

# LA TRANSPOSICIÓN ESTÉTICA DE PASCUAL COÑA: DEL TEXTO LITERARIO A LA IMAGEN CINEMÁTICA

## THE AESTHETIC TRANSPOSITION OF PASCUAL COÑA: FROM LITERARY TEXT TO FILM

Margarita Alvarado P.\*

El cortometraje *Wichan: El juicio*, realizado por Magaly Meneses (1994), se ha constituido en uno de los principales testimonios visuales de la cultura y las tradiciones del mundo *mapuche*, reinaugurando una identidad étnica poderosa y verosímil. En el presente trabajo se reflexiona en torno a los dispositivos y procedimientos visuales utilizados por la realizadora para llevar a cabo la transposición del texto literario de Pascual Coña a la imagen cinemática de este cortometraje. Se analiza cómo operan dichos dispositivos y procedimientos visuales en torno a lo narrativo y lo dramático, considerando cómo, a través del proceso de transposición texto-imagen, se establece una nueva estética de lo *mapuche* que, sin embargo, logra materializar el valor testimonial y cultural de los datos etnográficos entregados por Pascual Coña.

**Palabras clave:** Estética, cine, transposición texto-imagen, dispositivos visuales

*The short film Wichan: El juicio (Wichan: The trial), produced by Magaly Meneses (1994), has become one of the most important visual testimonies of the culture and traditions of the Mapuche world, reestablishing a powerful, plausible ethnic identity for this originary society. The present article reflects on the visual tools and procedures used by the director in carrying out the transposition of the literary text by Pascual Coña to film. An analysis is made of how these visual devices and procedures operate with the narrative and dramatic elements, focusing on how, through the text-image transposition process, a new aesthetic of the Mapuche character is obtained, that still manages to capture the testimonial and cultural value of the ethnographic data provided by Pascual Coña.*

**Key words:** Aesthetics, cinema, text-image transposition, visual devices

Cuando en 1927 el *longko* Pascual Coña –después de narrar parte de su azarosa vida y contar algo de las costumbres de su pueblo al misionero capuchino Ernesto Wilhelm de Moesbach– terminaba su relato conminando a las nuevas generaciones a no olvidar su lengua y sus tradiciones, nunca imaginó que sus palabras no sólo darían origen a uno de los textos más relevantes de la cultura *mapuche*, titulado *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*, sino que también inspirarían un cortometraje que se constituiría en una expresión sutil y consumada de ese mundo que él veía desdibujarse ante sus ojos.<sup>1</sup> En efecto, la obra titulada *Wichan: El juicio*, producida por Magaly Meneses en el año 1994, se ha transformado en una de las películas más reconocidas por la crítica y el público en general, atribuyéndole el carácter de testimonio cierto e indiscutible de la cultura y las tradiciones del mundo *mapuche*.

Si observamos con atención el relato contenido en el filme y lo comparamos con el texto de Pascual Coña, constatamos rápidamente que la obra fílmica sólo alude a una brevísima parte de las llamadas “memorias” de este *longko mapuche*. Efectivamente, el texto escrito relata la larga vida del autor, incluyendo todas sus andanzas y penurias sufridas en Santiago, así como su mítico viaje a la zona de las pampas argentinas; peregrinación que, a fines del siglo XIX, todo hombre *mapuche* que exhibiera cier-

\* Margarita Alvarado Pérez, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Av. Jaime Guzmán 3300, Providencia, Santiago de Chile, email: malvarap@puc.cl

to prestigio debía realizar por lo menos una vez en la vida. Además, Coña detalla diversos aspectos de las costumbres y tradiciones que su pueblo mantenía en una convulsionada época del mundo de la Frontera, donde lenta, pero inexorablemente, había comenzado el proceso de ocupación de las tierras *mapuche* por parte del Estado chileno. Así, el texto abarca desde sus primeros años en la escuela de la misión del padre Constancio en Puerto Saavedra, cerca del lago Budi, hasta relatos de la vida social y doméstica, las costumbres matrimoniales, los eventos rituales y las “artes” de la mujer como la textilería y la alfarería, otorgando a sus palabras un carácter de verdadero testimonio etnográfico (fig. 1).

En cada uno de los capítulos en que el padre Moesbach dividió el texto, la voz de Coña va dejando escuchar, en detallada narración, variados aspectos que van mucho más allá de una mera descripción de costumbres y comportamientos, entregando atentas observaciones y comentarios que revelan su particular sentido de la vida:

Los mapuches antiguos tenían buenos conocimientos de todas las cosas existentes: sabían nombrar las estrellas que brillan en la bóveda celeste; [...] Si hay buen tiempo y el cielo está despejado de nubes, brillan en la noche muchísimas estrellas y lucecitas chicas. Gran número de estrellas tienen nombre propio. Yo conozco sólo el lucero de la mañana y de la noche. El Padre [Constancio] dice que esas dos son una misma; pero ¿cómo puede ser? Yo no lo comprendo (Coña 1973:78).

En oposición, el relato en el filme de Meneses sólo comprende un sucinto episodio que forma parte de un capítulo donde Coña describe aspectos de la vida social, de las jerarquías de poder, de las “juntas” de guerra y de paz, de la realización de “malones” y de la administración de justicia practicada por los “antiguos” (Coña 1973: 137-141). El cortometraje está estructurado en siete secuencias que comprenden, básicamente, (1) la conversación de una niña y su tío, (2) el viaje de un mensajero para informar de un robo al cacique Coña, (3) el retorno del mensajero, (4) el juicio propiamente tal y el acuerdo al que arriban los *longko*, (5) el banquete, (6) el desenmascaramiento y persecución del testigo-cómplice y (7) nuevamente la niña conversando con su tío.<sup>2</sup> Como imagen final, un texto y una banda sonora se despliegan sobre una amplia panorámica del lago Budi. La imagen se funde a negro y el texto continúa hasta aparecer firmado por Pascual Coña. La identificación de las secuencias resulta iluminadora, si tenemos en cuenta que éstas pueden ser consideradas como las grandes divisiones de un filme, comparables a un



Figura 1. Mapa de la zona donde transcurren las memorias de Pascual Coña y el rodaje de *Wichan: El juicio* (Meneses 1994).  
Figure 1. Map of the place where Pascual Coña lived and where *Wichan: El juicio* was filmed.

“capítulo” de un libro (Sánchez 1971). De esta manera, el episodio que sirve de referente al filme está a su vez dividido en pequeños capítulos para conformar una historia cinematográfica.

Evidentemente, estas dos formas de representación de una realidad, materializadas en dos medios expresivos tan disímiles como pueden ser el texto literario de Pascual Coña y la creación cinematográfica de Magaly Meneses, pueden presentar diferencias trascendentales en cuanto a los dispositivos y mecanismos que permiten la creación, fijación y producción de determinadas imágenes, ya sea mentales –como en el texto literario– o materiales, como en la película, así como también las maneras en que se articula la narración. Sin embargo, estas diferencias tan significativas no han sido impedimento para que *Wichan: El juicio*, aun siendo una película de ficción, se haya transformado en uno de los documentos etnográficos visuales más reconocidos por la crítica, el público en general y, más que nada, por el mismo pueblo *mapuche*.

De esta manera, el valor de testimonio etnográfico atribuido al texto de Coña resulta de alguna manera traspasado e incluso reafirmado en el filme. Según las propias palabras de Magaly Meneses, este reconocimiento se dio en paralelo: “Para mí fue muy gratificante porque tuvo mucha aceptación en el mundo indígena, por un lado, y mucha aceptación en el mundo del cine”. Pero fue el reconocimiento de los propios *mapuche* lo que mayormente destaca la directora: “Fue muy bonito porque había mucha coincidencia... ellos sentían que en ese guión se mantenía algo que para ellos era la esencia de ese relato”.<sup>3</sup>

Cabe preguntarse, entonces, ¿por qué se produce por parte del espectador –y sobre todo por los propios *mapuche*– esta verdadera identificación o reconocimiento étnico en esta producción visual? ¿Por qué *Wichan: El juicio* es un cortometraje de ficción que no sólo recoge el valor etnográfico atribuido a los relatos de Coña, sino que va mucho más allá, constituyéndose en un relato visual delicado y efectivo, reinaugurando una imagen verosímil de lo *mapuche*?

## DEL TEXTO LITERARIO A LA IMAGEN CINEMATÓGICA

Para nadie es un secreto que la literatura, en sus diferentes géneros y modalidades, ha inspirado, impulsado e influenciado la creación cinematográfica casi a partir de sus orígenes.<sup>4</sup> Esta relación texto-imagen

se encuentra ejemplificada en decenas de películas, muchas de las cuales constituyen verdaderos aciertos de cómo una creación literaria puede dar origen a diversas modalidades de relatos visuales o, tan sólo, inspirar una estética determinada en cuanto a personajes, ambientes o paisajes de un filme (Romaguera & Alsina 1998). En otros casos, a juicio de algunos, esta relación no ha resultado muy feliz y muchos materiales de escritores consagrados han derivado en películas poco valoradas por el público y la crítica.<sup>5</sup> Por último, están aquellos ejemplos en los que el supuesto valor literario de un texto se ve superado o enriquecido en diferentes niveles dramáticos o en su intensidad narrativa, creando, a través de las imágenes fílmicas, nuevas expresiones que reposicionan una historia o un relato literario. Pensamos que este es el caso de la película *Wichan: El juicio*.

En cualquiera de estos ejemplos, un aspecto interesante de analizar en las relaciones texto-imagen son las transformaciones, adaptaciones y fijaciones estéticas que un director –auxiliado por otros profesionales como guionistas, camarógrafos, directores de fotografías y actores– lleva a cabo cuando realiza una película basada en un texto literario. Estos complejos trasposos, o verdaderas transcodificaciones de determinados contenidos textuales a contenidos visuales, implican la creación y materialización de ciertas estéticas que otorgarán al filme tonalidades narrativas, dramáticas y visuales. Ciertamente, la variedad y modalidad de los elementos convocados para la materialización de estas estéticas estarán inspiradas, o determinadas, por las relaciones texto-imagen que desee establecer el director, las cuales pueden ir, por ejemplo, desde el apego total al modo en que la historia está contada en el texto literario hasta el rompimiento absoluto del relato para entregar nuevos referentes espaciales y temporales.

Estos mecanismos de traspaso pueden llegar a resultar sumamente complejos y dificultosos si los referentes literarios para la creación de un filme tienen un origen, o por lo menos un sentido, claramente “etnográfico”. Es decir, el texto literario que sirve de referente o inspiración para la historia cinematográfica está cargado de una supuesta verdad científica respecto de una “realidad cultural otra”, en donde el relato etnográfico se presenta como el remate de la práctica antropológica en terreno. En esta perspectiva, el texto etnográfico se constituye en el instrumento que permite exponer la recolección de las diferentes realidades del mundo, donde el paso sobre “el terreno” se materializa, finalmente, en un relato que da cuenta de la observación dinámica y to-

talizadora del antropólogo sumergido en el seno de las sociedades más exóticas y salvajes.

En este sentido, alcanza especial importancia el texto que da origen al filme, puesto que ya no sólo importan sus aspectos narrativos y dramáticos, sino también el contenido etnográfico que le otorga la calidad de testimonio de una realidad cultural específica. Es aquí donde mejor se expresa la relación de parentesco que enlaza al cine y la etnografía como hermanos gemelos en una empresa común de descubrimiento, de identificación, de apropiación y, quizás, de absorción del mundo y sus historias (Ardèvol 1997; Piault 2002).

En todo caso, cualesquiera sean las características literarias del texto es evidente que realizar un filme implica un proceso de transposición del texto a la imagen. Este proceso de transposición comprende la utilización de una serie de dispositivos y procedimientos visuales —propios de la expresión de la imagen en movimiento— que otorgarán al filme una narrativa, una dramaticidad y una visualidad materializadas en estéticas específicas. Por una parte, está la idea del traslado de ciertos elementos narrativos o dramáticos del texto, pero también está la de trasplante, de poner en otro sitio, de cortar, extirpar o agregar ciertos elementos en otro registro o medio expresivo como es la imagen visual (Wolf 2001). Si el proceso de transposición resulta efectivo, el texto literario quedará transformado en un vestigio, depositado como un verdadero sedimento en el fondo de la creación cinematográfica, aunque siempre posible de ser pesquisado por un observador atento.

En el caso de la película *Wichan: El juicio*, se realiza una transposición texto-imagen a través de una creación narrativo-visual donde la imagen va más allá de la mera ilustración del texto. Esta manera de apropiarse de la narración de Pascual Coña, de convertirla o disolverla, extirpando, sustituyendo y agregando, forma parte de la materialización de los vínculos entre el cine y la literatura, que van mucho más allá de la fidelidad o proximidad del filme al texto fundante.

Así, el reconocimiento y efectividad étnica que ha alcanzado *Wichan: El juicio* se debe, fundamentalmente, a que Meneses logra establecer una transposición apoyada en una estética que materializa el valor testimonial y cultural de los datos etnográficos que entrega Coña, depositando sus vestigios bajo ciertas estructuras narrativas y dramáticas del argumento y de la puesta en escena. El proceso de transposición que hace esta realizadora implica la utilización de una serie de dispositivos y procedimientos

visuales específicos. Analizaremos cómo operan dichos dispositivos y procedimientos visuales en *Wichan: El juicio* en torno a dos aspectos: lo narrativo y lo dramático.

## DEL TEXTO A LA IMAGEN: LO NARRATIVO

Un significativo aspecto de la transposición texto-imagen presente en *Wichan: El juicio* son los dispositivos y procedimientos que Meneses utiliza para articular el relato desde el punto de vista temporal. La historia comienza a contarse desde un tiempo presente, con una primera secuencia que presenta una niña conversando con su tío acerca de algunos acontecimientos que se viven en la comunidad, a propósito de un robo de animales. Su diálogo nos abre una ventana hacia un pasado, a través de la voz del tío que se esfuma en conjunto con un paneo de la cámara sobre un amplio cielo nublado diciendo: “Me recuerdo me decía la mamá, Anita, que antes los carabineros no era necesario traerlos. Los *longko*, los caciques, ellos eran los verdaderos jueces, cualquier problema que había ellos solucionaban”.<sup>6</sup>

Enseguida aparece un mensajero que galopa sobre potreros y campos de pastura. De esta manera, ese “antes” —apoyado por el movimiento de la cámara que cambia de escenario y personajes, introduciéndonos de lleno a una segunda secuencia— se convierte en un recurso cinematográfico para trasladarnos a un tiempo mítico y remoto de los ancestros. Este cambio de tiempo presente/pasado fija en el espectador la vivencia de una travesía, de un viaje hacia el encuentro con las tradiciones más esenciales del mundo *mapuche*. El recorrido hacia este tiempo remoto se reitera con diversos planos abiertos del paisaje, combinados con tomas ralentadas en plano medio y primer plano de un jinete cabalgando en su caballo.

De esta manera, se fija en el espectador una cierta atemporalidad del relato que se potencia, de manera determinante, en un dispositivo visual específico: el blanco y negro. Una imagen cinematográfica en color siempre es vinculable a una realidad inmediata, ya que el color fija un tiempo y un espacio que nos resulta “real”. Por el contrario, el mundo exterior no es en blanco y negro, por lo que al observar este filme el efecto inmediato es que aceptamos la creación de esta realidad como una abstracción del mundo real. Meneses logra codificar el tiempo de su narración al asimilar cualquier diferencia de la puesta en escena a los matices grises, a las luces y



Figura 2. Fotografía del *making off* de la película *Wichan: El juicio*, tomada en 1994 por el equipo del filme, durante el rodaje. Isla Huapi, lago Budi, IX Región, Chile.

Figure 2. Photograph from the *making off* *Wichan: El juicio* taken by the film crew in 1994. Huapi Island, Lake Budi, Region IX, Chile.



Figura 3. Fotograma de *Wichan: El juicio*, producida el año 1994. Isla Huapi, lago Budi, IX Región, Chile.

Figure 3. Movie still from *Wichan: El juicio*, produced in 1994. Huapi Island, Lake Budi, Region IX, Chile.

las sombras del blanco y el negro. Cualquier diferencia visual de la puesta en escena queda absorbida por la estética del claroscuro, disolviendo el presente para adentrarnos a un tiempo sin tiempo: “[...] y el blanco y negro fue, más que nada, porque pensábamos que era más adecuado para dar una época sin época [...] en blanco y negro hay algo que te trae a un tiempo sin tiempo” (figs. 2 y 3).<sup>7</sup>

Adicionalmente al uso del blanco y negro como recurso visual de lo narrativo, se puede distinguir un segundo dispositivo. La puesta en escena de la película se fundamenta, principalmente, en la estética del retrato fotográfico de fines del siglo XIX. La temporalidad se fija desde una puesta en escena apoyada en una estética fotográfica que podríamos denominar arcaica, ya que parecen ser los retratos

históricos de diversos *longko* de la Araucanía –tomados por fotógrafos como Milet y Heffer– los que permiten fijar el gesto y gallardía de los personajes de *Wichan: El juicio*.<sup>8</sup> Diversas tomas y encuadres de los protagonistas principales, que se suceden en varias secuencias, nos remiten a antiguas y difusas imágenes fotográficas que habitan nuestro imaginario, haciendo que nuestro inconsciente las vincule visual y temporalmente a un tiempo ya transcurrido. Este dispositivo visual se hace especialmente evidente en reiterativos y penetrantes primeros planos de Coña, Painemilla y los personajes principales, donde se logra fijar en el espectador algo más que el rostro de estos *longko* y *kona*. Estéticamente, este tipo de tomas adquieren casi una condición de documento, no sólo de la apariencia del personaje, sino de su carácter y su temple como verdadero representante de los *mapuche* (figs. 4 a y b, 5).

Así, el pasado se instala de acuerdo a una doble apariencia en una primera temporalidad, fijada a partir del uso del recurso del blanco y negro, y una segunda temporalidad definida desde una puesta en escena apoyada en una estética fotográfica arcaica. El vestigio de ese “antes”, que encabeza tanto el relato literario de Coña como el relato cinematográfico de Meneses, se manifiesta implícito en una transposición que contiene una duplicidad temporal: la del momento en que ocurre el acontecimiento y el modo en que se relata ese acontecimiento.

## DEL TEXTO A LA IMAGEN: LO DRAMÁTICO

En el campo de lo dramático, la transposición del texto a la imagen se orienta claramente hacia el carácter de testimonio etnográfico que presenta el relato de Coña. Si observamos con atención la puesta en escena de este filme, podemos apreciar diversos procedimientos y dispositivos visuales que están encaminados a enfatizar los aspectos culturales y testimoniales contenidos en el texto.

El procedimiento narrativo de presentación del relato de Coña se materializa en la secuencia inicial y final. Al comienzo “un tío”, personaje adulto de más experiencia y conocimiento, cuenta a “su sobrina Anita” cómo se resolvían los conflictos en la sociedad *mapuche* en los tiempos antiguos. Al final de la película, ambos personajes reaparecen en pantalla para cerrar el relato que, en cierta manera, contiene una moraleja, porque el diálogo enfatiza la sabiduría con que los “antiguos” resolvían los problemas



Figuras 4 a y b. Fotografías de *longko mapuche*, tomadas por Christian Enrique Valck y Gustavo Milet en la Región de La Araucanía (IX y X Región, Chile) a fines del siglo XIX.

Figures 4 a and b. Photographs of a *longko mapuche* (*Mapuche chief*) taken by Christian Enrique Valck and Gustavo Milet in Chile's La Araucanía Region at the end of the 19th century.

“antes”. Se refuerza esta idea al aparecer en pantalla una cita de Coña donde llama a las nuevas generaciones a no olvidar sus tradiciones:

En nuestros días la vida ha cambiado; la generación nueva se ha chilenoizado mucho; poco a poco ha ido olvidándose del diseño y de la índole de nuestra raza; que pasen unos cuantos años y casi ni sabrán ya hablar su lengua nativa. Entonces ¡que lean algunas veces siquiera este libro! He dicho. Pascual Coña (Coña 1973: 11).

Desde el punto de vista dramático, al instalar en escena un diálogo tío-niña se materializa visualmente la oralidad como forma básica del relato y como foco de enseñanza. Los espectadores nos enfrentamos a un verdadero proceso de endoculturación a través de un montaje dramático que destaca ciertos atributos particulares del mundo *mapuche*; por ejemplo, la palabra como forma básica de transmisión o traspaso de la tradición de “viejos a jóvenes”.

Otra manera de enfatizar el contenido etnográfico del texto de Coña es la elección de actores *mapuche* que hablan su propia lengua. La actuación realizada por nativos es un recurso frecuente en el llamado “cine etnográfico” de ficción. Un ejemplo clásico de este recurso lo constituye la película *En la tierra de las canoas de guerra* –filmada por el fotógrafo y cineasta Edward Curtis en 1914– que relata una historia de amor y rivalidades tribales de los indígenas *kwakiutl*. La película, que corresponde a la época del cine mudo, está totalmente realizada en una aldea de estos nativos de la costa pacífica de Norteamérica quienes, como actores, representan los diferentes personajes ataviados con sus propias vestimentas y manipulando sus propios artefactos. La incorporación de la lengua nativa como efecto dramático, en este caso, se concretó años después en el proceso de reedición de este filme, en 1971,



Figura 5. Fotograma de *Wichan: El juicio*, producida el año 1994. Isla Huapi, lago Budi, IX Región, Chile.  
 Figure 5. Movie still from *Wichan: El juicio*, produced in 1994. Huapi Island, Lake Budi, Region IX, Chile.

cuando se incorporaron cantos *kwakiutl* como complemento de algunas escenas.

Un ejemplo contemporáneo bastante ilustrativo lo constituye la película *Los dioses deben estar locos* del realizador Jaime Uys, filmada en 1980 en el desierto de Kalahari, en Sudáfrica. En este caso, se trata de los indígenas conocidos comúnmente como *bosquimanos*, quienes actúan autorrepresentándose como un grupo “primitivo” que vive totalmente aislado del mundo “civilizado”. Notable resulta el comienzo de este filme que, con una estética y un montaje de documental –narrador fuera de cámara y tomas visualmente descriptivas a través de planos generales, paneos y otros– describe, casi con un enfoque antropológico, la vida y costumbres de este grupo como los últimos representantes de lo salvaje. Todos los personajes nativos hablan su lengua e incluso, en el curso de la historia, esto es motivo para el no entendimiento entre “blancos” y bosquimanos.

De esta manera, la presencia de actores indígenas que hablan en su lengua pasa a constituirse en un recurso visual, en una apelación dramática que busca generar un efecto de realidad en el especta-

dor, haciendo desaparecer la brecha entre actor y acción cinematográfica.

En *Wichan: El juicio*, los personajes fueron encarnados por los habitantes *mapuche* de las comunidades de Isla Huapi, en la región de La Araucanía. Este fue un recurso claramente concebido por la realizadora, desde el comienzo de la producción de la película:

La idea fue trabajar con lo que allí había, con lo que ellos tenían y con lo que ellos sentían propio, incluso para mí era muy importante que ellos sintieran que eran ellos mismos actuando. Ellos no se trastocaron en otros, estaban con sus propios ponchos, en sus casas, entre conocidos y jugando sus roles.<sup>9</sup>

En este sentido, no resulta un dato menor saber que Sergio Painemilla, *longko* de una de las comunidades de la isla, declarándose descendiente de Pascual Coña, reclamó su legítimo derecho para personificarlo en la película.

En este filme podemos observar un “auténtico” *mapuche* habitante de la misma comarca de Pascual Coña, vestido con sus ropas tradicionales, montan-

do a caballo, cultivando la tierra, habitando una *ruka*, llevando a cabo sus rituales y reuniones propias de su tradición y expresándose en su idioma, el *mapudungu*.<sup>10</sup> Esta intensa e imponente presencia de lo *mapuche* reafirma el carácter etnográfico de la puesta en escena del relato de Coña: *Soy mapuche, esto no es una representación y así ocurrieron los sucesos que se relatan*.

La fuerza dramática que adquiere esta presencia resulta fortalecida porque los mismos *mapuche* asumieron la coproducción de la película, asistiendo a la directora/guionista en detalles fundamentales para la puesta en escena: “Yo les empecé a preguntar ¿cómo está vestido el *longko* cuando llega el mensajero? ¿Quién está con él?, como para ir viendo la puesta en escena y ellos empezaron a opinar”.<sup>11</sup>

Los dispositivos visuales que refuerzan la participación *mapuche* en la acción dramática para posicionar su propia identidad se expresan en una hábil y delicada combinación. Por un lado, primeros planos de los personajes que fijan en el espectador un sujeto con una estética definida, en donde destacan no sólo los rasgos, sino también los gestos y las vestimentas como señales étnicas. Por otro lado, tomas de diversos lugares de Isla Huapi, conformadas por planos generales y extremadamente abiertos, extensos, que trasladan al espectador a un escenario natural donde el paisaje y la vivienda forman parte de lo *mapuche*. La naturaleza que “habla” a través de una cámara es muy distinta de la que “habla” a nuestros ojos. Así, este paisaje se transforma en un espacio elaborado visualmente, no sólo en su estética sino en la forma en que se hace inmenso y magnificante (Benjamin 2003). En forma complementaria, también está lo minúsculo y lo pequeño de este universo, suficientemente oculto a nuestros ojos en la cotidianidad, pero no por eso impenetrable, ya que se materializa en variados primeros planos de este mundo que rodea y acoge la historia que se está contando.

## LA IMAGEN DE PASCUAL COÑA: UNA TRANSPOSICIÓN ESTÉTICA

A través del análisis de los recursos narrativos y dramáticos que se ha expuesto, hemos visto cómo en *Wichan: El juicio* los indicios del texto de Pascual Coña —con relación al pasado, la tradición y el protagonismo étnico— persisten como vestigios que pueden ser pesquisados. De esta manera, *Wichan: El juicio* no es la obra literaria sino lo que el filme

hizo de ella, fijando en el relato cinematográfico una pertinencia etnográfica poderosa y verosímil. Pero, ¿cómo se constituye en la creación cinematográfica de Magaly Meneses esa imagen de lo *mapuche*?

Los recursos cinematográficos para materializar los aspectos narrativos y dramáticos que analizábamos han hecho posible que Pascual Coña transite desde la calidad de informante de Moesbach en el año 1927 —apenas reconocible en la doble columna del texto escrito en castellano y *mapudungu*— hasta la condición de protagonista de su propio relato, con una estética y una imagen específica en pleno siglo XXI. La nebulosa de la fantasía literaria, donde cada espectador ha construido una imagen de este *longko*, se disipa para dar paso a un rostro, un gesto, una mirada, que encarnan un modelo de lo *mapuche*. La estética de su configuración visual trasciende la individualidad del personaje, constituyéndose así en un verdadero referente étnico, desplazando de nuestro imaginario cualquier imagen anterior, para instalar este nuevo referente de refinada expresión.

Los dispositivos y procedimientos visuales de esta construcción se apoyan en una estética que se caracteriza por una austeridad rigurosa y exacta, donde los elementos se encuentran económicamente compuestos. Cada recurso de la puesta en escena logra establecer aquellos aspectos elementales de lo que consideramos *mapuche*: nada parece faltar, nada parece sobrar. Según las propias palabras de la directora, es el cine japonés el que provee, mayoritariamente, las claves visuales para la construcción de esta nueva imagen de lo *mapuche*:

Yo creo que en esa época andaba bien obsesionada con el cine japonés, en realidad con este cine de una épica minúscula, por decir algo, aunque suena contradictorio, o sea como grandes epopeyas que pasan a nivel de unos campesinos. Y hay en el cine japonés como de comienzos de los cincuenta, hay hartas cosas de ese estilo, como por ejemplo la película *Ugetsu monogatari* del director Kenji Mizoguchi. Iba sintiendo muy fuerte esa influencia.<sup>12</sup>

De esta manera se materializa una verdadera transposición estética no sólo de Pascual Coña, sino de lo *mapuche* en su conjunto, impregnando lo etnográfico de una nueva disposición visual, pero no por nueva menos válida (fig. 6).

La existencia y fundamento de lo *mapuche* materializado en el texto de Pascual Coña transita así a la imagen, reinaugurando una identidad étnica. Los dispositivos y procedimientos visuales utilizados en esta construcción cinematográfica han transformado el texto en un vestigio. La transposición estética de

Pascual Coña ha devenido en un nuevo referente que atraviesa las sombras al final de la caverna.

**RECONOCIMIENTOS** Este trabajo forma parte del proyecto "La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual" (FONDECYT N° 1030029).

## NOTAS

<sup>1</sup> Fray Ernesto Wilhelm de Moesbach (Alemania 1882 - Panguipulli, Chile, 1963) perteneció a la Orden Capuchina de Baviera y llegó a Chile como misionero en 1920. En los meses de invierno, entre 1924 y 1927, se dedicó al estudio de la lengua y las costumbres *mapuche*, al establecer una estrecha relación con el *longko* Pascual Coña en la misión del lago Budi, Puerto Saavedra (IX Región de Chile). La citada obra fue publicada por la Imprenta Cervantes en 1930, bajo los auspicios de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía y con el apoyo del Doctor Rodolfo Lenz, destacado lingüista de la época. Posteriormente, tal como señala José Ancán en la última edición de este texto:

Las sucesivas metamorfosis literarias, que por una parte invistieron a Coña y por otra, fueron cambiando el título y autor principal de la obra, se deben en gran medida a una probable interpretación superficial de edición, la cual encuentra su germen a contar de la segunda edición del relato, realizada por ICIRA en el año 1973. Es que los libros como las personas cambian, se las arreglan para ir expresando, de una u otra forma, el ambiente característico de cada época. [...] semejante pase de magia, trocó la temporal humanidad de los seres de carne y hueso en auténticos y perseverantes personajes literarios (Coña 2000: 7-11).

<sup>2</sup> La división en secuencias de este cortometraje fue realizada por Felipe Maturana en el marco del proyecto FONDECYT N° 1030029 ya mencionado (véase la presentación de este *Boletín*) y constituye una proposición para un trabajo sistemático con el filme.

<sup>3</sup> Ambas citas surgen de una entrevista a Magaly Meneses, realizada por el equipo del proyecto FONDECYT N° 1030029 en Santiago, diciembre de 2003.

<sup>4</sup> "[...] la literatura, por ser el modo de narración dominante en el siglo XIX, sirvió desde los orígenes del cine como proveedora de historias" (Wolf 2001: 16). Recuérdense, como ejemplos pioneros fundamentales, los filmes *Hunchback of Notre Dame* de Wallace Worsley (1923) y *Nosferatu: Eine symphonie des grauens* de Wilhelm Murnau (1922). En Chile, uno de los ejemplos más ilustrativos de los vínculos entre literatura y cine lo constituye la novela *Palomita blanca* del escritor Enrique Lafourcade (1971), llevada al cine por Raúl Ruiz en 1973.

<sup>5</sup> Por ejemplo *Romeo y Julieta* de Franco Zeffirelli (1968) y *Othello* de Oliver Parker (1995), ambas trabajadas sobre las obras homónimas de William Shakespeare (Wolf 2001).

<sup>6</sup> Película *Wichan: El juicio* (Meneses 1994).

<sup>7</sup> Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto, en Santiago, diciembre de 2003.

<sup>8</sup> Sobre la historia y producción de estos fotógrafos se puede consultar Alvarado, Mege y Báez (2001) y Rodríguez (2001).

<sup>9</sup> Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto, en Santiago, diciembre de 2003.



Figura 6. Fotograma de *Los siete samuráis* (Kurosawa 1954), Japón.

Figure 6. Movie still from *The Seven Samurai* (Kurosawa 1954), Japan.

<sup>10</sup> *Ruka*: Vivienda tradicional *mapuche*.

<sup>11</sup> Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto, en Santiago, diciembre de 2003.

<sup>12</sup> Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto, en Santiago, diciembre de 2003. Cabe recordar, en este sentido, la paradigmática realización de Akira Kurosawa titulada *Los siete samuráis* (1954).

## REFERENCIAS

- ALVARADO, M.; P. MEGE & C. BÁEZ, 2001. *Fotografía mapuche siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén Editores.
- ARDEVOL, E., 1997. Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'ICA* 10: 125-197, Barcelona: Institut Català d'Antropologia.
- BENJAMIN, W., 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Itaca.
- COÑA, P., [1930] 1973. *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: ICIRA.
- [1930] 2000. *Testimonio de un cacique mapuche*. Santiago: Pehuén Editores.
- LAFOURCADE, E., 1971. *Palomita blanca*. Santiago: Editorial Zig-Zag.
- MOESBACH, E. W. DE, 1930. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- PIAULT, M. H., 2002. *Antropología y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- RODRÍGUEZ, H., 2001. *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- ROMAGUERA, J. & H. ALSINA (Eds.), 1998. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- SÁNCHEZ, R., 1971. *El montaje cinematográfico, arte de movimiento*. Santiago: Editorial Pomaire.
- WOLF, S. 2001. *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

## FILMOGRAFÍA

- CURTIS, E., 1914. *En la tierra de las canoas de guerra. (In the land of the war canoes)*. Blanco y negro, 47 min. University of Washington Press, Estados Unidos – Canadá.
- KUROSAWA, A., 1954. *Los siete samuráis (Shichinin no samurai)*. Blanco y negro, 205 min. Toho, Japón.
- MENESES, M., 1994. *Wichan: El juicio*. Blanco y negro, 25 min. Kien Producciones, Chile.
- MIZOGUCHI, K., 1953. *Las siete lunas (Ugetsu monogatari)*. Blanco y negro, 94 min. Daiei, Japón.
- MURNAU, F. W., 1922. *Nosferatu. Una sinfonía de lo patético (Nosferatu. Eine symphonie des grauens)*. Blanco y negro, 92 min. Prana, Alemania.
- PARKER, O., 1995. *Otelo (Othello)*. Color, 125 min. Castle Rock Entertainment Productions / Dakota Films / Imminent Films, Reino Unido – EE.UU.
- RUIZ, R., 1973. *Palomita blanca*. Color, 125 min. Prochitel, Chile.
- UYS, J., 1980. *Los dioses deben estar locos (The gods must be crazy)*. Color, 109 min. 20th Century Fox, Botswana – EE.UU.
- WORSLEY, W., 1923. *El jorobado de Notre Dame (The hunchback of Notre Dame)*. Blanco y negro, 135 min. Universal Pictures, EE.UU.
- ZEFFIRELLI, F., 1968. *Romeo y Julieta (Romeo and Juliet)*. Color, 138 min. Paramount Pictures, Reino Unido – Italia.