones y fotografías registran al mismo tiempo la cultura de los filmados y la cultura de quienes filman.<sup>14</sup> En este caso las filmaciones además de mostrarnos a un grupo indígena y su cultura material, nos muestran como la etnografía, una práctica incipiente en Chile, buscaba registrar grupos culturales prontos a desaparecer, y de esta manera ayudar a la preservación de la información cultural. Sin embargo, esto último sólo habría adquirido sentido en la medida que dicha información hubiera permanecido en un archivo —que sabemos no existe aún—, de modo que hubiera estado disponible para que los investigadores pudieran analizarlo bajo la luz de nuevas teorías o preguntas antropológicas.<sup>15</sup>

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

Según Nichols, entre las obras documentales destacan cuatro modalidades de representación: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. La primera se caracteriza por un texto que se dirige al espectador directamente con imágenes que sirven de ilustración o contrapunto, y su continuidad en el montaje está dada por la retórica de la voz en *off* y no por el espacio ni la temporalidad. Este tipo de documentales ha sido usualmente utilizado como medio de expresión de ideales románticos y de contenidos pedagógicos. La segunda modalidad, el observacional, surge gracias a la disponibilidad de equipos con sonido

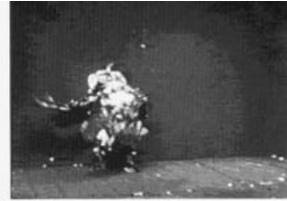
sincrónico y del desencanto de la cualidad moralizadora del modo expositivo, su montaje busca acentuar la impresión de temporalidad auténtica a través del uso de tomas largas. Sin embargo, este modo limita al realizador al momento presente y lo obliga al desapego de sus propios procesos, pues debe estar ausente en todo momento. Esta problemática es tomada por el modo interactivo el cual busca hacer más evidente la perspectiva del realizador. Abundan así las intervenciones en las entrevistas, la utilización de testimonios de testigos y/o expertos, y las imágenes de archivo que evitan el peligro de la reconstrucción. Por último, el modo reflexivo nace del deseo de hacer evidente las convenciones utilizadas en la representación del mundo, caracterizada por los tres modos anteriores. Para ello utiliza muchos de los recursos señalados pero con un fin diferente: interrumpirlos para dejarlos al descubierto.<sup>18</sup>

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

En cuanto al modo observacional, caracterizado por un realizador ausente y donde la realidad aparenta mostrarse a sí misma, ha sido frecuentemente utilizado como herramienta etnográfica, y caracterizaría a los documentales *Sergio Larraín: Arte, Colección & Cultura* que es narrado por el nieto y el mismo Sergio Larraín; *Un Hombre Aparte* con el seguimiento día a día de su solitario protagonista; *Caminito al Cielo* y la cotidianeidad del joven poblacional; *De Todo el Universo Entero* y las fiestas de *Chinos*;



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



*En pedir no Hay Engaño* y la devoción de los participantes de la fiesta de La Tirana; *Pinkilleros de Cariquima* con su carnaval altioplánico y, entre otros; *La Recompensa de Dios* que describe los cambios en el mercado fluvial de Valdivia (fig. 9); *La Tolerancia de la Carne* que ofrece detalles del carnaval de Oruro; *Caspaña: Pasado y Presente* que utiliza su propio testimonio junto al de lugareños y expertos.<sup>21</sup> *Una Experiencia Documental* y *La Reina del Aconcagua*, que revelan los procesos de cambios vividos por el o los protagonistas durante el documental, también pertenecen a esta modalidad narrativa.<sup>22</sup>

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

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



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



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



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

## PALABRAS FINALES

La historia de la antropología chilena y la imagen en movimiento ha sido breve, aunque no por eso improductiva. Los antropólogos han hecho uso de todas las formas narrativas del documental para comunicar sus experiencias, y no han ignorado la importancia del registro crudo. Los recursos utilizados en la realización han sido espontáneos y derivados de las convenciones de las múltiples estrategias inventariadas. Falta aún la creación de los espacios académicos adecuados para el desarrollo de una autoconciencia de la disciplina en relación a los medios audiovisuales, en especial, una que favorezca la reflexión sobre teoría y método. La práctica antropológica y audiovisual puede ser imperfecta, pero es suficiente como para extraer lecciones para el futuro que permita el desarrollo de múltiples identidades.

## NOTAS

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

<sup>2</sup> Goldschmied 1987, Navarro y Elton 1989.

<sup>3</sup> Elton 1995.

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

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

<sup>6</sup> Mercado 1998, Gallardo 1999, Mercado, Silva y Ansa 1999. La idea de este último proyecto nace de la experiencia obtenida por el Centro de Trabajo Indígena (CTI) en Brasil en 1987, del cual su cara más conocida son sus videos *El espíritu de la TV* (Carelli 1990) y *Arca de los Zo'e* (Carelli et al. 1993).

<sup>7</sup> Matthey 1999.

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

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

<sup>10</sup> Garrido 2001, Lorca 2001 y Urquiza, Peirano y Navarrete 2001.

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

<sup>12</sup> Bernardo Valenzuela, comunicación personal.

<sup>13</sup> Hago esta distinción pues es posible hacer registro de cámara con una intencionalidad de montaje, es decir, grabar distintas tomas, una tras otras, cuya visualización sintagmática permitiría construir una secuencia. Rafael Sánchez (1970), diferencia entre toma

(asunto filmado mediante la carrera ininterrumpida de la cámara), escena (varias tomas de un mismo escenario) y secuencia (varias escenas que poseen un sentido completo).

<sup>14</sup> Foerster, Montecino y Wilson 1993 y Ruby 1996.

<sup>15</sup> Chiozzi 1989.

<sup>16</sup> Goldschmied 1987 y Maturana 2001a.

<sup>17</sup> Nichols 1997.

<sup>18</sup> Nichols op.cit.

<sup>19</sup> Cervellino op.cit.

<sup>20</sup> Astorga y Gallardo 1994 y Villarroel op.cit.

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

<sup>22</sup> Maturana, Venegas, Yelpi y Gaete op.cit. y Mercado y Silva op.cit.

<sup>23</sup> Yekusimaala op.cit., Elton op.cit.

<sup>24</sup> Mercado, Silva y Ansa op.cit., Lorca op.cit. y Goldschmied op.cit.

<sup>25</sup> Raurich op.cit., Silva E. op.cit., Carreño op.cit. y Maturana 2001b.

<sup>26</sup> Dell op.cit. y Maturana op.cit.

<sup>27</sup> Gallardo 1999, 1995 y Miranda op.cit.

<sup>28</sup> Adán y Del Fierro op.cit.