

Inventar la monstruosidad Representaciones de indígenas en la industria cultural infantil chilena*

Alejandro Fielbaum**

Universidad de Chile, Santiago, Chile

afielbaums@gmail.com

Carlos Portales***

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

carlosportalesg@gmail.com

Recepción: 16 de febrero de 2012

Aprobación: 16 de agosto de 2012

Resumen • A partir del análisis de las series *Tikitiklip*, *Patagonia: Los hombres del confín* y *31 Minutos*, se analiza críticamente la adopción de un imaginario multicultural en la industria cultural infantil chilena. Se trataría de cierta inversión de la antigua valoración negativa asociada a los sujetos y saberes indígenas, la que mantendría un límite tajante entre lo indígena y lo que no lo sería, reiterando su estereotipada asociación a un paisaje lejano que se habitaría desde saberes exclusivamente tradicionales. A través de la comparación de las estéticas y narrativas se contraponen las distintas estrategias de construcción de lugares y sujetos de enunciación, para concluir reflexionando sobre la común fabricación de cierta concepción monstruosa –es decir, lindante entre lo vivo y lo muerto, y entre lo humano y lo animal. Ahora positivamente, se remarcaría la distancia como estrategia de administración de la diferencia, la cual se respeta en la medida en que se mantenga idéntica a los estereotipos que de ella se construyen.

Palabras Claves • Industria cultural infantil / Televisión chilena / *Tikitiklip* / *Patagonia: Los hombres del confín* / *31 Minutos*.

* El trabajo aquí presentado es producto del proyecto de investigación FONDART 20077-8 desarrollado por los autores durante el año 2011, y prolonga las conclusiones obtenidas por los autores en trabajos ya desarrollados por ellos en torno a obras y temáticas similares (cfr. Fielbaum, 2011; Fielbaum & Portales 2010a, 2010b).

** Licenciado en Filosofía y egresado de Sociología, cursa el Magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile, (Santiago, Chile). E-mail: afielbaums@gmail.com

*** Sociólogo, cursa la Licenciatura en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile, (Santiago, Chile). E-mail: carlosportalesg@gmail.com

Abstract • Following the study of the television series *Tikitiklip*, *Patagonia: Los hombres del confín* and *31 Minutos*, this work analyzes critically the adoption of a multicultural imaginary by the Chilean cultural industry for children. The mentioned imaginary consists in certain inversion of the old negative values normally related to the indigenous subjects and their knowledge. Nevertheless, this imaginary maintains the limit between the indigenous and the not indigenous, repeating its stereotyped association with remote natural landscapes inhabited from exclusively traditional knowledge. Through the comparison of aesthetics and narratives the different strategies of place construction and subject of enunciation are contrasted, reaching the conclusion that reflects about the common fabrication of certain conceptions of monstrosity –meaning the adjoining spaces between the life and the dead, and the human and the animal. Now the distance, as administrations of the difference, is shown in its positive aspects, though only meanwhile it is maintained identical to the stereotypes constructed from this distance.

Key Words • Children's cultural industry / Chilean television / *Tikitiklip* / *Patagonia: Los hombres del confín* / *31 Minutos*.

*El "otro" no está nunca afuera o más allá de nosotros;
emerge necesariamente en el discurso cultural,
cuando pensamos que hablamos más íntimamente
y autóctonamente entre nosotros
(Bhabha, 2000: 216)*

La investigación sobre la infancia, en Chile, parece estar en un estado similar al de su objeto. Resulta sintomático que el tomo sobre infancia y juventud de la *Historia contemporánea de Chile* de Salazar y Pinto le brinde tan poco espacio, y para bordear su concepción con estereotipos religiosos acerca de la figura del niño: "semillas que están en un estado más puro que ellos, por lo que deben, instintivamente, protegerlas y cultivarlas... Los niños forman parte del gran imperativo ético, cultural e histórico de participar en la preservación y construcción de lo nuestro" (2002, p. 285)¹.

Un posible abordaje a propósito de la cuestión de la infancia en el Chile actual tiene que ver, precisamente, con la construcción de la imagen de "lo nuestro" con que concluye tal imperativo. Es claro que aquello no podría sino pasar por cierta atención a los discursos producidos para el público infantil². En particular, al considerarlos dentro de cierta remodulación progresiva de la televisión hacia ciertas tentativas multiculturales. En ellas, se expondrían positivamente personajes, prácticas y saberes que habrían de representar minorías históricamente ausentes, o denostadas, en la televisión. Así, por ejemplo, Vicente Sabatini indica la necesidad de criticar la xenofobia en las teleseries. Tal tarea sólo resultaría posible desde las particularidades mismas del registro de la teleserie. No se trataría de elaborar cierta crítica conceptual, sino que se trazaría implícitamente en la trama de la serie al otorgar valores positivos a los "no chilenos" (citado en Corro & Fuenzalida & Mujica, 2009, p. 206). Es claro que allí se jugarían nuevas narraciones sobre la identidad, las que no podrían sino pasar,

también, por la industria cultural infantil. Sin la gestación de tales cambios en la infancia, difícilmente podrían ser generados en la posterior juventud y adultez. Bien señala Ferro, en tal dirección, que la visión de la historia que se posee se halla determinada por la recibida durante la infancia (2007, p. 43). Y, ciertamente, cuando allí se dice historia se está aludiendo a la relación con el presente y las posibilidades allí existentes de trazar nuevos relatos de identidad. En tal sentido, como indica Wells (2006, p. 220), resulta común utilizar tal tipo de obras para reconfigurar los discursos sobre identidad nacional. Lo que abre, ciertamente, la posibilidad de construir allí imágenes racistas. Fanon es claro al recordar como Tarzán o Mickey son historias escritas por y para blancos, al punto que los personajes malvados siempre serían negros o indígenas (2009, p. 136). Por el contrario, los nuevos presupuestos de tolerancia obligarán a la industria cultural audiovisual producida recientemente en Chile, para un público infantil, a interrumpir las antiguas imágenes provenientes de otros registros (cfr., figura 1; Szir, 2006, p. 90; Vilches, 2011, p. 161), intentando inculcar el valor de la no-discriminación (Vergara Del Solar, 2003, p. 137).

Aquí nos interesa problematizar las estrategias utilizadas al respecto mediante el análisis de tres producciones audiovisuales dirigidas al público infantil, buscando en tal selección cierta variedad de géneros de narración y técnicas de animación. A través de la observación de los clips musicales de *Tikitiklip*, y los capítulos de la serie de acción *Patagonia : Los hombres del confín* y del cómico programa *31 minutos* sostendremos que se caracterizan por sus fáciles representaciones de la alteridad, las que no hacen sino invertir la valoración sobre imágenes que mantienen cierta consideración de una irreductible diferencia entre la minoría representada y la cultura hegemónica desde el cual se la narra. Hobsbawm describe, precisamente, como la variedad que se considera obvia en el propio grupo se suspende ante la colectividad ajena, igualando a todos sus miembros (2004, p. 75). Se construirían, por tanto, estereotipadamente. Pues, recuerda Burke (2001, p. 158), tal estrategia de representación no se juega en el carácter más o menos cruel o violento de lo estereotipado, sino en la inexistencia de matices en su representación, determinada por expectativas que lo anteceden y determinan.

Aunque no abarque exclusivamente la realidad *precolombina* como en su segunda temporada (2010)³, ya en la primera temporada de la primera serie (2005)⁴ pueden hallarse representaciones de objetos y saberes indígenas contrapuestas al resto de la nación. Pues su inserción no resulta problemática por una eventual tensión ante lo narrado en las otras recreaciones, sino por lo lejana que parece de ellas, lo cual contrasta con la posibilidad de diálogo que poseen los personajes expuestos en una ruralidad cuya eventual etnicidad no se remarca. El primer clip, "Arrurrú" (N°11), es creado a partir de textiles aymará y piedra volcánica, expuestos junto a



sonidos andinos, y presenta un canto desde la representación de un norte algo desértico, con un claro cielo y una iglesia tradicional de fondo. Se trata de una imagen particularmente plácida del proceso de filiación mediante una canción en la que la madre aymará compara el crecimiento de su hijo con el del árbol de olivos que nace de la semilla. La analogía resulta doblemente naturalizante. Pues no sólo se compara al hombre y su crecimiento con la naturaleza, sino que, más precisamente, se lo asemeja a un fruto particular de la zona. De hecho, pareciera ser lo único que la neonata posee cerca además de una llama y su madre. Metáfora y metonimia, entonces, sería la aceituna del aymará. Tal pueblo no sólo aparece aislado de todo proceso cultural o político, sino en una cercanía con el suelo tan estrecha que pareciera ser hijo de éste. Naturalmente lejanos al centro o incapaces de ser otra cosa que lo que han sido y serán, la narración destacará precisamente los valores asociados a tan distante naturalidad. Al punto que una concha del caracol, en medio de la canción, salta directamente del mar al desierto. Se inserta, entonces, sin mediación alguna en un espacio andino carente de conexiones o tensiones con lo que lo circunda.

La segunda canción se denomina "El rey de papel" (N° 9), y narra en primera persona la singular historia de una niña mapuche que tropieza con un rey, quien la invita a dejar su ruca rodeada de araucarias para llegar a un pomposo castillo lejano que se revela como construido por un papel tan frágil que sólo perdurará ante la protección de la niña. Su relación con otros sujetos, por tanto, parece algo ubicua. Intenta revitalizarlos con ténpera, y al no poder hacerlo escribe en sus dorsos que los cuiden porque son de papel. Así, su ser pareciera tener más consistencia que el del reino que visita, pero no logra transmitir aquello. Ni mucho menos, por cierto, ser parte del reino o revitalizar a quiénes serían parte del suyo, quienes ya no serían siquiera sujetos de papel. Pero allí, sin embargo, la vida sería real. En tal sentido, se replica la estrategia narrativa del clip anterior, consistente en escenificar como "originarias" tales culturas, en el sentido de que aparecen tan cercanas a su tierra como diferentes de quienes viven fuera de ellas. Tal imagen, por cierto, se reitera en la serie *Patagonia: Hombres del confín* (2007). Ésta narra, mediante avanzadas técnicas de animación y ciertas estrategias estéticas importadas de la animación japonesa, la llegada de los españoles al sur en el marco de cierta crisis de sucesión política entre los onas, producida un intento de interrumpir la tradición por parte de quien se alía con un dios malo. La presentación de la serie ya remarca la diferencia entre el observador y lo que avista, presentando un libro que se abre para permitir un *travelling* que se dirige desde fuera hacia adentro, donde tendrá lugar la distante y mágica historia. Pues ésta, claro está, poco se liga con el exterior del libro. Los diálogos entremezclan el lenguaje español con vocablos selknam⁵, remarcando así cierta pertenencia de lo narrado a cierta cultura antes existente. Se trata, predeciblemente, de una narración



que recurre frecuentemente a la mitología de tal cultura, en el marco de cierto paisaje natural idealizado. Lo cual no sólo se logra presentando cierta narración carente de conflicto alguno en el origen, sino también a través de una animación que utiliza fotografías para recrear, con mayor ilusión de realidad, un espacio mítico que es interrumpido por los españoles, representados como seres violentos, de extraña fisonomía y dueños de una amenazante técnica.

La exterioridad, para tal comunidad orgánica, sólo podría resultar problemática. Mas aquello no parece ser tanto una crítica a la colonización como a la desunión aborígen, liderada por el malvado personaje que dice que su cultura está destinada al olvido. Con ello, claro está, no haría sino objetar la estricta identidad de una tradición sostenida en la mixtura entre saberes tradicionales y la magia adosada a cierta relación originaria con la tierra, según narra una abuela que resguarda tales saberes: "*Los cuentos de mis abuelos, y de sus abuelas, era que las puertas no se abren por la voluntad de los hombres, sino por la magia de la tierra*". Ahora bien, la interrupción del mito no implica aquí cierta modernización, sino más bien su coexistencia con otras temporalidades. Pues, durante la historia, los personajes van y vuelven por un tiempo que no resulta circular ni lineal, sino que avanza, simultáneamente, en más de un presente, hasta volver a cierto origen propio una vez que se padece la amenaza de entrar en la historia de una modernidad que le sería totalmente ajena, la cultura se refugia mágicamente sellando, para siempre, toda posibilidad de modificación o retorno. Sólo podrían ser onas, por lo tanto, en el tiempo y espacio de una diferencia inhabitable por quien no fuera parte de una cultura cuyas fronteras carecen de porosidad alguna.

Esto último no es tan claro en *31 Minutos* (2003). Allí, las culturas originarias no conviven con los personajes, pero sí entran en contacto con uno de ellos cuando Juan Carlos Bodoque se aleja del estudio⁶. En el capítulo "Patana" va al Bío-Bío, cuya representación pasa de la exposición del río y su naturaleza a la instalación de la empresa Ralco, descrita por Bodoque como *polémica* tras indicar que dará luz, pero que inundará el valle. Así, el relato se traslada del agua a las industrias, del son de pájaros al de los taladros, los que se describen como la primera intervención humana en la zona, como si los antiguos habitantes hubieran estado tan adosados a la naturaleza que no habría habido allí mediación cultural alguna. Y quizás así lo deja entrever la aparición, acompañada con su respectivo kultrún, de la Machi Fresia, quien viste parecido a la niña de *Tikitiki*. Parte mirando el río de espaldas a la cámara y jamás deja de hablar en primera persona plural, salvo cuando indica la tenacidad de su oposición: "*no me sacan ni a palos*". Así, trazaría cierta identidad colectiva cuya acción política no sobrepasaría lo individual. No le importan la represa, ya que habrían habitado por años en tierras que considera suyas y no de los *huincas*. Tras



tales declaraciones, Bodoque visita la construcción y dice que, al pensar en la machi, posee sentimientos encontrados, pues duda que el hombre pueda destruir la naturaleza en nombre del progreso. El problema, claro está, es que la machi parece ser parte de las especies destruidas antes que de la destructora.

Reaparece en otro capítulo ("La Gotera", N° 12), en efecto, para defender su paisaje ante los intentos de Bodoque cortar una araucaria. Se encuentran, al son de música mapuche, y el periodista señala no recordarla. Pero ella sí, por la televisión. Tal asimetría se redobla, pues lo llama payaso por querer cortar un pehuén, ante lo cual Bodoque dice que sólo quiere una araucaria. La machi le explica que se trata de un árbol sagrado que habría puesto Ngenechén para *protegernos y alimentarnos*, por lo que le otorgarían oraciones, dones y diálogos. Tal discurso es interrumpido por una curiosa imagen, en la que aparecen tres muñecos –incluyendo un indio pícaro⁷– generando extraños gritos, probablemente en son de guerra. Sólo la machi pareciera poder enunciar cierto discurso articulado, pero culturalmente determinado, exterior a una cultura chilena que, a diferencia de la mapuche, podría modificarse a través de la historia. Y, con ello, cambiar su conocimiento. Pues la explicación del valor biológico de la araucaria, científicamente expuesto, sólo es recibida por Bodoque por Huachimingo. Así como en el capítulo antes comentado el discurso de la machi era antecedido por un científico que explicaba el origen del río y sucedido por un ingeniero que hacía lo mismo con respecto a la industria, aquí incluso un personaje caracterizado por la escasa verosimilitud de su discurso es quien logra enunciar un discurso científico, en contraposición al saber puramente mítico de la machi.

No está de más señalar que en otros capítulos son los lugareños quienes, desde sus saberes locales, otorgan a Bodoque el saber sobre el espacio que visita. Pero en el caso de culturas que sólo aparecerían para resguardar cualquier alteración con el paisaje del que forman parte, no podrían más que hablar desde cierta creencia tradicional. Tal cuestión se replicará en el viaje de Bodoque al norte, donde halla, en medio de un desierto extenso y solitario, a Chamán Pelmazo, quien habría sido su primer maestro. Vestido con un gorro asociado al norte andino, realiza extraños sonidos que parecen corresponder a cierta práctica de meditación, pero es poco lo que sabe –al punto que ante la crisis existencial de Bodoque por su lugar en el universo, le pregunta si le hace falta una pareja. Luego lo envía al observatorio Paranal, acaso reconociendo que su saber no resulta vigente ante temas que escapan a su localidad. Algo más sabe, pero sin alcanzar conocimiento científico alguno, la Alpaca Mamani que lo orienta a cambio de sus antiparras cuando su avión cae por el desierto ("Enfermosis", N° 16). Sin embargo, el cactus que halla más adelante –cuyo nombre no posee referencia étnica, a diferencia de la alpaca–, sabe mucho más sobre la flora



y fauna del lugar. Tras ello, se reencuentra con Chamán en el Valle de la Luna, quien señala que revelará su saber al respecto para limitarse a relacionar el nombre del lugar con su cercanía a la superficie lunar, y luego volver a sus extraños sonidos –no sin antes, por cierto, también pedirle algo a cambio. Harto contrasta tal saber con el de Juanito el canoso, quien explica al conejo la etimología y geología de los geysers. Los habitantes “no nortinos” del norte, entonces, son los que saben y no piden. Bodoque vuelve a la zona ante su hallazgo de cierto mapa del tesoro para llegar a El Dorado, donde espera llegar al oro de la perdida ciudad inca (“Tío Horacio”, N° 24; “Japoneses” N° 25). Después de que un científico le revele los secretos paleontológicos del lugar, un mono le presenta los geoglifos, los que Bodoque describe como hechos por los primeros habitantes del lugar en antiguos tiempos –su compañero, precisamente, lo describe como una expresión de arte rupestre que reflejaría *la gran odisea que debió vivir el hombre en estos parajes*. Y el propio conejo padecerá la dificultad de tal zona, pero también su actual ocupación por parte de otro tipo de sujetos. Así, se encuentra con Chato Serrizuela, un personaje descrito como un vago, quien se viste con ropa andina y trata a Bodoque de *hermano*. Trata de devenir andino, pero no pareciera poder lograrlo totalmente. Y quizás por ello es que conoce el significado arqueológico de los petroglifos, ligándolos a la representación de la vida cotidiana de *nuestros hermanos precolombinos* mientras suenan vientos andinos como música de fondo. El adentramiento del personaje en una ironizada América profunda se intensifica a lo largo del viaje, incluso cuando llega a la ciudad de Arica para dar a parar en el museo. Allí, una momia a sus pares la cultura Chinchorro recalando que la antigüedad de estas últimas supera a las egipcias. Tras explicar el mecanismo para realizar las momias, Bodoque retoma la palabra para describir tal cultura como la de unos semidesnudos e *ingeniosos salvajes que se organizaban en bandas*. Así, incluso conociendo sus capacidades técnicas no duda en denominarlos desde un etnocentrismo sumamente explícito. Siguiendo su búsqueda, Bodoque llega al pucará San Lorenzo, en el cual halla a los hermanos Mamani, presentados como “lugareños”. Vestidos con ropa andina, uno de ellos describe tal lugar como fortaleza defensiva otorgando datos de su antigüedad, mientras que el otro no hace más que afirmar. Incluso cuando uno de ellos sabe, el otro destaca por no saber. Sin embargo, pronto es Bodoque quien explica la organización política y arquitectónica del pucará –sin indicar, al igual que sus contertulios, a qué cultura habría pertenecido. Pues, según pareciera, más importante que las prácticas de una y otra es cierta noción del norte andino como un espacio distinto.

Aquella es la conclusión a la que arriba Bodoque al llegar a El Dorado para notar que el mapa no ha sido sino una farsa revelada por el arqueólogo para que obtuviese una sabia lección: *“que no somos los primeros ni los últimos en existir, todos venimos de un lugar muy distante, que somos apenas*



una anécdota en el tiempo". Es sólo el arqueólogo quien puede señalar a Bodoque, entonces, el valor de lo que ha visto. Pese al inicial descontento del personaje por no haber hallado riquezas, termina valorando lo que otrora llamaba *restos de modesta arqueología*, para reconocer que no había valorado la riqueza arqueológica avistada, así como la necesidad de preservarla. Así se refuerza el movimiento general de los viajes del personaje, consistentes en salir por cierta motivación externa que terminan revelándole cierta verdad que interioriza. En este caso, claro está, la de la necesidad de resguardar por el patrimonio de las culturas que requieren de tal representación para subsistir ante sus dudosas capacidades de hacerlo por sí solas, según lo revela la propia narración. En tal sentido, también con respecto al pasado indígena nortino existiría la doble distancia del lugar y del saber. Pues incluso llegando allí, lo que conoce contrasta con lo conocido, partiendo por cierto tiempo inmemorial impensable desde un presente que poco se preocuparía por su pasado salvo cuando éste reaparece sin modernización alguna.

Resulta interesante especular, a partir de lo descrito, en lo relativo a las técnicas narrativas y estéticas mediante las cuales la diferencia de lugares y sujetos se remarca en las distintas series. Es claro que aquello no puede sino emerger desde la especificidad de los distintos medios, cuyas materialidades no podrían aspirar a cierta mimesis de pretensión realista. Por ello, resulta interesante el que precisamente tales diferenciaciones aparezcan como lo más real dentro de la ficción montada. Ya sea mediante cierto recurso del paisaje, el nombre o el objeto, se intenta resguardar cierta fidelidad a la diferencia presentada como real. Aquello sólo resulta posible desde la singular forma de mediación de cada una de las series aquí comentadas. Y no sólo, claro está, en lo relativo a una animación desde objetos, otra en 3D y el registro televisivo más clásico de *31 Minutos*, sino también con la forma en que cada serie utiliza tales posibilidades. Pues mientras esta última se vale de ello para contrastar cierta diversidad en cada uno de los paisajes para legitimar cierta diversidad original a la que aspira a respetar –ora ecológica, ora cultural-, los dibujos sobre los onas lo hacen para remarcar la absoluta e innegociable diferencia entre onas y españoles, remarcando la belleza original del paisaje, la violencia invasora o la realidad mítica que acompañaría al mundo indígena. *Tikitiklip*, antes bien, opta por animar desde cierta exposición que remarca lo infantil de su potencial receptor, mediante colores cálidos y animaciones de los objetos carentes de tensión alguna. En tal sentido, las formas de presentar el paisaje varían. Mientras en las canciones de *Tikitiklip* se canta el norte y el sur a través de una cámara algo estática que sólo se mueve para salir o entrar a tal espacio ya fijado, en el espacio viajero de *31 Minutos* a través del movimiento del personaje se construye el lugar en cuestión, mientras que en la serie *Patagones* se trata precisamente de recobrar, a través de la historia, la interioridad perdida del lugar



determinado por el libro para devolverlo a quienes serían, desde cierto origen mítico, sus dueños. En los tres se trata de cierta consideración aislada del lugar, mas la porosidad de sus límites cambia, precisamente siguiendo las determinaciones de su específica forma de mediación. Así, mientras los distintos capítulos en que se representan los onas permiten avanzar hacia un progresivo descubrimiento, los minutos otorgados a Bodoque permiten trazar cierto recorrido desde su camioneta hasta la lección, y las canciones más bien redundan en aquello que la imagen ya muestra. Es claro que no sólo se trazan ciertas invenciones del lugar, sino también de los sujetos que allí habitan. Y que aquello no sólo se logra a través de la exposición de distintas costumbres, sino también desde las formas de enunciación de cada cual, las que también parecen emerger desde el particular formato de cada serie. De tal forma, los cantos de *Tikitiklip* son realizados en primera persona, mientras que los viajes de Bodoque alternan entre el habla del conejo y de los personajes con los que interactúa, a la vez que en *Patagones* se enuncia en una ubicua posición en la que se intenta representar desde una historia ona carente de narrador alguno.

Tales diferencias permiten distintas formas de trazar la diferencia –y su verdad. Mientras la vocalización individual de las canciones difícilmente logran establecer un discurso que pudiera emerger desde cierta colectividad sino que más bien testimoniaría la soledad de quien persiste en ella, el discurso comunitario aparece reiteradamente a través de reiteradas conversaciones entre indígenas australes, lo que precisamente adolece un mínimo espacio de individuación capaz de representar cierta diferencia dentro de la identidad expuesta –al punto que quienes hablan sin dialogar con hombres, lo hacen con dioses. En *31 Minutos*, precisamente la posibilidad del diálogo es la que permite que emerja la diferencia de saberes, y la jerarquía ya comentada en la que los saberes indígenas no pueden más que describir lo presente sin un saber distinto del que heredan. En tal sentido, las tres series confluyen en generar cierta invención de lo originario que poco varía de acuerdo al contenido de la diferencia presentada, generando una curiosa abstracción de cierta realidad indígena cuya particular variación no modificaría su universal valoración desde cierto apartamiento que se remarca como deseada por quienes así resguardarían su diferencia. Pues sería tal su diferencia que pareciera rayar en cierta figura, ciertamente positiva, de lo monstruoso. Es decir, de cierta realidad que linda entre lo vivo y lo muerto, fundamentalmente desde cierta primacía de lo animal, mediante figuras difícilmente determinables o capaces de distinguirse del grupo o el entorno. Dicho más brevemente, aquella que no lograría ni ser sujeto ni dejar de ser humana. Es claro que aquello podría decirse de casi todas las series destinadas al público infantil, cuya animación de objetos o utilización de animales como personajes. Sin embargo, aquí tal estrategia parece particularmente interesante, pues



pareciera ser coherente con cierta idea de lo originario como cierta tradición interrumpida cuya revitalización sólo podría serle exterior.

Ya sea mediante el escondite *ona*, con la utilización de animales o chamanes semiposeídos en *31 Minutos* o los objetos de estos últimos o *Tikitiklip*, pareciera tratarse de cierta realidad que, de una u otra forma, no logra constituir ninguna narración ajena a cierto testimonio de una vida pasada que ya no se logra bastar a sí, sino que requiere de la representación de cierto discurso que no puede sino serle ajeno. Es claro, por tanto, que la monstruosidad en cuestión no resulta peligrosa. No se trataría tanto de combatirla, sino de administrarla para asegurar su supervivencia como tal, y así evitar toda posible mezcla –ni qué decir de la eventual convivencia. Así, el imaginario multicultural en cuestión reconocería la multiplicidad de culturas existentes en la medida en que, fieles a sí mismas, cada cual se mantenga en su lugar. Y es claro que, en tal panorama, difícilmente las que se intenta respetar podrá tomar la cámara y empezar a hablar.

Referencias bibliográficas

- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Corro, P. & Fuenzalida, V. & Mujica, C. (2009). *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90*. Santiago: Pontificia Universidad Católica.
- Ferro, M. (2007). *Cómo se cuenta la historia a los niños en el mundo entero*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Fielbaum, A. (2012). De la política del reconocimiento al reconocimiento de la política. Notas sobre el concepto de multiculturalismo. En Huerta, Norma & Gusenbauer, Astrid & Cárcamo, Luis (Editores) *Interculturalidad desde el sur. Demandas y proyecciones en el Bicentenario*. Valdivia: Universidad Austral
- _____, & Portales, C. (2010a). Análisis crítico del discurso de dibujos animados chilenos contemporáneos. En *Tercer Milenio* [Revista electrónica] n°19. Disponible en: <http://www.periodismoucnci/tercermilenio/>.
- _____, (2010b). Diferencias étnicas y culturales en nuevos imaginarios nacionales Observación densa de dibujos animados chilenos contemporáneos. En *Revista Chilena de Antropología Visual* [Revista electrónica] n°16, pp.30-58. Disponible en: <http://www.antropologiavisual.cl>.
- Hobsbawm, E. (2004). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- Millar, W. (1988). *Historia de Chile*. Santiago: Zig-Zag.
- Rojas, Jorge (2010). *Historia de la infancia en el Chile Republicano, 1810-2010*. Santiago: Ocho Libros.
- Salazar, Gabriel. (2006). La violencia política popular en las “Grandes Alamedas”. En G. Salazar (Ed.), *La violencia en Chile 1947-1987 (Una perspectiva histórico popular)*. Santiago: LOM.
- _____, & Pinto, J. (2002). *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y juventud*. Santiago: LOM.



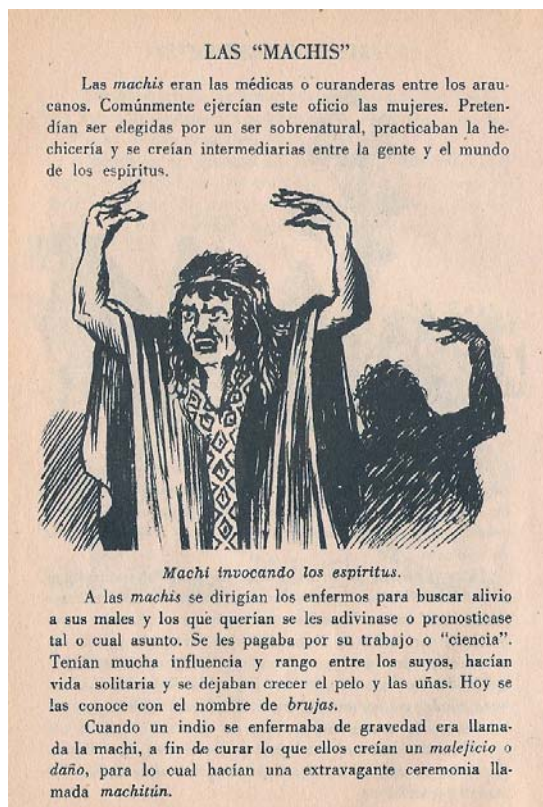
- Szir, S. (2006). Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Vergara Del Solar, A. (2003). Infancia en el Chile actual: conflictos culturales e investigación social. En A. Vergara Del Solar & J. Bustos (Eds.) Esa oscura vida radiante. Juventud, infancia y nuevas identidades culturales. Santiago: Escaparate.
- Vilches, D. (2011). La conciencia histórica y la representación del indígena en dos textos escolares chilenos: Historia de Chile Libro II (1927) e Historia y Ciencias Sociales (2009). En Revista de la Corporación Chilena de Estudios Históricos n°3, pp. 147-176
- Wells, P. (2006). Understanding animation. Londres: Routledge

Filmografía

- Díaz, A. & Peirano, P. (Creadores). (2003). 31 Minutos [Serie de televisión]. Santiago Chile: Productora APLAPLAC.
- _____ "Patana" [Episodio N° 11]. En 31 Minutos. Santiago Chile: Productora APLAPLAC.
- _____ "La Gotera" [Episodio N° 12]. En 31 Minutos. Santiago Chile: Productora APLAPLAC.
- _____ "No te vayas Juanín" [Episodio N° 15]. En 31 Minutos. Santiago Chile: Productora APLAPLAC.
- _____ "Enfermosis" [Episodio N° 16]. En 31 Minutos. Santiago Chile: Productora APLAPLAC.
- _____ 2004. "Tío Horacio" [Episodio N° 24]. En 31 Minutos. Santiago Chile: Productora APLAPLAC.
- _____ 2004. "Japonés" [Episodio N° 25]. En 31 Minutos. Santiago Chile: Productora APLAPLAC.
- Egaña, A. & Puga, P. (Dirección) & Uribe, M. (Letra). (2005). Tikitiklip: Con elenco artesanal. [Serie de Videoclips]. Santiago, Chile.
- _____ "Tolín Tolín Tolán" [Episodio N° 2]. En Tikitiklip: Con elenco artesanal. Santiago, Chile: Ojitos producciones.
- _____ "El rey de Papel" [Episodio N° 9]. En Tikitiklip: Con elenco artesanal. Santiago, Chile: Ojitos producciones.
- _____ "Arrurrú" [Episodio N° 11]. En Tikitiklip: Con elenco artesanal. Santiago, Chile: Ojitos producciones.
- Egaña, A. & Puga, P. (Dirección) & Peirano, P. (Guión). (2010). Tikitiklip: Precolombino. [Serie de Videoclips]. Santiago, Chile: Ojitos producciones.
- Gómez, E. (Director). (2007). Patagonia: Hombres del Confín [Serie de Televisión]. Santiago, Chile: Productora Cubo Negro.



Anexo



(Millar, 1988, p. 86)

¹ No deja de ser problemático que quien pareciera encabezar la necesaria renovación de la labor historiográfica en Chile parta desde cierta contraposición –analítica y, peor aún, moral– entre textos como los que aquí estudiaremos y el canon historiográfico como estrategias de construcción de la historia. Sintomática parece, al respecto, su descripción de la calle santiaguina de fines de dictadura: "en los paneles de un quiosco, por ejemplo, junto a intrascendentes cómics de personajes fabulosos pero inexistentes, puede hallarse un trascendental ensayo teórico acerca del destino histórico de Chile" (Salazar, 2006: 27).

² Predeciblemente, de acuerdo al diagnóstico ya trazado, tal trabajo es casi inexistente. El más extenso trabajo sobre historia de la infancia en Chile, en efecto, yerra al nombrar uno de los productos audiovisuales más relevantes al respecto, denominándolo *Diego y Plot* (Rojas, 2010, p. 749).

³ Por el carácter reciente de tal producción, no ha podido formar parte del *corpus* estudiado. Esperamos, prontamente, realizar aquello.

⁴ Ciertamente, todas las historias se enmarcan en torno a lugares, prácticas y objetos asociados al denominado patrimonio cultural existente en Chile –tales como Valparaíso y Chiloé, distintos tipos de

artesánias tradicionales y variados espacios rurales. En tal sentido, la serie se incluye en el repertorio de cierta imagen tradicional de “lo chileno”. La narración resulta interesante allí porque se intenta reactualizar tales figuras tradicionales mediante modernas técnicas de animación, por medio del prurito de restituir aquello que, precisamente, pareciera ser amenazado por la técnica utilizada para combatirla.

⁵ Lengua tradicional de los indígenas de la Patagonia.

⁶ Tales encuentros se enmarcan en un tipo de filmación cuyo propósito pareciera ser el de otorgar una imagen distinta de nación a la imperante en los medios de comunicación, recurriendo a estrategias de otros programas consistentes en recorrer el país de norte a sur para exponer sus bellezas naturales y diferencias culturales. Así, algunos de los parajes del viajero van de Juan Fernández a Chiloé, pasando por parques naturales y reservas arqueológicas. En todos los casos, mediante un constante uso del plano general, se destaca el paisaje en el cual los personajes son insertos, para luego recurrir al primer plano para destacar la especificidad que los personajes presentan

⁷ Tal figura reaparece en el capítulo “No te vayas Juanín” (N°15), en un breve clip con noticias del mundo, situado en el sur de Chile, tal como hay un pingüino en la Antártica o hace frío en Rusia. Pareciera impensable, entonces, fuera de tal lugar. Ni qué decir de que apareciera en la ciudad.

