

Revista chilena de historia social popular

REVUELTAS

SANTIAGO, CHILE | NÚCLEO DE HISTORIA SOCIAL POPULAR
AÑO 05 | NÚMERO 09 | JULIO 2024 | ISSN 2452-5707

ARTÍCULOS

Cine, guerra e historia en Chile: Lucha por la redención de la imagen mapuche en *La agonía de Arauco* (Gabriela Bussenius, 1917) y *Newen Mapuche* (Elena Varela, 2010)

*Cinema, war and history in Chile: Fight for the redemption
of the Mapuche image in La agonía de Arauco (Gabriela
Bussenius, 1917) and Newen Mapuche (Elena Varela, 2010)*

Anisell Esparza Fica

Magíster en Estudios de Cine
Pontificia Universidad Católica de Chile.
Profesora en el Instituto de Estética,
Pontificia Universidad Católica de Chile.
Santiago de Chile, Chile

✉ anesparza@uc.cl

ORCID [0009-0004-0569-6446](https://orcid.org/0009-0004-0569-6446)

Recibido: 29 de abril 2024

Aceptado: 15 de julio 2024

Resumen: El presente trabajo examina el conflicto bélico más extenso ocurrido en Chile desde su independencia: la guerra contra la nación Mapuche. Se aborda la historia de la Ocupación de la Araucanía y sus repercusiones desde la historiofotía, utilizando dos películas chilenas a modo de documentos históricos. Se propone que, en *La agonía de Arauco* (Gabriela Bussenius, 1917) y *Newen Mapuche* (Elena Varela, 2010), ambas directoras trazan una narrativa de la guerra chileno-mapuche, que desafía la imagen ideológica de la Ocupación y denuncia al Estado tal instigador de la violencia cometida. Desde esta condición, el cine se convierte en una fisura, adoptando un papel radical frente a la historiografía oficial, rechazando perpetuar los patrones escritos e icónicos con los que la prensa y los discursos oficiales justifican el ímpetu bélico contra el pueblo mapuche. La relevancia de ambas películas es fundamental para posicionar a la imagen cinematográfica como un agente de descolonización, una forma artística que invita a nuevas perspectivas de los acontecimientos y que, a su vez, construye un nuevo tiempo histórico para los más desposeídos.

Palabras claves: Historiofotía - Cine chileno - Colonización interna - Pueblo Mapuche - Cine intempestivo

Abstract: This work examines the most extensive war conflict that occurred in Chile since its independence: the war against the Mapuche nation. The history of the Occupation of Araucanía and its repercussions are addressed from historiofotía, using two Chilean films as historical documents. It is proposed that, in *La agonía de Arauco* (Gabriela Bussenius, 1917) and *Newen Mapuche* (Elena Varela, 2010), both directors trace a narrative of the Chilean-Mapuche war, which challenges the ideological image of the Occupation and denounces the State as such. instigator of the violence committed. From this condition, cinema becomes a fissure, adopting a radical role in the face of official historiography, refusing to perpetuate the written and iconic patterns with which the press and official discourses justify the war effort against the Mapuche people. The relevance of both films is fundamental to position the cinematographic image as an agent of decolonization, an artistic form that invites new perspectives on events and that, in turn, builds a new historical time for the most dispossessed.

Keywords: Historiofotia - Chilean Cinema - Internal Colonization - Mapuche People - Untimely Cinema

Introducción

El surgimiento del cine coincidió con el apogeo del imperialismo. Mientras el cine estaba en sus primeras etapas de desarrollo, los grandes imperios, como Francia, Alemania, Italia, Inglaterra, Rusia, Bélgica y Estados Unidos, ejercían su dominio sobre vastas extensiones de territorio en todo el mundo. Tal como se divide un vacuno para seleccionar los trozos de carne, en la Conferencia de Berlín en el año 1885, se dividió el territorio africano en líneas rectas, ignorando la geografía del lugar y a los grupos humanos que la habitaban para conformar nuevos Estados-naciones¹. Desde aquel advenimiento, la máquina cinematográfica no tardó en constituirse como una forma más de dominación cultural en los países imperialistas. El cine asumió una condición bélica a partir de la instauración de ideologías a nivel masivo -la creación del escenario de guerra-, sobre todo en manos de países con gran poder económico, como el caso de Francia, EEUU y/o el Reino Unido, que gracias a su desarrollo económico y tecnológico contaban con la hegemonía del aparato. Si pensamos en la relación entre el cine y la guerra nos daremos cuenta de que, por la competencia para comunicar masivamente ideas, ésta siempre ha sido alevosa.

Si bien en Latinoamérica al momento del nacimiento del cine, la mayoría de los países estaba por cumplir el centenario de su independencia, las estructuras económicas y sociales se encontraban en su mayoría en una relación de dependencia económica o ideológica con potencias extranjeras. Es bajo este contexto que llega el cine al continente, como una máquina extranjera importada desde los países insignes del capitalismo. De modo que el cinematógrafo llegó bajo una serie de condiciones tecnológicas que estaban distantes del acontecer latinoamericano, donde aún no se establecía por completo la modernidad. No por nada el cinematógrafo fue traído a países en menor desarrollo industrial² como forma de exploración visual etnográfica de aquellos lugares “indómitos”. Esta mirada científico-occidental hizo que el cine no desarrollara un lenguaje distinto del lugar de su génesis. Siempre estuvo entre negociaciones e hibridaciones de las distintas sociedades; luchas en la jerarquía y dominación de la mirada extranjera

1 Esta referencia la tomamos del documental *Wie man sieht* (1986) del cineasta Harun Farocki, quien también durante su trabajo ha instigado a las imágenes occidentales como una continuación del dominio sobre el mundo y las personas. “Medir y cortar. Con cortes rectos los colonialistas dividieron continentes como África. Un buen carnicero no despedaza simplemente un animal. Lo descuartiza siguiendo su constitución. Al cortarlo así, muestra su respeto a un proceso de crecimiento.” (Farocki, 1986. Min. 06:00)

2 En el caso mexicano es el presidente Porfirio Díaz quien, en sus intentos de modernización y progreso del país, invitó en 1896 a Bernard y Gabriel Vayre, operadores del cinematógrafo Lumière. Durante la estadía de los Vayre se rodaron más de 35 filmes.

por sobre la mirada propia. Como afirma Ana López, la llegada del cinematógrafo puede comprenderse como otra importación extranjera, que afirmó los patrones de dependencia neocolonial de la región latinoamericana ante el sistema capitalista global (2015, p.129). Es esta diferencia y otros factores propios de Chile, como su déficit en el fomento de industrias, fue lo que imposibilitó un desarrollo temprano del lenguaje cinematográfico en el país.

A pesar de los conflictos estéticos que pudo tener el lenguaje cinematográfico en su llegada, para este artículo el cine cobra especial relevancia como un documento de historiofotía, es decir, “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico” (White, 2010, p.217). De forma que el cine nos es útil como una fuente histórica y de memoria, y no sólo como una referencia estética. Según afirma Rosenstone, “debemos comenzar a entender el cine en sus propios términos, como un modo de explorar la forma en que el pasado tiene sentido para nosotros en el presente” (2013, p.36). A esto, podemos agregar que el cine no nos ofrecería muestras de sentido tan sólo para un presente, sino además posibilidades históricas que dialoguen con el futuro. Es por ello, que se hace necesario discutir sobre un cine que abra nuevas fisuras históricas en el pasado bélico y colonialista del país.

La Ocupación de la Araucanía, *colonización interna* del Estado chileno.

Si hablamos de cine y guerra en Chile, es ineludible referirse a uno de los hechos bélicos más brutales que se dio en dicho país al final del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la “Ocupación de la Araucanía”. Entre los años 1861 y 1883, se llevó a cabo esta guerra que, tenía como fin, la incorporación del territorio mapuche al Estado chileno. La “Pacificación de la Araucanía” estuvo caracterizada por un alto nivel de violencia. José Bengoa (1996) apunta a la complejidad de dar una “estadística” de las muertes mapuche, tanto porque los únicos documentos de bajas fueron partes entregados por el Ejército chileno, no obstante afirma que habría que considerar esta guerra como una “masacre”, donde varias miles de personas perdieron la vida y otras miles más sufrieron las consecuencias de este proceso histórico bélico (pp.220-222). La Guerra de Ocupación en la Araucanía quebró para siempre las relaciones entre el Estado chileno y el pueblo Mapuche.

Para comprender la guerra de 1860 entre Chile y el pueblo Mapuche, debemos encasillar la campaña bélica articulada por el Estado chileno dentro de un proceso de expansión, colonización y unificación del territorio que se ubicaba entre el río Biobío y Valdivia. Este territorio habitado por distintas comunidades indígenas poseía autonomía de gobernanza, la cual había sido declarada en los distintos parlamentos entre la corona española y las autoridades mapuche

posterior a la guerra de Arauco, en el año 1656. Durante dicho contexto, datan múltiples acuerdos de paz, adscritos en los parlamentos de Negrete entre 1726 y 1803, en los que se declara como la frontera entre españoles y mapuche al río Biobío y se comprenden acuerdos de comercios, siempre y cuando poseyeran la autorización de la autoridad respectiva, de otra forma no se podía traspasar dicha frontera. Posterior a la guerra de Independencia, es el mismo Estado chileno quien, el 7 de enero de 1825, ratifica en el tratado de Tapihue reafirmando los límites entre habitantes chilenos y el territorio mapuche; las fronteras no se podían cruzar sin autorización y cada autoridad mapuche estaba a cargo de la jurisdicción de sus territorios, siempre y cuando no permitieran el paso de extranjeros a tierra chilena.

En *La historia del despojo: El origen de la propiedad particular en el territorio mapuche*, el historiador Martín Correa Cabrera analiza las fuentes que dieron sustento a la invasión del Ejército chileno al territorio al sur del Biobío. Para el investigador, la “ideología de la ocupación” construida por el Estado chileno con ayuda de los medios de comunicación, se basó en tres conceptos: la extensión de la soberanía y la jurisdicción chilena al territorio indígena que, como mencionamos, hasta la mitad del siglo XIX poseía autonomía; la explotación de dichos territorios que en su gran extensión carecían de usos productivos en manos indígenas; y el enfrentamiento entre civilización y barbarie, es decir, hacer llegar la razón occidental al territorio salvaje (2021, p.30).

Un ejemplo, es el discurso pronunciado en 1868 por Benjamin Vicuña Mackenna, en la cámara de diputados, el intelectual y político de la época asevera:

El indio (no el de Ercilla, sino el que ha venido a degollar a nuestros labradores del Malleco y a mutilar con horrible infamia a nuestros nobles soldados) no es sino un bruto indomable, enemigo de la civilización porque solo adora todos los vicios en que vive sumergido, la ociosidad, la embriaguez, la mentira, la traición y todo ese conjunto de abominaciones que constituye la vida del salvaje (pp.7-8).

Catalogar a indígenas como bárbaros e incivilizados certifica una distancia jerárquica propia de la estratificación social de la sociedad chilena, fuertemente influenciada por la civilización occidental, la que distingue a los hombres de la razón de los aborígenes salvajes faltos en moral que estorban ante el avance del progreso; este discurso sienta las bases de la *ideología de Ocupación*, según lo que menciona Correa. Por otra parte, Benjamín Vicuña Mackenna cite el poema *La Araucana*, escrito por Alonso de Ercilla en el año 1569, para justificar una supuesta diferencia entre “indios de Ercilla” y los “indios infames” del siglo XIX. Los primeros dignos hombres de guerra en comparación con los segundos; meros

hombres de pillaje. Esta afirmación nos hace pensar en la necesidad de la élite chilena para crear una nueva imagen del pueblo mapuche que fuese conveniente para la nueva empresa de dominación.

A su vez, el escrito *La Araucana* se puede considerar fundacional en tanto que, según la tesis de Mary Louis Pratt (2010), los textos escritos por los colonizadores establecen formas de estereotipos en el imaginario del imperio y también en el territorio dominado, consagrando así una imagen representativa de su propia mirada para que el otro incluso se vea a sí mismo. Este ejercicio supone una forma de continuar las influencias de la colonia en el imaginario colectivo del territorio local. De tal manera, en el poema épico de Ercilla se construye una imagen de los indígenas para los conquistadores y esta se vuelve a citar también durante el periodo de independencia para afirmar una condición patriótica.

Jorge Pinto, en el capítulo “El costo del progreso” (2003), aborda el proceso de exclusión del pueblo mapuche, pero advierte también que el proceso de exclusión indígena fue repetido por las élites latinoamericanas, desde México hasta tierra del Fuego. Dichas élites estaban fuertemente influenciadas por los discursos positivistas que “confundieron” el progreso con “las formas de vida alcanzadas en Europa Occidental y percibieron al indígena como una barrera que impedía alcanzar esa meta.” (2003, p.153). De tal forma, surgen los discursos anti-indigenistas y se reproducen a través de diarios como *El Ferrocarril* y *El Mercurio*, donde no sólo se justificó la invasión a tierras indígenas, sino también se justificaron las agresiones a los indígenas. Las claras alusiones entre civilización o barbarie perpetuaron un imaginario de animalidad en los mapuche.

Los hombres no nacieron para vivir inútilmente y como los animales selváticos, sin provecho del jénero humano y una asociación de bárbaros, tan bárbaros como los pampas o como los araucanos, no es más que una horda de fieras que es urgente encadenar o destruir en el interés de la humanidad y en bien de la civilización. (El Mercurio, “La civilización y la barbarie”, 25 de junio de 1859)

Este proceso bélico por la conquista del sur de Chile, que fue justificado por las ficciones que reproducidas en los medios, cómplices de las élites chilenas, terminó en 1883 con el Estado chileno como vencedor, la reconstrucción de la ciudad de Villarrica y la autonomía territorial del pueblo mapuche disminuida casi en su totalidad, sumido en la extrema pobreza y con considerables vidas perdidas. Desde el fin de la Ocupación de la Araucanía en adelante, “la imagen de ladrones se expandió por la sociedad chilena y el desprecio al salvaje guió y guía las relaciones entre ambas sociedades” (Bengoa, 1996, p.149). Los mapuche co-

menzaron a ser vistos como bárbaros, alcohólicos, pobres, delincuentes y flojos, muy lejos de la imagen de fuertes guerreros que *La Araucana* había consolidado.

Dominio del imaginario frente a una historia a contrapelo.

La técnica de la escritura, y posteriormente, la instalación de imágenes, fueron útiles al primer proceso de colonización en Latinoamérica al facilitar la extensión de imaginarios occidentales y así anular una serie de creencias, culturas, historias y memorias originarias pertenecientes a pueblos indígenas del territorio (Gruzinsky, 1994). Autores como Silvia Rivera Cusicanqui en Bolivia, Pablo González Casanova en México, o Claudio Alvarado Lincopin en Chile, denominan colonialismo interno a la teoría política que sostiene que la matriz colonial no fue superada con las independencias latinoamericanas de España, sino más bien sólo fueron modificadas las condiciones de dominación, aplicando el colonialismo hacia dentro de las naciones, revistiéndose con el nuevo modelo político y económico fomentados por el “pensamiento liberal-conservador que fundó el ideario nacional de Nuestra América” (Alvarado, 2021, p.60). Es decir, en el caso de Chile y la colonización interna, no es hasta la segunda mitad del siglo XIX, donde el Estado chileno se establece como un producto nación inspirado en los ideales occidentales y emprende un proceso de consolidación del Estado soberano en manos de las oligarquías. Es en este periodo que se llevaron a cabo tanto en Chile, Argentina, como también en EEUU, guerras para exterminar y reducir las poblaciones indígenas, que “fueron provocadas por la intolerancia de las sociedades criollas, nubladas por los marcos ideológicos del siglo XIX, que terminaron por deshumanizar tanto a los indígenas como a sí mismos” (Pairican, 2020, p.16).

Este proceso, orquestado por las Fuerzas Militares, el Poder Judicial y los intereses particulares de las élites nacionales, tuvo como consecuencia material el despojo de las tierras de miles de personas indígenas. Para lograr este objetivo, Chile recurrió a una renovada mitificación de la imagen mapuche, presentándola de manera grotesca y animal. Esta estrategia se enmarcó dentro de la ideología de ocupación y dominación, que incluyó la manipulación de los acontecimientos del pasado relacionados con los sucesos durante la Ocupación de la Araucanía.

La actual historiografía Mapuche, basada en fuentes, relatos orales y documentos primarios, interpreta que el reclamo actual por la autonomía del pueblo-nación Mapuche es una respuesta histórica a los procesos de “colonización interna” llevados a cabo por el Estado chileno. Esta perspectiva histórica, desarrollada por autores pertenecientes al pueblo Mapuche en las últimas décadas, aborda la violencia bélica y representa una resistencia frente a la historiografía

oficial y dominante en Chile, un ejercicio a contrapelo de los acontecimientos que estableció la “ideología de Ocupación”. Como afirma Fernando Pairican en las palabras preliminares del libro *Toqui*, la historiografía concebida por pensadores indígenas ha sido una fuente de inspiración para la creación de epistemologías propias del Mapuche como forma de contribuir a la articulación de un tejido histórico propio y, a su vez, contribuir a la disciplina historiográfica (2020, p.18).

Cine de mujeres para la redención Mapuche

Considerando el contexto previamente expuesto, hemos seleccionado dos películas relevantes para investigar desde una perspectiva historiográfica. Ambas películas destacan por su proyección histórica, su persistente lucha contra la invisibilidad forzada, su elección de personajes históricamente oprimidos y su enfoque distintivo en el conflicto chileno-mapuche. Además, es relevante señalar que las dos películas fueron dirigidas por mujeres.

La primera de ellas es *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*, dirigida en 1917 por Gabriela Bussenius. Este filme se considera el segundo largometraje argumental producido en Chile y, lamentablemente, se encuentra actualmente perdido. Nuestra única fuente de conocimiento sobre esta obra proviene de la prensa de la época y relatos relacionados con la historia del cine. El segundo film es *Newen Mapuche: la fuerza de la gente de la tierra*, estrenado en 2010 y dirigido por la cineasta Elena Varela. Esta película representa un importante precedente en la documentación histórica de la cultura mapuche y de todas las luchas que han enfrentado durante los años de democracia en Chile, tras la dictadura de Pinochet.

Las directoras de dichas películas, si bien no son feministas explícitamente, ni tampoco mapuche, han permanecido en la historia como personajes secundarios, en tanto que sus obras han sido borradas, perseguidas e ignoradas. Es en esta condición donde se incrementa un lenguaje particular o una visión del género que se impregna acorde a sus propias fórmulas cinematográficas. Gabriela Bussenius utilizó como protagonistas del melodrama, a una mujer y un niño indígena, una descentralización de los héroes y los personajes románticos heterosexuales. Por otra parte, Elena Varela utilizó el documental en primera persona, donde su cuerpo y su voz son también un medio para el discurso político. Como afirma Hayden White, la mayor relevancia del cine hecho por mujeres no es la incorporación de las temáticas de género, sino el cuestionamiento a la construcción de la historia por parte de los hombres (2010, p.226).

La agonía de Arauco o el olvido de los muertos (1917)

En 1917, se estrenó el segundo largometraje argumental nacional *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos*, filmada entre la ciudad de Viña del Mar y los pueblos del sur de Chile. Este film fue dirigido y escrito por Gabriela Bussenius, la dirección de fotografía y el montaje estuvo a cargo de Salvador Giambastiani. Lamentablemente, la película se encuentra perdida y solo podemos conocer de ella a través de algunos archivos de prensa, investigaciones teóricas e históricas de la historia del cine³. En el archivo digital *Memoria chilena*, se pueden extraer documentos de prensa de la época de *Revista La Gaceta* y *El Mercurio*, en donde anuncian el estreno del filme.

La agonía de Arauco se centra en la historia de Isabel, una mujer de clase alta quien tenía una feliz familia junto a su esposo y su hijo. Hasta que en un trágico accidente jugando tenis, el padre, sin querer, asesina a su hijo e incapaz de sobrellevar la culpa se suicida. Entonces, sumida en su desgracia, la mujer decide viajar al sur de Chile para convivir con su tristeza. En aquel viaje, conoce a Catrileo, un pequeño niño mapuche que sufre el despojo de su hogar y su familia producto de la Ocupación de la Araucanía. Isabel ve en el rostro de Catrileo el reflejo de su pequeño hijo difunto, creando ambos una relación sentimental sustentada en la pérdida y el duelo. Según la tesis de la investigadora Mónica Ríos (2016), el nombre de la película compuesto por dos frases *La agonía de Arauco y el olvido de los muertos* aduce que la película está construida argumentalmente en base a dos tramas: la primera, una especie de melodrama con una protagonista femenina que debe sobreponerse a una tragedia familiar; y la otra es la tragedia que aconteció en la Ocupación de la Araucanía, encarnada en el personaje del pequeño huérfano Catrileo. Esta fórmula argumental, que tiene como protagonista a una mujer y un niño, remite a una constitución simulada de una estructura familiar que, si bien podría ser anómala, permite la formación de un dúo sentimental que facilita la empatía del público, por su tendencia al melodrama cinematográfico.

En el capítulo “Melodrama Inside and Outside the home” (1989), de la investigadora de cine y teórica feminista, Laura Mulvey, se reflexiona sobre las formas de cine melodramáticas desde los inicios hasta la década de los 50’ en Hollywood y la posterior llegada de la televisión. La autora repasa el melodrama silente, exponiendo que, entre varios componentes artísticos, este tenía el poder de generar popularidad a través de los gestos, sin la necesidad de la palabra. Es así como

3 Actualmente, un grupo de investigadoras chilenas, Daniela Bussenius, Javiera Navarrete, Isabel Tagle, Valentina Gilbert, Anisell Esparza y el colectivo Anarchivo cine, trabaja en la recuperación y transcripción de guiones recientemente encontrados de este filme.

“un gran territorio de lo indecible podría ser representado”⁴ (1989, p.73). Como las limitaciones técnicas del cine no correspondían al lenguaje de la palabra, el gesto corporal y el terreno de lo indecible adquirió un gran valor para constituir el melodrama.

Mulvey, siguiendo los lineamientos de la teoría feminista contemporánea, sostiene que las palabras tanto escritas como enunciadas, han sido un método de acción y lucha para la contestación de discursos hegemónicos y la toma de conciencia ante problemas relevantes para las mujeres. Sin duda, la cuestión de la enunciación, el cómo y desde dónde hablan las mujeres, siempre deja al descubierto la cercanía que existe entre estas sujetas con los márgenes del discurso. Por ello, es relevante es que, a pesar de las múltiples limitaciones al momento de decir y crear discursos propios de los sectores oprimidos (en tanto a clase, raza y género, este último el caso de Gabriela), estas y estos son capaces de abrir brechas en los mismo límites y márgenes. Las metáforas o el simbolismo, fueron complejos sistemas de significación, semióticamente cargados hacia discursos que no seguían necesariamente los imaginarios oficiales.

Cabe entonces profundizar las lecturas de los símbolos que emanan de *La agonía...*, según Eliana Jara:

Del título pareciera desprenderse que la trama gira en torno a la vida y problemas de los indígenas. Pero no. Es más bien una aventura sentimental, donde el paisaje y el pueblo mapuche sirven de pretexto para justificar una metáfora sobre la extinción de la raza araucana. La pérdida del hijo y marido de la protagonista constituyen el nudo argumental del filme (1994, p.34).

Si a esta lectura del entramado de *La agonía...*, la leyéramos con el interés en la significación y enunciación desde los estudios de género, es decir, profundizáramos la mirada, dando más vueltas al simbolismo y las metáforas posibles dentro de la trama, evitando las lecturas superficiales, cabe hacer la siguiente pregunta: ¿qué posibles lecturas podríamos hacer sobre el argumento de la mujer viuda que ve en un huérfano mapuche el rostro de su hijo fallecido? Resignificando lo poco que sabemos de la película, sin necesidad de inventar conjeturas, podemos ver a cabalidad que la película estaba cargada de simbolismos y metáforas que no se guiaban por *ideología anti-indigenista* de la época (indios flojos, alcohólicos y sucios), sino más bien en las mismas limitaciones del melodrama,

⁴ Traducción propia. El texto original dice: “A whole terrain of the ‘unspeakable’ can thus be depicted”.

por lo que construyó una imagen de redención encarnada en un niño huérfano, con el mismo rostro de su hijo chileno muerto.

Enfocada en el estudio de la literatura latinoamericana, el trabajo de Doris Sommer, *Ficciones Fundacionales* (2004), también estudia las posibles simbologías y cargas semánticas que el melodrama literario posee para contribuir a imaginarios nacionales de unificación entre clases sociales que en la vida real están separadas abismalmente por condiciones sociales y económicas. Si bien sus análisis se enfocan en la revisión de literatura del siglo XIX, en autores como Andrés Bello, José Martí, Juan Bautista Alberdi y Alberto Blest Gana, quienes escribieron novelas durante y posterior a la independencia de las repúblicas latinoamericanas, y desde la perspectiva de Sommer, estos textos literarios tenían una profunda relación con la unificación de la nación. Si nos acercáramos desde esta perspectiva a *La agonía...*, es posible afirmar que la fórmula melodramática de Bussenius intenta reconciliar al espectador chileno con la imagen del mapuche -enemigos en la Ocupación de la Araucanía- al representarlo como niño huérfano.

Como data una nota escrita sobre la película de Bussenius por la revista *Cine Gaceta*, “inteligentemente ligado a la trama principal, se desarrolla un argumento secundario que nos cuenta la vida pretérita y presente de los araucanos, los indómitos indios convertidos hoy en pobres y tímidos seres por obra del alcohol y de la más cruel injusticia” (1917, p.3). El agenciamiento entre Isabel y Catrileo no es sólo una excusa para mostrar los paisajes del sur Chile, más bien compone una historia de personajes sumamente desposeídos en derechos civiles: la mujer y el niño indígena durante el primer centenario. Por lo tanto, la película se configura entre los personajes inferiores de la sociedad chilena y el escenario de las ruinas que dejó la guerra perpetrada por el Estado chileno en contra del pueblo indígena.

Varios extravíos del material fílmico temprano se pueden aludir a la falta de conocimiento acerca de conservación del archivo fílmico, sin embargo, la autora Mónica Ramón Ríos, en su investigación *El archivo espectral: el cine de tres mujeres chilenas frente a la nación*, propone que en el caso de *La agonía de Arauco*, su pérdida fue con alevosía por parte de la historiografía oficial, dado que esta película es una de las primeras formas del cine de ficción en que convergían la vida política y social de los oprimidos, los mapuche y la mujer, a través de una estrategia de entretenimiento (2016, p.108). Como propone Ríos, la posibilidad de hacer un film como *La agonía de Arauco* fue debido a que antes de la cooptación del cine chileno bajo las influencias norteamericanas, entre los años 1917 y 1929, hubo un espacio donde se podía experimentar narrativamente y los vínculos sociales, ya que aún no estaban “colonizados por las elites nacionalistas y europeas”.

zantes masculinas” (Ríos, 2020, p.117). En el documental *Story of films: an Odyssey* (2011), de Mark Cousin, se entrevista a la investigadora de cine Cari Beauchamp, quien señala que en Hollywood, antes de los 1920, existía un espacio muy creativo y con personas con muchas ganas: “Hollywood lo construyeron mujeres, inmigrantes y judíos, gente que no era aceptada en otros lados. La mitad de las películas escritas antes de 1925 fueron escritas por mujeres.” (Cousin, 2011. Min. 47:35). Así, también afirma que el primer filme con un argumento complejo fue escrito por una mujer: Alice Guy Blaché en 1912.

Es decir, en el periodo anterior a la industrialización masiva del cine, existían muchas personas subalternas trabajando en películas, o sea, la creatividad no estaba dominada por un pensamiento comercial o patriarcal. Por lo mismo, es muy posible que la primera película dirigida por una mujer en Chile tocara temas y sensibilidades que aún no se cooptaban por el imaginario dominante, porque básicamente no existía un uso del cine como medio ideológico de la nación, a diferencia de la prensa escrita que, como mencionamos anteriormente, sirvió para crear una ideología chilena anti indigenista.

El protagonismo de personajes subalternos de aquel entonces (mujer, infancias e indígenas) implica una característica social del film. Desde una perspectiva benjaminiana de la historia, la película fue una redención de los agravios que vivieron los vencidos de la Ocupación de la Araucanía. Una respuesta propia de la historia triunfante sería no permitirle la perduración en el tiempo del progreso a la película de Bussenius, dado que esta significa una acción por la memoria de las y los indígenas, víctimas en manos del Estado. Por tanto, es posible que la desaparición de la película no sólo pertenezca al nulo conocimiento de ese entonces por el patrimonio cinematográfico, sino también a un desinterés a *posteriori* en exhibir el filme y ser considerado con buena fe por las y los historiadores de cine chileno.

Según Achille Mbembe, el archivo tiene una relación intrínseca con la supremacía del Estado, ya que el manejo de este es una afirmación de su dominación y consumo sobre el tiempo. Entonces, en la abolición del archivo se crea la posibilidad de anestesiar el pasado, lo que Mbembe denomina como “cronofagia” (2020, p.4). En consecuencia, el archivo está siempre sujeto a “un asunto de discriminación y selección, que al final, resulta en el otorgamiento de un status privilegiado a ciertos documentos escritos y el rechazo de ese mismo status a otros, así juzgados como ‘inarchivables’. El archivo, así, no es un dato, sino un status” (2020, p.3). Esta crítica al manejo de los documentos es sumamente útil al relacionarla con la construcción histórica oficial de un país como Chile, propenso a olvidar fácilmente las tragedias del progreso, y poner en contrapunto cómo las Historias del cine han aportado o no a esta selección.

En libros clásicos de cine en Chile como la *Historia del cine chileno*, de Carlos Ossa, publicado en 1971 por la editorial *Quimantú*, el autor comenta acerca del film: “La agonía de Arauco no sólo estaba destinado a quedar fuera de la historia del más meticuloso erudito del cine, sino que se trataba de una obrita de aficionada que no sobrepasaba esa leve circunstancia” (p.17). Se repite en varias ocasiones el cuestionamiento a la importancia de *La agonía de Arauco* para la historia nacional de cine, así como se pone en duda la capacidad de la directora para dirigir. Erróneamente, se afirmó por mucho tiempo que Gabriela Bussenius tenía 17 años al momento de estrenarse la película, dato que es una de las tantas falencias históricas acerca de la película y fue desmentido por el trabajo de Mónica Ramón Ríos, quien, gracias a su investigación en conjunto con Daniela Bussenius, contrarían esta idea a través del descubrimiento y publicación de las actas de nacimiento de Gabriela, con las cuales comprueban que al momento de *La agonía de Arauco*, la directora tenía 29 años (2020, p.120). En este punto, es claro que sin las perspectivas feministas como una nueva necesidad de revisar y reescribir la historia –o contar las historias alternativas-, el nombre de Gabriela Bussenius seguiría estando en duda respecto de su importancia política y social más que cualquier otro cineasta de la época.

Newen Mapuche: La fuerza de la gente de la tierra (2010)

En el año 2010, el Estado de Chile, con su historia y simbología patriótica, celebró su bicentenario. Dos siglos de construcción de un Estado-nación que se mostraba pujante al mundo, un ejemplo de desarrollo para la región latinoamericana. Desde el 2000, el país se encargaba de agendar celebraciones con la creación de la Comisión Bicentenario, según el decreto supremo n°176, durante el gobierno de Ricardo Lagos. Propone el citado expresidente en el discurso pronunciado el 21 de mayo de 2004, cerrando ya su periodo presidencial:

Chile ha conquistado la más expectable posición económica de su historia. Nuestra tarea es asegurar que ese impulso no se frustre. Si mantenemos firmes las orientaciones que traemos, estoy seguro que daremos el gran salto al desarrollo [...] He señalado, desde el primer día de mi gobierno, que no persigo sueños irreales sino una utopía posible: que Chile alcance el umbral del desarrollo para su Bicentenario (Lagos, 2004, p.20).⁵

Doscientos años después de la primera junta de gobierno, se estrena la película *Newen Mapuche* (2010), de Elena Varela. Film cuyo discurso carga una memoria contraria a la de la celebración de la conmemoración nacional. La obra muestra

5 Las cursivas son nuestras.

las sombras del progreso, los costos del desarrollo y, sobre todo, la violencia soberana con la cual un Estado se construía por sobre y en contra de aquellos habitantes originarios del territorio. La directora, una mujer chilena, también conoció de cerca aquella agresividad del orden imperante. Durante la filmación, su material de trabajo fue secuestrado y ella, detenida y acusada de asociación ilícita para cometer delitos, asalto, robo con intimidación y robo con homicidio, por una supuesta participación en dos asaltos a mano armada cometidos, uno en la sucursal Banco Estado de Loncoche en diciembre de 2004 y otro en la caja pagadora del INP en Machalí, en junio de 2005.

Desde esta experiencia, comienza a articularse un filme enunciado en primera persona, que construye un relato visual e histórico de las condiciones de opresión que se ejecutan contra mapuche en los gobiernos democráticos. Es decir, Elena es la protagonista de la película, pero la autobiografía no se limita a la introspección de ella como sujeto, sino en la posibilidad de agenciamiento con la lucha del pueblo mapuche y los costos que trajo para ella y su vida apoyar las casusas del pueblo-nación mapuche. La directora hace uso de elementos formales como las puestas en escena, archivo de prensa, de televisión, radio y fílmico, así como el uso de archivo y fuentes primarias, entrevistas y relatos, e imágenes documentales del territorio mapuche, para tejer 120 minutos de historia convirtiéndose en una de las películas más claras de la situación del conflicto actual entre el Estado chileno y el pueblo mapuche.

El documental comienza con una puesta en escena que retrata la subjetividad de Elena como un cuerpo apresado y limitado por perseguir un sueño de libertad, a la vez que muestra las evidencias del montaje policial: banderas roji-negras del MIR, armas, documentación, latas de rollos de películas, fotografías de dirigentes de la causa mapuche y de encapuchados que desfilan al ojo de la cámara; como si fuese una puesta en escena de evidencias que esperan ser transmitidas por los medios de comunicación. Aquello demuestra la toma de posición de la directora, del lado de los afrentados, los perseguidos, de aquellos que el Estado chileno no solo intenta amedrentar sino también detener y eliminar de circulación.

Les escribo desde esta cárcel siniestra y fría, donde no hay árboles ni flores ni poesía ni música ni cantos. Un lugar donde ha vencido el cemento y las alambradas, es difícil para mi poder relatar lo que está sucediendo. Hace años desde que comencé a darme cuenta que existían las cosas hermosas de la naturaleza y las creadas por el hombre, me enamoré de la música, la poesía y el cine. Pero no sólo existen éstas cosas sabrosas de la vida, también hay injusticias, hay historias tristes en nuestra humanidad, hay un

espacio de Chile que ha sufrido y ha sido castigado. Hay verdades en otros mundos, hay memorias que se olvida (Varela, 2010. Min. 02:55).

El relato sigue hacia el exterior de los barrotes, donde comienza el *racconto* de la experiencia y la historia de lucha que, la llevó a pasar casi dos años de su vida encerrada en una cárcel de alta seguridad.

La siguiente puesta en escena es un enfrentamiento. La cámara frenética corre junto a cuerpos difusos que se escabullen entre los árboles. En un principio, se oye un helicóptero que se pierde con el sonido de las *trutrukas*⁶ y los gritos de los *weichafes*⁷. Pero un sonido sordo de disparo quiebra en silencio la escena. En el siguiente plano, vemos a un adolescente que cayó entre las hojas herido de bala en su cabeza. Esta es la muerte de Álex Lemún, un joven mapuche de 16 años que fue asesinado el 12 de noviembre de 2002, en medio de una recuperación territorial. Allí, carabineros le disparó en la cabeza, hecho ocurrido en Ercilla, Región de la Araucanía (Varela, 2010. Min. 04:52). Este acontecimiento quebró la pasividad de Elena frente a los hechos que el Estado democrático de Chile cometía contra los habitantes indígenas del sur. El año 2002, Varela llega a vivir al sur del país, la presidencia de Chile estaba a cargo de Ricardo Lagos y todos los discursos oficiales estaban enfocados a perseguir *la utopía del progreso* bajo el modelo neoliberal heredado de la dictadura.

El documental tempranamente revela que la conflictividad en la zona nunca ha menguado, sino que ha tomado nuevas formas propias de las lógicas neoliberales. El conflicto entre Estado, privados y comunidades mapuches ya no se erige tan solo por la tierra, sino que también por lo que crece en ella: El masivo monocultivo de pinos y eucaliptus apoyado en lógicas extractivistas. Un negocio en manos de poderosos grupos económicos (Angelini, Matte y Luksic) sobre tierras usurpadas históricamente, garantizado por la dictadura de Pinochet, que actuó incentivando y subsidiando a estos grupos económicos mediante la formulación del decreto “DL 701”. Esta ley fue formulada por el dictador Pinochet en octubre de 1974. En ella, se incentiva mediante subsidios a explotar la tierra con forestación.

6 Instrumento de viento de uso ritual y social. “Originalmente de madera, hoy es fabricado con tubos de PVC cubiertos con lanas de diversos colores. Esta modificación de materiales es sugerente para reflexionar sobre lo cultural como una trama de significados compartidos, en donde la importancia del rasgo no está constreñida por su esencia, sino por la historia, es decir, que un tubo de plástico cubierto con lana pueda convertirse en un instrumento propio de un pueblo indígena habla de la historicidad de la cultura, no sujeta a definiciones determinantes” (Alvarado Lincopi, p.193).

7 *Weichafe* es un guerrero mapuche. La palabra deriva del *weichan* concepto que en mapuzugun significa luchar.

El negocio extractivista tuvo un costo enorme para las comunidades en conflicto, que en su memoria aún se encontraba fresca “una ola de represión” provocada por la dictadura, que la directora revela: “De las 40 organizaciones mapuches que existían a fines del 72, nada se supo de ellas ni de sus dirigentes después del golpe militar, desapareciendo por completo el movimiento indígena nacional, corriendo la misma suerte que el movimiento social y popular chileno en general” (Varela, 2010. Min. 53:16). Es interesante hacer un breve contrapunto con la película de Raúl Ruiz *Ahora te vamos a llamar hermano* de 1971, en la cual se expone la cooperación única en la Historia de Chile, por parte de un gobierno, el de Salvador Allende, con los mapuche del sur del país.

Para construir el imaginario propio de las comunidades, Elena toma contacto con un miembro de la resistencia mapuche, quien anónimamente le entrega de primera fuente las razones por las que su pueblo lucha. La reunión con el *peñi*⁸ que se encontraba en clandestinidad es una de las puestas en escena más significativas del filme.

El encuentro comienza por un llamado desde un teléfono público. Posterior a eso, las indicaciones para encontrarse aparecen en la puerta del hogar de Elena, escondidas dentro de un canasto de piñones. La directora comienza un viaje en primera instancia en auto, que acompañada por un canto mapuche: “¿Dónde anda Calfurray? Buscando remedios anda Calfurray”. La cineasta se encuentra con una mujer mapuche que la lleva a otro lugar, donde debe cruzar en bote por el lago *Lleu Lleu*. En las imágenes del trayecto en bote, se intuye la belleza del paisaje, navegando en aguas que también tienen árboles sumergidos. Así, llega a una pequeña playa y es recibida por un grupo de mapuche. Le siguen un plano general del espacio, donde las nubes caen por los árboles, mezclándose el verde oscuro con un gris que se pierde en el cielo. Elena comienza un trayecto por el territorio junto al *peñi*, quien le comenta que todas las hierbas que hay en este trayecto son hierbas medicinales. Mientras avanzan, distintos planos disminuyen el tamaño de los personajes, a la vez que el territorio va cobrando mayor relevancia e imponencia visual, “todo esto sirve para curar y todo esto es lo que nosotros defendemos” (Varela, 2010. Min. 17:53). Le comenta en un principio el sujeto a Elena mientras caminan por el conmensurable paisaje natural.

[N]uestros viejos dicen (...) “nosotros caminamos sobre los remedios y no sabemos”, pero todo, todo esto sirve para curar, y todo esto es lo que nosotros defendemos, acá a orillas del camino a veces, del lago, los machis la

8 *Peñi* significa en mapuzungun hermano de un hombre. “Al igual que *lamngen* su utilización supera la relación parental y es convocado para envolver de cercanía identitaria y política las relaciones cotidianas entre mapuche” (Alvarado Lincopi, p.192).

gente que sabe hacer remedios, busca su remedio y con eso nos sanamos y hoy día con eso también se atienden los heridos cuando hay allanamiento, enfrentamiento, muchos de los *peñis* no van al hospital para no ser detenidos, y estas yerbas, que están acá, estas son las que nos curan a nosotros, las yerbas tienen poder, tienen *newen* dicen los mapuches, pero los mapuches también dicen que lo importante es el *ngüillatun*⁹. Nosotros hacemos *ngüillatun* y esa fuerza que proyectamos con nuestro *ngüillatun* es junto con nuestra planta nos ayudan a sanar (Varela, 2010. Min. 18:20).

Aquellas frases brindadas por el incógnito nos ayudan a comprender un punto clave en la cosmovisión mapuche: “El mapuche es de la tierra, no la tierra es del mapuche” (Varela, 2010. Min. 55:34). Para las comunidades, la amplia propiedad de tierra de las forestales, no solo ocupa sus tierras ancestrales, también dificulta las condiciones para la germinación del bosque nativo, debido al gran requerimiento de agua de las plantaciones de monocultivo, que, incluso, secan las napas subterráneas.

Desde este encuentro, surge una alianza entre Varela y la agrupación de *peñis* clandestinos, que se comprometen a entregarle información a la directora para que pueda hacer la película. Es así como diversas fuentes primarias (fotografías, comunicados, videos caseros, entre otras) son entregadas a la cineasta para que dé a conocer la verdad de la resistencia mapuche. Elena le pregunta por su nombre y recibe la siguiente respuesta:

Da lo mismo mi nombre *lamngen*¹⁰, yo podría llamarme como cualquiera de mis otros *peñis*. Son muchos que andan igual que yo, escondidos andamos, porque nosotros no aceptamos que nos encarcelen por algo que es injusto. Yo en este momento ando herido, lejos de mi gente, de mis niños, de mi familia, de mi tierra. Moviéndome de un lado para otro, igual que muchos *peñis*, entonces da lo mismo como me llame o de donde sea, porque mis *peñis* sus comunidades tienen muchos nombres... (Varela, 2010. Min. 20:19).

Elena decide llamarle *Llifke*, que significa relámpago en mapudungun. Ahora están ambas partes comprometidas. Esta agencia entre una comunidad mapuche y una cineasta chilena refleja que las películas son más que una representación del mundo. Las películas poseen un poder de praxis sobre la realidad, construyen historias, memorias e imaginarios, que posibilitan acciones más allá de la *ima-*

9 “Ceremonia central de sociedad mapuche, en tanto reúne una serie de aspectos de la vida social, espiritual, política y comunitaria” (Alvarado Lincopi, p.191).

10 “Hermana de un hombre o de una mujer y hermano de una mujer” (Alvarado Lincopi, p.190)

gen-tiempo. La película de Varela no sólo trabaja a nivel estético e histórico, sino también opera con acciones que pueden fisurar el orden temporal de esta guerra que Chile ha mantenido sin solución.

La segunda mitad del documental está estructurada en base a diversas fuentes primarias: voces, corporalidades y *lof* que en su propia carne han sufrido la persecución de un Estado que quiere perseguir y seguir reduciendo el territorio ancestral mapuche aún más. Se entrevistan y se siguen los casos de gran cantidad de personas perseguidas, apresadas, amedrentadas, familiares de asesinados y personas que deben protegerse, entre ellos, también una gran cantidad de niña/os e infantes, mujeres ancianas que son perseguidas como terroristas. Debido a su contundencia investigativa, este apartado gira levemente desde lo subjetivo y autobiográfico hacia un documental expositivo en que se ilustran hechos concretos en la voz de las y los afectados. Así, Elena sigue siendo mediadora entre la historia mapuche y los hechos ocurridos, evidenciando la brutalidad con que se castiga al pueblo mapuche. Durante esta cadena de información, colmada de crudeza por el dolor vivido, nos damos cuenta que la resistencia mapuche nace como legítima defensa, ante un Estado chileno que no les permite vivir según sus propias condiciones culturales, sociales, espirituales.

Cada vez que Elena se reúne con *Llifke* emerge con mayor ahínco una nueva arista en su entorno: el aparataje policial que vigila sus pasos, sus conversaciones, con quienes se reúne. La tesis de la cineasta nos invita a pensar que mientras realizaba la investigación de *Newen Mapuche*, financiada por fondos estatales, y se reunía con integrantes de organizaciones de resistencia mapuche era investigada por los servicios de inteligencia de carabineros. Para Elena, la policía no buscaba culpables, sino que los fabricaba. Según el filme, de esta manera actúa la policía y el Estado: responsabilizan por delitos inexistentes a dirigentes o miembros activos de las comunidades, con el fin de instalar en el debate público -con ayuda de los medios de comunicación-, la idea de que en el sur de Chile existe el terrorismo.

La directora del filme fue testigo de la realidad injusta vivida en una parte de Chile, que en silencio sufre el empobrecimiento y el despojo producto de la Ocupación de la Araucanía, y que hoy en democracia sigue sufriendo la violencia y la estigmatización. Elena afirma: “Yo sentía que mi deber era estar ahí, ya no estaba afuera con la cámara, ya era una de ellos. La tierra, las aguas y todo me habían envuelto para sentir esta historia” (Varela, 2010. H. 2:00:00). Es decir, Elena no hizo esta película siendo un personaje externo a la realidad, a diferencia de otros filmes catalogables como etnográficos¹¹.

11 Un ejemplo concreto acerca de este tipo de películas es el documental *Berta y Nicolasa*,

En una de las últimas secuencias del documental, escuchamos la voz de *Lli-fke en off*, comentando a Elena que la persecución política está muy aguda y que, antes de no volver a verse por largo tiempo, quiere pedirle un último favor: necesita que lo ayude a movilizar a su familia a un lugar seguro, donde pueda reencontrarse con él. En imágenes, vemos a una familia (un hombre, una mujer y un niño) que son llevados en la camioneta de Elena a un lugar cordillerano, donde emprenden un camino a caballo en medio de un bosque.

Esta escena, que sin duda tiene una cobertura temporal muy breve, al punto de que puede pasar desapercibida, nos invita nuevamente a pensar que la película no es sólo el discurso de denuncia, sino también son acciones que contribuyen de una u otra manera a la agencia con la comunidad mapuche. Es decir, el cine de Varela tiene en sí mismo las huellas de la experiencia compartida por la liberación de este pueblo. No fue sólo un trabajo etnográfico de denuncia o antropológico de observación. Esta película constituye un ápice de cine político en la postdictadura chilena. Superando una estética profundamente trabajada, que cristaliza la imagen que oficialmente se adjudica al mapuche, la cineasta incorpora acciones más allá de las producidas en el trabajo constitutivo de una imagen-tiempo de la lucha mapuche. Y son estas decisiones, contrarias a la pasividad o la simple observación, que llevan a Elena a ser también privada de su libertad.

El día 7 de mayo del año 2008 estábamos filmando esta película, esta historia que les he contado, cuando abruptamente más de 40 civiles no identificados me llevaron detenida. Así también se llevaron a los compañeros que trabajaban conmigo. Me interrogaron, me preguntaron por nombres de personas, me amenazaron, se llevaron el material de esta película, y luego fui trasladada a una cárcel de alta seguridad. Ese mismo día, los medios oficiales levantaron en sus titulares, las grandes acusaciones que hacía el ministerio público (Varela, 2010. H. 02:01:15).

El rostro de Elena Varela, una “*winka*”, sería incluido en un organigrama delictual de carácter subversivo ligado a la resistencia mapuche. Desde el año 2008, estuvo sujeta a un proceso judicial donde fue sindicada como parte de violentos sucesos. La fiscalía pedía 15 años de prisión en su contra, sin embargo, el año 2010 sería declarada inocente de todos los cargos en su contra.

De los hechos vividos por Varela, una de las acciones que más nos remecen, son el trabajo dispuesto por las fuerzas judiciales para construir la imagen de

dirigido por Alejandra Toro para el programa El mirador, es un documental hecho a partir de dos semanas de convivencia de los realizadores con las hermanas Berta y Nicolsa Quintremán. Este documental entra en la categoría de un documental antropológico o de reportaje. *Newen Mapuche* es el trabajo de cerca de diez años de investigación.

alguien más, es decir, al momento de ser detenida junto a sus compañeros de trabajo, la prensa (*El mercurio* y *La Tercera*) no tardó ni un instante en divulgar su imagen como creadora intelectual de los delitos de robo con homicidio, una operación de propaganda que se ejecutó en conjunto con la investigación policial. También se divulgó la idea del mal uso que Elena hizo de los fondos de arte público, esgrimiendo que había utilizado aquel capital para eventos terroristas. Intentaron por todos los medios de prensa aliados con el poder colonial, trasfigurar la imagen de la directora. Si no había otro cine con el cual combatir la historia contada en *Newen Mapuche*, sí existían los medios de comunicación que, muy serviles a la ideología del Estado, condujeron la presencia de Varela y otros/as mapuche, hacía imaginarios de terror, los cuales no tenían sustento real dentro del Estado de derecho judicial.

Conclusiones: Cine intempestivo, una resistencia contra las guerras del Estado chileno.

El peligroso gesto de invocar a través de las imágenes cinematográficas la violencia beligerante como una justificación causal del progreso es una realidad que autores como Harun Farocki (2013) o Paul Virilio (1989) expresan a fondo en sus investigaciones. Es innegable que el acoplamiento entre el cine y la guerra ha sido parte de las estrategias bélicas de control y dominación que Estados-naciones como EEUU, Francia o Alemania, llevaron a cabo durante la primera parte del siglo XX, con el fin de establecerse como potencias imperiales en el desarrollo capitalista.

Indudablemente, la imagen cinematográfica logró desarrollarse de manera exponencial, en tanto a su tecnología, por el interés que las potencias mundiales previnieron en el cine como otro más de sus medios técnicos con fines belicistas y científicos. La cámara arriba de un avión podía registrar el campo de batalla enemigo y demostraba ser más objetiva que incluso el ojo humano (Virilio, 1989). Las imágenes de teletransmisión creadas en el final de la Alemania Nazi podían monitorear al enemigo en tiempo real. Las cámaras dentro de un proyectil, masificadas durante la Guerra del Golfo, grababan la eficacia de un bombardeo y, para tranquilidad de los espectadores, no registraban vidas humanas (Farocki, 2013).

La realidad es que Latinoamérica, y específicamente en Chile, la imagen cinematográfica nunca participó activamente del establecimiento soberano del Estado chileno tampoco desarrolló un lenguaje en conjunto, salvo contadas excepciones, como *Ayúdeme usted compadre* (1968) de Germán Becker. La industria cinematográfica no fue parte de un proyecto continuo en el cual el Estado tuviese interés de desarrollo como potencia tecno-industrial. Es más, a partir de

nuestra investigación podríamos afirmar que el cine en Chile ha contribuido a multiplicar los tejidos históricos de un país fraccionado socialmente, y en las películas revisadas en este trabajo reside la potencia de dar memoria al tiempo de las y los vencidos. En Chile existe un cine intempestivo para el orden soberano. Por ello, este cine puede ser un peligro para el Estado, en tanto consigue “encender la chispa en el pasado” (Benjamin, 1984, p.180; Cusicanqui, 2015, p.25; Taccetta, 2017, p.23) e iluminar un futuro de redención para las memorias de las y los oprimidos por la violencia bélica del Estado chileno.

Si como afirma Oubiña “el desafío del cine frente a las guerras, las catástrofes o las masacres consiste en mostrar aun sabiendo que las imágenes corren el riesgo de contribuir a que el horror se vuelva más aceptable” (2020, p.9), el desafío de las cineastas chilenas es filmar sobre aquella guerra que ha querido ser borrada de huellas y responsabilidades por parte del Estado chileno. Pero aunque todo el despliegue estatal busque eliminar las historias alternativas de violencia y brutalidad que este mismo comete, los materiales y documentos alternos -tales como las películas mencionadas-, nunca dejarán que domine en paz la sociedad, ya que, como afirma Mbembe, “el archivo destruido acosa al Estado en la forma de un fantasma, un objeto que no tiene sustancia objetiva, pero que, por estar tocado por la muerte, es transformado en un demonio, el receptáculo de todos los ideales utópicos y de toda la ira, la autoridad de un juicio futuro” (2020, p.5).

Este tipo de violencia es un amedrentamiento para todo/as lo/as cineastas que quieran tomar posición por los oprimidos de la historia. Se busca censurar y callar a quienes quieran develar los hechos que hay detrás del progreso, pero como afirma Tacceta: “Donde se ilumina un porvenir, se presenta sin anuncios una catástrofe” (2017, p.17). Por lo tanto, es inevitable que una historia construida sobre ruinas, se resquebraje y muestre sus fisuras en el presente. Ese ha sido el inconmensurable valor del trabajo de estas cineastas, tanto *La agonía de Arauco* como *Newen Mapuche* son agenciamientos con los personajes vencidos de la historia en el territorio, una fractura en el progreso para evidenciar que la catástrofe del país ha sido durante siglos el genocidio en el Wallmapu.

Los problemas entre el Estado de Chile y las comunidades mapuche han estado presentes a lo largo de la historia con trágicas consecuencias, con una obstinada y cruel presencia, de lo que el cine nos debe ayudar a conocer, observar, pensar, sospechar y cuestionar. Entendiendo aquella facultad del cine que es interpelar, construir memorias e imaginar posibilidades. *La Agonía de Arauco*, durante el primer centenario, posicionó y reveló los rostros de los y las excluidos, y haciendo visibles una agencia afectiva que sana heridas, destierra crueldades y se posiciona en el reconocimiento mutuo, como una forma de reparar vidas dañadas por el dolor de los acontecimientos de la existencia y de los despojos

de los hombres. Con *Newen Mapuche*, Elena Varela vuelve a presentar este problema al país durante su segundo centenario, pero esta vez desde el documental. La cineasta compila evidencias y experiencias de resistencias, para volver a desenterrar esas “otras historias” que se vieron eclipsadas por las armas de la democracia (aquella forma de gobierno que presume sus luces, pero guarda sombras). La relevancia de ambos filmes es primordial para posicionar al cine en sí mismo como un agente de descolonización, una forma artística que invite a las nuevas lecturas de los acontecimientos y, que a su vez, construya un nuevo tiempo histórico para las y los más desposeídos.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Estado de excepción: Homo sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alvarado Lincopi, C. (2021). *Mapurbekistán: Ciudad, cuerpo y racismo. Diáspora mapuche en Santiago, siglo XX*. Santiago: Pehuén Editores.
- Bengoia, J. (1996). *Historia del pueblo mapuche: Siglo XIX y XX*. Santiago: Ediciones Sur.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus Ediciones.
- Correa, M. (2021). *La historia del despojo: El origen de la propiedad particular en el territorio mapuche*. Santiago: Pehuén Editores.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Ediciones.
- García Barrera, M. et al. (2019). “Pueblo mapuche. La representación de la nación a través de la producción discursiva en el Gulumapu.” *Revista Anclajes* 23, no. 2: 1-20.
- González Casanova, P. (2006). “El colonialismo interno.” In *Sociología de la explotación*, 185-234. Buenos Aires: Clacso.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México D.F.: Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- Jara, E. (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación.
- (2013). “Gabriela von Bussenius Vega.” In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall’Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*. New York, NY: Columbia University Libraries. Consultado 13 de septiembre de 2023. <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-gaby-von-bussenius-vega/>
- López, Ana. (2015). “Cine temprano y modernidad en América Latina.” *Revista Vivomatografías* 1: 128-170.

- Mbembe, Achille. (2020). "El poder del archivo y sus límites." *Revista Orbis Tertius* 25, no. 31. Universidad Nacional de La Plata.
- Mulvey, Laura. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Inglaterra: Palgrave.
- Ossa, Carlos. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.
- Oubiña, David. (2020). *Ceremonias de lo invisible: Apuntes sobre el cine y la guerra*. Santiago: Metales Pesados.
- Pairican, Fernando. (2020). *Toqui: Guerra y tradición en el siglo XIX*. Santiago: Pehuén Editores.
- Pairican, Fernando, and Marie Juliette Urrutia. (2021). "La rebelión permanente: una interpretación de levantamientos mapuche bajo el colonialismo chileno." *Radical Americas* 6, no. 1.
- Pinto, Jorge. (2003). *La formación del Estado y la Nación, y el pueblo mapuche: De la inclusión a la exclusión*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Pratt, Mary Louise. (2010). *Ojos imperiales: Literatura de viaje y transculturación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, Mónica Ramón. (2016). *El archivo espectral: El cine de tres mujeres chilenas frente a la nación (del cine mudo a la postdictadura)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura, Rutgers University, octubre de 2016.
- (2020). "El otro utopismo en el cine temprano chileno: La agonía de Arauco o el olvido de los muertos de Gabriela Bussenius." *Revista Nomadías* 29: 115-136. Universidad de Chile.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010). *Violencias (Re)encubiertas en Bolivia*. Bolivia: Editorial Piedra Rota & La Mirada Salvaje.
- (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.
- Rosenstone, Robert. (2013). *Cine y visualidad: Historización de la imagen contemporánea*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Sommer, Doris. (2004). *Ficciones fundacionales: Las novelas de América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- Taccetta, Natalia. (2017). *Historia, modernidad y cine: Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Prometeo.
- Virilio, P. (1989). *War and Cinema*. Brooklyn, NY: Verso.
- White, Hayde. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Referencias audiovisuales

- Becker, Germán. (1968) *Ayúdeme usted compadre*. Chile.
- Bussenius, Gabriela. (1917) *La agonía de Arauco, o el olvido de los muertos*. Chile.
- Cousins, Mark. (2011) *Story of the film: an Odyssey*. Inglaterra.
- Farocki, Harun (1986) *Wie man sieht* (Como se ve). Alemania.
- IDIAQUEZ DE LA FUENTE, Roberto. (1920) *Nobleza Araucana*. Chile.
- Paillan, Jeanette. (2001) *Wallmapu*. Ngülumapu.
- Ruíz, Raúl. (1971) *Ahora te vamos a llamar hermano*. Chile.
- Sienna, Pedro. (1925) *El Húsar de la muerte*. Chile
- Totoro, Dauno. (2004) *Üxüf Xipay* (El despojo). Chile-Ngülumapu.
- Varela, Elena. (2010) *Newen Mapuche*. Chile.

Fuentes primarias

- Lagos, Ricardo. (2004) *Discurso 21 de Mayo 2004*. Santiago, Chile. Biblioteca del Congreso Nacional. Consultado 12 de febrero de 2024 https://www.bcn.cl/historiapolitica/corporaciones/cuentas_publicas/detalle?tipo=presidentes
- Vicuña, Benjamin. (1868) *La conquista de Arauco. Discurso pronunciado en la Cámara de Diputados en su sesión de 10 de agosto*. Santiago de Chile, Imprenta del Ferrocarril.

Periódicos y revistas

- Órgano de los Cinematografistas Chilenos.(1917). *Cinematografía nacional. Revista Cine Gaceta*. Santiago: Los Cinematografistas, 1915-1918. 3 volúmenes, año 1, número 1, (2ª quincena agosto 1917), pp 3-4. Consultado 15 de marzo de 2024 <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-60585.html>
- El Mercurio. (19 de diciembre de 1925). “200 exhibiciones en 26 días”. Consultado 24 de marzo de 2024 <https://cinechile.cl/200-exhibiciones-en-26-dias/>
- El Mercurio. (25 de junio de 1859) “La civilización y la barbarie”.