

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 32 - Santiago, 2024 - 1/30 pp.- ISSN 2452-5189



Una trampa de espejos: cine silente y la representación de lo mapuche

Gastón Carreño¹

RESUMEN: La temática mapuche ha estado presente desde los inicios del cine en Chile, destacando en particular dos películas del periodo silente; *La agonía de Arauco* (1917) y *Nobleza araucana* (1925). En ambos filmes se construye una imagen más bien contradictoria, pues de una u otra manera se evidencia la situación de este pueblo frente a los atropellos del hombre blanco, pero también hay algo de exotismo en las caracterizaciones físicas e indumentarias. En el siguiente artículo se abordará la representación de lo mapuche en estas tempranas producciones cinematográficas, permitiendo reflexionar sobre esa trampa de espejos que se conjuga en la construcción visual de los pueblos originarios en el cine.

PALABRAS CLAVE: cine silente, cine en Chile, representación, mapuche.

A trap of mirrors: silent cinema and the representation of the Mapuche

ABSTRACT: The Mapuche theme has been present since the beginning of cinema in Chile, highlighting in particular two films from the silent period; *The Agony of Arauco* (1917) and *Araucanian Nobility* (1925). In both films a rather contradictory image is constructed, since in one way or another the situation of this town in the face of the abuses of the white man is evident, but there is also something exotic in the physical characterizations and clothing. The following article will address the representation of the Mapuche in these early cinematographic productions, allowing us to reflect on that trap of mirrors that is combined in the visual construction of native peoples in cinema.

KEYWORDS: silent cinema, cinema in Chile, representation, mapuche.

¹ Antropólogo/ Dr. en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Investigador, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Biblioteca Nacional (SERPAT). ORCID: 0000-0003-3111-5655
Email: gaston.carreno@bibliotecanacional.gob.cl

El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor.

ANTONIN ARTAUD

El amanecer de la cinematografía latinoamericana

La representación cinematográfica de los pueblos indígenas de Latinoamérica, en particular en películas del género de ficción² (Sadoul, 2004), se remonta prácticamente a los inicios del cine en la zona (Bermúdez, 1995; Carreño, 2017). En este escenario, destacan las películas silentes estrenadas entre 1915 y 1930, dado que son parte constitutiva del nacimiento de este medio de masas en algunos países, permitiendo observar que la temática indígena fue de interés para cinematografía desde un primer momento, lo que a su vez resulta clave para indagar en las estrategias de representación desarrolladas en estas tempranas producciones.

En el contexto latinoamericano, la década del 30' está marcada por la realización de las primeras películas sonorizadas. Por este motivo, creemos que se trata de un segundo momento de la cinematografía, puesto que la inclusión de diálogos reconfigura su narrativa y se agregan otros tipos de sonidos (música o ruido ambiental), reforzando la ilusión del cine como mimesis de la realidad. En otras palabras, el sonido funciona como un parteaguas para diferenciar las estrategias visuales de representación de lo indígena en el cine temprano, en tanto sostenemos que el cine silente desarrolla particulares representaciones de la alteridad, en donde lo étnico se acentúa sobre todo por medio de recursos de índole visual, como por ejemplo las indumentarias, que juegan un papel central a la hora de caracterizar a ese *otro* cultural. Además, se debe considerar que las actuaciones en este periodo eran sumamente teatrales en la gesticulación (Cuarterolo, 2014), y eso también terminó estereotipando a ciertos personajes de las historias llevadas a la pantalla, en especial a personajes indígenas.

A partir de lo anterior, para contextualizar las producciones chilenas y la representación de lo mapuche en esta etapa silente de la cinematografía, es necesario hacer un breve recorrido por algunas producciones latinoamericanas del periodo, en donde la temática indígena posee cierta centralidad. De este modo, se ha recurrido principalmente a bibliografía especializada y la visualización de las pocas películas del periodo que se han logrado conservar. De esta manera, se desprende que la aproximación que se hace a la mayoría de estas producciones es indirecta, con un importante trabajo de archivo, pero también con fuentes no convencionales para dar cuenta de la historia cultural del periodo.

La primera película de ficción sobre indígenas de Latinoamérica, de la cual se tiene registro, fue *El último malón* (1917), del argentino Alcides Greca, producción que recrea la sublevación de los mocovíes ocurrida en el norte de la provincia de Santa Fe en 1904 (Greca & Greca, 2012; Bermúdez, 1995). Greca consiguió que varios de los indígenas que participaron en la sublevación actuaran y revivieran aquellos momentos, por lo que se ficciona una historia que tiene antecedentes históricos cercanos (Alvira, 2012). Asimismo, esta película es una de las pocas producciones del periodo que se conserva y que ha tenido cierta circulación hasta nuestros días, por lo que se ha convertido en un punto de reflexión para numerosos investigadores e investigadoras. En esta línea, para las argentinas Verónica y Daniela Greca “el abordaje del film se convierte

² Si bien las opiniones a este respecto aún están divididas, hay cierto consenso en que los dos grandes géneros cinematográficos son el *documental* y la *ficción*. En el primero, los hechos supuestamente se registran tal como aparecen frente al lente, sin mayor intervención del camarógrafo (Nichols, 1997; Barnouw, 1996). El cine de ficción, en cambio, se recurre a una serie de elementos provenientes del teatro, como actores, guiones y escenarios, por lo que hay una puesta en escena de lo filmado (Brisset, 1992). La selección de dos películas de ficción para este artículo, se debe a que es un género más bien descuidado por la antropología, disciplina que tradicionalmente se ha orientado hacia las producciones documentales, aun cuando desde las producciones de ficción se pueden desarrollar interpretaciones sobre la representación cinematográfica de la alteridad.

en una vía privilegiada para aprehender diversos aspectos de su contexto histórico en relación con la problemática aborigen en general, teniendo en cuenta las potencialidades del cine como valioso complemento de otros documentos empleados para el estudio del pasado" (2012, p. 133).

Por su parte, Pablo Alvira observa -desde esta película- que el indígena durante el siglo XIX fue visto como bárbaro, siendo un "problema recurrente pero nunca llegó a constituirse específicamente como tema de polémica para el pensamiento latinoamericano en general y argentino en particular" (2012, p. 173). Sin embargo, coincidimos con Alvira en cuanto a que hacia finales del XIX, y especialmente a principios del XX, hay un cambio en cuanto a la representación del indígena, en donde se configura un modelo de "exclusión inclusiva", donde el *otro* será una "fuente de exotismo y llevará sobre sí mismo una carga de características que lo traspasan desde aquella que lo definía por su peligrosidad, a una noción biológica por lo que ahora se lo definirá por su inferioridad cultural y 'natural' con respecto al hombre 'normal'" (2012, p. 173). Esta ambivalencia toma forma en *El último malón*, en tanto que por un lado vemos una representación desde la peligrosidad del "salvaje", que a su vez convive con una imagen romántica, incluso de lástima frente a la desaparición de un modo de vida tradicional por efecto de la "civilización".

La dimensión de orden más bien negativa se articula en correspondencia a los personajes blancos, particularmente cuando estos son atacados. Porque si bien las usurpaciones y matanzas contra los mocovíes despiertan un sentimiento de tristeza, el "malón" es entendido como "una manifestación de su salvajismo", tal como mencionan las investigadoras argentinas antes mencionadas: "el tono en el cual la película se refiere a los mocovíes se modifica entre el momento en que los mismos se mantienen en el ámbito de la toldería, en actitud sosegada y subalterna, y aquel en el cual emprenden el levantamiento contra las "víctimas" blancas del pueblo" (Greca & Greca, 2012, p. 137). Según lo anterior, *El último malón* es un claro ejemplo de las complejidades inherentes a representación del indígena en la cinematografía argentina del periodo.

Para Gustavo Montiel, el comienzo de la cinematografía en México "empezó a producirse solo al año siguiente de la primera proyección de los hermanos Lumière. Se incorporó rápidamente a la vida cultural y fue instrumento de expresión y testigo del desarrollo de un país que estaba por vivir su gran revolución en 1910. Ha sido una presencia, una mirada, una identidad" (2008, p. 46). A partir de esta cita, observamos que el cine mexicano tuvo un temprano desarrollo, quizás de los primeros de Latinoamérica (en 1897 se realizaron las primeras producciones), y, como afirma Montiel, fue un catalizador de los procesos identitarios surgidos a partir de la Revolución. Por otro lado, es importante mencionar que la producción cinematográfica mexicana se puede estudiar en relación con la industria de Estados Unidos, ya que ambas están en permanente tensión. Para el investigador Jorge Alberto Lozoya, desde México se desarrollaron políticas de Estado en términos de cómo representar la cultura nacional, y por extensión, a los pueblos originarios:

Durante la Revolución (1910-1917) el gobierno, los productores y los directores de cine fueron conscientes de que los medios de comunicación norteamericanos estimulaban la leyenda negra de un México salvaje. Para 1915, la industria cinematográfica se declaraba comprometida con el mejoramiento de la imagen del país. Por su parte, en 1919 el gobierno estableció la censura cinematográfica, alegando como razón primordial la salvaguarda de la dignidad nacional ante el hecho innegable de que en las películas de Estados Unidos los mexicanos aparecían como bandoleros o desalmados asesinos (Lozoya, 2006, p. 26).



Imagen 1. Alcides Greca, *El último malón*, 1917.

En cuanto a la temática indígena en este país, el primer antecedente³ corresponde a la película *Tabaré* (1918), dirigida por Luis Lezama y con Manuel del Castillo en el papel protagónico. Basada en la novela del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, la película trata de dignificar la imagen del indígena no solo mexicano, sino de toda Latinoamérica⁴ (Lozoya, 2006). La revista *Cine-Mundial* destaca a raíz de su estreno: “Las escenas entre indios y españoles se impresionaron en una hacienda pintoresca de Boca del Río, a corta distancia de Veracruz. Todos los aparatos y accesorios que se usaron en la parte técnica fueron comprados en Nueva York” (1918, p. 94). La película de Lezama es parte de una sucesión de producciones que destacan por la representación de la alteridad: “*Tabaré* y otras películas producidas en México en esos muy prolíficos primeros años (de 1916 a 1922) se nutrían del espíritu nacionalista abordando “asuntos de evocación prehispánica, temas indígenas y costumbristas o cuestiones histórico patrióticas” (Malosetti, 2018, p. 30).



Imagen 2. Luis Lezama, *Tabaré*, 1918.

En el primer largometraje de ficción realizado en Perú, *Camino de la venganza* (1922), de Luis S. Ugarte, el indígena andino aparece como protagonista. Esta película también fue conocida como *Juanacha* o *La venganza del indio*, pues una producción estrenada posteriormente fue reconocida con ese título por el imaginario colectivo del Perú⁵. En la película de Ugarte “se narran los abusos de McDonald, un poderoso administrador de minas que le causa la muerte a la esposa de un trabajador. El asesino consigue huir, pero no pasa mucho tiempo y es aniquilado por el viudo” (*Cinema 23*, s. f.).

Según Mario Lucioni, *Camino de la venganza* acomoda una vertiente del cine melodramático de los 20' a la división entre la ciudad y los Andes, que excitaba la imaginación y la cultura peruanas de la década. En consecuencia, lo andino representará la virtud originaria y lo femenino; la ciudad,

³ Según Ana Nahmad existen otras películas previas, pero de las cuales no hemos encontrado mayores antecedentes: “El filme *Cuauhtémoc* (1904) de Carlos Mongrand. Manuel Cirerol y Carlos Martínez Arredondo serían otros dos promotores de la exaltación del heroísmo indígena en la pantalla con la filmación de *El suplicio de Cuauhtémoc* en 1910, *La voz de su raza* (circa 1914), así como *Tiempos Mayas* (1915-1916)” (2007, p. 111).

⁴ En el poema original, *Tabaré* era un charrúa.

⁵ Nos referimos a *Luis Pardo* (Enrique Cornejo Villanueva, 1927), película “de aventuras luminosa y optimista, de persecuciones y puñetazos, supo aquilatar (como más tarde Amauta Films) lo que había en el elemento melodramático, con sus líos familiares y su preocupación por el parentesco, que permitía la identificación del público” (Lucioni, s. f.).

el pecado, la modernidad y lo masculino. Un “esquema que se repite con diferentes matices en una parte del cine mudo latinoamericano; y más específicamente en varias otras películas peruanas” (s. f.).

Por otra parte, en 1925 se estrenaron los primeros largometrajes realizados en Bolivia con una clara temática indígena: *Corazón Aymara*, de Pedro Sambarino, y *La profecía del lago*, dirigida por José María Velasco. Según Iván Sanjinés, “ambas películas, criticaban la estructura social vigente y la discriminación étnica de aquel tiempo” (1995, p. 31). *Corazón Aymara* es

una historia ambientada en una hacienda ubicada entre nevados andinos. El argumento trata sobre la tragedia de una muchacha nativa, cuya relación matrimonial con su esposo se enrarece por sospechas de infidelidad debidas al insistente acoso a la que es sometida por el mayordomo de la propiedad. Finalmente, con todos los suyos en contra, Lurpila es sometida a juicio, según las leyes ancestrales de los aymaras⁶.

El desenlace de la historia es desastroso para la protagonista, tal como señala el destacado investigador Pedro Susz, ya que termina “recibiendo una condena ejemplarizadora que se ejecuta a pesar de los alegatos de inocencia de la víctima”⁷. Según algunas fuentes, este drama está ambientado en la época de la Conquista de lo que actualmente es Bolivia, es decir, en el marco de una imagen idealizada del indígena pasado.

Por su parte, *La profecía del lago* es un espejo invertido de la película anterior, dado que está ambientada

en la Bolivia contemporánea, era una historia de amor entre Diego, un hombre aymara, y Samina, la hija de un terrateniente blanco. Su estreno estaba previsto para el 28 de julio, pero fue censurado y cancelado por las autoridades, debido a su “crítica social” (destacando la condición de los indígenas bolivianos) y la controvertida idea de que una mujer blanca se enamore de un indígena (Wikipedia, s. f. a).

Esta situación escandalizó a las autoridades de la época y, tal como señala Alfonso Gumucio, no solo censuraron la exhibición de la película, sino que también ordenaron quemarla: “Se nos informa que el señor Modesto Velasco fue notificado para presentarse en las oficinas de la intendencia municipal, donde se le había ordenado la entrega de la cinta intitulada *La profecía del lago*, con objeto de procederse a su incineración” (*El Diario*, 10 de septiembre de 1925, citado en Gumucio, 1982, p. 82). Aun cuando hay versiones que señalan que la película fue salvada de las llamas y escondida por su director, lo cierto es que no existen copias de esta obra en el presente.

Pocos años después, Velasco Maidana dirigió *Wara Wara* (1930), “la cual fue aceptada por los censores porque invirtió los roles de género y trasladó la ambientación al siglo XVI, retratando el amor de un conquistador por una princesa inca” (Wikipedia, s. f. a). De hecho, *Wara Wara*, cuenta el romance de la princesa indígena Wara Wara con el capitán español Tristán de la Vega, precisamente en la época de la conquista española. Wara Wara era hija del curaca inca Calicuma y de Nitaya, y vivía en el reino de Jatum Colla, capital del Collasuyu. Los papeles protagónicos estuvieron a cargo de Juanita Tallansier (Wara Wara) y el propio Velasco como el capitán español (Tristán de la Vega). Originalmente, los papeles principales estaban interpretados por Ana Rosa Tornero y Luis Pizarroso Cuenca, quienes fueron reemplazados por el director, ya que se habrían ausentado de algunas filmaciones y porque la actriz principal se retiró del proyecto debido a una escena donde se tenía que besarse con Pizarroso, lo que podría acarrearle un escándalo en esa época (Vargas, 2010).

⁶ <https://www.filmaffinity.com/es/film699715.html>

⁷ <https://www.filmaffinity.com/es/film699715.html>

En 1989 se encontró una copia de la película en una bodega perteneciente a los descendientes del director. A partir de este hallazgo, la cinta fue sometida a un largo proceso de restauración, y fue exhibida finalmente en 2010 en algunos festivales especializados y en la Cinemateca Boliviana. Gracias a ello se tiene acceso a un material invaluable, que permite apreciar la construcción cinematográfica del indígena en el temprano cine boliviano. Esta oportunidad es poco usual, pues, como se mencionó, pocas producciones del cine mudo en Latinoamérica sobrevivieron al paso del tiempo.



Imagen 3. José María Velasco, *Wara Wara*, 1930.
<https://moviessilently.com/2017/09/17/wara-wara-1930-a-silent-film-review/>



En cuanto a la producción de este periodo en la región, Andrea Cuarterolo postula que el cine nace “en estos países como una necesidad de representar esos procesos fundacionales de las historias nacionales con medios que excedían a los del cine de actualidades” (2014, p. 2).

Pero además, existía un propósito implícito de “rescatar la historia local y operar con símbolos de identificación propios a cada nación” (Cuarterolo, 2014, p. 2), y en el caso del cine silente, la inclusión de la temática indígena se cuadraba dentro de este proyecto fílmico, en tanto que operaba como símbolo nacional dentro de estas películas.

A partir de lo señalado anteriormente, identificamos dos grandes paradigmas en el periodo de estudio. Por un lado, la representación positiva, en que los indígenas son parte de un pasado idealizado que se relaciona con las culturas que dieron paso a construcciones identitarias de algunas Naciones-Estado en la región, tal como ocurre con lo azteca en el caso mexicano y lo andino/inca en Perú y Bolivia. Por otra parte, hay una representación negativa, asociada a representaciones del presente, donde el indígena simboliza la barbarie y la violencia, lo que directamente se relaciona con las estrategias representacionales del cine industrial de Estados Unidos.

En concreto, se advierte que los pueblos originarios son representados como una imagen dual, es decir, como seres angelicales y bondadosos, o bien, como seres hostiles, capaces de cometer las mayores vilezas en contra de los personajes “blancos”. Esta ambivalencia que se puede observar en producciones como *The Oucast* (Thomas H. Ince, 1912), *Custer's Last Fight* (Francis Ford, 1912), *The Battle of Elderbush Gulch* (David W. Griffith 1913) o *The Bad Man of Cheyenne* (Fred Kelksey, 1917), *In the Days of Buffalo Bill* (Edward Laemmle, 1922), *Iron Horse* (John Ford, 1924), *The Vanishing American* (George Seitz, 1925) solo para mencionar algunas de las primeras películas que representan a este *otro* cultural con cierta preponderancia (Fenin y Everson, 1962; Noh, 2013). Por ende, no es aventurado sostener que esta génesis de lo que posteriormente será el *western*, haya influido en las representaciones que se realizaban de los indígenas de Latinoamérica en el cine silente. De hecho, en el periodo estudiado, se observa que el cine europeo termina cediendo espacio al cine de EE.UU. producto de la primera gran guerra, por lo que este paradigma representacional del western probablemente influyera en cómo son llevados a la pantalla los pueblos originarios de Latinoamérica, obviamente, incluyendo variaciones “locales”. Este último punto también coincide con lo planteado por Andrea Cuarterolo: “Luego de la Primera Guerra Mundial, la irrupción en estos países del cine foráneo, sobre todo el estadounidense, significó una dura competencia a la que intentaron enfrentar con similares armas y resultados” (2014, p.8). De esta forma, el contexto de las representaciones cinematográficas interculturales -a nivel latinoamericano- requiere ser comprendido a partir del cruce entre producciones de la región, en este caso de Chile, y sus relaciones con producciones extranjeras del primer mundo, y que tuvieron una impronta dentro de las películas realizadas en la región.



Imagen 4. Thomas H. Ince, *The Oucast*, 1912

Las primeras películas sobre mapuche en Chile

Los primeros registros cinematográficos realizados en Chile corresponden a 1897, más bien se orientados al registro documental de ciertos sucesos, como ocurre con “Una Cueca en Cavancha”, de Luis Oddó, donde se presenta a “Jóvenes bailando una animada cueca en el sector del balneario de Cavancha, Iquique” (Vergara, Krebs y Morales, 2021, p. 4). Sin embargo, como señala Mario Godoy, la primera película de ficción realizada en nuestro país corresponde a *Manuel Rodríguez*, un cortometraje dirigido en 1910 por Adolfo Urzúa: “El 10 de septiembre de

ese año se estrenó en el teatro Unión Central una cinta filmada por la Compañía Cinematográfica del Pacífico, en nueve cuadros” (1966, p. 18)⁸.

En esos años, las cámaras permanecen fijas, y son los actores/actrices quienes generan movimiento a las acciones, con entradas y salidas de cuadro con una clara vinculación con los espectáculos teatrales. En el caso concreto del *Manuel Rodríguez* de 1910, Cuarterolo pudo observar un breve fragmento recuperado por la Cineteca Nacional (de Chile), donde pudo observar que los actores “se distinguen por sus movimientos y gesticulaciones ampulosas, se evidencia claramente el origen teatral de su autor” (Cuarterolo, 2014, p. 7), refiriéndose en particular al director de esta película; Adolfo Urzúa.

Pocos años después de esta obra inicial, se estrenaron dos películas chilenas que representan al pueblo mapuche, existiendo cierto protagonismo dentro de los argumentos de estos films, de hecho, los títulos mismos hacen alusión a la temática indígena. Por tanto, el objetivo de este artículo consiste en estudiar las representaciones de lo mapuche en las historias narradas en estas cintas, pero además, se reflexionará sobre cómo este pueblo se inserta en los paradigmas de representación cinematográficos del periodo silente. En consecuencia, ambas películas se ubican en los inicios del cine nacional, caracterizadas tanto por la creación de las primeras empresas productoras, así como de las iniciales filmaciones, lo que conlleva escenografías, trabajos con actrices y actores, y por cierto, el manejo del equipamiento técnico.

Las producciones estudiadas corresponden a *La agonía de Arauco (o el olvido de los muertos)* (1917) y *Nobleza araucana* (1925). Lamentablemente estas películas se han perdido, por lo que abordar la construcción visual de lo mapuche se desarrollará por medio de fuentes no convencionales, por lo menos desde la antropología, poco familiarizada en trabajar con estos materiales (películas de ficción, archivos y periódicos). De ahí que se corra el riesgo de caer en una trampa de espejos, pues el foco está puesto en la representación de la alteridad, y no en el cine mudo realizado en Chile, ni siquiera en las tramas generales de estas películas, pues la aproximación propuesta en este texto se sitúa en la construcción de la imagen de ciertos personajes mapuche contenidos en estas obras.

A propósito de lo anterior, es importante destacar que en el último tiempo han surgido una serie de investigaciones que se refieren a estas producciones (Iturriaga, 2006, Morales, 2013, Ramón Ríos, 2020) o bien, del cine mudo nacional (Vergara, Krebs y Morales, 2021), a lo que se suma el gran aporte del sitio de internet CineChile⁹, un proyecto de Enciclopedia del Cine Chileno que se ha ido nutriendo de información con los años (artículos, digitalizaciones y reseñas de películas, entre muchas otras herramientas) y se ha convertido en un referente para quienes investigan sobre la cinematografía chilena. También es destacable el aporte de Memoria Chilena, pues se han agregado minisitios y digitalizado bibliografía esencial sobre la temática, así como revistas, magazines y periódicos de la época, haciendo posible una revisión a materiales a los que hace algunos años era muy difícil acceder¹⁰. Pero por cierto, también es justo mencionar que se revisaron periódicos de la época (1917 y 1925), sobre todo en los meses cercanos al estreno, como *El Mercurio* (de Santiago y Valparaíso), *La Nación*, *La Unión* (de Santiago, Valparaíso y Concepción) y *El Diario Ilustrado*, materiales resguardados en la Biblioteca Nacional y que pudieron ser fotografiados.

Según lo anterior, el estudio de estas películas supone estrategias metodológicas particulares, por cuanto solo se puede acceder a ellas mediante materiales de archivo indirecto, en el sentido de que son descripciones de personas que no fueron parte de las realizaciones, pero muchas de ellas son observadores/as directas de estas producciones, por tanto dan cuenta de la época y el discurso frente a la alteridad. Sin embargo, ante todo estamos frente a interpretaciones fragmentarias de la representación cinematográfica de lo mapuche.

⁸ Esta versión no debe confundirse con *Manuel Rodríguez* (1920), del argentino Arturo Mario, en donde el rol del guerrillero fue encarnado por primera vez por Pedro Sienna (Cornejo, 2012).

⁹ Este proyecto corresponde a una idea original de Marcelo Morales, actual director de la Cineteca Nacional de Chile. Ver <https://cinechile.cl/>

¹⁰ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100682.html>

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

El primer antecedente sobre los mapuche en el cine de ficción chileno se remonta a 1917. El 26 de abril de ese año se estrena¹¹ *La agonía de Arauco (o el olvido de los muertos)*, realización de Gabriela Bussenius con el apoyo de Salvador Giambastiani¹² en cámara y montaje. La película fue protagonizada por Rosita Reynés, Alfredo Torricelli, Gelda Nelson y Olga Donoso; esta última, de cinco años, personificaba a un niño mapuche (Catrileo) (Godoy, 1966). En los carteles promocionales se señala que tiene un largo de 3000 metros (unas dos horas de proyección), y en algunos medios se señala que está dividida en 28 partes (*El Mercurio*), mientras que en otros se menciona que la película cuenta con 30 partes (*La Unión*).

Pocos días antes del estreno, el diario *La Unión* de Santiago promocionaba la película señalando que asistiría el Presidente de la República, Juan Luis Sanfuentes, lo que daba cierto prestigio al estreno de una película nacional (Imagen 5). De hecho, en otros periódicos se destacaba que el presidente sería acompañado por su familia: "sabemos que para dar realce a la exhibición asistirá a la función del Unión Central, S. E. el Presidente de la República y familia (*El Diario Ilustrado*, 28 de abril de 1917).

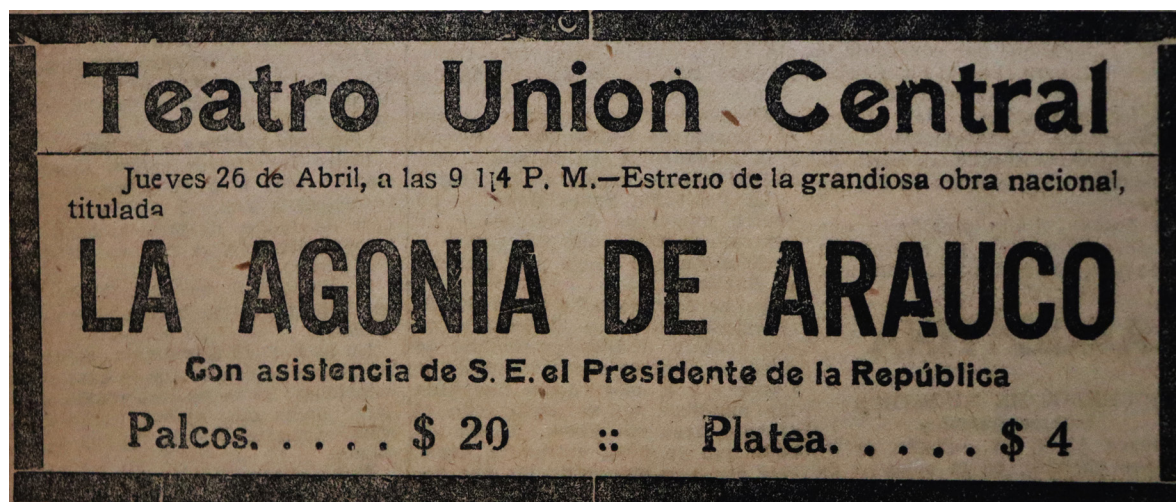


Imagen 5. Diario *La Unión* de Santiago, 22 de abril de 1917.

En *La Unión* de Santiago, el inserto promocional menciona que se contará con música, "especialmente adecuada por la orquesta que dirige el maestro señor Ángel Torrens, y en la que figura el primer violinista señor Masriera". Igualmente, se indica que la proyección será la "más nítida y perfecta de Santiago, debido a que este teatro ha instalado el modelo SIMPLEX, aparato cinematográfico más perfecto y silencioso del mundo" (*La Unión*, 26 de abril de 1917).

Por otra parte, en la nota firmada por el destacado crítico de la época, Nathanael Yáñez Silva¹³, publicada en *El Diario Ilustrado* del 27 de abril de 1917, se presenta un punto de vista a considerar:

¹¹ Se estrenó en los cines Alhambra, Unión Central y Septiembre.

¹² Este realizador, de origen italiano, cruzó el Atlántico para establecerse primero en Buenos Aires y luego radicarse en Santiago en 1915, donde fue el precursor del cine nacional. Eliana Jara comenta que "en 1916 forma una empresa productora que llegará a realizar varios argumentales de largometraje y algunos cortometrajes, en los que Giambastiani desempeñará especialmente las funciones de director de fotografía, camarógrafo y productor. Sus conocimientos y su particular visión de las posibilidades de una industria nacional en gestación lo llevan a producir el primer largometraje de la historia del cine mudo chileno y a comunicar sus enseñanzas a una serie de técnicos y directores que bajo su aliento levantarán la incipiente industria cinematográfica de ese periodo" (Jara, 1994, p. 188). Salvador Giambastiani muere en 1921.

¹³ <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3626.html#presentacion>

La confección de una película tiene grandes dificultades para una persona que no vive en ambientes en los cuales se acostumbra hacer esta labor, pues los medios de construcción, de composición, se alejan de los acostumbrados en el teatro. Este trabajo requiere una afición decidida y más que nada el haber visto muchas películas para que esta sirva como base al trabajo que se va a emprender.

Con un acierto digno de todo aplauso, la señorita Bussenius, ha construido su asunto, basándolo en la belleza de paisaje de nuestro país, porque su obra, además de tener emoción en la idea matriz, servirá para hacernos propaganda, y propaganda eficaz, en el extranjero respecto a las bellezas que tiene nuestro suelo. Como repetimos, si se ha dado poca importancia al asunto de la trama, ha sido en bien del elemento de paisaje ó pictórico propiamente tal, y la autora, con gusto muy aplausible, en todo momento, ha tenido una pupila de artista para seleccionar sitios en qué impresionar las escenas de "La Agonía de Arauco" (*El Diario Ilustrado* del 27 de abril de 1917).



Imagen 6. *La Unión* de Santiago, 26 de abril de 1917.

En este párrafo hay algunas ideas que merecen ser comentadas, entre ellas: las diferencias que conlleva la producción cinematográfica en relación al teatro, aun cuando las actuaciones de este primer cine eran sumamente teatrales (Cuarterolo, 2014); la noción de "afición decidida", entendida como esa voluntad para sacar adelante estos proyectos fílmicos como iniciativas particulares, revelando el nulo apoyo del Estado para este temprano cine; y además, el "haber visto muchas películas", lo que alude a los patrones/ideas que el cine nacional podría tomar como referentes, que como se desprende de las notas y los insertos promocionales, provienen del extranjero (Europa y EE.UU.).

Sin embargo, también aflora un pensamiento recurrente; "servirá para hacernos propaganda", idea que coincide con lo observado por Jorge Iturriaga en relación a esta película: "el cine de ficción también es propaganda nacional" (2006, p. 77). En el cartel publicitario aparecido en el diario *La Unión* de Valparaíso el 8 de mayo de 1917 (Imagen 7), justamente se hace alusión a las vistas que son llevadas a la pantalla: "HERMOSOS PAISAJES: de Santiago, Valparaíso, Viña del Mar, Temuco, Valdivia, Puerto Montt, El lago Llanquihue y Volcanes, los Canales de Valdivia". Por tanto el paisaje filmado también opera en términos promocionales. Cabe mencionar que este anuncio se publica con motivo del estreno de la película en el puerto de Valparaíso.

Pero además de esa dimensión del paisaje como propaganda país, aflora una relación que será recurrente en el cine, donde lo indígena se vincula a una noción idealizada de esa naturaleza y sus vistas:

Puerto Montt con su silencio de colonia aislada, Llanquihue y sus paisajes soñados en toda esa fantasmagoría que nos habla de bellezas naturales, de bosques centenarios, en los cuales queda

el copihue recordando con su mancha de sangre, entre los helechos, el llanto amargo de una raza que se agota.

El epílogo de la obra dedicada al lienzo cinematográfico es sencillo y conmovedor, el contraste de la juventud que ríe y del último suspiro de una raza que muere, simbolizada en esa tierna y delicada figura de Catrileo, que da su último suspiro en medio de los bosques que el huinca a robado a sus abuelos. (*El Diario Ilustrado*, 27 de abril de 1917).

En consecuencia, el paisaje y los indígenas más bien serían un contexto desde donde plantear la película, aunque de manera tangencial “sirven de pretexto para justificar una metáfora sobre la extinción de la raza araucana” (Jara, 1994, p. 34).



Imagen 7. *La Unión* de Valparaíso, 8 de mayo de 1917.

Dos días después, el 10 de mayo de 1917, se publica un nuevo inserto para promocionar la película, reiterando los “preciosos panoramas y paisajes”, pero también se agrega el nombre de Gabriela Bussenius, aun cuando no se le dan los créditos de directora: “Argumento escrito especialmente por la joven Sta. Gabriela Bussenius” (Imagen 8). En este mismo anuncio se deja en evidencia que la producción extranjera era ese espejo en el cual se reflejaba la producción nacional: “Primera creación de la “Chile-Film” de Santiago.—Significa un laudable esfuerzo para colocar la producción nacional a la altura de la europea” (*La Unión* de Valparaíso el 10 de mayo de 1917).

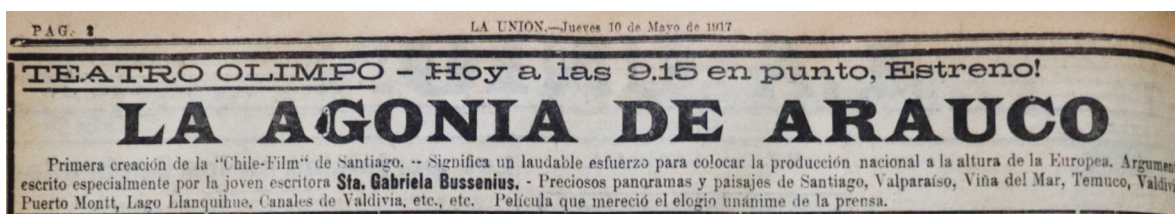


Imagen 8. *La Unión* de Valparaíso, 10 de mayo de 1917.

El título de la película nos hace pensar que la historia central gira en torno al pueblo mapuche, dada esa referencia directa a Arauco, pero en realidad es una cinta de corte sentimental, donde la pérdida trágica del hijo y marido de la protagonista conforman el nudo argumental. En la revista *Cine Gaceta* de 1917 describe de esta forma el argumento:

Es un sentimental romance de amor muy delicado y finamente desarrollado. Su protagonista es una hermosa y rica viuda que ha perdido su marido y su hijo en una terrible tragedia. El recuerdo de los muertos queridos parece haber cerrado su corazón a un nuevo amor, pero al fin conoce a un hombre cuyo tacto exquisito, comprendiendo el estado de alma de aquella mujer, consigue despertar en ella una nueva pasión, borrando poco a poco el doloroso recuerdo hasta llegar al olvido de los muertos.

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. Sirve de ligamento al tema primario con el complementario, dulce personaje representado por Catrileo, el desgraciado indiecito protegido de la protagonista" (*Cine Gaceta*, 1917, p. 3).

Según esta crítica, lo mapuche sería un "argumento secundario", donde hay referencias al pasado y presente de este pueblo originario, que además está sometido a los flagelos del hombre blanco, situación que se encuentra presente en los diferentes segmentos de la película, destacando que en el pasado fueran "indómitos indios" pero que en el presente se habían transformado en pobres y tímidos por "obra del alcohol y la más cruel injusticia" (*Cine Gaceta*, 1917, p. 3).

El personaje mapuche principal es el niño Catrileo, quien en un principio fue acogido por la protagonista de la película (Isabel), en una evocación del hijo perdido. Como se señala en la prensa de la época: "Catrileo es el representante de la raza aborigen que se acaba, poco a

poco, desmoronándose como una ruina, tristemente a pedazos que nadie puede sujetar al viejo muro de la ruca¹⁴" (*El Diario Ilustrado*, 27 de abril de 1917).

En lo que sería el folleto original de promoción de la película, se esbozan otros elementos que permiten definir la relación de la protagonista con el niño mapuche¹⁵:



Imagen 9. Documento relativo a la película *La agonía de Arauco*. Probablemente sea parte del material para las vitrinas de las salas de cine. El documento original forma parte del Fondo Gabriela Bussenius de la Cineteca de la Universidad de Chile. (<https://archive.org/details/agonia-de-arauco>)

Isabel de Guzmán vive con sus abuelos en un fundo en el sur de Chile, su vida es triste, por sus ojos azules i tranquilos vaga la sombra de una tragedia dolorosa. Los indios la consuelan, con todo su cariño: entre ellos el niño Catrileo. (...) Catrileo el indiecito tiene los ojos alegres del hijo muerto, y al verlo reír y correr por los campos, el corazón de Isabel se entristece, "Catrileo, te has olvidado de rezar?", solía decirle... y el niño, que la adoraba, caía de rodilla murmurando: "Padre nuestro que estás en los cielos...". La abuela, siempre atenta a lo que pudiera destruir de nuevo la felicidad de la niña, aleja a Catrileo del fundo, y el niño herido en el alma por esta injusticia, que él no sabe comprender, empieza a languidecer, lenta, dolorosamente (1917, p. 5).

¹⁴ Vivienda tradicional mapuche.

¹⁵ El documento original forma parte del Fondo Gabriela Bussenius de la Cineteca de la Universidad de Chile. Tras el cierre de la Cineteca en el año 1976 bajo el contexto de la dictadura militar, el documento fue salvaguardado durante 40 años por la investigadora del cine chileno Alicia Vega y restituido a la Cineteca el año 2016.

No obstante, en paralelo a esta imagen llena de ternura, hay una línea de representación del mapuche desde la violencia, planteada como la lucha de este pueblo contra el robo de sus tierras, aun cuando se caiga en actos viles y repudiables. Para ello se utiliza a una leyenda del pasado, que es relatada al nuevo amor de Isabel:

Mario insiste en oír la leyenda araucana prometida ya en Viña del Mar y que debe servirle de tema para su libro... Y una tarde, atraviesan en lancha al lago Llanquihue para oír de labios de un indio ciego la leyenda de su antepasados.

<<Quilan era un cacique muy rico, tenía tierras y mujeres. El español Don Pedro, su hija Rebeca y el novio tenían su hacienda>>

Un día el español impuso un castigo cruel a dos indios ladrones y esto dio motivo para que la tribu de Quilan atacara esa noche el fundo de Don Pedro y de resultas del cual fue herido el novio. La hija ve al padre que lo arrastran por el patio y lo martirizan. Loca de angustia sale a implorar piedad. El cacique la mira atentamente y volviéndose a sus hombres les dice; dejen amarrado al viejo y lleven a mi ruca a esa mujer.

El asalto de los blancos para reconquistar a Rebeca fue al otro día. El indio huyó furtivamente en la noche con ella en brazos, corriendo por los bosques; cargó con ella sobre las sombras hasta una isla solitaria donde noches después, Osvaldo el novio descubrió los rastros. El indio receloso no dormía i lo vio avanzar, disparó su flecha y Osvaldo herido, cayó al suelo; y el indio lo arrastra y lo amarra contra un árbol: sufre ahí mañana morirás, le dijo. Rebeca en la ruca se retorció las manos y ya muy tarde creyendo al indio dormido salió para libertar a su novio.

El indio, loco de ira la vio salir; disparó flechazos y flechazos hasta que ambos quedan exánimes en el suelo; los tomó entonces en sus robustos brazos, caminó con ellos por los campos, hasta que rendido llegó por la noche a la hacienda don Pedro, donde arrojó los cadáveres. <<Miserables huincas que vienen a robarnos nuestras tierras y a tentarnos con sus mujeres>>.

Terminaba la narración de la leyenda. Los novios los novios se retiran atravesando el lago y llegan al fundo a la puesta del sol¹⁶.

Al revisar los materiales del Fondo Gabriela Bussenius de la Cineteca de la Universidad de Chile disponible en la web, encontramos un cuaderno con recortes de distintos medios de comunicación sobre la película, en él aparece un fotograma, publicado -al parecer- en la *Revista Arcilla* de 1938, imagen que coincide con la anterior descripción y sería la escena donde Quilan asesina a Rebeca y Osvaldo (Imagen 11). Según esta nota, se deduce que



Imagen 10. El niño Catrileo, interpretado por Olga Donoso (fotograma de la película). (*Cine Gaceta*, 1917)

¹⁶ Folleto promocional de la película *La Agonía de Arauco o el olvido de los Muertos* (pp. 6-7) <https://archive.org/details/agonia-de-arauco-o-el-olvido-de-los-muertos/page/n5/mode/2up>

Quilan fue interpretado por Armando Luci, que 21 años después del estreno de la película era “jefe de las oficinas de la Warner Bros en Santiago”¹⁷.



Imagen 11. Fotograma de *La Agonía de Arauco*, bajo el título “Hace veintidós años los estudios chilenos hicieron un buen film”. A la derecha, detalle de la imagen con un mayor contraste en sepia.

El indígena que observamos es apenas una silueta, la calidad de la imagen solo nos permite apreciar que tiene una vestimenta particular, que no se logra apreciar del todo, pero podría ser una especie de *chiripá*, aun cuando también podría ser otra cosa, como algún tipo de falta de hojas o cueros. Lo que llama la atención es que no usa la tradicional manta mapuche (*makuñ*). Según lo anterior, la identificación del personaje opera sobre todo por oposición a las vestimentas de los blancos tendidos en el piso, pero es el arco que sostiene entre sus manos, el elemento que permite vincular este fotograma con la “leyenda” de Quilan. Por otra parte, en la portada del folleto de la película, se inserta la imagen de un mapuche, donde vemos que tiene un tocado de plumas, y un cintillo que vendría a homologarse con los tradicionales *trariloncos* mapuche (Imagen 12). Sin embargo, la calidad de la imagen no permite un análisis acabado de las vestimentas, pero al contrastarla con las descripciones de la época, se establece una relación con los indígenas del western y no tanto con los mapuche: “El vestuario de los indios que toman parte en uno de esos episodios, no es el que corresponde a los araucanos; esos indios son a todo reventar, unos pieles rojas mal trajeados” (*El Mercurio* de Santiago, 27 de abril de 1917, citado en Iturriaga 2006, p. 76).

Ahora bien, según Mario Godoy, uno de los pioneros en la historia del cine chileno, el argumento de la película si contenía escenas de carácter violento dentro del “presente” de la historia. A pesar de ello, no tenemos claridad desde donde se obtuvo la información, pero la cita es interesante a este respecto:

¹⁷ La nota parte con un error al señalar que la película había sido estrenada en 1916. Esta fecha se corrige a mano, con un 7 (1917). Debajo de la nota se escribe a mano “Ercilla”. <https://archive.org/details/algunas-criticas-sobre-agonia-de-arauco/page/n17/mode/2up>

En una de las escenas culminantes, el protagonista¹⁸ huía cuando veía venir a quienes le quitarían sus tierras. Entonces oía una voz, la voz de su conciencia, que lo llamaba a rebelarse: “Oye, tú. ¿A dónde vas? No les dejes nada a los ‘huincas’, quema todo, no les dejes nada”. Se volvía entonces para desaparecer, pero después de dejar su ruca envuelta en llamas (Godoy, 1966, p. 25).

En *La agonía de Arauco* no hay actores indígenas, pero se da la particularidad que en esta película son filmados algunos mapuche como extras, tal como se desprende de la noticia publicada en el diario *La Unión* de Santiago el 14 de marzo de 1917: “para su confección 15 artistas han ido a Temuco, en donde se contrató a un grupo de araucanos que habían de simular combates, y de representar costumbres indígenas, junto al desarrollo de la película”. En la imagen 13, observamos la fotografía que acompaña la nota, y bajo esta se lee: “Una escena de la vida Araucana tomada de la realidad en la Araucanía”. A su vez, en el texto de la noticia hay información complementaria: “La fotografía en que aparecen los indios llorando la muerte de un indiecito, pertenece a la película *El olvido de los muertos o La agonía de Arauco*”. Si se observa bien, se ve al niño tendido en el suelo, en el centro de la imagen, siendo rodeado por un grupo de hombres y mujeres, algunos con sus manos en la cara denotando tristeza, otros con pañuelos, por lo que sería coherente con lo descrito en la nota del diario sobre el llanto por la muerte de Catrileo. En cuanto a la indumentaria, observamos que tanto mujeres como hombres llevan prendas tradicionales (en el caso de los hombres mantas o *makuñ*), las mujeres llevan *küpam* (pañuelo con el que se cubren a modo de vestido) y sobre este la *ükülla* (manto). Incluso, la mujer que está tomando a Catrileo portaría una *trapelakucha*, joya de gran significación cultural para este pueblo.

A propósito de estas escenas de carácter “documental”, en el sentido de que no hay una escenificación en el registro, y donde además se filman comunidades mapuche, así como otros elementos culturales, el diario *La Nación* indica lo siguiente: “los caseríos de indios, sus rucas miserables apegadas a la tierra, sus típicos cementerios con sus largos y simbólicos monigotes de madera tosca... Todo este Chile. Ignorado para tantos, desfiló, ante nuestra vista con una precisión y nitidez increíble, si se toma en cuenta las grandes dificultades de la primera prueba (27 abril 1917). Por su parte, el folleto promocional de la película también contiene referencias a ese *estar allí* en el territorio mapuche, y de esta forma, observar de primera mano la realidad de este pueblo: “Los actores han ido a Temuco y Valdivia, para ver de cerca la tragedia dolorosa de la extinción de la raza: la han palpado, actuando y sintiendo en el alma el dolor de la pobre raza desesperada” (1917)¹⁹.



Imagen 12. Folleto promocional de *La Agonía de Arauco*. Fondo Gabriela Bussineus de la Cineteca de la Universidad de Chile. <https://archive.org/details/agonia-de-arauco-o-el-olvido-de-los-muertos/mode/2up>

¹⁸ Suponemos que se refiere a Catrileo.

¹⁹ <https://archive.org/details/agonia-de-arauco-o-el-olvido-de-los-muertos>.



Imagen 13. Nota promocional de *La Agonía de Arauco*. (*La Unión* de Santiago, 14 de marzo de 1917)

Por otra parte, la reseña de la revista *Cine Gaceta* se refiere tanto a las actuaciones como a la figura de Giambastiani, lo entendemos como un antecedente inicial en cuanto a la invisibilización de Gabriela Bussenius en la dirección de la película, siendo relegada a la sombra de quien fuera su marido:

La interpretación, bastante aceptable para artistas novicios, es, como decíamos antes, comparable a muchas que vemos diariamente en cintas extranjeras. El niño Catrileo ha sido considerado como una precocidad artística y logra conmovir intensamente con su tierno rol.

Finalmente, como trabajo fotográfico, *La agonía de Arauco* no merece sino elogios. El señor Salvador Giambastiani se ha demostrado como un técnico de primer orden. Los numerosos paisajes de la obra son verdaderos cuadros artísticos tanto por sus efectos de luz como por sus virajes, y todos los críticos han estado conformes en afirmar que son para Giambastiani los mejores honores de la jornada (*Cine Gaceta*, 1917, p. 4).

Aun cuando la crítica no habla muy bien de la película, se reconoce el buen encuadre de la fotografía y su nitidez. Además, el trabajo de Bussenius y Giambastiani inaugura el uso de locaciones naturales, es decir, la producción de esta película se hace —en gran parte— fuera de un estudio, registrando *ruca*s y mapuche “verdaderos”, lo que para esa época es bastante meritorio. Este eclipse que se hace de la figura de Gabriela Bussenius se ha pensado críticamente en los últimos años. Destaca particularmente la investigación de Mónica Ramón Ríos (2019), quien ha desmontado el mito patriarcal construido en torno a la primera directora de cine en Chile:

Hay algo, no obstante, que se hace invisible en estos reportajes: Bussenius firmó cuentos, escribió un guion, dirigió un largometraje, creó revistas y manejó las cámaras en la productora que compartía con su hermano en un periodo en que las mujeres no podían firmar contratos ni manejar sus ganancias y sueldos. De hecho, en el contrato donde Bussenius negocia los derechos de adaptación de su argumento, firma su pareja, el camarógrafo Salvador Giambastiani, y los socios productores. En ninguna parte está su firma que, como la de un niño, no tenía validez legal. Asimismo, se olvida que Gabriela usó su experticia con las cámaras como socia en la productora Andes Films con su hermano, Gustavo Bussenius.

Pero eso no es, ni por poco, el único ninguneo que recibió Gabriela. Los variados historiadores mencionan la posibilidad de que ella no haya dirigido el filme *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*. Carlos Ossa, por ejemplo, desestima el largo de ficción, pero alaba la cámara de Giambastiani *Recuerdos del Mineral El Teniente*, también cámara de *La agonía de Arauco*. Alicia Vega, Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana escriben que ella no fue la directora porque tenía apenas diecisiete años, sin tomar en consideración que el argumento del filme gira en torno a una mujer que crea un vínculo con un niño mapuche, prefigurando lo que Gabriela Mistral escribió en *Poema de Chile*. Es difícil acceder a los documentos relacionados con la película, pues los archivos de cine están plagados de sobres vacíos, incluyendo uno que contenía el guion de la película²⁰.

Lamentablemente, no quedan copias de esta obra, lo que revela la poca preocupación que existió por estos fragmentos del patrimonio. Según Eliana Jara, "la cineteca de la Universidad de Chile²¹ conserva los manuscritos del guion en un viejo y amarillento cuaderno que fuera entregado por Gabriela von Bussenius, quien no volvería a incursionar en el cine, aun cuando sería una colaboradora silenciosa de Salvador Giambastiani" (1994, p. 32). La cita de Jara nos hace pensar en el extenso olvido al que ha sido sometida tanto la persona como la obra. Tal como señala Mónica Ramón Ríos:

Yo creo que hay dos tipos de olvido. Uno es la desaparición de su película. De todas las películas del cine mudo no tenemos imágenes ni de un 3% de todo lo que se hizo. De la película de Gabriela no se ha encontrado casi nada. Hay algunas fotos, y hay indicios de que el guion existe en alguna parte. Pero hay una serie de



Imagen 14. Fotografía de Gabriela Bussenius. Esta imagen es parte del folleto promocional de la película. Fondo Gabriela Bussenius de la Cineteca de la Universidad de Chile. <https://archive.org/details/agonia-de-arauco-o-el-olvido-de-los-muertos/mode/2up>

²⁰ La bomba de Gabriela Bussenius en el cine chileno. *El Desconcierto*. Recuperado de www.eldesconcierto.cl/opinion/2019/03/16/la-bomba-de-gabriela-bussenius-en-el-cine-chileno.html

²¹ <https://archive.org/search?query=subject%3A%22gabriela+bussenius%22>

pérdidas materiales de *La agonía de Arauco* que forman parte de este olvido mayor (...). Porque luego está el olvido discursivo, donde los críticos, los historiadores, le han quitado relevancia a su película. Hay un olvido de ella, porque no se le reconoce que el suyo fue el primer largometraje comercial, que intentó hacer una industria cinematográfica comercial en el país²².

No obstante, para este artículo sobresale que dentro de la trama se represente al pueblo mapuche como parte del presente de Chile, una realidad que se esconde en los pliegues de la historia y de las temáticas tratadas por el cine chileno en general. Es más, desde una particular perspectiva, se aborda el “exterminio de una raza”, así como las injusticias de las que son parte, sobre todo por el robo de sus tierras.

En suma, Bussenius logró instalar la representación de lo mapuche en su pionera producción cinematográfica, y recién en el último tiempo se le ha atribuido correctamente la merecida autoría, por lo que el punto de vista con el cual ella construyó esa representación cinematográfica ahora está en el centro del debate, saltando las fronteras de la cinematografía, dado que era una mujer polifónica, de múltiples facetas en su trabajo.

Nobleza araucana

Un segundo hito fundador en el cine sobre mapuche fue la película *Nobleza araucana*, de Roberto Idiáquez de la Fuente, producción de mediados de los años 20 que obtuvo una buena crítica y un relativo éxito de taquilla. Este film se estrenó en la ciudad de Valparaíso, que en esos años presenció varias *avant première*, disputando muchas veces con Santiago estos acontecimientos socioculturales. El lugar escogido para el debut fue el Teatro Septiembre, un 1 de diciembre de 1925 (Jara, 1994, p. 110). Según Mario Godoy, el estreno en Santiago se realizó un 9 de diciembre en el Teatro Brasil (Godoy, 1965, p. 99), pero *La Nación* del domingo 6 de diciembre de 1925 señala que la película será proyectada también en los cines “Setiembre, Esmeralda, O’Higgins y Brasil”²³.

Cabe destacar que el camarógrafo fue Arnulfo Valck, nieto de Cristian Enrique Valck²⁴, uno de los fundadores de la fotografía en Chile, quien dejó impresiones únicas del mundo mapuche y de gran valor patrimonial. Arnulfo, fotógrafo desde 1917, da un giro hacia las imágenes en movimiento en 1924, como camarógrafo de varias películas, entre las que sobresalen las realizadas para la firma Valck Films de Valparaíso²⁵. Posteriormente, hace cámara en ocho películas más, pero para otras compañías cinematográficas²⁶. Este camarógrafo sería considerado uno de los mejores y máspreciados del periodo mudo.

En cambio, sobre el director de la película, Roberto Idiáquez de la Fuente, existen “muy pocas referencias sobre su formación artística y cinematográfica. Se sabe que nació en Valparaíso donde fue conocido como un intelectual inquieto y de grandes iniciativas. Su labor para el cine chileno se remite a dos largometrajes, uno de mucho éxito. Falleció en 1936” (Jara, 1994, p.189). La otra película a la que se refiere Eliana Jara es *Bajo la mirada del Cristo Redentor*, estrenada prácticamente un año antes, el 4 de diciembre de 1924. Con una historia de tinte más bien policial,

²² Pilar Molina, “La olvidada primera directora chilena”, *Revista del Sábado*. Recuperado de <http://podcast-revistasabado.com/wp-content/uploads/2017/06/la-olvidada-primer-directora-chilena.pdf>

²³ *La Nación*, 6 de diciembre de 1925. Ver <https://culturaldigital.udp.cl/index.php/lanacion/la-nacion-3281/>

²⁴ Para un mayor desarrollo de esta primera fotografía del mundo mapuche, ver Alvarado (2000).

²⁵ Valck Films estaría ligada a Jorge Valck Wiegrand, tío de Arnulfo, quien desarrolló una sólida empresa fotográfica en el puerto de Valparaíso. Las películas realizadas por Arnulfo para Valck Films son *Esclavitud* (1924, dirigida por Alberto Santana) y *Bajo la mirada del Cristo Redentor* (1924, dirigida por Roberto Idiáquez, en coproducción con Artistas Unidos de Chile).

²⁶ *Por qué delinquir esa mujer* (1924, dirigida por Marcelo Derval y como camarógrafo también Roberto Barrington para Valparaíso Films), *Bajo dos banderas* (1926, dirigida por Alberto Santana para Vita Films), *Ideal y carne* (1926, dirigida por Luis Rojas Garcés para Crovetto Films), *Buscador de fortuna o no hay que desanimarse* (1927, dirigida por Arcady Boytler para Cine Consorcio), *Cocaína* (1927, dirigida por Alberto Santana para Vita Films), *Los cascabeles de Arlequín* (1927, dirigida por Alberto Santana para Vita Films), *Madres solteras* (1927, dirigida por Alberto Santana para Vita Films) y *La señal de la cruz* (1928, dirigida por Alberto Santana para Coqser Films).

que a su vez sería una adaptación de una novela noruega, esta incursión en el cine resulta un trago amargo para Idiáquez, ya que “ni público ni crítica la aceptan, aunque destacan la excelente fotografía de Arnulfo Valck” (Jara, 1994, p. 87).

Antes del estreno de la película, *El Mercurio* de Valparaíso publicaba una nota promocionando la obra, quizás como una forma de apoyar regionalmente a la casa productora Rex Films, fundada en esa ciudad puerto:

Ahora se ha anunciado una nueva producción: *Nobleza araucana*, primera película de la Rex Film, empresa que con muy buen acierto ha reunido a los más competentes y estudiosos cinematografistas, como R. Idiáquez de la Fuente, joven director artístico, que con esta producción se coloca a la cabeza de los directores nacionales, y Arnulfo Valck, técnico cinematográfico cuya competencia es reconocida.

Esta nueva película, cuya exhibición hemos presenciado, deja ya de constituir un mero ensayo, para ser la primera película nacional perfecta, bajo todos los aspectos de la cinematografía. Su argumento novedoso e interesante para todo chileno tiene como tema la desventurada suerte de una raza aborígen que presiente su fin. La noble y legendaria raza araucana que se debate perseguida por la crueldad y la ambición allá en las vírgenes selvas de Arauco y fértiles campos de la frontera. Como marco a su intenso argumento, tiene por escenarios los hermosos panoramas del sur, visión esplendorosa de una naturaleza cuya vegetación es admirada de todos los extranjeros que vienen a nuestro país (*El Mercurio* de Valparaíso, 28 de octubre de 1925).

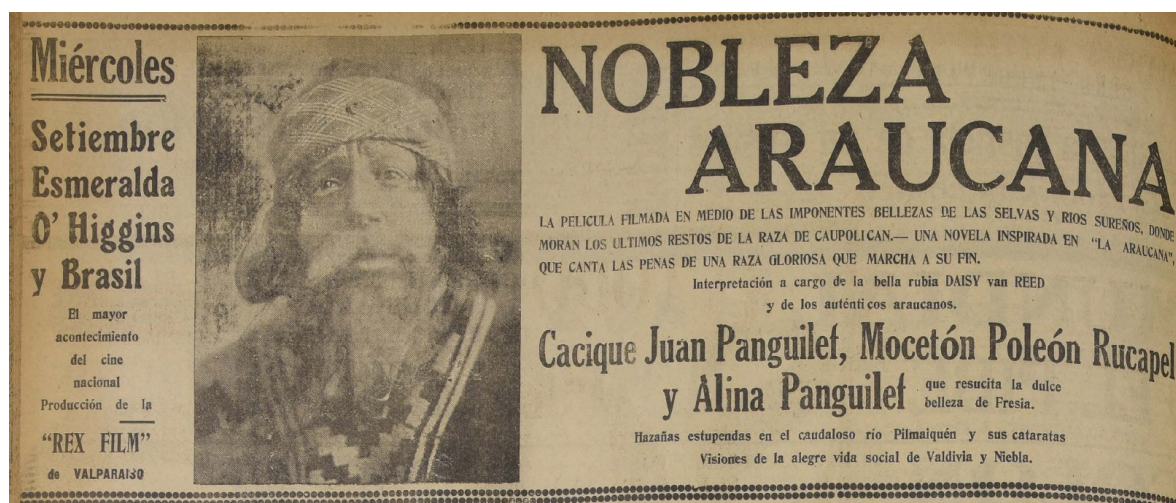


Imagen 15. Inserto promocional de la película *Nobleza araucana*. (*La Nación*, 6 de diciembre de 1925)

Los elogios a esta producción también aparecen en *El Mercurio* de Santiago, con motivo del estreno en la capital, donde destacan las palabras de Joaquín Lepeley, director de *El Mercurio* de Valparaíso:

Considero esta película como una de las mejores que se han hecho en el país y a la altura de las buenas que nos vienen de Estados Unidos. Es ella una muestra consciente del gran progreso que ha alcanzado en el país la industria cinematográfica, pues, a la bondad de la fotografía, o sea al procedimiento de la filmación, que permite presentar los cuadros con nitidez y atrayente luminosidad, va interviniendo un interesante argumento, capaz de mantener en constante tensión la atención del público, y escenas emocionantes que muchas veces forman la llave del buen éxito de estos espectáculos.

Como mayor y más justo elogio que se puede tributar a esta película, podríamos decir que nos da la impresión de haber sido trabajada en Estados Unidos, país que, sin duda, marcha a la cabeza

de esta industria, por los enormes recursos que las empresas han llegado a acumular para alcanzar la perfección.

Los “valientes” caballeros que han puesto su dinero y su trabajo en la confección de *Nobleza araucana* se han hecho acreedores al aplauso general y, aún más, al reconocimiento de todos los que sentimos el orgullo ante el esfuerzo y buen éxito de nuestros compatriotas en tan arduas empresas (*El Mercurio*, 7 de diciembre de 1925).

Nobleza araucana desarrolla el tema del despojo de tierras a los mapuche, no obstante, es suavizado con una historia sentimental, que baja el perfil a la crítica social. El *winka* es caracterizado como un “individuo sin escrúpulos que se salva de la cárcel gracias al cacique Panguilef, quien, para no perturbar la paz de la hermana del huinca, le perdona los atropellos y ultrajes” (Jara, 1994, p. 110). Pese a la historia sentimental que articula la trama, la temática mapuche se instala fuertemente dentro del argumento, tal como acredita *El Mercurio* de Valparaíso:

Pocos son los países del mundo que conservan en la actualidad como un recuerdo vivo y sagrado, para satisfacción y orgullo de la generación presente, representantes directos de las razas que dieron origen a la formación de las poblaciones modernas. La mayoría de las razas aborígenes, por la acción demoledora del tiempo, por las inexorables leyes de la naturaleza o por las crueles exigencias de la civilización, han desaparecido ya, dejando sólo un recuerdo frío en las páginas de los libros de sociología o en los antiguos cronicones de la historia.

Entre estos pocos países que pueden exponer al mundo con el orgullo de las reliquias legendarias, figura Chile, cuya raza aborígen existe todavía en el sur de nuestro país, como un recuerdo vivo de un pasado heroico y legendario. Como una deferencia del tiempo, que todo lo acaba, viven todavía, aunque ocultos y olvidados, en los rincones de las selvas, nietos de Caupolicán, Lautaro y Colo Colo, caciques y héroes de aquella raza que con sus hazañas guerreras, nos dieron a conocer al mundo entero como un pueblo de hombres valientes, nobles, indómitos, poseedores de todas las

virtudes y capaces de crear su propia gran raza. De pocas cosas debemos enorgullecernos más los chilenos que de llevar en las venas corriente de aquella sangre noble y generosa.

Los hechos gloriosos del indio araucano figuran en la historia patria como una lección de valor y heroísmo para las generaciones venideras. Nuestro país debe a aquella raza todo lo que es hoy, y debiera con amor y cariño a nuestras tradiciones, cuidar y proteger a sus últimos vástagos que aún quedan en las selvas del sur y que hoy en día están siendo el blanco de la crueldad, la ambición y el odio. El araucano indómito que encontró aquí don Alonso de Ercilla y Zúñiga ya no existe. Los indios de ahora, acosados y vencidos por la civilización que cada día los va arrojando más y más hacia el sur, viven con el profundo dolor y la tristeza de las razas que presienten su fin.

Nuestro Gobierno y autoridades muy poco se han preocupado de la suerte del indio araucano, lo cual ha dado margen a los audaces para despojarlos de sus tierras, bienes y propiedades. Todo el mundo recordará haber leído más de una vez en la prensa del país las cruel-

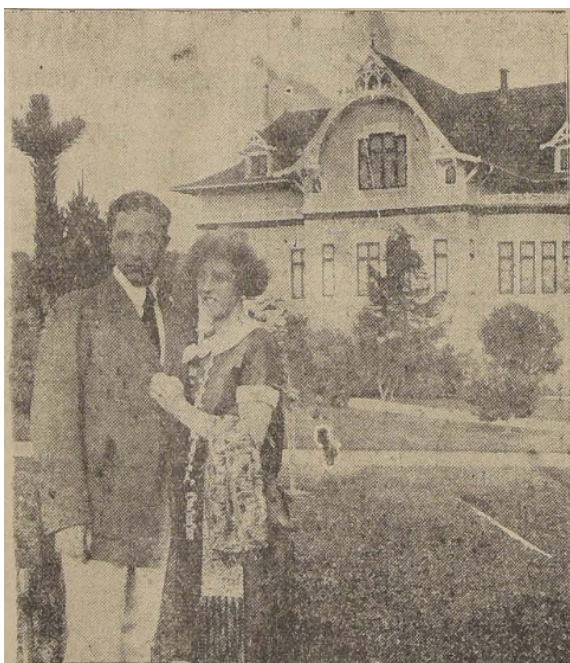


Imagen 16. Fotograma de la película *Nobleza araucana*, supongamos que en la imagen aparecen Jorge Young y Daisy Van Reed (*La Nación*, 9 de diciembre 1925). (<https://culturadigital.udp.cl/index.php/lanacion/la-nacion-3284/>)

dades y saqueos que continuamente se cometen con la mayor tranquilidad con aquella raza a la cual se le niega hasta el derecho a la tierra. Los célebres “lanzamientos” no han sido ni son otra cosa que un saqueo inhumano a una raza indefensa que, sola y desamparada, sin otro camino que ceder y alejarse más y más hacia el corazón de las selvas vírgenes a donde no los alcance la ambición y el egoísmo (*El Mercurio* de Valparaíso, 1 de diciembre de 1925).

Este último párrafo resulta sorprendente, pues la elite político-económica de Chile propició la invasión del territorio que habitaban los mapuche hasta los últimos años del siglo XIX, en lo que se ha llamado maliciosamente “Pacificación de La Araucanía”, y donde *El Mercurio* fue el instrumento de difusión y justificación de los atropellos que a propósito de esta película se lamentan. Un hecho que a lo menos resulta paradójico, pero que deja entrever que parte de la sociedad chilena sí empatizaba con el destino trágico de este pueblo indígena. A su vez, vemos que se encuentra presente esa imagen del mapuche como guerrero, muy reivindicada en la construcción de lo nacional. Destacan las referencias a *La Araucana* (1574) de Alonso de Ercilla y los héroes míticos que ahí aparecen: Caupolicán, Lautaro y Colo Colo²⁷.

Para el historiador Jorge Pinto (2012), este retrato ambivalente de lo mapuche en la prensa de principios del siglo XX fue una constante, y para ello se refiere al caso concreto de la “Marcación de Painemal”, donde un mapuche fue “marcado” con un fierro candente en su nalga derecha, por parte de un comerciante de Nueva Imperial (Herman Michael), hecho ocurrido en julio de 1913. Esta situación causó gran conmoción pública, no solo entre el pueblo mapuche, que a través de sus organizaciones se movilizaron en concentraciones y otras acciones, sino que también caló profundo en el público general, por lo que se inició una persecución policial y judicial, pero que no culminó en “justicia”, ya que Michael no pudo ser ni apresado ni juzgado, ya que falleció “producto de una antigua dolencia al hígado y una pulmonía fulminante” (Pinto, 2012, pp. 180-181). Ocurrida la muerte de este comerciante, se produce un efecto compasivo hacia el criminal, que termina siendo una “víctima de una injusticia de la cual no pudo reivindicarse”, por lo que “los mismos diarios que lo habían condenado con tanta energía, abrieron sus páginas para despedir al honorable vecino que tan tempranamente había perdido la vida” (Pinto, 2012, p. 181).

Por otro lado, Idiáquez utiliza otros recursos para diluir la temática mapuche como foco exclusivo de su película: “no olvida que la acción es fundamental para atraer público e incorpora algunas escenas de violencia y peligro, como la persecución por un toro salvaje a una muchacha indefensa, la caída a un río desde un precipicio de veinte metros, elementos que distraen al espectador del tema principal” (*La Estrella* de Valparaíso, 3 de diciembre de 1925, citado por Jara, 1994, p. 110). La crónica de *El Mercurio* de Valparaíso complementa esta afirmación:

Los esforzados autores, inspirados en los más nobles sentimientos de humanidad, tuvieron que ir y permanecer durante seis meses en el corazón de la región de Arauco, sufriendo todos los rigores de la intemperie y la espantosa soledad de las selvas vírgenes para poder filmar el argumento de esta cinta que dignificará el cine nacional, no sólo por ser ella la primera película perfecta hecha aquí, sino por la finalidad que en ella se persigue (*El Mercurio* de Valparaíso, 1 de diciembre de 1925).

Pese a estas últimas escenas distractoras, el diario *La Estrella* de Valparaíso señala en su crónica que “arranca lágrimas de dolor al público por la persecución y desalojo a los indios” (3 de diciembre 1925, citado por Jara, 1994, p. 110). Esta centralidad de la temática mapuche dentro de la película también fue recogida por *El Mercurio* de Valparaíso:

²⁷ *La Araucana* es un poema épico que narra un periodo de la guerra de Arauco, conflicto entre españoles y mapuche a propósito de la conquista de lo que hoy es Chile: “La Primera Parte contiene los sucesos anteriores a la llegada de Ercilla a Chile, periodo que de acuerdo con lo señalado por su autor, fue laboriosamente reconstituido a través de conversaciones sostenidas con antiguos soldados. Ordenados en forma cronológica, fija las fechas con escrupulosa precisión. Las dos partes siguientes fueron escritas durante las penosas campañas de Arauco, anotando cada noche los acontecimientos del día. De ahí el valor histórico que ha sido atribuido a su obra y el que haya sido tomada como ejemplo por los cronistas posteriores, entre ellos Pedro de Oña y su *Arauco Domado*, y que Diego Barros Arana la considere la primera historia de Chile”. Recuperado de www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3286.html

Su argumento novedoso e interesante para todo chileno tiene como tema la desventurada suerte de una raza aborigen que presiente su fin. La noble y legendaria raza araucana que se debate perseguida por la crueldad y la ambición allá en las vírgenes selvas de Arauco y fértiles campos de la frontera. Como marco a su intenso argumento, tiene por escenarios los hermosos panoramas del sur, visión esplendorosa de una naturaleza cuya vegetación es admirada de todos los extranjeros que vienen a nuestro país (28 de octubre de 1925).

De esta manera, podemos establecer que la película de Idiáquez revela que la temática mapuche fue un inicial motivo de interés para los cineastas de la época, quienes, en cierta medida, son observadores de la sociedad chilena y representan el conflicto del pueblo mapuche con el Estado chileno. Motivo por el cual, en esta producción se aborda el despojo de tierras y la violencia ejercida sobre lo mapuche, problemática aún no resuelta hasta nuestros días.



Imagen 17. Inserto promocional de la película *Nobleza araucana*. Suponemos que el indígena de la fotografía corresponde al cacique Juan Panguilef. (*La Nación*, 6 de diciembre de 1925)



Imagen 18. Afiche promocional de la película *Nobleza araucana*. En la fotografía aparecería Alina Panguilef. (*La Nación*, 6 de diciembre de 1925)

El reparto de *Nobleza araucana* estaba compuesto por Jorge Young, Daisy van Reed, Iver del val, Javier Valdés, Paleón Rucapel, Juan Panguilef y Alina Panguilef. Según las crónicas de la época, así como la propaganda emitida por la sociedad productora, los últimos tres personajes eran mapuches verdaderos. Así lo señala *El Mercurio* de Valparaíso: "Intérpretes principales de *Nobleza Araucana* son la belleza chileno-germana Daisy van Reed, Jorge Young, el cacique Juan Panguilef, el mocetón Paleón Rucapel, la hermosa indiecita Alina Panguilef, quienes bajo la dirección de Roberto Idiáquez de la Fuente hacen verdaderas creaciones de los roles a su cargo"

(9 de diciembre de 1925). *La Nación* consigna: "Interpretan los roles principales de *Nobleza Araucana*, Daisy van Reed, Iver de Val, Jorge Young, el Panguilef, Alina Panguilef y Poelon Rucapel, estos tres últimos indígenas de pura cepa" (6 de diciembre de 1925).

Sin embargo, la protagonista, Daisy van Reed, "aclaró que solo se trataba de blancos disfrazados" (Jara, 1994, p. 110). ¿Por qué mentir respecto de lo que Ella Shohat y Robert Stam (2002) llaman la política racial del reparto? Es decir, ¿por qué hacer pasar a "blancos" como mapuche? Tentativamente podemos pensar que era una estrategia comercial que al parecer funcionó, pues el hecho de que fuera actuada por "mapuche verdaderos" impregnaba al filme de un aire de exotismo que para las masas resultaba atrayente. De hecho, al revisar material de la película publicado en los diarios de la época (Imágenes 17 y 18), observamos que la afirmación de Van Reed cobra sentido, pues serían actores y actrices chilenas quienes interpretarían los roles principales de mapuche en esta película.

Cabe mencionar que para el caso norteamericano, existen antecedentes de indígenas "reales" actuando en diferentes películas silentes. Sin duda, el caso más destacado es William Eagle Shirt, un sioux que debutó en los espectáculos del *Wild West*²⁸, y después actuó en más de una decena de películas entre 1912 y 1917, incluso se le atribuyen los guiones de dos de estas producciones²⁹ (Bricklin, 2017). Lo interesante de Eagle Shirt, es que fue uno de los primeros actores indígenas identificados en los créditos por su participación en estos films.

La incorporación de indígenas también se observa en las primeras películas de John Ford, director de gran relevancia dentro del western, quien contrató a decenas de indígenas como extras, aun cuando no fuesen reconocidos en los créditos, tal como ocurrió en *The Iron Horse* (1924), pero también en la mayoría de sus producciones ambientadas en el "lejano oeste". De hecho, Ford se inclinó por actores blancos para representar personajes principales indígenas dentro de las producciones que dirigió dentro de este género cinematográfico. Para George Fenin y William Everson, autores de unos de los mejores trabajos sobre el western:

Si la mayoría de las películas trataban de héroes que rescataban a chicas de los villanos, gran parte de las restantes manipulaban al indio americano en el papel de una amenaza de piel roja. Excepto en la primera fase de la historia del western y en la contemporánea, la existencia del indio en Estados Unidos ha sido tratada por el cine de forma estereotipada (Fenin y Everson, 1962, p. 37).

Según lo anterior, podemos pensar que Idiáquez y su equipo de producción conocieron estos referentes de EE.UU. y los adaptaron para *Nobleza araucana*. En este sentido, en la revisión de periódicos se identificaron algunos fotogramas de la película donde salían mapuche. En la Imagen 19, vemos que una imagen que no tiene mayores referencias dentro del texto promocional, pues el texto hace referencias a la película en general y no a la imagen en particular, y las palabras dedicadas a los indígenas se enmarcan dentro de las actuaciones: "Los intérpretes son merecedores de todos los elogios, en especial el trio de indios, formado por el cacique Juan Panguilef, el mocetón Poleon Rucapel y la indiecita Alina Panguilef" (*El Mercurio* de Santiago, 10 de diciembre de 1925).



Imagen 19. Crítica a la película. En el encabezado se señala: "Nobleza Araucana" triunfó ayer ruidosamente en los teatros de la Empresa Aurelio Valenzuela Basterrica y Cía. (*El Mercurio*, 10 de diciembre de 1925)

²⁸ En 1910 fue incorporado en los espectáculos de *Miller Brothers Wild West Show*.

²⁹ *War on the Plains* (Thomas Ince, 1912) y *The Battle of the Red Men* (Thomas Ince, 1912).

En la imagen se observa un hombre con una manta de lonko mapuche, dado su diseño particular. En su cabeza lleva una especie de cintillo, no se aprecia bien si es un pañuelo o un *trarilonko* con diseño, junto a él, un hombre con vestimentas occidentales que usa un sombrero. No disponemos de mayores antecedentes sobre la situación representada en este fotograma.

La imagen 20 fue publicada en *El Diario Ilustrado* del 5 de diciembre de 1925, en ella se observa a un hombre que tiene una manta tradicional sobre el hombro derecho y sobre su cabeza un cintillo o *trarilonko*, lo que es coherente con la representación del cacique Panguilef de la imagen anterior. La nota se relaciona con el estreno próximo de la película y se titula; "NOBLEZA ARAUCANA, LA CINTA CHILENA DE LA REX FILM, SE ESTRENARA EL MIERCOLES PROXIMO EN LOS TEATROS DE VALENZUELA BASTERRICA Y CIA". Sobre la trama de la película, se menciona lo siguiente:



Imagen 20. Inserto promocional de *Nobleza araucana* (*El Diario Ilustrado*, 5 de diciembre de 1925)

tiene como argumento un asunto totalmente chileno, como que la raigambre de la obra tiene sus cimientos en los dolores y persecuciones que padecen los araucanos.

Esta película merece ser vista por todos los chilenos, pues llevará a todos los corazones un sentimiento de respeto por los herederos de la gran raza que nos legó su heroísmo legendario y otras virtudes que hoy son nuestro más justo orgullo (*El Diario Ilustrado*, 5 de diciembre de 1925).

Las Imágenes 21 y 22 corresponden a un caso particular dentro de esta investigación, ya que serían dos fotogramas de la película, pero serían de una misma secuencia. La Imagen 21 fue publicada por *El Diario Ilustrado* el 6 de diciembre de 1925, en ella observamos que al lado izquierdo hay una mujer con la indumentaria tradicional, que podría ser Alina Panguilef, al lado de ella, un grupo de hombres con camisa blanca, algunos con cintillos en la cabeza. Frente a ellos un grupo de hombres con vestimentas occidentales/chilenas, varios de ellos con sombreros. Sobresale el hombre que está al centro, pues tiene un traje mas formal/urbano. La nota que encabeza la imagen dice "EL GRAN ESTRENO NACIONAL DEL MIERCOLES PROXIMO, EN LOS TEATROS DE LA EMPRESA AURELIO VALENZUELA BASTERRICA Y CIA. La bajada de título señala: "NOBLEZA ARAUCANA, UNA OBRA DE ELEVADO PATRIOTISMO. La única alusión directa a la película se relaciona con los intérpretes de los roles principales: "el cacique Juan Panguilef, Alina Panguilef y Poelon Rucapel, estos tres últimos indígenas de pura cepa" (*El Diario Ilustrado*, 6 de diciembre de 1925).



Imagen 21. Fotograma de la película *Nobleza araucana*. (*El Diario Ilustrado*, 6 de diciembre de 1925)

La imagen 22 muestra el mismo paisaje boscoso, pero da la impresión de que ahora hay una pelea, pues un hombre de vestimenta chilena está golpeando a uno de los personajes de camisa blanca. La imagen es difusa, pero se aprecia un hombre con manta al lado derecho. Publicada en la sección Cinematógrafos de *El Mercurio* del 9 de diciembre de 1925. La noticia se titula: "NOBLEZA ARAUCANA ES EL GRAN ESTRENO NACIONAL DE HOY EN LOS TEATROS DE LA EMPRESA A. VALENZUELA BASTERRICA Y COMPAÑÍA". La reseña comienza con elogios muy destacables, y detalla que hay tres intérpretes indígenas: "Esta película es la de raigambre más chilena que se ha hecho en el país. Tres araucanos auténticos tienen a su cargo roles de importancia" (*El Mercurio* del 9 de diciembre de 1925).

Una posible interpretación de los fotogramas anteriores se puede encontrar en otro inserto promocional de la película, en el mismo diario y mismo día (Imagen 23). En una parte del texto dice "Otros datos sobre la película y se expone un listado de 6 características de *Nobleza araucana*:

UN AÑO de trabajo ha empleado la Rex Film en la elaboración de esta cinta excepcional.

SEIS MESES estuvieron internados en las selvas vírgenes de la región de Arauco, sufriendo los rigores de la lluvia torrencial, el frío y el viento.

UN SALTO a un río desde un precipicio.

LA ARRIESGADA prueba de salvar a una joven perseguida a corta distancia por un toro salvaje.

UN COMBATE formidable entre araucanos y vaqueros.

(*El Mercurio* del 9 de diciembre de 1925).

Si bien solo puede ser una afirmación aventurada, es a lo menos una posibilidad que los fotogramas de las imágenes 21 y 22 correspondan al combate señalado en el inserto promocional, pero además, la relación araucanos vs. vaqueros también esté entregando otro tipo de información, sobre todo en cuanto a la relación que existiría entre la representación cinematográfica del indígena en el western, y como la representación de la alteridad podría estar construida en oposición a los "blancos", en esta caso puntual, vaqueros.

Nobleza araucana corre la misma suerte de casi todos los argumentales mudos realizados en Chile entre 1916 y 1934 (ochenta y uno en total), es decir, desaparecer y quedar condenados al olvido. Esto explica en alguna medida "la fragilidad material del celuloide (lo altamente inflamable del nitrato de celulosa), el costo y las dificultades técnicas para la conservación y restauración de los mismos, sumado a la inercia de las organizaciones culturales por preservar nuestro acervo fílmico" (Jara, 1994, p. 7).



Imagen 22. Fotograma de la película *Nobleza araucana*. (*El Mercurio*, 9 de diciembre de 1925)



Imagen 23. Inserto Promocional de la película *Nobleza araucana*. (*El Mercurio*, 9 de diciembre de 1925)

Conclusiones

Artaud tiene razón cuando esboza que el cine es un “trastoque completo de la óptica, de la perspectiva”. Porque finalmente el caso que se desarrolla en este artículo es una trampa de espejos, un juego de miradas en las que no podemos apreciar las películas *La agonía de Arauco* y *Nobleza Araucana*. De esta forma, el estudio de estas dos producciones cinematográficas fue fragmentario, basado en diversos documentos escritos (periódicos, artículos y libros académicos, documentos personales de Gabriela Bussenius), así como en algunos fotogramas de las películas publicados en los medios de la época, además de materiales de difusión de estas cintas. Pese al fraccionamiento de las fuentes, se pudo establecer que la representación de lo mapuche en el cine silente chileno fue clave en dos tempranas películas. Sin ir más lejos, en el debut de la primera directora de cine del país, y también de otro temprano cineasta de Valparaíso, que tuvo la visión de llevar a la pantalla grande la tragedia de este pueblo indígena, todo esto entre 1917 y 1925, periodo en el que germina este medio visual de masas en Chile.

En consecuencia, si bien observamos que el romance entre “blancos” es el articulador de las tramas, lo mapuche también tiene una figuración importante, que va más allá de situarlos en un paisaje atractivo y exótico, para dar paso a la exhibición de una problemática étnica que oficialmente estaba en las sombras. Cabe resaltar que tanto en *La agonía de Arauco* como en *Nobleza araucana* se muestra la difícil situación de este pueblo indígena, y en ambas producciones hay una mirada crítica a esa realidad, que pone de manifiesto que estamos frente a una historia del presente que eventualmente llevaría a la desaparición de los mapuche. En particular, llama la atención la línea editorial del *El Mercurio de Valparaíso* respecto de *Nobleza araucana*, ya que su director se refiere a un aspecto que hoy no sería mencionado: “La noble y legendaria raza araucana que se debate perseguida por la crueldad y la ambición allá en las vírgenes selvas de Arauco y fértiles campos de la frontera” (28 de octubre de 1925). Pero como observa Jorge Pinto, en esta época el discurso de los periódicos era pendular, donde el mapuche transitaba de la bondad a la maldad dependiendo del contexto.

Junto a lo anterior, es destacable el hecho de que, frente a la representación mapuche, los argumentos de estas dos películas tratan sobre la usurpación de tierras y el contexto de violencia al que eran sometidos en ese particular presente, aun cuando hay historias románticas de por medio. Dicho de otra forma, hay una representación cinematográfica de lo mapuche en el presente y desde una perspectiva muy particular dentro de la cinematografía de la región. Como señalamos al inicio de este artículo, el contexto fílmico latinoamericano de esos años se dividía entre representaciones indígenas del pasado, que generalmente hacían referencia a los imperios constitutivos de las identidades nacionales de algunos países (se presentaron los casos de México y Bolivia), y realizaciones que los ubicaban en el presente, haciendo un contraste entre lo urbano-rural, o bien, entre lo moderno-arcaico. En el caso del argentino Greca y *El último malón* (1917), incluso vemos cierto vínculo con el “salvajismo”, muy propio del temprano *western* norteamericano³⁰. En Perú, la película *Camino de la venganza* (1922) expone una dicotomía entre lo andino (virtud originaria y lo femenino) y la ciudad (el pecado, la modernidad y lo masculino). Pocos años después, en Bolivia, el film *La profecía del lago* (1925) se atreve a filmar una historia de amor interracial (mujer blanca y hombre indígena), lo que desata la furia de la censura y no puede ser estrenada.

El hecho de situar estas dos producciones realizadas en Chile y colocarlas en contexto con otras películas de temática indígena en Latinoamérica coincide con lo señalado por el crítico e investigador del cine boliviano Claudio Sánchez:

³⁰ La película de Greca representa hechos reales que ocurrieron una década antes del estreno de *El último malón*, por tanto, se trata de un pasado reciente, más próximo al presente.

Dentro de las historias que hay se ha hecho mucho énfasis en el recorte territorial de lo que sucedió, es decir, se ha separado en función de las nacionalidades de la producción el desarrollo regional de esta expresión humana que trasciende fronteras y tiene otros códigos de representación. El cine puede pensarse también de otras formas. Las nuevas historias del cine deben recurrir a fuentes que no solo se limiten a contextos nacionales. Gran parte de “la base” sobre la cinematografía de nuestros países está hecha, aunque con ciertos vacíos esta puede ser alimentada desde la interrelación de referencias que permitan construir un nuevo “corpus” de lo que ha sido el desarrollo no solo de la técnica, sino también de la posible construcción de los discursos en cada uno de los registros (Sánchez, 2023).

En suma, en el cine latinoamericano lo indígena ocupa un lugar central en las tramas de algunas producciones. Aunque se ubican en los márgenes de los temas que generalmente aborda la cinematografía de esta época (Bedoya, 1995; Bermúdez, 1995; Gumucio, 1982; Lozoya, 2006), tanto *La agonía de Arauco* como *Nobleza araucana* son parte de una producción regional en que los pueblos indígenas son llevados a la pantalla grande a partir de diferentes estrategias de representación.

Por otra parte, quienes interpretan a los indígenas en estas producciones corresponden a lo que Ella Shohat y Robert Stam han denominado política racial del reparto: “Como forma inmediata de representación, la selección de actores y el reparto de papeles en el cine y el teatro constituye una especie de delegación de la voz y tiene, pues, un trasfondo político. Aquí también los europeos y los euroamericanos han desempeñado el papel dominante, relegando a los no europeos al papel de comparsa” (2002, p. 196). De esta forma, el hecho de que actores “blancos” y actrices “blancas” interpreten indígenas es una práctica común de la cinematografía de la época. No obstante, en las tomas generales o de contexto sí hay registros de indígenas reales. Esto se observa tanto en *La agonía de Arauco* como en *Nobleza araucana*. En la primera, hay un recorte de una crítica guardado por Gabriela Bussenius donde se aprecia un fotograma con mapuche reales (Imagen 13). En contraparte, Roberto Idiáquez y su equipo agregan en los créditos a actores/actrices mapuche inexistentes, papeles que habrían sido interpretados por blancos. Suponemos que fue una estrategia comercial que otorgaba cierto exotismo a la conformación del elenco y por tanto llegaba público a las salas, además de ser coincidente con estrategias utilizadas en EE.UU.

A modo de cierre, cabe subrayar que en las dos películas estudiadas el tratamiento de lo mapuche intenta reivindicar³¹ la situación a la que están siendo sometidos, exponiendo los abusos de los chilenos y la usurpación de tierras. La representación de lo mapuche en estas dos películas marca una diferencia con el contexto latinoamericano, aspecto muy bien sintetizado por Susan Dever:

El indio era concebido principalmente en términos negativos respecto de la cultura criolla. Lo indio, según innumerables ensayos, novelas, películas y discursos sobre el carácter nacional, era simplemente todo aquello exterior a la civilización: lo primitivo, pasivo, fatalista, enigmático y atemporal. Al mismo tiempo, lo indio podría también ser establecido en la especificidad histórica, exhibido con grandeza precolombina y reflejado en un pasado edénico. De esta manera, los discursos hegemónicos podían incorporar a los pueblos indígenas en el mito de la creación nacional sin preocuparse por la concesión de sus derechos políticos en la marcha de la vida nacional (1994, p. 47).

En esta línea, el cine latinoamericano —sobre todo a lo largo del siglo XX— se representa al indígena aludiendo a su pasado precolombino y su majestuosidad, pero con un desprecio manifiesto hacia las actuales poblaciones indígenas. Para el caso boliviano, la cineasta e investigadora Verónica Córdova hace un interesante parafraseo con Benedict Anderson, en tanto vincula la construcción de lo nacional planteado por Anderson a la representación de los indígenas en el cine. De este modo, estaríamos frente a un “ventrilocuismo al revés”, es decir, un

³¹ Reivindicación en el sentido de argumentación a favor de los mapuche.

“proceso —común a muchas formaciones nacionales— en el que la incorporación de ancestros indígenas a la mitología nacional reemplaza la incorporación de sus descendientes directos, los indios, con quienes es imposible o indeseable establecer una comunicación real” (Anderson, 1993, citado en Córdova, 2007, pp. 133-134). Por lo tanto:

Al elegir y representar temas y personajes ligados con “la grandeza de nuestras culturas prehistóricas” pero sin relacionarlos ni remotamente con los herederos contemporáneos de esas grandezas; al combinar la admiración por civilizaciones pasadas con la vergüenza por los indios contemporáneos de carne y hueso, el cine y la literatura indigenista bolivianas contribuyeron a perpetuar la exclusión del indígena del proyecto de nación boliviana (Córdova, 2007, p. 134).

Las dos películas analizadas en este artículo se reflejan en múltiples espejos, que si bien rompen con las estrategias regionales de representación de lo indígena en el presente, se mueve entre la reivindicación por un lado y el exotismo por el otro, en tanto es una alteridad que cautiva a los espectadores por la diferencia cultural. De esta manera, en el periodo del cine silente *La agonía de Arauco* y *Nobleza araucana* sientan las bases de una representación de lo mapuche que no tiene mayor eco en la producción cinematográfica de Chile en el siglo XX.

Agradecimientos

A Marcelo Morales por su mirada crítica y recomendaciones bibliográficas. A Mariel Rubio por su apoyo en la gestión de los periódicos de la época estudiados.

Bibliografía

- Alvarado, M. (2000). La huella luminosa de los fotógrafos de la frontera. *Historia de la fotografía en Chile: rescate de huellas en la luz*. Centro Nacional Patrimonio Fotográfico.
- Alvira, P. (2012) ‘Una legión de espectros’: la cuestión indígena en El Último Malón, *Anuario 24, Revista digital* (3), 169-186.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Artaud, A. (2002) [1961]. *El cine*. Barcelona: Alianza.
- Barnouw, E. (1996). *El documental*. Barcelona: Gedisa.
- Bedoya, R. (1995). El cine de tema indígena en Perú. En B. Bermúdez. *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de cine y video*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Nacional de Venezuela, 61-64.
- Bermúdez, B. (1995). *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe: Catálogo de cine y video*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Nacional de Venezuela.
- Bricklin, J. (2017). *America's Best Female Sharpshooter: The Rise and Fall of Lillian Frances Smith*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Brisset, D. (1992). Aportación visual al análisis cultural. *Coletânea de Artigos sobre Antropologia Visual* (2). Porto Alegre: Núcleo de Antropología Visual de la UFRGS, 42-55.
- Carreño, G. (2005). El Western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen selknam. En S. Sel (comp.). *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Buenos Aires.
- (2017). Entre flechas y rituales: representación del indígena latinoamericano en algunas representaciones audiovisuales (1960-2000). En Dorotinsky, D. (et al.) Coordinadores. *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 45-80.

- Cine Gaceta* (1917). Cinematografía Nacional. La agonía de Arauco. *Cine Gaceta*, 1, 3.
- Cinema 23* (s. f.). El cine en Perú. Primeras narrativas. Recuperado de <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cine-en-peru/>
- Cine-Mundial* (1918). Película Mexicana. *Cine-Mundial*, III (2), 94. Recuperado de <https://archive.org/details/cinemundial03unse/page/94/mode/2up?view=theater&q=tabare>
- Córdova, V. (2007). Cine boliviano: del indigenismo a la globalización. *Nuestra América*, 3, 129-145.
- Cornejo, T. (2012). Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores. *Universum*, 27(2), 45-58.
- Cuarterolo, A. (2014). Representar la Nación: las gestas libertarias en el cine de ficción latinoamericano del período silente. En Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras y Silvana Flores (editores). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires, Imago Mundi. 1-18.
- Dever, S. (1994). Las de abajo: La Revolución mexicana de Matilde Landeta. *Archivos de la Filmo-teca*, 16, 37-49.
- El Diario Ilustrado*. (27 de abril de 1917).
- (28 de abril de 1917).
- (5 de diciembre de 1925).
- (6 de diciembre de 1925).
- El Mercurio* de Santiago. (27 de abril de 1917).
- (7 de diciembre de 1925). Pasado mañana se estrenará *Nobleza Araucana*.
- (9 de diciembre de 1925).
- (10 de diciembre de 1925).
- El Mercurio* de Valparaíso (28 de octubre de 1925). *Nobleza Araucana*: la primera película perfecta que produce nuestra cinematografía.
- (1 de diciembre de 1925). "Nobleza Araucana" (Estreno).
- (6 de diciembre de 1925).
- (9 de diciembre de 1925). *Nobleza Araucana* es el gran estreno nacional de hoy en los teatros de la empresa A. Valenzuela Basterrica y Compañía.
- Fenin, G y Everson, W. (1962) *The western. From silents to cinerama*. New York: The Orion Press Inc. <https://archive.org/details/the-western/page/n5/mode/2up>
- Godoy, M. (1966). *Historia del cine chileno*. Santiago: Imprenta Fantasía.
- Greca, V. y Greca, D. (2012) "Un abordaje interdisciplinar de un relato cinematográfico: aproximación a la película *El último malón* (1917) desde la Antropología y la Historia", *Claroscuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural* (11), 127-148.
- Gumucio, A. (1982). *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Iturriaga, J. (2006). Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910-1920. *Cátedra de Artes* (2), 67-87.
- Jara, E. (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago: Edición Financiada con aportes de Fondart.
- La Nación*. (27 abril 1917)
- (6 de diciembre de 1925). *Nobleza Araucana*. Recuperado de <https://culturadigital.udp.cl/index.php/lanacion/la-nacion-3281/>
- La Unión* de Santiago. (14 de marzo de 1917).
- (22 de abril de 1917).
- (26 de abril de 1917).
- La Unión* de Valparaíso. (8 de mayo de 1917).
- (10 de mayo de 1917).
- Lozoya, J. (2006). *Cine mexicano*. México D. F.: Lunwerg Editores.
- Lucioni, M. (s. f.). Celebrando el cine mudo peruano. Recuperado de www.archivoperuano.com/cinemudo.htm
- Malosetti, L. (2018). *Tabaré Cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

- Montiel, G. (2008). La Producción de Cine en México. Bajo el signo de la crisis. En E. Russo. *Hacer Cine. Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Morales, M. (2013). 1911-1920: buscando un símbolo patrio. Recuperado de <https://cinechile.cl/1911-1920-buscando-un-simbolo-patrio/>
- Nahmad, A. (2007). Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video. *Latinoamérica*, 45, 105-130.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Noh, K. (2013). Early Silent Western Films. The establishment of the genre convention. *Yeonghwa Yeonku (Film Studies)* 55, 151-171.
- Ossa, C. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago: Quimantú.
- Pinto, J. (2012). El conflicto Estado-Pueblo Mapuche, 1900-1960. *Universum*, (27) 1, 167-189.
- Piño, A. (1995). En busca del México real. En B. Bermúdez. *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de cine y video* (pp. 45-60). Caracas: Ediciones de la Biblioteca Nacional de Venezuela.
- Ramón Ríos, M. (2019). La bomba de Gabriela Bussenius en el cine chileno. *El Desconcierto*. Recuperado de www.eldesconcierto.cl/opinion/2019/03/16/la-bomba-de-gabriela-bussenius-en-el-cine-chileno.html
- (2020). El otro utopismo en el cine temprano chileno: *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* de Gabriela Bussenius. *Nómadías*, 29, 115-136.
- Sánchez, C. (2023). Pedro Sambarino en el cine silente de la región: Ana Soler y la mediateca de Salta. Recuperado de <https://www.ramonacultural.com/contenido-r/pedro-sambarino-en-el-cine-silente-de-la-region-ana-soler-y-la-mediateca-de-salta/>
- Sadoul, G. (2004). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México D. F.: Siglo XXI.
- Sanjinés, I. (1995). Panorama del cine y video en Bolivia. Reflejos de un país indio mestizo. En B. Bermúdez. *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de cine y video* Caracas: Ediciones de la Biblioteca Nacional de Venezuela, 31-43.
- Shohat, E., y R., Stam (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Vargas, F. (2010). *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Cinemateca Boliviana.
- Vergara, X., Krebs, A. y Morales, M. (2021). Sucesos recobrados. Filmografía del documental chileno temprano (1897-1932). Santiago: RIL.
- Wikipedia (s. f. a). The Prophecy of the Lake. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prophecy_of_the_Lake