

**“Entre el Ojo y el Espejo. La Imagen Mapuche
en Cine y Video”**

Memoria Profesional en Antropología Visual, Facultad
de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

Alumno: Gastón Carreño.
Profesor Guía: Michel Romieux

“Entre el Ojo y el Espejo. La Imagen Mapuche en Cine y Video”

Memoria Profesional en Antropología Visual, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Alumno: Gastón Carreño. Profesor Guía: Michel Romieux

Capítulo II: El Material

INTRODUCCIÓN: CRITERIOS DE SELECCIÓN Y PROCEDENCIA DEL MATERIAL

En el siguiente capítulo, se presentará el material recopilado durante la investigación desarrollada para esta tesis. En total, se ha reunido información sobre 58 producciones donde hay una clara presencia *mapuche*, que a su vez, permite observar distintos procedimientos de construcción-representación de la imagen de este pueblo.

Los criterios de selección son bastantes amplios, ya que se incorporaron todas las películas y videos editados, independiente del género cinematográfico, realizador e incluso país. Dicho en otras palabras, se excluyeron aquellos materiales de cámara sin editar, pero se incluyeron producciones de los géneros documental, ficción (argumentales), docuficción y experimental. Por otro lado, se incluyeron realizaciones de cineastas, videastas, periodistas, antropólogos y miembros de organizaciones *mapuche*. Además, se recopiló material producido tanto en Chile como Argentina, con lo cual es posible establecer interesantes comparaciones.

Los reportajes de televisión han sido excluidos, sobre todo por razones operativas, pues el volumen de ese material sobrepasa las capacidades de una sola persona (todos los días hay noticias sobre *mapuche*). De hecho, a principios del año 2000 se hizo un primer sondeo en Televisión Nacional, donde se revisó material de su archivo. No obstante, el sistema de préstamos era sumamente engorroso y el material estaba vagamente clasificado, lo que dificultaba su incorporación a este estudio. A pesar de ello, es un tema sumamente atractivo y se debiera trabajar a futuro, en tanto los medios de comunicación también se han encargado de construir una particular imagen del *mapuche*.

La información utilizada en esta investigación procede de tres catálogos, tres fuentes bibliográficas y algunos préstamos de videos. El más importante de estos catálogos, corresponde al *Archivo de Videos del Museo Chileno de Arte Precolombino* (MCHAP), donde se obtuvo información de 28 producciones (48% del total), visionadas en su totalidad. Cabe mencionar, que el archivo de este museo es el más grande sobre pueblos indígenas americanos que existe en el país, con mas de 300 registros. Asimismo, posee un sistema de prestamos que hace accesible este material audiovisual, permitiendo su difusión en distintas universidades y centros culturales.

Otro de los catálogos empleados, se publicó por el *Comité Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas* (CLACPI). Como se señalaba en el capítulo anterior, dicho comité es un proyecto en conjunto de varias organizaciones latinoamericanas, y uno de sus principales objetivos fue recoger la filmografía que abordase la problemática indígena en la región. Fruto de este trabajo conjunto, se elaboró un catálogo con 1089 producciones, de ellas, 17 fueron incorporadas en este estudio.

Un tercer catálogo utilizado en esta pesquisa, fue desarrollado por el *Centro de Formación y Realización Cinematográfica* (CEFREC) de La Paz, Bolivia. Desde su *Catálogo Audiovisual de Pueblos Indígenas*, se obtuvo información de 5 producciones (poco menos del 10%).

En cuanto a las fuentes bibliográficas, sobre todo se utilizaron los trabajos de Eliana Jara sobre el cine mudo chileno, de Ernesto Muñoz y Darío Burotto concerniente a películas realizadas en el periodo 1910-1997 y Julio López Navarro sobre películas chilenas. A partir de estos libros, se obtuvo información cruzada sobre tres películas de la primera época del cine chileno.

El resto del material se consiguió por préstamos de videos, gracias al apoyo de colegas y amigos que facilitaron copias o entregaron datos sobre donde obtenerlas. Así se logró fichar información sobre otros 5 videos, con lo que se completó el universo de 58 producciones. El material se expondrá en orden cronológico, al igual que las producciones del capítulo anterior. Los comentarios son realizados desde una perspectiva interpretativa, tratando de no caer en juicios del tipo *critica de cine*. Para una mayor información de la películas y videos recopilados, se encuentra al final de esta investigación un anexo con las fichas técnicas.

Imágenes Prístinas

El cine llega tempranamente a Chile, ya que en agosto de 1896 se exhibe la clásica película *La Llegada del Tren* de los hermanos Lumiere, que a su vez había sido estrenada sólo ocho meses antes en el salón *Indien* del *Grand Café* de París. A los pocos años (1900), se aprecian las primeras filmaciones chilenas con *Carreras de Caballos en Viña* y después con una vista al *Ejercicio General de Bomberos* en la plaza Aníbal Pinto de Valparaíso (1902). Estos hitos marcan el comienzo de la actividad cinematográfica dentro del país, que rápidamente verá aparecer *lo mapuche* dentro de sus películas. Es así como el 26 de abril de 1917 se estrena ***La Agonía de Arauco o el Olvido de los Muertos***, realización de **Gabriela von Bussenius**, con el apoyo de **Salvador Giambastiani** en cámara y montaje. El título de la película, nos hace caer en la ilusión que la trama central gira en torno al pueblo *mapuche*, pero en realidad es una cinta de corte sentimental, donde la pérdida del hijo y el marido de la protagonista conforman el nudo argumental. El paisaje y los indígenas, más bien serían un contexto exótico desde donde plantear la película, aunque de manera tangencial *"sirven de pretexto para justificar una metáfora sobre la extinción de la raza araucana"*.

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

Von Bussenius y Giambastiani inaugura el uso de locaciones naturales, es decir, la producción de esta película se hace fuera de un estudio, lo que para esa época es bastante meritorio, registrando *rucas* y *mapuche* "verdaderos".

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

Un segundo hito fundador en el cine sobre *mapuche*, es la película ***Nobleza Araucana*** de **Roberto Idiaquez de La Fuente**, producción del año 1925, que obtuvo una buena crítica y un relativo éxito de taquilla. Destaca en esta película, el hecho que el camarógrafo sea *Arnulfo Valck*, nieto de *Cristian Enrique Valck*, uno de los fundadores de la fotografía en Chile, quien dejó fotografías únicas del mundo *mapuche* y de gran valor patrimonial. Arnulfo, fotógrafo desde 1917, cambia hacia las imágenes en movimiento en 1924 siendo camarógrafo en varias películas, sobresaliendo las realizadas para la firma *Valck Films* de Valparaíso. Posteriormente, hace cámara en ocho películas más, pero esta vez, realizadas para otras compañías cinematográficas. Este camarógrafo, sería considerado como uno de los mejores y máspreciados del periodo mudo. En la cartelera de propaganda de *Nobleza Araucana*, aparecen los nombres de tres actores *mapuche* (*Paleón Rucapel*, *Juan Panguilef* y *Alina Panguilef*), sin embargo, la protagonista Daisy van Reed *"aclaró que solo se trataba de blancos disfrazados"*.

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

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

Estas dos películas, revelan que la temática *mapuche* fue un inicial motivo de interés para los cineastas de la época, que en cierta medida son representantes de la sociedad chilena. En ambas realizaciones, aparece el tema del despojo de tierras y la violencia ejercida sobre este pueblo, pero también en ambas películas estos temas son opacados por otras historias, donde los protagonistas son de la sociedad chilena, quedando lo *mapuche* en un segundo plano, prácticamente en los títulos.

Al comparar estas películas con la producción latinoamericana de esos mismos años, es posible establecer a lo menos dos conexiones. La primera de ellas, es que *La Agonía de Arauco* es tan antigua como *El Último Malón* de *Alcides Greca*, destacando nuevamente el carácter pionero de la película de *Von Bussenius* y *Giambastiani* al tratar el tema *mapuche*. En segundo lugar, *Nobleza Araucana* es similar a las primeras películas argumentales del Perú, donde el nativo es más bien una presencia arquetípica, un modelo exótico que adorna historias de blancos.

Los Años de Oscuridad y Silencio (1925-1969)

Después de la película de *Idiaquez*, vendrá un largo periodo marcado por la oscuridad y el silencio, pues no hay películas vinculadas a lo *mapuche* sino hasta 1970. Esto significa que son 44 años sin *imágenes en movimiento*, casi la mitad del siglo que vio nacer al cine y al video. Si a eso se agrega que el periodo de oscuridad, también es el periodo donde se consolida la derrota del pueblo *mapuche*, con profundas transformaciones como la radicación de comunidades, la conversión de una cultura ganadera en otra campesina, violencia permanente desde el estado y los colonos. Se puede constatar que la oscuridad es aún mayor.

Los únicos registros documentales de este periodo, corresponden a unas cortas tomas del profesor de la Universidad de Chile **Bernardo Valenzuela** (citado en el capítulo anterior), en una década y lugar no especificado, aunque al parecer fueron filmadas en las cercanías de Temuco durante los 50'. Son tomas de uno diez segundos y en un muy mal estado. Otras imágenes de las que se tuvo conocimiento, fueron realizadas por el fotógrafo alemán **Robert Gersmann** quien recorrió Sudamérica entre 1930 y 1950 (aproximadamente). *Gersmann*, realizaba un trabajo de corte naturalista, fotografiando y filmando paisajes, flora, fauna e indígenas. Dentro de su valioso material, destacan unas breves tomas al sur de Chile (Región de Los Lagos) y a una mujer *mapuche* con una niña.

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

Resulta difícil pensar que sólo esas imágenes fueron las que finalmente documentaron el mundo *mapuche* en 44 años, pero no hay información que permita asegurar la existencia de otro material en cine. En cuanto al genero ficción (o argumental), en Chile se siguieron realizando películas ininterrumpidamente, con más de 120 producciones (entre 1916-1970). Sin embargo, no hay una sola película relacionada con el tema *mapuche* de manera central.

Asimismo, durante esos años se produjeron intensos cambios en la manera de hacer cine, pues las cámaras se hicieron más livianas y la calidad de la emulsión en las películas mejoró notablemente. Esto trajo como consecuencia, una mayor autonomía para filmar en lugares remotos. Pero sin duda la mayor transformación experimentada por el cine de aquel periodo, fue la incorporación del sonido. En Chile, la primera película sonora fue *Norte y Sur* de Jorge Délano, estrenada en 1934.

Por otro lado, la producción cinematográfica chilena recibe un importante impulso con la llegada del *Frente Popular* al poder (1938). En 1942, se crea *Chile Films*, empresa estatal dependiente de la CORFO que comienza a producir películas desde 1944. En esta etapa del cine, la pantalla comienza a ser invadida por personajes populares, creados por artistas de la radio y de las compañías de revistas de espectáculos. Se empieza a desarrollar un cine ambientado en el mundo rural del Chile Central, donde el dueño de fundo, las sirvientas, cuecas y esquinazos, son los elementos que articulan la trama de esas películas.

Los años 60' están impregnados de un cine crítico, que revela las luchas sociales que se estaban dando al interior de la sociedad chilena. Tal vez, las palabras del director *Aldo Francia* sintetizan la línea de este movimiento cinematográfico; "*creo en un cine que no puede ser de evasión, sino que debe estar ligado a las transformaciones de mi patria*". Al igual que en otros países de latinoamérica, a este tipo de realizaciones se le llama el *Nuevo Cine Chileno*. Es importante señalar que el cine de esos años gira fundamentalmente hacia el documental, abandonando la línea argumental para internarse en un cine testimonial, donde es vital el trabajo en terreno. No obstante, la situación del pueblo *mapuche* no es abordada por este cine.

En 1970, el director *Luís Margas* estrena su película *Frontera sin Ley*. Filmada en los alrededores de Temuco, se trata de reconstruir la historia del capitán Hernán Trizano, creador de la policía rural, en su lucha contra los bandidos del sur de Chile. A pesar de estos antecedentes históricos, *Margas* se inspira más bien en el western norteamericano, adaptando los arquetipos foráneos a los nacionales. De acuerdo con Julio López Navarro, "*hasta se incluyen algunas escenas con desdibujados mapuches para que el western chileno no carezca de pieles rojas*". En suma, la primera aparición *mapuche* en el cine después de 44 años, es bajo la figura del indígena norteamericano.

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

En aquel entonces, la cinta fue anunciada como una superproducción de gran proyección internacional. Los papeles centrales fueron interpretados por los actores italianos Elsa Martinelli (Inés de Suárez) y Venantino Venantini (Pedro de Valdivia). El rol de Lautaro, se encomendó al actor venezolano Víctor Alcázar, y es importante destacar que ningún actor es de origen *mapuche* y los pocos chilenos que participaron fueron utilizados como extras. La película era básicamente una producción Hispano-Italiana, ya que los capitales chilenos

solo correspondían al 10% de los tres millones de dólares invertidos en total. La filmación se realizó en *El Cuzco, Calama, Valdivia, Arauco, Salto del Laja, Valle del Mapocho, Los Dominicos y Tobolango* (pueblo ubicado entre Quillota y Viña del Mar). Los interiores, o tomas de estudio, se rodaron en Madrid y Roma.

Una buena parte de la crítica condenó la película, cuestionando su chilenidad, evidenciando los errores en las actuaciones y *"la superficial adaptación del poema del cual solo quedaban algunos versos perdidos en un diálogo rebuscado y cursi, y definiéndolo como un western ambientado en Chile en que ni siquiera el paisaje fue debidamente aprovechado"*.

En ese mismo 1971, el argentino **Jorge Prelorán** termina su película ***Araucanos de Ruca-Choroy***. *Prelorán*, tal como se señaló en el capítulo anterior, es una de las figuras más importantes del cine sobre pueblos indígenas, partidario de un cine íntimo, generado a partir de una convivencia prolongada con los filmados. Según el catálogo del CLACPI, *Araucanos de Ruca-Choroy* es un *"documental que narra la vida y costumbres de una comunidad mapuche que habita el valle del río Ruca-Choroy. A través del relato de Damacio Caitruz, uno de sus miembros y de las actividades cotidianas de su familia, se va estructurando el film. Sus palabras ofrecen una visión íntima y muy particular de la historia de este pueblo"*.

A partir de otra lectura, es posible reconstruir aspectos de esta película, que lamentablemente no he visionado. Uno de ellos, es que *Prelorán* entrega la imagen y la palabra al indígena, quien se expresa como en pocas películas. Ante la cámara de *Prelorán*, el lonko Caitruz recuerda *"yo soy indio, tengo traje, tengo bombacha... pero no tengo chiripá, porque no tengo. Lo que me ha contado mi finada mamita, que ella nació en el azul, es que venían los españoles y comenzaron a perseguir al indígena. Y entonces los grandes caciques comenzaron a huir de los españoles. Pero cuando ya... ya no había ninguna cosa... ningún peligro, volvieron otra vez a sus pagos en la Argentina. Ya todos sabían decir "sí, señor", "no señor". Ya todos estaban mansos"*. En otro punto, *Prelorán* aprovecha de criticar la visión del antropólogo, donde el interés central son los rituales. De hecho, comenta que en *Araucanos de Ruca-Choroy* el tema del *nguillatun* sólo se muestra en cuatro minutos, menos del 10% de la película, esto porque *"si le dedicara más tiempo estaría insistiendo en el hecho de que esa gente se comporta como salvaje, y eso es básicamente racista. Lo que trato de mostrar es que el nguillatun es sólo una parte de todo un contexto lógico, y que esas personas no son diferentes de nosotros, pero que están olvidadas y marginadas por una sociedad indiferente"*.

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

Después del trabajo de *Prelorán* entre la comunidad de *Ruca-Choroy*, pasan siete años sin registro (que se conozca) sobre *mapuche*, hasta que en 1978 **Alejo Álvarez** realiza ***Los Araucanos*** en las cercanías de Villarrica. Según la reseña que aparece en el catálogo del CLACPI, este documental trata sobre "*las costumbres y tradiciones del pueblo mapuche. Captado en sus hogares y sitios en los que habitan y trabajan. El film destaca, entre otros aspectos, la celebración de fiestas y ceremonias religiosas que propician el buen tiempo, las lluvias, salud y paz*". Aparte de esa precaria información, no hay más datos sobre esta película (realizada en 16 mm). En cuanto al director, se puede señalar que había realizado tres películas con anterioridad, caracterizadas por abordar temas costumbristas que terminan siendo opacos westerns.

En 1979, **Magaly Meneses** realiza ***Nwen Gneam Wule*** (*Niño Mapuche Urbano, la Fuerza del Mañana*). Documental sobre "*la situación en la que viven los niños mapuche en la ciudad. Este video, fue realizado en el marco de una serie sobre los derechos del niño*". Cabe mencionar que esta es la primera producción hecha en video, realizada por una mujer y que trata el tema *mapuche* urbano. Por lo que es un material *triplemente* valioso que, sin embargo, no se encuentra en el Archivo del *Museo Chileno de Arte Precolombino*, única instancia para conseguir estos videos en el país.

La Imagen de los 80'

La década de los 80', marca el comienzo de una producción constante sobre *mapuche*. Sobre todo en video, que comienza a ser el soporte más utilizado por los realizadores, rompiendo así con una tendencia que venía desde comienzos de siglo con el cine. Esto se debe principalmente a razones económicas, ya que la producción en video es ostensiblemente más barata.

El argentino **Mario Agreda**, realiza entre comunidades de la provincia de Neuquen; ***Mapuche, Hombres de la Tierra*** (1982). Con respecto a la temática de este documental, se puede advertir una perspectiva que se hará recurrente, pues "*registra la vida cotidiana en dos comunidades mapuche, las cuales enfrentan graves problemas por la escasez de agua en su territorio. Los comuneros, fieles a sus creencias, celebran ritos y ceremonias en las que solicitan a sus dioses lluvias y abundancia. Bajo la guía de la "machi", se reúnen todos en una de las comunidades y durante tres días y sus noches, rezan, cantan y tocan el "kultrun" o tambor tradicional, tras lo cual llueve*". Es decir, en este trabajo de Agreda se enfocan los temas que justamente *Prelorán* critica, a pesar de ello, es esta tendencia exotizante la que terminará definiendo la producción audiovisual sobre *lo mapuche*. De hecho, obsérvese que desde el título hasta los temas tratados en el documental de Agreda, aparecerán con cierta insistencia en el resto de la producción estudiada.

En 1983, **Georg Fietz** realiza en Chile un video titulado ***Aukiniche Mapu*** (*La Voz de la Tierra*). La información que hay en el catálogo del CLACPI es bastante escueta, señalando lo siguiente: "*documental que muestra algunos aspectos de la vida y costumbres del pueblo mapuche*".

Ese mismo año, pero esta vez al otro lado de los andes, **Ricardo Vilanova** comienza su trilogía sobre el pueblo *mapuche*; ***Recuperando la Cultura Mapuche*** (1983), **Narradores**

de Aucapán (1985) y **La Tierra del Pehuén** (1986). En la primera de esas realizaciones, registra una experiencia educativa en una comunidad *mapuche* de la Argentina. Con este documental, *Vilanova* obtiene el *Primer Premio en el Concurso Nacional de Cine Independiente*.

En *Narradores de Aucapan*, este realizador argentino aborda el tema de "la narración, una tradición ancestral a través de la cual se transmiten, de generación en generación, la historia, los valores culturales y las costumbres" del pueblo *mapuche*. La película fue realizada bajo la producción de la *Fundación Cinemateca Argentina*, al igual que su próxima película.

Finalmente, *Vilanova* cierra sus trabajos sobre *mapuche* con *La Tierra del Pehuén*, donde se trata la vinculación de la cultura *mapuche* con el fruto de la araucaria. Esta película, obtuvo una *Mención Especial en la Muestra de Cortometraje Nacional de la Subsecretaría de Cultura de la Nación* (Argentina). Lamentablemente, ninguna de las tres películas de *Vilanova* se pueden encontrar en Chile.

Mientras *Ricardo Vilanova* terminaba su trilogía sobre *mapuche* de Argentina, en Chile **Peter Hirsch** y **Mario Urzúa** realizaban ***Ñeicurrehuen: Un Rito Mágico***. En este video, grabado en *Trompulko Chico* (en las cercanías de Temuco), muestra en detalle la ceremonia de reimplantación de un *rewe*, también llamada *ñeicurrehuen*. El rito en cuestión, es realizado aproximadamente cada cuatro años y tiene como finalidad fortalecer y renovar los poderes mágicos de la *machi*, que en este caso es un hombre: *Gerardo Queupukura*. La estructura del documental es clásica, con narrador en *off* y un fragmento de entrevista al *machi*. En cuanto a la imagen, es también acorde con la estructura, es decir, parte con una toma general de la zona (para contextualizar el escenario geográfico), dando paso enseguida al desarrollo de la ceremonia del *ñeicurrehuen*. En el equipo realizador, no hay *mapuche* y en los créditos no aparecen asesorías de ningún tipo. Este video fue producido por el MCHAP y Centrovisión Comunicaciones.

Al otro lado, en Argentina, **Raúl Tosso** filma la única realización argumental (ficción) de la década de los 80': ***Gerónima***. Conforme al catálogo del CLACPI, la película fue "protagonizada por *Luisa Calcumil*, una indígena que representa la trágica vida de una mujer *mapuche* y sus hijos, quienes vivieron durante los años setenta en las desoladas regiones de la Patagonia. El desarraigo y la desintegración de la familia, debido entre otras cosas a los programas de ayuda social, llevaron a *Gerónima* hasta la locura". *Gerónima* recibe varios premios, entre los que destacan; Premio Saúl Yelín del Comité de Cineastas de América Latina; Mención especial en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana 1986; Mención especial II Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, Río de Janeiro 1987. En Chile, esta película fue presentada recientemente en el *Primer Festival de Cine Mapuche* (4 al 7 de octubre del 2000), evento organizado por *Sergio Bravo* en el *Goethe Institut de Santiago*.

También en 1986, se produce el video ***El Trarikan Macuñ***. En la realización estuvieron **Claudio Mendoza**, **Lorena Ruiz** y **Luis Villanova**. En este documental, se muestra el complejo proceso de confección de una manta *mapuche*; el hilado, la urdimbre, el teñido y el tejido, junto a la simbología de los diseños implicados en ella. El video fue grabado en

Cullinco Cholchol, en la novena región de Chile, y fue producido por la Universidad Católica, específicamente por su Programa de Artesanía.

En cuanto a su estructura narrativa, se puede decir que es un documental tradicional, con narrador en *off* y sin entrevistas, por lo que la voz de la tejedora es silenciada por este personaje. Básicamente, explica el proceso de confección de una manta, pero desde la perspectiva de los realizadores. Es interesante mencionar que la figura de la tejedora pasa a ser un elemento recurrente en las producciones sobre *mapuche*, y *El Trarikan Macuñ*, aún silenciando su voz, es el único trabajo audiovisual donde se aborda el tema de los tejidos *mapuche* de manera central.

En la cinta, aparecen unas tomas del video *Ñeicurrehuen: un rito mágico*, quedando constancia de esto en los créditos y se agradece a *Mario Urzúa* por facilitar dichas imágenes.

Un año después, **Alain Labrousse** y **Claudio Cratchey** realizan en Chile la película ***Marichi Weu: Diez Veces Venceremos***, donde se "*narra la toma de conciencia por parte de dos jóvenes mapuche en el contexto de la dictadura chilena. Los jóvenes se reencuentran con la memoria de su pueblo, con sus ritos y organización tradicional. Es un retorno a sus raíces, que se enmarca en una lucha por la tierra y por la democracia*". Esta producción fue financiada con aportes franceses (CIMADE, CCFD, Audio Pradif). *Alain Labrousse* ya había trabajado en Sudamérica, cuando realizó la serie ***Waraka, la Résistance Indienne dans les Andes*** (1979). Serie filmada en Bolivia, Perú y Ecuador, donde se registraban fiestas y las duras condiciones de vida de las comunidades indígenas. En estas películas había un claro sentido político que se expresaba con la temática indígena. Ese mismo año, el cineasta chileno **Claudio Sapiain** realiza ***Nguillatun: Rogativa Mapuche***. Documental en el que se muestra esta importante ceremonia *mapuche*, pero en el contexto de la dictadura. De hecho, el *nguillatun* que se exhibe en el video es bastante particular, porque es una rogativa por los *peñi* desaparecidos. Casi al final de esta ceremonia, aparece dirigiendo unas palabras en *mapudungun* el conocido dirigente Santos Millao.

En este trabajo se mezcla narrador en *off* (en la voz de la actriz Delfina Guzmán) y fragmentos de entrevistas que refuerzan los dichos de la narradora. Al comienzo del video, un hombre *mapuche* (que no aparece identificado) comenta; "*ella (su madre) conversaba en intimidad, que ellos antes vivían muy bien, nadie los atropellaba. Pero después, cuando comenzaron a llegar los winkas, los empezaron a atropellar. Tuvieron que arrancarse, como una forma de guerra le vivieron a hacer los winkas cuando llegaron y dice que le vinieron a quitar la tierra, entonces se hicieron dueño de casi todo*". Un relato que recuerda bastante al de *Damacio Caitruz* (en la película de *Prelorán*), dando muestras de una importante memoria histórica. Este video, es una producción conjunta del ICTUS y el Grupo Pasos.

En la edición del documental de *Sapiain*, participó el antropólogo **Rony Goldshmid**, quien ese mismo año realiza ***Santiago, Pueblo Grande de Huincas***. La reseña del catálogo del CLACPI señala lo siguiente; "*la situación de los mapuche en sus tierras se torna cada*

vez mas difícil. Este video indaga en las razones que los obliga a emigrar a la ciudad y las condiciones de vida que llevan en ella .

Este es el primer video realizado por un antropólogo, aunque *Goldshmiel* prácticamente no ha ejercido la antropología y se ha dedicado sobre todo a la producción y realización audiovisual. *Felipe Maturana*, en una entrevista realizada en septiembre del 2001, le consulta si consideraba sus trabajos audiovisuales antropológicos o etnográficos, ante lo cual contesta; "yo te diría que poco ... es súper difícil definir que es lo que se considera antropológico, y que no. Por ejemplo, el *Pancho Gedda* que llevaba no sé cuantos años haciendo el programa "Al Sur del Mundo", sin ser antropólogo, ¿son programas antropológicos o no son programas antropológicos?. Mi punto de vista es que sí, por que hay un registro de una realidad, una acotación, hay construcción de personaje, hay conocimiento de la cultura. Tiene un poco más el tema de la divulgación que el tema de la investigación. Y las cosas que yo he hecho desde el punto de vista audiovisual, no hay una gran investigación detrás, sino más bien un intento de divulgación. Y es parte de la discusión, ¿se considera eso antropológico o no?, ¿Cómo se define lo antropológico?, ¿Se define por qué alguien estudio antropología?, ¿Por qué se logra entrar en el conocimiento de algunos elementos de la cultura y uno los logra reflejar en la pantalla?" . Desgraciadamente, no hay copias disponibles de este video.

En el párrafo anterior, *Goldshmiel* hacía referencias al programa de televisión *Al Sur del Mundo* de la productora *Sur Imagen* y transmitido por televisión abierta a través del canal de la Universidad Católica. Esta serie de documentales, es realizada por los hermanos **Gedda** (encabezados por Francisco) y dentro de sus trabajos tienen un capítulo dedicado a los *pehuenche*. El video se llama **Los Últimos Pehuenches** y fue realizado en el valle de *Trapa Trapa* (alto Bío Bío), donde viven las últimas comunidades *pehuenche*. Es interesante como se trabaja el tema de la emigración forzada de estas comunidades (desde la pampa Argentina), debido a la ocupación de sus territorios tradicionales por la tropas del general Roca hace más de un siglo. Al igual como ha sucedido en otros documentales, la memoria histórica se transmite de generación en generación. También se aborda la importancia del *pehuén* para este grupo, ya que es la base de su economía. Hay escenas de la celebración de un *nguillatun* (tema recurrente) y un *pintegún* (rogativa al *pehuén*). La estructura narrativa corresponde al documental clásico, con un narrador en off permanente, que solo se silencia en los fragmentos de entrevistas a ciertos personajes de la zona. Si bien está orientado como estelar para televisión, tiene un claro corte educativo.

Sergio Navarro, también en 1987, realiza para el *Centro Ecuménico Diego de Medellín* un interesante video sobre religiosidad *mapuche*. Bajo el título ***Nguillan Mapuche: El Pedir De La Gente De La Tierra*** , en este documental se tocan distintos tópicos; como el sentido (más bien los sentidos) del *nguillatun*, los *wekufe*, los sueños y la llegada de la iglesia evangélica. A pesar de la cantidad de temas tratados, quedan expuestos armónicamente en la cinta. En los créditos del video se cita como encargado de la investigación, al profesor de Antropología de la Universidad de Chile **Rolf Foerster**.

En 1988, **Claudio Marchant** realiza (con la productora *Nueva Imagen*) dos documentales sobre *mapuche*. El primero de ellos es ***Palin, el Juego de Chile*** , donde se revela la importancia del juego *palin* (o *chueca*), dentro de la sociedad *mapuche*. En el video se

puede apreciar que junto a este juego, se celebran danzas y ceremonias tradicionales que refuerzan la identidad cultural de este pueblo. Posteriormente, *Marchant* realiza ***Pueblo Huilliche: Los Hombres de la Tierra***, video de sólo dos minutos, que aborda el problema del despojo de tierras a que son sometidos los *huilliche*, situación que se agrava con la dictadura militar, cuando se autoriza la usurpación de nuevas tierras.

Un año más tarde, **Constantino Contreras** y **Héctor Delgado** graban un documental sobre *huilliche*, producción realizada en el marco de un proyecto FONDECYT del Instituto Profesional de Osorno. La cinta se llama ***Rogativas del Pueblo Huilliche*** y fue realizada en San Juan de la Costa, describiendo la ceremonia del *nguillatun*, aunque también se muestran ciertos ritos asociados, como la peregrinación a las piedras sagradas de *pukatrihue*, morada del abuelito *huentiao*.

El documental de *Contreras* y *Delgado*, sigue una estructura tradicional con narrador en *off*, pero además incluye imágenes fijas (fotografías y mapas). Resulta importante destacar ciertos comentarios del narrador como "*se espera la llegada del machi o mago..*" o "*saludo a las autoridades nativas...*", dan cuenta del tipo de imagen que construye el equipo realizador. Este video es parte de una investigación etnográfica-lingüística (según se desprende de los créditos), por tanto hay un interés más bien científico, que va en desmedro de los aspectos estéticos. Por otro lado, se reafirma esta idea de la recurrencia de ciertos íconos como la tejedora y el *nguillatun*.

La Multiplicación de la Imagen Mapuche (90')

La última década del siglo XX, está marcada por la explosión de realizaciones audiovisuales vinculadas a lo *mapuche*. Efectivamente, casi un 60% de las realizaciones consideradas dentro de esta investigación fueron producidas durante los 90'. Una interesante explicación a este punto, la encontramos en un artículo del diario electrónico El Mostrador, donde Claudia Urzúa plantea que este aumento "*fue gatillado por el conflicto entre empresarios forestales y comunidades residentes de la octava y novena región y por la problemática suscitada por la construcción de la central hidroeléctrica Ralco en el Alto Bío Bío*".

Sin embargo, la primera producción de los 90' está íntimamente relacionada con la década anterior, pues el mismo equipo que realizó *Rogativas del Pueblo Huilliche* (*Constantino Contreras* y *Héctor Delgado*), produce el video ***Los Huilliche más Australes***. En este trabajo, se desarrolla la permanencia de ciertas pautas culturales *mapuche* en la isla grande de Chiloé, y como los actuales indígenas han intentado recuperar su cultura a través de distintos movimientos, evidenciando la sobrevivencia de una fuerte identidad.

En *Los Huilliche mas Australes*, el manejo de cámara es bastante precario y el equipo realizador vuelve a utilizar un tipo de documental con narrador en *off*, que acota todo lo que pasa en la pantalla. Además, son utilizados ciertos iconos recurrentes en la construcción de la imagen *mapuche* (como la tejedora), así como elementos *exóticos* de la cultura material *mapuche-huilliche* (artefactos de madera, piedra, etc.).

Los realizadores entrevistan al *lonko* ciego de *Chadmo*, quien habla de la cultura tradicional. Después entrevistan a una anciana (también ciega) quien canta la historia de la muerte del inca Atahualpa (tras esto la idea de la resurrección). Para graficar el tema de esta canción, los realizadores recurren a los grabados de Guaman Poma (referente andino por excelencia). A partir de esto, se afirma que la palabra *Pincoya* vendría de Colla ("princesa" incaica).

En los créditos, junto a los realizadores ya mencionados, se destaca en la investigación lingüístico-etnográfica a Pilar Álvarez (en colaboración con Constantino Contreras) y en la narración en *off* a Adrián Canilef. También se menciona la asesoría antropológica de Almícar Forno, tema interesante pues ¿en qué consiste una asesoría antropológica para un video de este tipo?

Otro video realizado en 1990 fue ***Gente de la Araucaria*** de Franz Baldassini. El documental forma parte de la serie *Pueblos Indígenas de Chile*, y estuvo producido por el *Centro El Canelo de Nos*. En el catálogo del CLACPI, se describe este trabajo como un "*documental sobre los pehuenche (pehuen: pino araucano, che: hombre) y el pehuén, árbol sagrado, que marca el ritmo y norte de la vida de este pueblo. En el video se recrea una metáfora partiendo de la íntima relación que existe entre la historia y cultura de los pehuenche y esta especie vegetal, conocida como una de las más altas y antiguas de la tierra*".

Una nueva producción del *Centro El Canelo de Nos* (y la Cooperación Italiana (CIES)) es realizada por **Pablo Rosemblatt** en *Hueico* y *Loncollen*, (IX Región). El video se llama ***Sueños del Cultrun*** (1990), y en él se trata el difícil aprendizaje de una *machi* (*Carmen Curin*), quien relata su vida y sus experiencias. Si bien el tema de la *machi* es central, hecho reforzado con imágenes de una ceremonia de curación (*machitun*), del *kultrún* y las plantas medicinales; también son mencionados otros temas, como la explotación indiscriminada del bosque por parte de las forestales (en el bosque están los remedios) y las reivindicaciones territoriales.

El inicio de los 90' tiene un sello especial, pues marca el comienzo de las producciones audiovisuales hechas por *mapuche*. La primera de ellas fue realizada por el **Consejo Mapuche de Todas las Tierras**, en soporte video y con una duración de 33 minutos. El título de este trabajo es ***La Voz de la Tierra*** (1990) y en la sinopsis del *Catálogo Audiovisual de Pueblos Indígenas* del CEFREC se señala lo siguiente ; "*la palabra mapuche quiere decir "gente de la tierra" y mapudungun significa "voz de tierra". Para ellos la tierra, el ser humano y la vida comunitaria son indisociables. Los mapuche se batieron durante 300 años contra la corona española hasta obtener la independencia del territorio. Resistieron así hasta comienzos del siglo XIX, cuando el mestizaje chileno se liberó de los españoles desconociendo la frontera*". Desde esta sinopsis no queda muy claro sobre que trata el video, la única información que se puede agregar desde el catálogo del CEFREC, es que está rotulado como documental.

En 1991, **Alain Labrousse**, **Claudio Cratchey** y **Patrick Nadler** realizan ***Mapuche: Gens de la Terre*** (*Mapuche, Gente de la Tierra*). En el catálogo del CLACPI , se describe la película así; "*mapuche significa gente de la tierra. De la tradición guerrera, este pueblo*

resistió a la dominación inca en 1460 y a partir de 1536 a la dominación española. El documental muestra sus costumbres agrarias, religiosas, deportivas y los problemas que enfrentan actualmente. Por otro lado, narra la experiencia de jóvenes migrantes organizados en un grupo de teatro en la ciudad, donde representan obras basadas en sus tradiciones". Es interesante como se reitera esta figura del "mapuche: gente de la tierra", o "mapu: tierra, che: gente", o composiciones similares. Otra cosa que llama la atención, es que tanto el video anterior como esta película, apelan al espíritu guerrero del *mapuche*, pero sobre todo guerrero ante los españoles. El equipo realizador (salvo *Patrick Nadler*) ya había realizado una película en Chile durante 1987 (*Marichi Weu: Diez Veces Venceremos*). Esta vez, contaron con el financiamiento de la *Foundation pour le Progrés de l'Homme* (Francia).

Durante 1992, se estrenó en el *Museo Chileno de Arte Precolombino*, una de las producciones más interesantes de esos años; ***Raíz de Chile. Mapuche, Aymara***. Realizada por **David Benavente**, se hace un contrapunto entre los modos de vida de los pueblos *mapuche* y *aymara*. En un montaje en paralelo, se van mostrando aspectos de la vida de estos dos grupos, con sus diferencias pero también sus semejanzas (como la llegada de sectas evangélicas a las comunidades que rompen con las antiguas tradiciones). En este video, hay interesantes escenas donde ambos pueblos ven imágenes del *otro* en la televisión, es decir, *mapuche* ven imágenes de *aymara* y viceversa. Mientras esa situación sucede, la cámara de *Benavente* graba las impresiones de estas personas, brotando sentimientos de asombro y de pertenecía entre estos pueblos. Como se puede ver, es una experiencia similar a la que realiza en CTI en Brasil. Desgraciadamente, en Chile esta línea documental inaugurada por *Benavente* no se siguió desarrollando.

En ese mismo año, la **Televisión Alemana** realiza ***Medicina Tradicional Mapuche***, como parte de una serie sobre *Medicina Indígena Tradicional Americana*. Este documental, fue grabado en alrededores de Temuco e indaga en la importancia de la *machi* en la cultura *mapuche*, tanto en el aspecto mágico-religioso como en lo medicinal. Se muestra una ceremonia de renovación del *rewe*, elemento que "potencia la capacidad curativa de la *machi*". También se puede ver una ceremonia de renovación de *kultrún*, instrumento fundamental "para conseguir el trance curativo". Asimismo, se presenta la celebración de un "*doble machitún*", una compleja ceremonia de curación. Si se presta atención, es posible constatar que en este video se toman los elementos más exóticos de la religiosidad *mapuche*, los que a su vez, se transforman en dispositivos constituyentes de la imagen *mapuche*; como la *machi*, el *kultrún* o el *rewe*.

Un hecho digno de comentar, es que la *machi* de este documental es *Carmen Curin*, la misma que protagoniza *Sueños del Cultrún*. ¿Simple coincidencia? Lo cierto, es que hay varias *machi* más en el sur de Chile y las producciones son bastante pocas en relación a ese número, ¿que factores influyen en que se repitan las mismas personas en los videos? En Argentina, **Alberto Giudici** e **Isabel Hernández** realizan ***Los Toldos: La Identidad Enmascarada***. El video "*aborda diferentes aspectos de la relación que se establece entre los integrantes de un equipo de investigación y los miembros de una comunidad investigada. Paralelamente, narra como a lo largo de los años, esa comunidad ha sido despojada de sus tierras hasta quedar aislada y marginada del resto del país*". La información sobre la película es vaga, sobre los realizadores se puede comentar que *Giudici*

había realizado *Causachum Cusco* (1982), un film de "*gran rigor formal y amplio efecto movilizador*". Por su parte, *Isabel Hernández* trabaja el tema de la *Antropología Social de Apoyo* y como el video antropológico es un eficaz instrumento de autogestión cultural. En 1993, *El Mirador* (programa de Televisión Nacional) presenta ***Huilliches en Chiloé***. Este video fue realizado por **Alberto Gesswein** y presenta el problema al que se han visto enfrentados los indígenas *huilliche* de Chiloé, al intentar recuperar sus bosques nativos, comprados con fines industriales por una empresa extranjera (*Golden Spring*), que comienza a explotarlos (destruirlos). En este documental, se contrastan distintas opiniones sobre ese proyecto maderero, como la de Adriana Hoffmann (desde la ecología), Carlos Lincomán (cacique de la comunidad huilliche de Compu) y Juan Agustín Figueroa (abogado de la empresa).

Durante ese año, **Claudio Sapiaín** realiza un nuevo video sobre *mapuche*, esta vez, muestra el conflicto generado por las represas que ENDESA pretende construir sobre el cauce del Bio-Bio. El documental se llama ***En Nombre del Progreso*** y a través de opiniones de diversas personas -indígenas *pehuenche*, personeros de gobierno, empleados de Endesa, ecologistas y detractores del proyecto- se forma una trama que reflexiona sobre el impacto de este proyecto. Las preguntas que este cineasta presenta en su trabajo son; ¿Es realmente necesario el proyecto para Chile? ¿A quién beneficia? En este video aparece el antropólogo Rodrigo Valenzuela, quien explica a la comunidad de Ralco-Lepoy el tema de las escrituras y los vicios sobre los cuales se está construyendo la represa *Pangue*.

Tanto el video de *Gesswein* como el de *Sapiaín*, confirman lo sostenido por Claudia Urzúa, en relación a que los grandes temas tratados en las realizaciones audiovisuales de este periodo, son los conflictos de los *mapuche* con las madereras y con Endesa por la construcción de *Ralco*.

El año 1994, es el que presenta más realizaciones sobre *mapuche* (con ocho producciones). Pero más importante aún, es que ese año **José Ancán** realiza su video ***Wiñometun ni Mapu Meu*** (*Regreso a la Tierra*), donde aborda el problema de la identidad en jóvenes *mapuche* nacidos en Santiago, cuyos padres les han mantenido oculta su herencia indígena. El documental, se sumerge en el descubrimiento de la identidad *mapuche* y en el conflicto de pertenecer a dos tradiciones culturales. *José Ancán*, es un talentoso *mapuche* que ha desarrollado otros proyectos como el centro cultural *Liwen* de Temuco, pero que no volverá a incursionar en la realización audiovisual (como director). *Wiñometun ni Mapu Meu*, estuvo producido por el *Centro El Canelo de Nos*, que ya había desarrollado otras producciones sobre *mapuche*. Esto último es significativo de comentar, pues si bien Ancán es el director de este trabajo, la estructura del documental es la misma que venía desarrollando *El Canelo de Nos* en sus otros videos.

Otra realización audiovisual de ese mismo año, es ***Vida entre dos Mundos*** de **Ana María Oyarce**, antropóloga que se ha especializado en *antropología medica mapuche*. En este documental, se presenta el conflicto al que están sometidos los actuales *mapuche* ante una enfermedad, ya que deben decidir si recurrir a la medicina occidental o a la tradicional. La cinta comienza con un relato bastante académico (narrador en *off*), que poco a poco va derivando hacia la figura de la *machi*. A partir de ahí, se presenta la medicina tradicional de este pueblo, graficada con una ceremonia de curación (*machitún*) donde se muestran

interesantes detalles. Este trabajo fue grabado en Capitán Pastene en 1988, pero solo fue editado en 1994.

Aprovechando el impulso de esa experiencia, *Ana María Oyarce* hace un nuevo video, ***Mapuche Elnguein. Hijos de la Tierra***. Esta vez, aborda el problema de la discriminación de la que son objeto los jóvenes *mapuche* en las ciudades. A través del testimonio de *Carolina Manque*, se va articulando esta historia que descubre la identidad *mapuche*, gracias al papel de la *machi* y de la relación de este pueblo con la naturaleza.

En ese productivo año, *Felipe Laredo* también concluye su trilogía de videos. El segundo de sus trabajos es ***Machi Eugenia***, donde nos introduce en la vida de *Eugenia Quirivan*, *machi* de *Collahue*. En el documental, esta mujer cuenta el proceso que la llevó a ser *machi* y la importancia de las plantas en la medicina tradicional, además, se muestran momentos muy intensos de un rito de curación, donde se aprecia el importante rol que juega la música del *kultrún*, en la obtención del estado de trance necesario para poder conocer la enfermedad del paciente.

Machi Eugenia se estructura sobre un canto en *mapudungun* (con una base rítmica tradicional) que hace de narración, rescatando así una de las formas tradicionales de relatar ciertos eventos entre los *mapuche*. Es importante señalar que el documental está centrado en un solo personaje y desde ahí se tocan aspectos de todo un pueblo. Por otro lado, este video de *Laredo* recibió el premio *Pudú* del *Festival de Cine de Valdivia*, ese mismo año, la *machi* Eugenia estuvo muy enferma y tuvo en general mala suerte, de lo cual culpó al documental.

Después de esta experiencia con *Machi Eugenia*, **Felipe Laredo** y **Gunvor Sorli** realizan ***Palin Bollilco Mapu Meu***, video que muestra el encuentro entre dos comunidades *mapuche* para realizar un *palín*, junto a todas las connotaciones que éste presenta para su cultura.

También en 1994, **Fabiola Severín** realiza ***Huilli Mapu***, donde se muestran los testimonios de dos caciques honorarios *huilliche* y su particular visión del mundo, en paralelo con la celebración de una fiesta católica en la iglesia de *Cucao* (Isla Grande de Chiloé). Cabe mencionar que uno de los caciques es el anciano ciego que aparece en *Los Huilliches mas Australes*, quien vuelve a tocar el tema del rey incaico. La asesoría antropológica de este video es realizada por Luis Medina y la productora es el *Centro El Canelo de Nos*.

Siguiendo esta serie de trabajos desarrollados entre *huilliche* de Chiloé, **Marcela Muñoz** y **Daniel Evans** realizan ***La Isla Después del Tiempo***, interesante video que se inicia con la mitología chilota, contada a través de las vivencias de sus antiguos habitantes. Personajes como el *trauko*, las sirenas y otros seres mitológicos vivos aún en el mundo de los mayores, desaparecen en el de los jóvenes, perdiendo la tradición. A partir de esto, se reflexiona sobre la importancia de conservar la naturaleza y la relación que se debe mantener con ella. Totalmente contraria a esta concepción, vemos el avance de las empresas madereras que destruyen los bosques y de las salmoneras que sobre explotan los recursos marinos. En el documental, nuevamente aparece el cacique de *Compu* Carlos Lincomán, quien ya había hecho presencia en el video *Huilliches en Chiloé*.

El celuloide aparece nuevamente con **Magaly Meneses**, que había realizado con anterioridad *Nwen Gneam Wule*. Esta vez, toma los textos del *lonko Pascual Coña* (recopilados por el padre Ernesto Wilhem de Moesbach) y filma **Wichan** (El Juicio), donde se muestra la celebración de un juicio según la tradición, donde más que el castigo prima la restitución de los equilibrios. Esta película es una ficción con importante base documental (lo que hace difícil su clasificación), y cuenta con una excelente fotografía. Además, gente de las comunidades del lago Budi participó activamente en su realización, de hecho, casi todos los papeles son representados por gente de las comunidades. Destaca en el equipo realizador de *Wichan*, **Fabiola Severín** (directora de *Huilli Mapu*) como asistente de dirección y montaje, en la asistencia general **José Ancan** y en la actuación **Lorenzo Aillapán**.

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

Mientras tanto, la organización **Kimun Mapu** realizaba dos videos sobre la situación de los *mapuche* urbanos en Peñalolén: ***Los Otros Leftraru*** y ***Wetripantu*** (no está claro que así se llame este video pues no aparece título). En el primero de ellos, se muestra la significación que tiene para algunos *mapuche* urbanos la figura de Leftraru, intercalada con imágenes de la celebración de un *nguillatun* en el campo y una reunión de *mapuche* en Peñalolén. En el segundo video, se muestra la celebración de un *we tripantu* (año nuevo *mapuche*) en un colegio de Peñalolén.

Al otro lado de los Andes, **Ricardo Wullicher** realizaba su película de ficción ***La Nave de los Locos***. La historia que desarrolla este film, trata sobre el conflicto de una comunidad *mapuche* con una empresa hotelera, que trata de construir un complejo turístico en "*tierras sagradas*". Si bien se critica el abuso del que son parte los indígenas por la sociedad blanca, se construye una imagen exótica del mundo *mapuche*, con el *kultrun* y la *machi* como elementos centrales. El papel del cacique *Pilkuman*, es representado por el chileno **Mario Lorca**. La *machi* es representada por **Zunilda Choiquepan** y la música aparece **Juan Namuncura**.

En 1996, **Paola Coll** y **Gastón Ancelovici** realizan ***Licanco : Niños en la Red***, video que aborda el tema de la llegada de Internet a la escuela de *Licanco*, que cuenta con un alto índice de estudiantes *mapuche*. Así, los niños de una cultura originaria, se comunican diariamente con el resto del mundo a través de la red, lo que incide en su vida y en el grado de apego a sus tradiciones.

Ese año, **Diego Vilas** realiza ***El Huecú (El Territorio)***. En el *Catálogo Audiovisual de Pueblos Indígenas* del CEFREC, la reseña indica lo siguiente; "*las tierras del Huecú, al norte de la Provincia de Neuquén, son motivo de litigio y discusión entre una comunidad mapuche y un estanciero*".

En 1997, a partir de un *Taller de Etnografía Visual* de la Universidad de Chile (dirigido por el profesor Michel Romieux), se realizó el video ***We Tripantu en Cerro Navia***. Como su nombre lo indica, muestra la celebración de esta ceremonia en aquella comuna de Santiago. El video fue producido por el colectivo de antropólogos **Yekusimaála**, con el apoyo de la Oficina de Asuntos Indígenas de Cerro Navia. Esta producción fue fruto de un estrecho trabajo con el consejo *mapuche Katrihuala*, sobre todo de Felipe Maturana y Juan Pablo Silva. La realización se hizo con muy pocos recursos y a pesar de ello, obtuvo el *Primer Premio del Primer Concurso de Video Etnográfico*.

Cuando los antropólogos de *Yekusimaála* grababan en Cerro Navia, **Edgar Edress** realizaba en el sur ***Wangler o la Nueva Fertilidad***, un video de corte experimental que entrega una particular mirada del realizador hacia el mundo *mapuche*. La historia se presenta desde tres dimensiones de la tierra (*wenu mapu, nag mapu, mineche mapu*) y en la pantalla se rescatan frases de ciertos personajes entre medio de un gran despliegue gráfico.

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

En el catalogo del CEFREC, aparece otra producción de *Paillán* durante ese año, pero desgraciadamente no está en el Archivo de Videos de MCHAP, por lo que ha tenido poca difusión. El video se llama ***We Tripantu (Año Nuevo)*** y la sinopsis señala lo siguiente; *"celebración del año nuevo mapuche, coincidente con la noche más larga del año, que en el calendario católico equivale a la celebración de la noche de San Juan. El pueblo mapuche celebra el inicio de un nuevo ciclo agrícola, por eso esperan en la madrugada los primeros rayos solares junto a una enorme cascada"*.

Otra producción relacionada con *pehuenche* es ***Quinquén, Tierra de Refugio*** de la realizadora **Margarita Campos**. Este video pertenece a un género híbrido, similar al que utilizó Guayasamín en la serie *Ñahui*, y que algunos autores llaman *docuficción*. La cinta, se estructura sobre la historia de un niño que cuenta sus orígenes en Quinquén, como parte de un trabajo de su colegio (que plantea el tema de la discriminación) y desde el relato se da cuenta del modo de vida de esa comunidad *pehuenche*. En el equipo realizador, hay varios *mapuche*; los textos son de *Leonel Lienlaf*, en cámara está *Jorge Carihual*, y en asistencia de cámara *Sergio Meliñir*.

Daniel Evans, realiza un nuevo documental en la isla grande de Chiloé, específicamente en las comunidades *huilliche* de *Chanquín* y *Huentemó*, cerca de *Cucao*. La producción se llama ***Heredades***, y en ella se aborda los diversos problemas a que se vieron enfrentados los habitantes de estas comunidades con la creación en 1983 del *Parque Nacional Cucao*, en tierras que habían sido de ellos y de sus antepasados durante siglos, y que los obligó a cambiar sus modos de subsistencia. La película muestra los esfuerzos de los *huilliche* por conservar sus tradiciones y la demanda de devolución de sus tierras, las que ellos explotaban sin romper el equilibrio ecológico.

También en 1998, se realiza una película paradigmática en cuanto a la construcción de la imagen mapuche: ***Cautiverio Feliz*** de **Cristian Sánchez**. Basada en el libro homónimo de *Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan* (publicado en 1670), quien permaneció durante seis meses entre los *mapuche* como prisionero. Sin embargo, la película se sustenta en una visión primitivista de lo *mapuche*, y en todo momento destaca elementos como el *kultrún*, rituales como el *machitún* u otros aspectos exóticos de la vida de este pueblo. Por tanto, la imagen que se crea de lo *mapuche* tiene muy pocas diferencias con la imagen de los *kwakiutl* de *Curtis*, o la de los *navajo* en las películas del oeste *hollywoodense*. Este punto no deja de ser extraño, ya que el libro de *Pineda y Bascuñan* es en general respetuoso y positivo de esta cultura indígena. Otro aspecto llamativo, es que algunos "actores" se repiten desde el *Wichan*, como el caso de *Lorenzo Aillapan* que en esta ocasión interpreta a *Luancura*, y *Luis Aillapan*, con una participación menor como extra.

Paradójicamente, las imágenes más antiguas sobre mapuche se encuentran en un video de 1999. La producción se llama ***Aquel Nguillatun*** y fue realizada por **Sergio Bravo**. En la cinta se mezcla la filmación de los años 60'e imágenes en video de la zona actualmente, aunque también se incluyen fotografías y mapas, creando un collage interesante. En cuanto a la estructura narrativa, se utiliza el narrador en off que entrega información de la cosmología *mapuche*, principalmente sobre el mito de origen. Por otro lado, es destacable que *Sergio Bravo* ha demostrado una notable preocupación por las realizaciones audiovisuales sobre *mapuche*. Esto lo llevó a organizar el *Primer Festival de Cine Mapuche (Kiñe Trawun Kine Mapuche)*, realizado en el *Goethe Institut* del 4 al 7 de octubre del 2000. Además, realizó un *Taller de Iniciación a la Audiovisual Comunitaria*, para jóvenes de la comuna de *Tirúa* (VIII Región).

Una atractiva propuesta documental está contenida en ***Ralco***, película de **Esteban Larrain**, que desde una perspectiva íntima presenta el conflicto de ENDESA con un grupo de familias *pehuenche*, que a su vez, están lideradas por tres mujeres. La película hace un recorrido por el conflicto, siguiéndolo desde *Ralco-Lepoy* hasta el Congreso en Valparaíso, confrontando permanentemente los discursos que están en juego. En esta producción participó activamente el antropólogo Alejandro Lezama.

En el catálogo del CEFREC, aparece información de un video realizado por **Rosalyn Ruíz** y **Liliana Huljich** que lleva por título ***Pulmari Mapuche***. En la reseña se señala lo siguiente; "*los mapuche de Pulmari se organizan para rechazar toda una historia de olvido, de vulneración a sus derechos y de despojo de su territorio. La Coordinadora Mapuche de Neuquén, enarbola estos postulados para avanzar en su concreción progresiva*".

Finalmente, en el catálogo del CLACPI aparece información de un video sin fecha de edición. Esta producción, fue realizada por **Carlos Procopiuk** y se llama ***Charra Ruca***. En la reseña se indica lo siguiente; "*documental que registra la forma de vida y rutina diaria de una comunidad mapuche ubicada en un valle de la cordillera neuquina*". Este video fue producido por la *Universidad Nacional del Comahue*.

A Modo de Clausura

Como se desprende de los párrafos anteriores, del total de producciones incluidas en este trabajo, se han visionado 35 de ellas (60%), mientras que del resto solo se ha realizado una aproximación bibliográfica, revelando la carencia de un archivo especializado en la temática *mapuche*. En cuanto al soporte sobre el cual se hicieron estas producciones, una gran mayoría se realizó en video (70%), dato importante, pues este soporte comienza a masificarse sobre todo en los 80', en cambio el cine se utilizaba desde principios de siglo y tan solo se hicieron 14 películas (24%). De hecho, entre los 80' y 90', se realizó el 87% del material utilizado en esta investigación. Por otro lado, si se observa la producción por países, destaca el hecho que un 71% está concentrado en Chile, un 17% en Argentina y el resto son básicamente co-producciones con países europeos. En términos generales, la mayor parte de esta producción ha sido realizada por agentes externos a esta cultura, básicamente cineastas y videastas, mientras que solo un 12% del total corresponden a realizaciones hechas por jóvenes *mapuche*, lo que sin duda es doblemente valioso. Todos estos elementos, hacen de este material un tema interesante de estudiar, más aún, si es observado con cierta sospecha y desde una dimensión crítica, ya que si bien la cultura *mapuche* es un común denominador para todas las producciones, cada uno de ellos responde a una particular estrategia de representación, evidenciando de esta manera, que toda representación intercultural 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*).

Capítulo III: Procedimientos de Construcción de la Imagen Mapuche

EL CONTEXTO: LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO Y SUS COMPLEJIDADES.

Desde del capítulo anterior, es posible constatar la existencia de una serie de procedimientos que operan en la construcción de la imagen *mapuche* en cine y video. Estos procedimientos pueden ser observados desde distintos puntos de vista, oscilando desde lo macroscópico a lo microscópico.

En gran medida, la variedad de puntos de vista se debe a que las *imágenes en movimiento* son un categoría compleja, por cuanto condensan mensajes visuales, verbales, sonoros e icónicos. Esa capacidad de absorber tipos tan variados de mensajes e integrarlos en una película o cinta, es lo que permite definir a estas imágenes como una categoría sintética y polifónica.

Si a esto se agrega que las imágenes sobre *mapuche* son de carácter *intercultural* (puesto que el camarógrafo y el retratado son, en su gran mayoría, de culturas distintas), vemos que la complejidad se acrecienta aún más. Por lo tanto, es posible afirmar que el material estudiado es un punto de intersección, donde dos culturas se cruzan y confrontan. Sin embargo, es *nuestra* cultura la que ejerce el poder de traducción y recodificación de *lo mapuche*, creando la ilusión que lo expuesto en la pantalla es una porción del mundo indígena.

El sentido de este capítulo, es comentar algunos de los procedimientos de construcción de la imagen *mapuche*. Para ello, se presentarán cuatro secciones desde donde ordenar temáticamente la exposición de la información. En la primera de estas secciones, de orden microscópico, se comentarán los elementos básicos de la constitución de lo *mapuche* en cine y video. En un segundo momento, se comentarán los procedimientos utilizados tanto por los realizadores como por las entidades productoras, en la realización de material audiovisual. La tercera sección, estará orientada a discutir las estrategias documental y de ficción (argumental), en la representación de este pueblo. Finalmente, el capítulo concluirá con una discusión sobre el supuesto carácter etnográfico de estas producciones sobre *mapuche*, tratando de establecer que es lo que caracterizaría al cine-video etnográfico, a partir de una revisión bibliográfica referente al tema.

ICONOS CLAVES

Al observar la producción en cine y video sobre *lo mapuche*, queda una primera impresión de estar ante una variedad importante de imágenes y contenidos, pero al cabo de un momento, esa sensación va desapareciendo hasta ver que la supuesta *mapuchidad* descansa sólo en ciertos componentes elementales, a los que se llamará **Iconos Claves**. Es decir, frente a una multiplicidad de posibilidades de representación, opera un mecanismo de selección que establece una particular construcción de la imagen *mapuche*.

Siguiendo la tipología establecida por Pedro Mege, estos *iconos claves* son aquellos que "*nuclean significación y son la base de toda composición significativa. Permiten además, la configuración de estructuras semióticas más complejas. Son verdaderos soportes de significación que sostienen los paradigmas representacionales desde significaciones elementales*". Por otro lado, los *iconos claves* de esta investigación poseen otra característica que es vital; son **móviles**. Esto implica que necesitan de una secuencia de tiempo para ser expuestos (emitidos) y visualizados (recibidos).

Mege, señala que estos iconos son factibles de agrupar en tres tipos de elementos: sociales, culturales y naturales. Sin embargo, el hecho que los iconos de esta investigación sean móviles, obligan a variar el enfoque original de este autor. Los elementos quedarían expresados de la siguiente forma:

ICONOS CLAVES	
Elementos Sociales	Machi Tejedora Lonko
Elementos Culturales	Kultrún Rewe Ruka Textiles
Elementos Naturales	Volcán Araucaria (Pewen) Cascada

Como se puede observar, los *iconos claves* pertenecen al ámbito rural, a pesar de ello, son constituyentes también de la imagen *mapuche* urbana. Por lo menos en las imágenes en movimiento, no hay una estrategia de representación que destaque elementos urbanos, salvo en el video *We Tripantu en Cerro Navia*, donde se muestran sincretismos notables entre lo rural y lo urbano (una *trutruka* hecha con pvc y botellas plásticas). En el resto de las realizaciones, priman los iconos claves provenientes de la ruralidad para la representación de lo *mapuche*.

En el caso de los *Elementos Sociales*, la *machi* es un icono bastante recurrente en la producción audiovisual investigada, sobre todo en películas como *Sueños del Cultrún*, *Medicina Tradicional Mapuche* y *Machi Eugenia*. Pero esta recurrencia también se da a otro nivel, ya que en *Sueños del Cultrún* y *Medicina Tradicional Mapuche* no se repite la *machi* como icono solamente, pues es la misma persona; Carmen Curin. Con esto, el icono clave *machi*, adquiere un cuerpo específico sobre el cual se representa.

La tejedora aparece con fuerza en *El Trarikan Macuñ* y *La manta de Juan Carlos*, pero está presente en casi todas las realizaciones estudiadas, asoma sobre todo en escenas que recrean cotidianidades, siendo un elemento muy fuerte en la construcción de lo *mapuche*.

El *lonko*, tiene una presencia importante sobre todo en el *Wichan* y *El Cautiverio Feliz* (ambas ficciones), aunque también se lo puede ver en varios otros videos. Con el *lonko* sucede algo similar que con la *machi*, en el sentido que el icono se plasma en una persona concreta, ya que el *lonko* de *Compu* (Carlos Lincomán) aparece entrevistado en los videos *Los Huilliches más Australes*, *Huilliches en Chiloé* y *La Isla Después del Tiempo*. Cabe mencionar, que otra forma de resaltar los *iconos claves sociales*, es a través de fotografías (de Milet sobre todo), es decir, imágenes de un soporte fijo que representan "*una mirada al pasado no contaminado*" son incluidas dentro de producciones audiovisuales (con movimiento).

En cuanto a los Elementos Culturales (*kultrún*, *rewe*, *ruka* y *textiles*), aparecen porfiadamente en las realizaciones audiovisuales estudiadas. Estos elementos son iconos de *mapuchidad* y en la totalidad de las producciones tienen alguna presencia. Sin duda, el elemento cultural más recurrente dentro de la producción audiovisual es el *kultrún*. Posteriormente, hay una tercera categoría de iconos que Mege ha llamado de los *Elementos Naturales*. En las producciones estudiadas, estos iconos principalmente aparecen asociados a imágenes que contextualizan el espacio geográfico donde habitan las comunidades *mapuche*, así el *volcán* y la *araucaria* son muy recurrentes. La imagen de la *cascada* es un elemento muy utilizado en las producciones asociadas a la construcción de la represa de *Ralco*.

Estos *iconos claves* no significan por sí solos, sino que es en relación con los otros iconos cuando logran su sentido de etnicidad. Es decir, "*la significación de un icono exige la concurrencia de los demás, para fijar su particular y preciso significado de etnicidad*". Así, los iconos en cuestión se agrupan estructuralmente conformando significados de mayor complejidad y densidad. Algunos ejemplos de estas agrupaciones son los *nguillatun*, *machitun*, *we tripantu* y *palin* que aparecen en las producciones estudiadas, conjugando todos los *iconos claves* antes mencionados.

A la iconología generada desde estos elementos se le puede llamar del martillo, en tanto "*golpea una y otra vez sobre los mismos símbolos, incrustándolos, penetrando en la mente del observador. Introducen una específica y organizada imagen de lo mapuche, lo que se debe reconocer como los íconos del pueblo mapuche. Martilleo constante, sobre los mismos íconos: machi, rewe, kultrún*". Esta iconología del martillo, sería parte de una estrategia global de significación de las imágenes del otro, orientada a eliminar lecturas ambiguas. Según Roland Barthes "*en toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos*". Tal vez por este motivo, se explique la insistencia de recurrir a estos iconos para representar lo *mapuche*, seleccionado aquellos que exotizan, que alejan a este pueblo de la sociedad *winka*, y por otro lado, desechando aquellos iconos que son más próximos, como aquellos que representan a los *mapuche* urbano de Santiago.

EQUIPO REALIZADOR Y LA ENTIDAD QUE LOS PRODUCE.

Otros procedimientos de construcción de la imagen *mapuche*, descansan en el *Equipo Realizador* (de la película-video) y la *Entidad Productora* (aquella que los financia). Ambos componentes se conjugan de diferentes maneras, dando paso a particulares productos visuales sobre este pueblo.

Un primer punto a desarrollar en relación con el *equipo realizador*, tiene que ver con la profesión u oficio del director (o coordinador) de este grupo, en tanto influye (en alguna medida) en la aproximación hacia lo *mapuche*. Este punto es difícil de establecer, ya sea porque las fronteras entre algunos oficios son tenues, o bien porque se desconoce esta información. Sin embargo, no deja de ser interesante el hecho que casi el 70% de las producciones sobre *mapuche* fueran realizadas por cineastas-videastas. En cambio, las producciones realizadas por antropólogos alcanzan el 10% del total de las películas y videos investigados, de estos, tan sólo una producción fue realizada por investigadores argentinos. En cuanto a los periodistas, hay dos producciones (identificadas claramente) que corresponden a esta profesión. Sobre realizaciones más cercanas al arte o realizadas por artistas visuales, solo aparece un video dentro del universo estudiado.

Las producciones realizadas por cineastas-videastas son difíciles de caracterizar, puesto que incluyen una multitud de manifestaciones. Algunas van desde el exotismo radical, donde los *mapuche* son presentados principalmente desde la diferencia; hasta otros donde hay una construcción de personajes, un acercamiento más profundo a las temáticas tratadas. Todo esto, hace dificultoso el señalar cual es "la" particularidad de las realizaciones producidas por estos profesionales.

En contraste a eso, se puede observar que las realizaciones producidas por antropólogos se caracterizarían -sobre todo- por la narración en off, que comenta desde una perspectiva bastante académica lo que sucede en la pantalla. Una excepción a esa tendencia se encuentra en *We Tripantu en Cerro Navia*, donde no se utiliza esta figura (del narrador en off) y son los mismos *mapuche* quienes dan a conocer su punto de vista frente a esta ceremonia.

El cineasta Sergio Bravo, plantea otra forma de mirar la construcción de la imagen *mapuche* desde el equipo realizador, para ello divide las producciones en *exógenas* y *endógenas*. Las producciones exógenas, serían aquellas realizadas por personas ajenas a la cultura *mapuche*, es decir, por personas que provienen de la sociedad blanca (*winka*). En oposición a esas producciones, se encuentran las endógenas que serían las realizadas por *mapuche*. Ambas categorías no son puras y casi la totalidad de las producciones estudiadas oscilan entre lo exógeno y lo endógeno (mayoritariamente cercanos a lo exógeno). Para Margarita Nolasco, las producciones exógenas implican una construcción de la imagen desde fuera, cargada de significados que el realizador traspasa a su producción. De acuerdo con ella: *"el antropólogo, el cineasta, el camarógrafo de televisión, el que hace el montaje y la edición, todos deciden que elementos, circunstancias o hechos son dignos de registrar y cuáles no... Se tiende a ver la otra cultura en relación a lo que es diferente, semejante o contrastante con la propia, y por tanto se registra sólo aquello que se considera digno de ser captado: fiestas, danzas, ceremonias, vestidos, casas, implementos, etcétera, siempre y cuando no sean visible y objetivamente iguales a lo propio"*.

Frente a esa *exogeneidad*, los realizadores audiovisuales desarrollan dos estrategias para validar sus producciones sobre *mapuche*: la **asesoría antropológica** y el **mapuche del equipo**. En cuanto a las asesorías antropológicas, no está muy claro el rol del antropólogo, más bien surgen una gran cantidad de preguntas pues ¿en que consiste una asesoría antropológica? ¿sólo por haber indígenas se requiere la participación de un antropólogo? ¿en las asesorías está presente la idea de que las comunidades participen en la filmación? ¿que no se exotice lo *mapuche*? Lo cierto es que las respuestas no son entregadas desde la observación de las cintas, pero al parecer la función del antropólogo es "traducir" la cultura *mapuche*. Otros realizadores emplean una estrategia de validación diferente, como la incorporación de un *mapuche* en alguna labor dentro del equipo productor (locutor, guionista, camarógrafo, asistente de cámara). Esto no quiere decir que *todos* los realizadores tengan una visión utilitarista en esa inclusión, algunos lo sienten como una posibilidad de participación a miembros de este pueblo en la construcción de su imagen, pero en definitiva, uno u otro camino terminan validando la producción de un película o video sobre *mapuche*.

La producción endógena es bastante menor, con sólo siete realizaciones (12%) de jóvenes *mapuche*: *La Voz de la Tierra*; *Wiñometun ni mapu meu (Regreso a la Tierra)*; *Los Otros Leftrarú*; *Wetripantu (?)*; *Punalka, el Alto Bio-Bio*; *Wirarün (Grito)* y *We Tripantu (Año Nuevo)*. Sin embargo, estas producciones evidencian una búsqueda por encontrar un camino propio en la construcción de la imagen *mapuche*, principalmente con los trabajos de Jeannette Paillán.

Por otro lado, la entidad productora de las realizaciones sobre *mapuche* también influye en como se construye la imagen. Para Nolasco, *"si el medio de comunicación masiva está en manos de la iniciativa privada, el interés central de ésta, mercantilista, orientará todo el proceso. Si se trata de medios en manos de grupos religiosos, su ideología, su visión del mundo, sus valores, impondrán los contenidos. El estado, grupos civiles no gubernamentales, etcétera operarán de igual manera"*. Siguiendo a esta autora, se puede plantear que las entidades productoras se imponen sobre realizadores, retratados y receptores de la imagen. De acuerdo con las fichas técnicas de las producciones estudiadas,

es posible establecer a lo menos ocho categorías de entidades productoras. Casi la mitad del material fue realizado por productoras cinematográficas o de videos (42%) . Las producciones personales (autoproducciones) alcanzan el 13% del material investigado. En cuanto a las producciones de entidades educacionales, estas se encuentran en dos categorías; universidades (6%) y museos (2%). Los organismos estatales (Fondecyt y Fondart), financiaron el 7% de las realizaciones. Finalmente, los canales de televisión produjeron el 6% del total de las películas y videos estudiados.

A pesar que muchas de las producciones estudiadas pretendían ser exhibidas en televisión, en general terminaron circulando en festivales documentales y muestras de videos (lo que también es notable). Este punto es destacable, ya que casi todas las investigaciones sobre audiencias televisivas demostraron que la principal motivación de los espectadores era el deseo de la entretención. Por este motivo, las realizaciones sobre indígenas son evaluadas como productos televisivo, generando una enorme presión sobre algunos realizadores que terminan volcando sus trabajos hacia esa demanda.

Desde la perspectiva endógena, vemos que las producciones de organizaciones mapuche sólo alcanzan al 11% (generalmente financiadas por organismos de cooperación internacional). Prácticamente no hay financiamiento ni infraestructura que permita potenciar el uso de los medios audiovisuales en las comunidades mapuche. Margarita Nolasco, señala para el caso mexicano; *"si se trata de la difusión, hay que partir de una realidad: las culturas subalternas (trátese de la otra cultura o de una subcultura de la propia) carecen de acceso a los niveles de decisión sobre los medios de comunicación masiva, especialmente los audiovisuales: en otras palabras, no tienen derecho social de recibir aquellos tipos de contenidos que den respuesta a sus preocupaciones y necesidades ni que les lleven la información que socialmente les sea útil"*. Los planteamientos de esta autora son aplicables a la producción sobre *mapuche*, en tanto no hay proyectos orientados a que las comunidades desarrollen sus propias estrategias de representación, utilizando la imagen para preservar manifestaciones culturales y transmitir las a las nuevas generaciones, o bien para testimoniar y divulgar sus reivindicaciones.

LOS GENEROS DESDE DONDE REPRESENTAR: EL BINOMIO FICCION/DOCUMENTAL

Revisando alguna bibliografía y contrastando opiniones, se puede advertir que no existe una mayor reflexión sobre como la mirada documental o de ficción, pueden determinar una particular construcción de la imagen sobre *lo mapuche*. Si bien estos géneros son problemáticos, resultan útiles a la hora de estudiar el proceso de construcción de las imágenes *mapuche* en cine-video, ya que 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**. 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. Dicho de otra manera, se genera la impresión de estar asistiendo al simple desarrollo de la realidad ante los ojos.

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". 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 siempre inciertas. En cambio, el ámbito de las ficciones permite todos los juegos posibles en la realización del film, con actores, efectos especiales, escenificaciones (que no tienen que ser necesariamente de estudio), por tanto, una construcción acabada del producto audiovisual, donde el azar es reducido sustancialmente por el realizador.

Dentro de las cintas estudiadas hay siete ficciones, no obstante, me gustaría detenerme en dos de ellas: *Wichan* de Magaly Meneses y *El Cautiverio Feliz* de Cristian Sánchez. Ambas películas están basadas en textos de carácter histórico, es decir, a pesar de ser catalogadas como ficciones, estarían fundadas en hechos que ocurrieron, lo que hace de estas producciones un tema interesante de comentar.

El *Wichan* (el juicio), está basado en un fragmento del texto de Pascual Coña "Testimonio de un Cacique Mapuche", 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, *Magaly 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 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 en donde las comunidades tiene algún grado de participación.

En esta película, casi todos los papeles son representados por gente de la comunidad, salvo algunas excepciones como la del *lonko* Aillapan interpretado por Lorenzo Aillapan (también conocido como el hombre pájaro), quien ya tenía cierta práctica en la actuación, aunque para casi todos los participantes es su primera experiencia cinematográfica. En resumen, el *Wichan* es una historia ficcionada (con actuaciones de *mapuche* de la zona del lago Budi y tomas planificadas hasta el 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 sólo 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 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. En cambio la película inevitablemente deja un sabor extraño, en tanto se presenta una imagen de lo *mapuche* como *buen salvaje*, pero que por sobre todo es salvaje.

Esta realización de *Cristian Sánchez* 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 la película no ha sido exhibida en comunidades *mapuche*, en caso contrario, sería muy interesante contrastar las reacciones de una comunidad 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 que el trabajo de *Sánchez* era una especie de ventana al pasado, que presentaba la vida tradicional de este pueblo indígena. Si observamos estas dos realizaciones como una unidad de sentido, podemos articular una clasificación distinta, puesto que el *Wichan* por un lado trabaja con una representación más cercana a lo endógeno (con participación de la comunidad), en 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 elementos como el *kultrún*, o bien personajes como la *machi*.

Por otro lado, y tal como se señaló en el capítulo anterior, el material seleccionado para esta investigación está compuesto principalmente por realizaciones documentales (84%). A su vez, sobre este material documental se pueden hacer varias sub-clasificaciones, o dicho de otro modo, se pueden determinar distintos subgéneros de acuerdo al énfasis de cada producción. Algunos ejemplos de estos subgéneros del documental son: educativo, informativo, estético, histórico, etc. Sin embargo, comparto la opinión de José López, en cuanto a 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*". Por ende, no es relevante caer en la elaboración de nuevas clasificaciones, pese a esto, resulta atractivo 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 dentro de una investigación "*lingüístico-etnográfica*" (según se desprende de los créditos). 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). Por esto, no hay personajes entrevistados en pantalla, solo voz en off de ciertas personas que no se individualizan.

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 realizador. Es decir, el *efecto de realidad* está dado por lo que aparece en pantalla, sería por tanto "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* (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.

Medicina Tradicional Mapuche, representa otra forma de documental, con una estructura clásica y narrador en off de manera permanente, aunque también hay algunas secuencias de entrevista. Al mirar con cierta atención, es posible *ver* que se toman los elementos más *exóticos* de la religiosidad *mapuche* y es posible constatar la recurrencia de ciertos elementos que son constituyentes de la imagen de esta cultura, como el *kultrún*, el *rewé* y la *machi*.

Si estas imágenes sobre *mapuche* son contrastadas con las del resto de la serie sobre *Medicina Indígena Tradicional Americana* (que se encuentran en el MCHAP), es posible ver que la estructura del documental es la misma, varía la forma de los ritos, la geografía y los rasgos físicos de los pueblos, pero en definitiva, estamos ante la misma construcción del indígena (americano en este caso) como un ser exótico. En todos los capítulos de la serie hay un narrador en off, comentando todo lo que aparece en pantalla y las secuencias de entrevista son menores. En general, las producciones para televisión realizan una intensa pre-producción pero un trabajo en terreno mínimo, es decir, no hay mayor convivencia entre los que *graban* y los *grabados*. Otro elemento destacable, es que este video de la *Televisión Alemana* se plantea como un documental fehaciente, es decir, las cosas sucedieron *tal cual las están viendo*. Pero en el "*doble machitún*" se utilizan unos focos y la disposición de la gente durante la ceremonia es definida por los realizadores, pues nadie le da la espalda a la cámara, no hay un círculo ante el enfermo, por lo que se está ante un montaje.

Una producción diferente es *Quinquén, Tierra del Refugio*, ya que cruza elementos del documental y la ficción. En este video, se recrea una historia, es decir los personajes *representan* un papel delante de la cámara. Pero no es la *representación* de cualquier papel, y eso es lo interesante, sino que recrean aspectos de su vida diaria, por tanto hay un registro de una particular realidad.

Punalka, es una especial realización audiovisual, por cuánto se articula sobre cuentos y relatos que van dando razón de la vida de los *pehuenche*, 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. Es interesante el manejo de los tiempos y de los elementos que componen la imagen de este trabajo audiovisual.

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 José 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*".

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, sólo 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 ¿cuál 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, *toda película de ficción documenta su narración*, de ahí que el espectador adquiera cierta identificación con los personajes y con la historia en general, gracias al efecto de realidad que la 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". 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"*. 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 Kieslowski 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 particulares. 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; *"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"*.

En suma, el ámbito de las tipologías no dice mucho sobre la aproximación "adecuada" hacia lo *mapuche*, sino que depende de la estrategia utilizada por el realizador. Como se ha visto en el material estudiado, hay excelentes realizaciones que abordan y entregan ricos elementos de este pueblo, no obstante, las tipologías de género no aseguran nada, y estas distinciones en realidad no operan, ya que toda realización audiovisual inevitablemente contiene componentes del documental y la ficción. Por todos estos hechos, resulta importante preguntarse porque se representa preferentemente al pueblo *mapuche* desde el documental, desde un discurso de sobriedad que pretende hacer creer que lo que se está viendo es lo *mapuche*.

EL CARÁCTER ETNOGRÁFICO

Los procedimientos utilizados en la construcción de la imagen sobre *mapuche*, operan también desde una lógica clasificatoria distinta, ya que es común encontrar referencias hacia estos materiales como etnográficos. Así en programas de asignaturas de antropología, en muestras de videos, incluso en concursos se puede constatar la presencia de términos como *películas etnográficas* o *videos etnográficos*, asociado a estas producciones. ¿Pero que es lo que otorga el estatuto de etnográfico? ¿qué caracterizaría al cine-video etnográfico?

Al revisar la bibliografía ligada al tema de esta tesis, ha sido recurrente la utilización de los términos "Cine Etnográfico" y "Cine Etnológico", para referirse a un cierto tipo de realizaciones audiovisuales. Sin embargo, se desprende de estos artículos que el estatuto de "etnográfico", estaría dado por la temática indígena más que por una cierta aproximación etnográfica hacia ciertos temas. Bajo esta premisa ¿puede un video sobre algún pueblo indígena no ser etnográfico?

Para *Emilie De Brigard* "el cine etnográfico es aquel que explicita patrones culturales. Desde esta definición se sigue que todos los films pueden considerarse etnográficos por su contenido o por su forma o por ambos. No obstante, algunas películas son mas reveladoras que otras". Definición escurridiza, ya que según ella todo lo que revele *patrones culturales* puede ser considerado como cine etnográfico. No obstante, en la reseña histórica de este autor, se dedica a comentar principalmente aquellas producciones realizadas sobre pueblos indígenas.

Por otro lado, *Demetrio Brisset* señala que "dentro de esa gran subdivisión del cine realista que es el documentalismo, se pueden agrupar las películas basadas en la observación de la conducta humana bajo el epígrafe de cine etnológico o antropológico". De esto se desprende que el "cine etnográfico" estaría caracterizado por ser un cine de tipo realista que observa la conducta humana, pero ¿es posible una observación realista a través de una cámara?

Según *Jay Ruby*, los films etnográficos tendrían que satisfacer cuatro criterios; 1. Debieran ser películas sobre culturas o subculturas; 2. Ser complementados de manera explícita o implícita con teorías de la cultura; 3. Ser claros sobre los métodos de investigación e imagen utilizados; 4. Utilizar un léxico netamente antropológico.

Otra perspectiva se encuentra en *Karl Heider*, quien plantea que el cine etnográfico estaría determinado por el *grado de etnograficidad* de la película o video: "para juzgar la etnograficidad de un film tenemos la necesidad de conocer cuanto y hasta que punto se ha distorsionado de la realidad. Al realizar cine etnográfico podemos exigir que las distorsiones se mantengan en un mínimo y sirvan a propósitos etnográficos, no a los meramente cinematográficos". Para este autor, lo que determinaría si un film es etnográfico o no, es que los objetivos de la etnografía deben prevalecer por sobre los propósitos cinematográficos. Pero va aún más lejos, puesto que "si las exigencias etnográficas entran en conflicto con las cinematográficas, las etnográficas deben predominar". Es decir, más que lo indígena, el estatuto de etnográfico estaría dado por el hecho que la película se enmarque dentro de una investigación etnográfica, principalmente como registro del trabajo de campo y con una clara inclinación hacia el realismo de este tipo de producciones audiovisuales.

Sin embargo, para *Timothy Asch* "es difícil hacer películas realistas de ninguna sociedad que estudiamos, porque los seres humanos tenemos fuertes prejuicios y percepciones que influyen en lo que vemos y en lo que estamos estudiando". De acuerdo con este autor, los criterios que caracterizarían al documental etnográfico son variados, incluso radicalmente distintos, puesto que mientras unos apelan al realismo extremo para identificar este tipo de

producciones, otros (como *Asch*) señalan sus dudas frente a este supuesto realismo, por cuanto el productor de imágenes, "carga" con subjetividad sus producciones. Frente a esta idea de la subjetividad presente en la etnografía y sus imágenes, surge otra interrogante, relacionada esta vez con la transparencia con la que se expone el proceso de realización en la película o video, en este sentido *Asch* señala: "*es cierto que algo importante ha pasado, en los últimos años, tanto en el cine etnográfico como en investigaciones y redacción etnográfica: el proceso de reflexividad. El público consciente de cómo se hizo el film, quien hizo el film y los prejuicios que lleva consigo la filmación del evento observado. Todo esto se considera parte importante del proceso de hacer cine*". Es decir, se destaca el papel que juega la comunidad registrada en la producción audiovisual, tema que no ha sido desarrollado a cabalidad, a pesar de las importantes consecuencias que se desprenden de esto.

Sin duda, uno de los autores que más ha aportado en el estudio sobre este tema de la reflexividad es *Jay Ruby*, para quien "*ser reflexivo, en términos de trabajo antropológico, es insistir en que los antropólogos revelen sistemática y rigurosamente su metodología y su posición personal en la generación de datos.... ser reflexivo significa que el productor deliberada e intencionalmente explicita a su audiencia las presunciones epistemológicas encubiertas que le determinan a formular un conjunto de preguntas en un determinado sentido, buscar respuestas a estas cuestiones de una forma determinada y finalmente presentar sus descubrimientos de una manera concreta*". Según este autor, una buena manera de zanjar esta polémica frente a la subjetividad presente en la investigación etnográfica y el registro audiovisual de esta, pasa por transparentar la metodología de investigación y la posición que el antropólogo toma frente al tema a estudiar, hecho que no es fácil de constatar en la producción filmica sobre lo *mapuche*. En otro momento, *Ruby* señala que "*los antropólogos han pasado la mayor parte de su historia negando la necesidad de la reflexividad e ignorando la necesidad científica de explicitar sus métodos*". Conforme a esto, una de las características del documental etnográfico sería la incorporación de esa reflexividad, que a su vez incluye un profundo proceso de cuestionamientos a supuestos clásicos del quehacer en terreno y del papel que juegan las comunidades en la producción audiovisual.

La problemática sobre las características del cine-video etnográfico están recién en discusión y como se ha podido constatar, lo que se entiende por etnográfico está directamente relacionado con las definiciones que se tengan de etnografía. Algunos autores, apelan al hiperrealismo contenido en las producciones audiovisuales etnográficas, es decir, bajo este supuesto descansa la idea de que el uso de medios audiovisuales estarían fundamentando de manera real el trabajo de campo y como consecuencia la investigación, que en el caso de *Heider* es la que determinaría el sentido último de la producción audiovisual. Pero otros autores plantean el tema de la transparencia y de las dudas frente a este supuesto realismo de la etnografía y sus imágenes. Para ellos el antropólogo-realizador debe sospechar de estos supuestos realismos y pensar en la reflexividad como pilar para realizar un trabajo en cine o video, ya que en toda aproximación etnográfica hay subjetividad y prejuicios que no siempre se dimensionan.

En cuanto a la producción sobre *mapuche*, es difícil establecer que tipo de realizaciones son etnográficas y cuales no. Es más, conforme a los argumentos expuestos en esta sección,

ninguna de las realizaciones estudiadas sería *formalmente* etnográfica. No obstante, cabe mencionar que *We Tripantu en Cerro Navia* (del colectivo de antropólogos de la Universidad de Chile *Yekusimaála*), fue realizada en el marco del ramo electivo *Video Etnográfico*, dictado por el profesor Michel Romieux. Por tanto, es una actividad académica orientada a estudiar una práctica cultural poco conocida (por lo menos en 1997), en un contexto urbano y en soporte video. Este documental, ha tenido principalmente una difusión de corte académico (exhibido en universidades, específicamente en asignaturas relacionadas con *lo mapuche*), aunque en el último tiempo ha participado en distintas muestras para un público masivo (Primer Festival de Cine Mapuche y una muestra de videos sobre pueblos indígenas realizado en Puente Alto por un Centro Cultural). En suma, *We Tripantu en Cerro Navia* puede ser considerado un video etnográfico, pero aún falta reflexionar sobre este punto, porque lo etnográfico no sólo está dado por ser parte de una investigación o estar realizado por antropólogos, también se debe a otros factores como; la relación que se entabla con la comunidad registrada, la devolución de la imagen y los usos de ese material audiovisual. Sin embargo, esa es una discusión pendiente y que se debiera dar con urgencia en la antropología de estos días.