

Construcción de la Imagen Mapuche en cine y video: El binomio ficción-documental ¹

Gastón Carreño²

I. Liminar.

En el siguiente trabajo, deseo presentar un fragmento del análisis realizado a varias producciones audiovisuales sobre la cultura mapuche y que son parte de la colección del Archivo de Videos del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Todos estos videos son un tejido³ interesante de estudiar, más aún si se les observa desde una dimensión crítica, ya que si bien lo mapuche es un común denominador para todos los videos, cada uno de ellos responde a una particular estrategia de representar esta cultura. De esta manera se evidencia que toda representación intercultural⁴ es fruto de un complejo proceso de construcción, donde el productor de la imagen traspasa formas y contenidos de la cultura propia, en su representación del *otro* (en este caso mapuche).



Frente a esta complejidad, se hace necesario un tipo de análisis heterogéneo, que permita la comprensión de estas producciones audiovisuales desde diferentes niveles de sentido⁵. Esto descansa en el supuesto hipotético, de que sólo a partir del cruce de miradas, es posible observar el despliegue de esa pluralidad de significados que componen la imagen audiovisual sobre lo mapuche. Además, este material debe ser visto no como una réplica de la realidad, si no más bien como un conjunto

de representaciones que necesitan de una lectura crítica e interpretación (Scherer 1992: 32).

¹ Proyecto Fondecyt N° 1000591 'Iconos de la Identidad Grupal Mapuche: representación, montaje y discursos de un imaginario'.

² Antropólogo. Director Núcleo de Antropología Visual. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

³ El concepto de tejido, se utiliza según lo ha planteado Clifford Geertz (1973) para su concepción de cultura (que a su vez pertenece a la tradición weberiana del término) entendida como una gran telaraña (tejido) de sentidos que requiere de un análisis de carácter interpretativo.

⁴ Se entiende lo intercultural desde una dimensión amplia, en donde el otro ya no es lo radicalmente distinto (y distante) sino que también puede ser lo semejante (y próximo), que incluso puede viajar con nosotros a diario en metro.

⁵ Hay una acepción de la palabra sentido en cuanto a 'cada una de las varias interpretaciones que puede admitir un escrito o proposición' (DRAE: 1992) y que será utilizada en esta investigación.

II. El Binomio.

Generalmente, las producciones audiovisuales son agrupadas en distintas categorías, o dicho de otro modo, en géneros y subgéneros. Clasificaciones siempre inciertas, pero sin duda útiles a la hora de estudiar el proceso de construcción de las imágenes mapuche en cine-video, ya que en definitiva, estas categorías hablan de particulares estrategias de aproximación entre el realizador y una determinada comunidad mapuche.

Para Santos Zunzunegui, el discurso tradicional sobre el cine se ha asentado en la identificación de dos grandes territorios: la **ficción** y el **documental** (Zunzunegui 1992: 150). La región de las ficciones, se caracterizaría por la recreación de ciertas historias utilizando elementos provenientes del teatro, como actores, escenografías o un guión. A su vez, el ámbito documental estaría definido por la *documentación* de una realidad, tal como se le presenta en el lente, es decir, sin recreaciones de ningún tipo.

Tal vez esta misma distinción de géneros se pueda explicar a partir de un proyecto cinematográfico de Raúl Ruiz, quien pretende llevar a imágenes la historia sobre una apuesta entre George Méliès y los hermanos Lumière, pioneros-fundadores del cine de ficción y documental, respectivamente. Según este cineasta, *“lo que estaba en juego era un film sobre **La Vuelta al Mundo en Ochenta Días**, a tiempo para la celebración de la Exposición Universal de 1900, en París. Sin saber que película apoyar, los comanditarios piden su opinión a Julio Verne, quien se inclina por ambos proyectos, de manera que Méliès y los Lumière disponen cada uno de ochenta días para realizar su respectivo film. Los Lumière, armados de su cámara, emplean ese plazo en un viaje alrededor del mundo, en tanto que Méliès se queda en París en donde se sirve de efectos especiales que recrean dicho viaje alrededor de su propio estudio”* (Ruiz 2000: 86). Creo que esta idea de Ruiz grafica muy bien lo antes planteado ya que el género documental conlleva de manera explícita el desplazamiento (el viaje), la salida a terreno, el *“estar allí”* con una cámara captando los siempre esquivos fragmentos de realidad, por este motivo, todo documentalista sabe que las tomas son mayoritariamente casuales. En cambio, el ámbito de las ficciones permite todos los juegos posibles en la realización del film, con actores, efectos especiales, escenificaciones (que no tienen que ser necesariamente de estudio), por tanto, una construcción acabada del producto audiovisual, donde el azar es reducido sustancialmente por el realizador.

Dentro de las cintas estudiadas hay dos ficciones: *Wichan* de Maga Meneses y *El Cautiverio Feliz* de Cristian Sánchez. No obstante, ambas películas están basadas en textos de carácter histórico, es decir, a pesar de ser catalogadas como ficciones, estarían fundadas en hechos que supuestamente ocurrieron.

El **Wichan** (el juicio), está basado en un fragmento del texto de Pascual Coña "*Testimonio de un Cacique Mapuche*"⁶, donde se cuenta la realización de un juicio por el robo de un animal. Por tanto, es una ficción con importante base documental, lo que dificulta su clasificación. De hecho, Maga Meneses (durante una exhibición de su película en el Museo Chileno de Arte Precolombino) comentó que siempre hizo participar a la comunidad en el proceso de filmación. En esa misma oportunidad, relató una diferencia de opiniones con la comunidad; la escena donde los dos lonkos se saludan debía ser más larga, según los comuneros mapuche de una media hora, porque los saludos (y su ceremonia asociada) son muy importantes. Tema complicado para la realizadora, pues en la planificación de la película, la duración total no sobrepasaría los 30 minutos. Finalmente, el tema se resuelve según los propósitos del proyecto original y la escena dura unos pocos minutos. Desde esta situación, se puede ver una forma de trabajo interesante, ya que en definitiva la imagen construida en gran medida es determinada por el realizador, incluso en esta filmación, que es de las pocas donde las comunidades tienen algún grado de participación.

En esta película, casi todos los papeles son representados por gente de la comunidad, para quienes es su primera experiencia cinematográfica. Sin embargo, una excepción a esto sucede con el lonko Aillapan interpretado por Lorenzo Aillapan⁷, quien ya tenía cierta experiencia en la representación de papeles.



En resumen, el **Wichan** es una historia ficcionada (con actuaciones de mapuche de la zona del lago Budi y tomas planificadas hasta el más mínimo detalle), pero que sin embargo logra transmitir la potencia del sistema tradicional de justicia mapuche, basado en la restitución de los equilibrios y con una clara presencia de los lonkos en su administración. Además, esta cinta cuenta con una excelente fotografía (que solo es posible de lograr desde la ficción) y un gran montaje (que articula armónicamente los tiempos de la historia) que acentúan este efecto de realidad de que estamos frente a "*un juicio tradicional*", o bien, "*así era la justicia tradicional mapuche*".

El Cautiverio Feliz, también está basado en un texto histórico. En la cinta se muestran las diversas aventuras que debió sortear Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan, durante los seis meses que permaneció entre los mapuche en calidad de prisionero. El

⁶ Texto autobiográfico, que fue dictado en lengua tradicional (mapudungun) y en castellano, por el propio Pascual Coña al sacerdote alemán Ernesto Wilhem de Moesbach, a mediados de los años 20'. Es un libro de gran valor patrimonial, e interesante lectura sobre el mundo mapuche.

⁷ Cabe mencionar que Lorenzo Aillapan fue el estudiante mapuche en que se basó Carlos Munizaga para dar vida al clásico texto 'Vida de un Araucano'(publicación de Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile, 1960).

libro, que lleva el mismo título que la película, fue escrito en 1670 y nos entrega una visión poética y maravillosa del mundo mapuche en el siglo XVII.

Sin embargo, el film se sustenta en una visión primitivista de lo mapuche, que en todo momento destaca elementos como el kultrún, el interior de la ruca, rituales como el machitún u otros aspectos de la vida de esta cultura, que siempre resaltan esa marca de lo “salvaje”. Por tanto, hay argumentos para afirmar que la imagen mapuche creada en este film, tiene muy pocas diferencias con la imagen de los Kwakiutl de Edward Curtis, o la de los Navajo en las típicas películas del oeste hollywoodense. Este último punto no deja de ser sugerente, ya que el libro es respetuoso, incluso poético, frente a lo mapuche. En cambio la película inevitablemente deja un sabor extraño, en tanto se presenta una imagen de lo mapuche como *buen salvaje*, pero por sobre todo salvaje.



Esta película ha sido presentada en el Museo Chileno de Arte Precolombino y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Si bien no se tiene un conocimiento cabal de otras presentaciones (por ejemplo festivales), al parecer no ha sido exhibida en comunidades mapuche. En caso contrario, sería muy interesante contrastar las reacciones de comunidades con la del público winka que también haya visto la cinta. Esto, porque en general los espectadores de la película (tanto en el MCHAP como en la Universidad de Chile) tuvieron la convicción de que el trabajo de Cristian Sánchez era una especie de ventana al pasado, donde se presentaba la vida tradicional de este pueblo indígena.

Si observamos estas dos películas como una unidad de sentido, podemos articular una clasificación distinta, puesto que el *Wichan* por un lado trabaja con una representación endógena (con participación de la comunidad), donde lo mapuche se muestra sin necesidad de recurrir a ritos y ni personajes extravagantes. Por el contrario, en *El Cautiverio Feliz* se cae en una representación constituida desde nuestra cultura (exógena), utilizando fuera de contexto símbolos como el kultrún, o bien, personajes como la machi.

Por otro lado, es importante señalar que en la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino hay 32 cintas sobre lo mapuche. De este universo, 27 son realizaciones documentales, que a su vez pueden ser clasificados en varias sub-categorías, o dicho de otro modo, se pueden determinar distintos subgéneros de acuerdo al énfasis de cada documental. Algunos ejemplos de estos subgéneros del documental son: educativo, informativo, estético, histórico, etc. Sin embargo, comparto la opinión de José López Clemente, en el sentido que “la clasificación de los documentales es algo relativo, que depende de la intención que se adopte ante una realidad determinada. Existen tantas clasificaciones como autores han tratado este asunto” (López 1960: 28).

Por tanto, no me interesa caer en la elaboración de nuevas clasificaciones, pese a esto, deseo comentar algunas de las realizaciones documentales estudiadas, porque según creo, son características de ciertas estrategias de representación de lo mapuche.

Los Huilliches más Australes, es producto de una particular estrategia de realización audiovisual ya que se enmarca en una investigación “*lingüístico-etnográfica*” (según se desprende de los créditos). En este video, se desarrolla la permanencia de ciertas pautas culturales mapuche en la isla grande de Chiloé. La estructura narrativa del video es del tipo documental clásico, con un inicio marcado por las tomas panorámicas que contextualizan la zona (también se recurre a mapas) para después ir tomando los más variados temas, que van desde las creencias hasta las descripciones de ciertos utensilios tradicionales y sus usos. Se utiliza en todo momento el recurso del narrador en off, entidad que acota todo lo que sucede en la pantalla (y fuera de ella).

En general (aunque toda generalización es peligrosa), este tipo de documentales se caracterizan por la nula participación de la comunidad en la construcción de su imagen, la que siempre es construida a partir de los horizontes del realizador⁸. Es decir, el *efecto de realidad* está dado por lo que aparece en pantalla, dicho se otra manera, lo que aparece ante nuestros ojos se entiende como *un registro de la realidad*. No obstante surge la sospecha, pues que tan *real* (o bien documental) puede ser un trabajo que no incluye al *otro* en su realización.

Otro tipo de documental es **Machi Eugenia**, realización de Felipe Laredo y Gunvor Sorli. En este trabajo, la línea narrativa se estructura sobre un canto tradicional en mapudungun y con subtítulos en español que nos introduce en la vida de la machi Eugenia Quirivan. Dicho canto se intercala con entrevistas a la machi, quien nos habla de su niñez y de cómo se hizo machi. También se entregan datos sobre el concepto de enfermedad para los mapuche y en



que consiste un rito de curación. Por estas razones, es posible afirmar que el documental Machi Eugenia conjuga dos formas de narración y que son particulares de cada mundo. El canto es una de las formas tradicionales de relato indígena, con lo cual este video contribuye en el rescate y conservación de una tradición en desuso. Por otro lado está la entrevista, una forma *winka* de exposición de ciertos acontecimientos y recurso utilizado por excelencia en el género documental.

⁸ En este caso en particular, la realización pertenece a un grupo de investigadores, aunque es muy probable que también participaran videógrafos profesionales.

Medicina Tradicional Mapuche

representa otra forma de documental, con una estructura clásica, con narrador en off de manera permanente, aunque también hay algunas secuencias de entrevista. El video está centrado en los aspectos médico-religiosos mapuche. Por ejemplo, se muestra una ceremonia de renovación del rewe, elemento que potencia la capacidad curativa de la machi. Se puede observar también una ceremonia de renovación del kultrún, instrumento fundamental para conseguir el trance curativo. Además, aparece la celebración de un “*doble machitún*”, ceremonia de curación.



Al mirar con cierta atención, es posible *ver* que se toman los elementos más *exóticos* de la religiosidad mapuche, pudiendo constatar la recurrencia de ciertos iconos que son constituyentes de la imagen de esta cultura, como el kultrún, el rewe y la machi.

En relación al efecto de realidad, es importante destacar la utilización de un foco de luz para la grabación de la ceremonia del machitún, lo que lleva a cuestionar la “*validez*” del rito con tal grado de *intervención*. Este asunto del foco, es un claro signo de cómo es el equipo realizador quien impone las pautas sobre las que se construye la imagen del otro.

El video Medicina Tradicional Mapuche, es parte de una serie de la Televisión Alemana sobre Medicina Indígena Tradicional. Dentro del material revisado en el MCHAP, hay otras 8 producciones de esta serie, aunque de estas solo 5 son realizaciones sobre indígenas americanos y las otras 3 son entre grupos indígenas africanos, ¿a qué se debe esto? ¿Es casual que sean justo los dos continentes que mayor asombro producen entre los europeos? Pero aun hay más, la estructura narrativa de casi todos los documentales es idéntica, es decir, *varían los indios* pero sus costumbres son igual de exóticas.



Punalka, es una especial realización audiovisual, por cuánto se articula sobre cuentos y relatos que van dando cuenta de la vida de este pueblo indígena, sus costumbres, creencias y tradiciones. El tema central de este documental es la denuncia al impacto negativo que tendrá la construcción de las represas proyectadas en la zona, que afectará el sistema cultural de quienes han vivido allí desde siempre.

La realizadora es Jeannette Paillán, mujer mapuche, que no recurre a elementos exóticos para dar cuenta del tema central del video. Además, resulta interesante el manejo de los tiempos y de los elementos que componen la imagen de este trabajo, hechos que evidencian una mirada diferente en la producción audiovisual sobre mapuches.

Como se desprende de las palabras anteriores, existen diferentes estrategias documentales, cada una con diferentes énfasis y con distintas estructuras narrativas. Sin embargo, tradicionalmente se ha señalado que la característica central del género documental es su apego a lo real, en tanto que la cámara registra lo que en “*realidad*” sucede, quedando plasmados todos los hechos en la película o cinta de video. Para López Clemente, “*el documental es la película, carente de ficción, que informa con sentido creador y recreativo sobre la vida del hombre actual en su relación con los otros hombres y con el mundo y las circunstancias que lo rodean*” (op. cit.: 24).

A pesar de esto, cuando se observan las cintas que se encuentran bajo el rótulo de documental, es posible notar que la carencia de ficción no es tal y que en todas las producciones está presente, de una u otra manera, solo que varía de documental a documental. ¿O es que el foco de luz en medio de un machitún no está ficcionando la ceremonia? ¿O el narrador en off que acota todo lo visible, no le quita realismo al documental?

Frente a estas preguntas, surge otra igualmente válida pues si la frontera entre documental y ficción no es tan clara como se suponía ¿cual es el género que mejor estaría dando cuenta de la *realidad mapuche*?

La respuesta es difícil desde las tipologías tradicionales, en tanto se asocia *ficción* con representación de ciertos hechos y *documental* con registro de la realidad. Dicha distinción entre documental y ficción se sustenta en un mal entendido.

Según creo, *todo film de ficción documenta su narración*, de ahí que el espectador adquiriera cierta identificación con los personajes y con la historia en general, gracias al efecto de realidad que toda realización audiovisual conlleva. Por otro lado, *todo documental ficciona una realidad* desde el momento en que el realizador selecciona lo filmable, al escoger una toma desde un particular punto de vista.

Conforme esta idea, más bien habría que ver estos géneros desde una perspectiva dialéctica, es decir, desde una oposición permanente pero en continuo diálogo, ya que toda producción audiovisual contiene elementos tanto del documental como de la ficción. Según Zunzunegui, “*documental y ficción pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto estrategias diferenciadas de producción de sentido*” (op. cit.: 150). Por tanto, más que géneros independientes, habría que considerar el binomio documental–ficción como particulares estrategias de construcción de la imagen y que están en constante simbiosis.

Esta última afirmación deja abierta la posibilidad de dar cuenta de aspectos esenciales de la cultura mapuche a partir de las ficciones, y quizás de una manera más *real* que desde una estrategia documental. Ernesto Sábato, señala en este sentido que *“la ficción no se asoció jamás a esa demencial teoría de los tiempos modernos, que lleva precisamente a la objetivación o cosificación del hombre. En las más grandes ficciones hay ideas, pero también hay sueños, símbolos y mitos. Allí encontramos al hombre en su integridad”* (Sábato 1988: 21). De acuerdo con esto, es posible dar cuenta de lo mapuche desde realizaciones más cercanas a la ficción, que desde el documental.

La afirmación de este escritor argentino, es coherente con la emigración de Krzysztof Kieslowski⁹ del documental a la ficción, pues para este cineasta polaco, llega un momento en que ese mundo exterior, al que llamamos realidad, se opaca y cobran brillo diminutos mundos particulares¹⁰. Para alcanzar la profundidad requerida en el relato de esos mundos, se hace necesario recurrir a la ficción, vehículo que permitirá alcanzar las fibras más sensibles de la condición humana. Tal vez, desde la siguiente frase se explique mucho mejor su actitud y el sentido de este trabajo; *“quiero contar historias y temas universales, pero con trazos de vida particulares que distingan a un ser humano del otro. Hay un mundo interno, extremadamente rico, más interesante que el exterior. Cuando se mira a alguien de cerca no se sabe si es su mundo real o su imaginación, sus aspiraciones o sus impresiones. Siento la vida como una abstracción; no sé donde está la frontera entre lo real y lo imaginario; la vida unas veces no tiene sentido, otras es maravillosa”*.

BIBLIOGRAFÍA:

Asch, Timothy. **Del Cine y La Antropología.**(entrevistado por José González) Gazeta de Antropología n° 9. Granada. 1992.

Brisset, Demetrio. **Aportación Visual al Análisis Cultural.** En Coletânea de Artigos sobre Antropología Visual. Documento preparado por el Núcleo de Antropología Visual de la UFRGS. Brasil. 1992, pp. 42-55

Lezama, Alejandro. **La Imagen Audiovisual en Antropología: oportunidades y desafíos.** Revista Chilena de Antropología Visual N° 1 (www.antropologiavisual.cl). 2000.

López, José. **Cine Documental Español.** Ed. Rialph. Madrid. 1960, p. 28.

Sábato, Ernesto. **Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania.** Ed. Seix Barral, Buenos Aires. 1988, p. 21.

⁹ Krzysztof Kieslowski fue un cineasta polaco, autor de grandes películas como 'No Matarás', 'No Amarás', 'La doble vida de Verónica', además de la célebre trilogía de colores 'Blue', 'Blanc' y 'Rouge'

¹⁰ Hay un excelente documental llamado 'Kieslowski, Diálogos' de Rubén Korenfeld donde el cineasta polaco desarrolla su paso del documental a la ficción argumental.

Scherer, Joanna. **The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry.** *En Anthropology and Photography 1860-1920.* Ed. Yale University Press in association with Royal Anthropological Institute, Londres. 1992, p. 32.

Ríos, Humberto. **El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán.** *En Cine, Antropología y Colonialismo.* Ed. Del Sol. Buenos Aires. 1991.

Ruiz, Raúl. **Poéticas del Cine.** Ed. Sudamericana. Santiago de Chile. 2000, p. 86.

Zunzunegui, Santos. **Pensar la Imagen.** Ed. Cátedra. Madrid. 1992, p. 150.