



Universidad del Desarrollo
Facultad de Comunicaciones
Cine

CINE MAPUCHE BAJO LA MIRADA DE LA REALIZADORA CLAUDIA
HUIQUIMILLA

Por: Millaray Berríos Huenuqueo

Tesis presentada a la facultad de comunicaciones para optar al título
profesional de Realizador Audiovisual.

Profesor Guía: Miguel Ángel Vidaurre.

Marzo, 2021.
Santiago.

ÍNDICE

ÍNDICE	2
INTRODUCCIÓN	3
Planteamiento del problema	4
Antecedentes	5
Justificación	7
Objetivos	8
Metodología	8
MARCO TEÓRICO	10
De la historiografía mapuche	11
Sobre cine indígena latinoamericano	28
DESARROLLO	35
PUNALKA, EL ALTO BIOBÍO	36
Ficha técnica y descripción	36
La amenaza	39
La poética en la tradición	41
SAN JUAN, LA NOCHE MÁS LARGA	45
Ficha técnica y descripción	45
Mestizaje	47
El mundo rural	50
Alcohol y disfuncionalidad	51
Cheo	53
MALA JUNTA	54
Ficha técnica y storyline	54
Dimensión sociopolítica	56
Tano y Cheo	64
El dolor y la ternura	67
CONCLUSIONES	70
BIBLIOGRAFÍA	73

INTRODUCCIÓN

1. Planteamiento del problema.

Las artes desde siempre han significado un espacio de expresión no sólo personal, sino que también de manifestación social, razón por la cual es relevante poner atención al arte que ha surgido en comunidades oprimidas. En el presente estudio, nos enfocaremos en la nación mapuche.

Desde un punto de vista histórico, en Chile desde hace siglos se ha forzado una ocupación en la zona del Wallmapu, relegando a los mapuche a pequeñas zonas y violentando sistemáticamente sus comunidades. Como consecuencia de esta forzada integración a los territorios chilenos, los mapuche han pasado a formar parte, en algunos aspectos, del Chile colonial, sin embargo, aún mantienen su cosmovisión intacta.

Es en este espacio de diálogo entre lo indígena y lo chileno que se genera un arte contemporáneo lleno de mensajes que buscan la reivindicación del pueblo; encontramos música, poesía, literatura y audiovisual. Desde el cine en particular, emerge la realizadora mapuche Claudia Huaiquimilla, quien tras estudiar la representación del mapuche en los medios de comunicación, decide armarse con su ojo y su cámara para aportar en esta lucha, logrando en su primer largometraje, *Mala Junta*, retratar una nueva imagen de la comunidad mapuche, lejos de todos los estereotipos que durante años se han consolidado en el imaginario de Chile y logrando crear una obra emotiva que nos permite encontrarnos con aquella realidad no oficial que se omite en los libros de historia.

Este trabajo investigativo busca entonces estudiar el largometraje y el proceso creativo de su autora para encontrar respuesta a las siguientes preguntas; ¿por qué la película Mala Junta de Claudia Huaiquimilla logra retratar un imaginario del mapuche fuera de los estereotipos, mucho más realista y verosímil? ¿Cuáles son las características estilísticas y temáticas que hacen de este largometraje

una producción con perspectiva mapuche?

A modo de resumen, *Mala Junta* cuenta la historia de Tano, un adolescente ciudadano que debido a su mala conducta es enviado a vivir con su padre al sur de Chile. Aquí, conocerá a Cheo, un joven de especial carácter que pertenece a la comunidad mapuche de la zona. Junto a él, Tano aprende sobre las dificultades de vivir bajo los estigmas de ser “raro” y además ser mapuche, todo bajo el contexto de la ocupación militar y lenta destrucción de las tierras a su alrededor. En esta nueva vida, Tano logra por primera vez establecer vínculos afectivos que lo sacan de su dolor.

Proponemos entonces, que Claudia Huaiquimilla sea capaz de representar a la comunidad mapuche con una nueva perspectiva debido a que ella misma pertenece a una familia mapuche y sus narraciones se contextualizan bajo la “otra historia” contada por sus padres, tíos, abuelos y comunidad en general. Bajo esta educación, su forma de ver la vida se relaciona con el amor y la ternura por la madre tierra y el fuerte sentido de comunidad y de familia, elementos transversales en *Mala Junta* que envuelven la historia de amistad entre los dos protagonistas y que proyectan una nueva mirada de la nación mapuche mucho más empática y realista, dejando atrás además al “pueblo mapuche” para enfocarse en una pequeña historia particular. Así, se construye una estética que responde a una cosmovisión diferente y mucho más rica que la visión occidental del pueblo mapuche.

1.2. Antecedentes

La historia “oficial” de Chile siempre ha sido narrada desde el punto de vista de aquellos con poder; desde los colonizadores españoles en sus inicios, pasando por la dictadura militar y la profunda herida que deja en el país, hasta los historiadores politizados y presionados por las grandes economías en el presente. Es inevitable, en consecuencia, que quede fuera de esta historia el punto

de vista de todos aquellos que fueron enemigos de la oficialidad; esclavos, mujeres, disidentes o pueblos originarios.

En el caso del pueblo mapuche y su relación con Chile nos encontramos de inmediato con una ocupación violenta y militarizada en la zona del Wallmapu durante el siglo XIX que en su primera etapa fue concebida como “espacio de civilización”(aquí cita) y que no se detuvo hasta integrar los territorios del sur a la soberanía del joven país. Sin embargo, a diferencia de otros pueblos originarios que fueron exterminados en diferentes zonas de Chile, los mapuche resistieron durante cientos de años y hacia los noventa del pasado siglo, esperando que la vuelta a la democracia significase una oportunidad de revaloración de los pueblos indígenas, logran reorganizarse con el objetivo no sólo de recuperar sus tierras, sino que de traer de vuelta a la vida su cultura, costumbres y cosmovisión. Por supuesto, el Estado chileno que por aquellas fechas firma acuerdos de paz y reconocimiento para con los mapuche, rápidamente y con fines económicos vuelve a intervenir en el Wallmapu, encontrándose con un pueblo combativo y defensor de sus tierras. Dicha ocupación de carácter militar, actualmente se esconde bajo el título de “pacificación de la Araucanía”, dando a entender erróneamente que el mapuche de hoy se rige bajo sistemas de violencia que el Estado debe eliminar y promoviendo bajo los parámetros de la historia oficial una imagen equívoca y ciertamente negativa de dicho pueblo.

Así mismo, los medios de comunicación masivos, que para efectos de esta introducción pertenecen a la “historia oficial”, se han encargado de fortalecer un imaginario de mapuche que responde principalmente a dos aristas; la violencia y el exotismo. Ambos en conjunto evitan que la cultura popular chilena reconozca el mundo “real” del pueblo mapuche, que está marcado por el amor a su tierra y el dolor de verla destruida por el *wingka*. Es entonces que concordancia con su espíritu indómito, el pueblo mapuche decide separarse de la historia oficial para contar su propia verdad, expresándose hoy en ámbitos sociopolíticos, artísticos e históricos.

1.3. Justificación

El “cine chileno” ha cargado históricamente con un público que lleno de prejuicios y etiquetas que homogeneiza diferentes estilos y propuestas, dejando de lado la peculiaridad de cada realizador/a y su tendencia hacia ciertos temas o características estilísticas. Es entonces de suponer que dentro del cine, así como en la historia, haya un punto de vista colonial que deja aún más en el olvido el arte que proviene de pueblos reprimidos como lo ha sido el pueblo mapuche.

En este aspecto, es necesario recuperar el interés por un cine naciente que está marcado por una cosmovisión diferente y por una historia llena de dolor que sin duda puede enriquecer no sólo al cine chileno sino que también a la historia misma. Por otro lado, reivindicar el arte que proviene de los pueblos indígenas es necesario en el contexto histórico por el que está pasando nuestro país; por primera vez surge un proceso constitucional como resultado de una revolución del pueblo, revolución en que vimos flamear la bandera *wenüfoye* como señal de resistencia y lucha. La posibilidad de hacer de Chile un estado plurinacional es hoy más posible que nunca, y por ende como comunidad artística y audiovisual debemos aprender y dialogar con el arte que proviene de la generación del “mapurbe”, quienes ya ha debido dialogar con la cultura occidental a su alrededor y que tienen mucho que decir.

Finalmente, existe una fuerte motivación personal en el presente proyecto, pues es una oportunidad para reencontrarme con una parte de mi historia que, como a muchos chilenos, se me fue arrebatada debido a las peripecias de la vida occidental. Así también, esta puede ser una oportunidad para encontrar el norte de mis futuras obras audiovisuales.

1.4. Objetivos

Objetivo general: Identificar las características estilísticas y temáticas que hacen a *Mala Junta* de Claudia Huaiquimilla una película con perspectiva mapuche.

Objetivo específico 1: Conocer las bases fundamentales de la historia y la cosmovisión mapuche respecto a su relación con la tierra y sus relaciones familiares.

Objetivo específico 2: Identificar características que se repiten en cine hecho por realizadores mapuche como Francisco Huichaqueo y Jeanette Paillan

Objetivo específico 3: Analizar desde la experiencia personal de la directora su proceso creativo y su relación con su cosmovisión.

1.5. Metodología

Para encontrar respuestas al problema que se plantea en esta tesis, es importante comenzar con una investigación profunda sobre las bases fundamentales de la cosmovisión mapuche en particular en lo que respecta a su relación con la tierra y su relación con la familia. Una vez identificadas, es necesario visionar el largometraje *Mala Junta* y buscar las coincidencias con estos elementos, analizando poco a poco cómo se abordan en términos formales y estilísticos. Será útil acercarse a obras similares en busca de patrones que se repitan, para lo cual una buena plataforma es fic Wallmapu, festival que se encarga de la reivindicación del arte audiovisual de pueblos indígenas. Finalmente, y como punto de cierre, es necesario el testimonio de Claudia Huaiquimilla para conocer el marco personal dentro del cual su arte se enmarca. Para esto, analizarán entrevistas ya

realizadas y se plantea la posibilidad de realizar una entrevista exclusiva para la presente tesis, la cual será realizada posterior al estudio de la situación sociopolítica del pueblo mapuche en los últimos años.

MARCO TEÓRICO

2.1 De la historiografía mapuche

El presente capítulo busca contextualizar histórica y teóricamente el conflicto del pueblo mapuche desde la perspectiva de la historia *no oficial*, es decir, a través autores mapuche que se han encargado de recopilar la historia desde dentro de su propia comunidad. A pesar de la gran extensión del proceso de reconstrucción historiográfica conformado en los últimos 30 o 40 años, aquí nos enfocaremos únicamente en hitos troncales que respondan a temáticas tocadas en nuestro objeto de estudio que es el largometraje *Mala Junta*. En particular, al repetido ciclo de usurpación de tierras y las consecuencias desde un punto de vista económico y sobre todo cultural.

En 1641, en los diálogos del parlamento de los llanos de Quilín, se establece que la frontera entre los chilenos y las tierras mapuche corresponde al río Biobío; hacia el sur, el *Ngulu Mapu*, hacia el norte, Chile. Este tratado que propone la paz entre naciones se logra mantener en el tiempo hasta la década de 1850, en que lentamente los chilenos comienzan a realizar expediciones ilegítimas en los terrenos del sur. Es a partir de 1860 que se comienza a mover la frontera tras la muerte de Mañil Weñü, el *Ñidol Longko* (gran jefe) quien luchó durante años por el respeto de la frontera.

En 1884 el Estado chileno comienza oficialmente la ocupación en el *Ngulu Mapu*, entregando tierras a los mapuche bajo los “Títulos de merced”, terrenos pequeños y de los menos fértiles. Se estima que los mapuche perdieron cerca de 5 millones de hectáreas, recibiendo en los Títulos de Merced unas 6 hectáreas por persona y aún así quedando alrededor de 30.000 personas sin tierra (Pairican, 2014).

Este proceso de reducciones continuó hasta 1929, y se caracteriza no sólo por el despojo de los mapuche de su tierra, sino que también de un trato discriminatorio y violento. La intervención

militar llegó a los hogares mapuche, los comuneros fueron asesinados y las mujeres fueron violadas, el hambre atacó al pueblo porque los animales morían en las tierras infértiles, las reducciones provocaron pobreza y miseria. Inevitablemente, este proceso además tuvo como consecuencia una fuerte migración de los mapuche hacia otras zonas del país en busca de mejores oportunidades. Lo cual condujo a una actitud racista de los chilenos y el despojo forzado de los mapuche de su propia cultura. Esto es lo que Héctor Nahuelpan según Fernando Pairican ha llamado las “zonas grises de la historia mapuche”, es decir, “ los espacios cotidianos en que se desarrollaron las complejas interacciones sociales e intersubjetivas que formaron parte de las experiencias de sufrimiento social, modos de sobrevivencia, resiliencia y resistencia, desplegados por hombres y mujeres mapuche en condiciones de marginalidad social y violencia colonial” (Pairican, 2014, p. 36).

A pesar del daño que producen las reducciones, a partir del 1910 los líderes de lo que parecía ser un pueblo en extinción se reúnen con el objetivo de recuperar sus tierras ancestrales a través de diferentes entidades. De ellas, destaca Corporación Araucana que logra tener carácter político y que consolida la reivindicación del pueblo mapuche como una comunidad viva y presente. Anterior a esta, destaca la *Sociedad Caupolicán*, agrupación que pone sobre la mesa tres ejes fundamentales. Identificados hoy por el antropólogo José Ancán, continúan presentes incluso en la lucha del siglo XXI como son: 1) La defensa de las escasas tierras otorgadas por los títulos de merced; 2) La demanda por educación al Estado; 3) Exigencia de respeto hacia la diferencia.

Durante la primera mitad del siglo XX, el pueblo mapuche continúa perdiendo tierras y la migración hacia las ciudades se hace cada vez más potente, sin embargo, establecen firmes una lucha por la reivindicación de su pueblo y la recuperación de sus territorios. Es a partir del gobierno de Eduardo Frei Montalva a mediados de los 60 que se pone en práctica una reforma agraria que dentro de la cual se devuelven algunas tierras a los mapuche. Esto genera una fuerte tensión política

y económica con los agricultores de la zona, cuyas tierras (originalmente usurpadas) son las expropiadas. Posteriormente, la Reforma Agraria toma aún más fuerza en el gobierno de Salvador Allende, cuya consecuencia más importante es que se asume el conflicto mapuche como un asunto relevante desde la institucionalidad misma, siendo declarada entre 1971 y 1972 la Ley Indígena, que “fue la primera que tomó el carácter indígena, incluyendo al resto de los pueblos que habitaban en Chile y no sólo focalizándose en los mapuche” (Pairican, 2014, p.45).

Estos avances en que el pueblo mapuche veía oportunidad de recuperar lo suyo son derrumbados con el Golpe de Estado y la dictadura por venir, ya que se dejan las vía socialistas para instaurar un capitalismo neoliberal. Esta nueva lógica propone que todos los aspectos en la sociedad sean autorregulados por el mercado, y para ello se busca despolitizar a las masas y resocializarlas con una perspectiva de individuo y no de comunidad.

En el caso del pueblo mapuche los efectos de la dictadura pueden observarse primero desde la parcelación de tierras, un vuelco más en el gran conflicto histórico mapuche; para el Chile neoliberal, las “reservas” de los mapuche significa territorio apto para instalar mercado, por lo que se parcelaron las tierras y se firmaron decretos de ley que facilitaron la entrega casi gratuita de muchas hectáreas a las familias con empresas forestales como Matte y Angelini.

Por otro lado, retomando lo mencionado anteriormente, el pueblo mapuche se ve enfrentado a una ideología del individualismo que atenta contra toda la lógica de comunidad característica del pueblo mapuche, dividiendo a su población en torno al asunto dictadura con medidas como los Títulos Individuales que parcelaron aún más los terrenos mapuche. Así mismo, se puede contabilizar Decretos Ley como la 2.568 que establece que “las hijuelas resultantes de la división de las reservas dejarán de considerarse indígenas, e indígenas a sus dueños adjudicatarios” (***). El Chile de la dictadura cívico-militar busca consolidarse como una nación únicamente de chilenos, excluyendo a los pueblos indígenas y relegándolos a una vida marginal, de extrema pobreza y con un arraigado racismo en la

sociedad chilena.

Durante este período, y a pesar de la pobreza y violencia que ataca a los mapuche, varios jóvenes son educados en las escuelas rurales, donde encuentran las primeras herramientas necesarias para recordar y reconstruir la historia de lucha y usurpación que había vivido su pueblo desde las colonias hasta aquel momento. Esta generación, por los años 1980, encuentra cobijo en los partidos de izquierda que por aquel entonces luchan por la justicia social y en particular contra la pobreza, conflictos que aquejaban fuertemente al pueblo mapuche. Sin embargo, y a pesar de haber alcanzado una reorganización entre líderes y estudiantes mapuche, rápidamente estas nuevas agrupaciones comienzan a entender que la lucha del comunismo y el socialismo tiene una perspectiva social más no indígena, como recuerda Héctor Llaitul, dirigente mapuche en su adultez: “muy temprano (en la época de liceano) quería tener militancia en algún movimiento de lucha por los pobres, sin tener conciencia mapuche, de hecho en ese tiempo era muy poco lo que se sabía de la lucha mapuche”: Así, surge una necesidad urgente de canalizar la lucha con una mirada propia que lograra abarcar todos los conflictos de los pueblos indígenas que iban más allá del pueblo chileno.

Los años ochenta, entonces, abarcan un período de auto re-conocimiento entre las comunidades mapuche, logrando volver a los caminos de la lucha por la reivindicación del pueblo y la recuperación de sus tierras ancestrales. En esta tarea, destacan organizaciones como el Ad-Mapu y los Centros Culturales Mapuche (CCM), la primera desde un carácter principalmente político y la segunda con un carácter cultural. Es gracias a este despertar que con el retorno a la democracia y durante los años 1990 es identificable lo que Pairican en su texto Malon llama la “mapuchización”. Bien definido por el autor y la dirigente mapuche Rosa Isolde Reque: “era netamente reivindicación, de reencontrarnos con nuestras raíces de recuperar el tiempo perdido; de poder proyectarnos hacia el futuro y, a base de eso, la base de sustentación que tenía era la lucha permanente por la tierra” (Isolde, 116). De ese modo, “Si bien la dictadura buscó chilenizar al pueblo mapuche, los miembros de los CCM resistieron encontrándose con sus propias raíces. Se

refugiaron entonces en la lengua, tradiciones, formas antiguas de organización y el respeto a los *Longko* y *Machi*, posibilitando que los mismos jóvenes de aquel tiempo pudiesen retomar esto de la identidad” (Pairican, 68). El proceso de mapuchización descrito permite la reorganización de más de mil reducciones mapuche, siendo uno de los encuentros más importantes el de Wallmapu Ngulantuwun en 1990, en donde se reúnen al menos dos mil personas, “con sus líderes tradicionales *Longkos*, *Machi*, *Weupife*, *Negenpin* y *Werken*” (El Austral, 1990, p.). a revivir su identidad alrededor de su tradicional juego *palin*, y pocos días después un gran *nguillatun*, ceremonia de rogativa, todo en las ropas tradicionales mapuche, comunicándose en mapudungun. Estos momentos fortalecen el lazo dentro de las comunidades y gracias a ello y la recuperación de rasgos identitarios como su lengua, sus autoridades ancestrales y sus costumbres, se va redefiniendo el objetivo principal del conflicto mapuche que, además de la recuperación de tierras, es el exigir su derecho a la autodeterminación. Así descrita de la siguiente manera en el texto *...Escucha, Winka...!* es posible sostener que “La autodeterminación, es el derecho que tienen todos los pueblos o naciones a decidir, en forma soberana, su futuro político, social, económico y cultural, como también la estructura de gobierno y participación que desean” (Pairican, 2014, p. 23).

Las reuniones antes mencionadas, desembocan además en la conformación del Consejo de Todas las Tierras o Aukin Wallmapu Ngulam, entidad que canaliza a partir de los 90 las históricas demandas de la nación mapuche. Bajo su alero se crea la bandera *Wenufoye* de carácter político, y se plantea que el pueblo mapuche vivía bajo una ideología colonialista impuesta por el estado chileno, “la descolonización del pueblo mapuche era una de las aspiraciones que se plantearían como parte de la demanda autodeterminista” (Pairican, año, p. 76). El CTT, si bien no actuó en una recuperación efectiva de las tierras robadas, consolidó el poder de la identidad mapuche, “recogió y actualizó una cultura política aprendida durante los tiempos de Ad-Mapu para hacer política al interior de las comunidades, pero desde una mirada descolonizadora” (Pairican, 2014, p. 80).

Si bien hubo promesas en el gobierno de transición y los gobiernos sucesores de un reconocimiento legal de los pueblos indígenas - en que los mapuche esperaban conseguir su legítimo derecho a la autodeterminación- nuevamente se postergan estas demandas, pues a pesar de la transición a la democracia, aún (hasta los días de hoy) reinaba una lógica neoliberal dentro de la cual los ricos terrenos del Wallmapu jugaban un importante papel. Bajo este nuevo panorama de transición, el primer conflicto con la nación mapuche surge cuando se rompe el acuerdo de Nueva Imperial en 1990, en que la derecha justifica que la autodeterminación significaría la división de Chile y que eso era perjudicial para la nación.

Así, continúan las limitantes para llegar a acuerdos entre Chile y la nación mapuche. Sin embargo, el pueblo mapuche se encuentra en esta etapa de la historia mucho más cohesionado [a lo cual se suma un panorama general de “reemergencia de la cuestión indígena” (Pairican, 2014, p. 71)]. Por lo tanto, es inminente su alzamiento organizado en busca de la solución a sus problemáticas.

Una de las organizaciones que destaca en el proceso más duro de recuperación de tierras es el Pegun Dugun que a fines de los 1990 se encuentra con otros grupos organizados y pasa a convertirse en la Coordinadora de Comunidades en Conflicto Arauco-Malleco. La labor que cumple el Pegun Dugun es de educar a los jóvenes mapuche, estudiantes de diversas disciplinas, sobre la historia de lucha y usurpación sufrida por sus ancestros, fomentando en ellos la necesidad de servir con sus profesiones al desarrollo de su propia nación y de prepararse para la lucha llevando vidas saludables y en armonía. Así pues, “En síntesis, la idea concreta del Pegun era conversar con los jóvenes para que se hicieran parte del movimiento mapuche” (Pairican, 2014, p. 84). Por otro lado, el Pegun Dugun busca la recuperación de tierras por medio de una serie de investigaciones con los mapuche más ancianos de la zona y la recopilación de documentos que avalen la legitimidad de sus demandas. Sin embargo, ante la constante negativa de los gobiernos de turno, aprueban e impulsan la recuperación primero simbólica y luego las tomas efectivas de distintos predios (a partir de 1997).

En defensa de estos terrenos privatizados y en manos de las familias más adineradas de Chile, las fuerzas policiales reaccionan violentamente en contra de las tomas, llegando incluso a utilizar armas de fuego en contra de los mapuche involucrados, siempre salvaguardados por el Estado. Hacia los últimos años de los noventa, ya se hablaba de los mapuche que hacían ocupación efectiva de las estancias como criminales violentos y organizados. Este clima que se vive durante toda la década de los 1990 y se torna cada vez más violento con el pasar de los años, alcanza un punto de inflexión en 1997 cuando comuneros mapuche efectúan la quema de tres camiones de la forestal Arauco en la zona de Lumaco.

A grandes rasgos, el suceso ocurrió como respuesta a la constante burla de carabineros de la zona y los propietarios de las grandes forestales, quienes habían cercado sus terrenos impidiendo todo tipo de tránsito por estas zonas que antaño funcionaban para alimentar a los animales de las reducciones. A partir de la filtración de radios de carabineros, la noche del 31 de noviembre de 1997 un grupo de mapuche oye la siguiente conversación:

“- Oiga, mi cabo, ¿se han visto más indios de mierda por ahí?

- Negativo, no se encuentran los indios de mierda.
- Mi cabo, si vemos a un indio culiao, lo vamos a atropellar, le vamos a pasar por encima con el camión.
- Positivo, háganlos mierda” (citado en Pairican, 2014, p. 98).

Esa misma noche el grupo de mapuche toma cartas en el asunto y se dirigen a quemar los ya mencionados camiones.

Este evento toma una crucial importancia en la historia del conflicto mapuche por varias razones; por un lado, se consolida la criminalización de la lucha, asociándose con actos terroristas,

aplicándose la Ley de Seguridad del Estado y causando un nivel de represión excesivo que describe José Mariman en “Lumaco y el Movimiento Mapuche”:

si un extraño va a la zona, chileno o extranjero, hubiera transitado por lumaco el mes de diciembre, frente a las caravanas de camiones madereros custodiados por policías armados, el volar raso de los helicópteros policiales, los allanamientos policiales a reducciones mapuche, las detenciones de campesinos mapuche, el control al libre tránsito entre Lumaco y Traiguén, fácilmente podrían haber asociado esas imágenes con los mejores tiempos de la dictadura militar. Pero paradójicamente, esas imágenes corresponden al Chile actual (1997-1998): al Chile democrático (Mariman, 1998).

Por otro lado, y a pesar de dichos niveles de represión y la persecución de mapuche en busca de culpables, la quema de camiones permitió visibilizar la cuestión que se vivía en las reducciones mapuche, en particular en las reducciones de Pichilincoyan y Pilinmapu, dos de las más afectadas económicamente por el avance de las forestales.

Si bien como respuesta inmediata a la noticia hubo diferencias entre organizaciones mapuche, pronto se alinearon en apoyo al suceso, indicando que no era un crimen organizado, sino una respuesta orgánica ante años y años de violencia e injusticias. Rápidamente, la lucha encuentra apoyo para con los presos políticos de dicho evento y las reducciones empobrecidas en diferentes espacios; políticos del PPD, la Iglesia Católica, las Federaciones de Universidades de Chile, etc. Pero, por sobre todo, encuentra apoyo en el pueblo mapuche, terminando de consolidar la lucha identitaria que ya se venía construyendo en las décadas pasadas. A partir de la quema de los camiones de Lumaco, la lucha da un vuelco hacia la acción revolucionaria y política, los mapuche se abren a la rabia y se toman sus legítimos espacios con acciones de fuerza en busca de la recuperación total del Wallmapu “los mapuche etnopolíticamente movilizados, demandan hoy, no sólo tierras en su otrora territorio mapuche, sino que comienzan a demandar el territorio mismo,

para construir una utopía autonomista” (citado en Pairican, 112, José Mariman).

En enero de 1998, durante dos jornadas, se realizó el primer Encuentro de Tranaquepe, que reunió representantes mapuche tanto de la zona de Arauco como de la Araucanía con el objetivo de identificar los conflictos que aquejaban particular y colectivamente a las comunidades. Posteriormente diferentes reducciones optan por la toma efectiva de terrenos cercados por las grandes forestales y se genera un fuerte apoyo a éstas a través de manifestaciones en la plaza central de Temuco encabezadas por el Consejo de Todas las Tierras. Frente al crecimiento de la movilización mapuche en el Wallmapu, el gobierno en aquel entonces a cargo de Eduardo Frei Ruiz-Tagle busca llegar a soluciones con la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) como mediador en la compra de terrenos mapuche a privados. Sin embargo, como explica Pairican:

Si bien el gobierno de Frei buscó entablar un diálogo con los comuneros, no comprendió que las movilizaciones, impulsadas desde las organizaciones mapuche, eran en base a una carga ideológica gradualmente autodeterminista. [...] Si el mundo político estaba incapacitado para dimensionar la profundidad política de la cuestión mapuche, el mundo empresarial, acérrimo defensor del proyecto neoliberal, se mostró opositor desde el comienzo (Pairican, 2014, 123-124).

Hacia finales de 1998, la Coordinadora de Comunidades Mapuche Arauco-Malleco (luego Coordinadora de Comunidades en Conflicto Arauco-Malleco, CAM) presenta como “primer planteamiento político” (132). Su postura anticapitalista y la búsqueda hacia una “Liberación Nacional” que correspondería a la recuperación del territorio para ejercer soberanía total sobre éste, “un tipo de organización propia e independiente, donde tuviera cabida el *rakiduum* (pensamiento), el *kiñe rupu* (camino de lucha), el *kimun* (conocimiento), toda nuestra espiritualidad, donde nuestros *pu Longko*, *machi* y *kona* refuerzan el *newen* mapuche” (Pairican, 2014, 132).

El año 1999, de acuerdo con Fernando Pairican, es de gran relevancia en la historia reciente del conflicto mapuche ya que las comunidades comienzan a aceptar los actos de violencia política, como formas válidas de manifestación ante los actos represivos del Estado. Durante el último año del siglo XX, año de rebelión, diferentes organizaciones mapuche tanto en el Wallmapu como en la Región Metropolitana se adhieren a encuentros indígenas, movilizaciones, huelgas de hambre, tomas efectivas de terrenos con destrucción de instalaciones forestales y sobre todo el rechazo de buena parte de los mapuche ante los intentos mediocres de diálogo por parte del Estado chileno.

En dicho año y, los años venideros, bajo la presidencia de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, el gobierno se enfoca principalmente en el crecimiento económico y tecnológico del país, objetivos priorizados por sobre las demandas sociales. En el caso de las zonas de Araucanía y Arauco este desarrollo tecnológico se relaciona directamente con la industria extractiva, en particular la explotación de la agricultura en la primera e hidroeléctricas y forestales en la segunda, ambas cuales atentan contra el territorio que pertenece legítimamente al pueblo nación mapuche. Un caso que ejemplifica bien este atropello tanto a sus tierras como a su cosmovisión es la aprobación de la construcción de la represa Ralco en Alto Biobío (que se construye en el gobierno de Lagos) y la inundación que ésta provoca tras su construcción en los cementerios mapuche de la zona al no cumplir los plazos acordados para que el cementerio fuese trasladado, hecho que gatilla nuevamente la necesidad de tomar acciones y recuperar la tierra por la fuerza. De ese modo, “Para la *Machi* (Claudina Ancamilla de Temuco), la recuperación de tierras era una lucha justa y digna, sobre todo en momentos en que las forestales estaban, según su cosmovisión “matando la vida” (Pairican, 2014, 153).

Las tomas de fundos y forestales en la zona de la Araucanía toman fuerza en 1999 y son apoyadas por buena parte del pueblo mapuche ahora organizado y politizado, respondiendo a la lógica planteada por la CAM de acabar con el capitalismo que se iba instalando hacía años en la región. Una vez más, así como en los primeros años de dictadura, la persecución política y fuerzas represivas del Estado caen

sobre los miembros de la CAM, los *kona* (guerreros que luchan como sus ancestros por la recuperación de los predios) y en general sobre los manifestantes mapuche, todo en defensa de poderosas propiedades privadas dentro de las cuales destaca la forestal Mininco dueños y explotadores de varios fundos pertenecientes al Wallmapu.

La relevancia del movimiento autodeterminista mapuche en 1999, encabezado en gran parte por la CAM, radica en que por primera vez comienza a generarse una conexión entre las comunidades en conflicto, construyendo así un camino hacia la reivindicación de las demandas mapuche como un asunto político de relevancia y urgencia para el Estado chileno, quien hasta estos años le consideraba un tema secundario enfocado en la “violencia” y el “terrorismo” de los indígenas del sur.

Para fines de 1999 era evidente el optimismo en los dirigentes del movimiento mapuche. El sentimiento era haber comenzado un camino sin retroceso en la restitución del territorio y de conquistar los derechos políticos cercenados en el parlamento, como eran el reconocimiento Constitucional y la Ratificación del Convenio 169 de la OIT¹. (Pairican, 2014, p. 184).

A partir del año 2000, con la llegada del socialista Ricardo Lagos a la presidencia y en medio de una fuerte crisis económica y desencanto político por parte de la población, el gobierno busca la pacificación e institucionalización del conflicto mapuche antes de que se tornase un asunto fuera de control. Uno de los primeros objetivos corresponde la restitución de CONADI como entidad estatal representante los conflictos indígenas luego de la pérdida de su legitimidad ante la ineficiencia en el caso de la hidroeléctrica Ralco. Otro, corresponde a la promesa de ratificación del Convenio 169 de la OIT antes transgredida en favor de empresas extractivistas, así como también la creación de la

¹ El Convenio 169 de la OIT: establece entre otros el deber para el Estado de Chile de consultar las medidas legislativas y administrativas susceptibles de afectar directamente a los pueblos originarios, a través de sus instituciones representativas y procedimientos apropiados, de conformidad a sus características socioculturales, dicho proceso debe ser realizado de buena fe y con la finalidad de llegar a un acuerdo o lograr el consentimiento acerca de las medidas propuestas. Rescatado de web Ministerio del Medio ambiente, disponible en <https://consultaindigena.mma.gob.cl/que-es-el-convenio-n-169-de-la-oit/>

Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas para la redacción de un documento respecto al conflicto mapuche que ya se venía comentando en el gobierno de Frei, todo esto en el marco de una promesa de Reforma Constitucional. Sin embargo, y aún a pesar del esfuerzo por negociar, el gobierno de Lagos se caracteriza por el endurecimiento de las penas aplicadas al menos a una treintena de presos por violencia en el Wallmapu, y así también, aumenta la presencia policial para la protección de los fundos y las forestales, registrándose allanamientos en comunidades, intervenciones violentas en las tomas de terrenos, etc. Finalmente, el control mediático hace lo suyo también, destacando los actos violentos de las tomas y manifestaciones para crear ante la población una imagen de mapuche “terrorista”.

Estas dos caras del gobierno, y a pesar de la relativa unificación de los objetivos para la liberación nacional en diversas zonas y comunidades mapuche, generan una división entre las organizaciones mapuche con una tendencia hacia dos vías; por un lado, la vía rupturista en que se movía la CAM, sin interés en el diálogo ni las negociaciones propuestas por el gobierno y enfocados netamente en la fuerza y tradición de lucha de su pueblo para alcanzar el control territorial. La vía rupturista pierde popularidad ante la eficaz estrategia de Lagos y su gobierno de dialogar y entregar pequeñas victorias al pueblo mapuche, sin embargo, esta pérdida de popularidad también produce una radicalización dentro de la CAM y el perfeccionamiento de las estrategias de lucha en contra del capitalismo.

Por otro lado, surge la vía política a manos del trabajo de personajes como Francisco Huenchumilla, diputado entre 1990 y 2002 del distrito N°50 en la Araucanía, y de organizaciones dispuestas al diálogo como el Consejo de Todas las Tierras e Identidad Territorial Lafkenche, quienes aceptan la aprobación de sus demandas dentro del marco institucional. En contraposición a la caída de popularidad del camino rupturista, las alternativas políticas van encontrando cada vez mayor aceptación dentro del pueblo mapuche en los primeros años de los 2000, sin embargo, rápidamente

se evidencia la no disposición de la clase política a aceptar y reconocer las demandas.

Respecto a la radicalización de las acciones encabezadas por la CAM, cabe destacar que a partir de 2001 la figura del *kona*, guerreros independientes, evoluciona aspirando a la recuperación de la figura del *Weichafe*, guerreros guiados por la obra del gran estratega militar Leftraru y del toqui Pelantaru, organizados en un nuevo y mucho más exigente nivel de disciplina en respuesta a la disputa cada vez más violenta que se desataba en las tomas de los fundos. Así también, se comienza a adoptar esta forma de lucha en la zona de la Araucanía que antes había sido más moderada, luchando en contra de los agricultores de corte conservador en la zona, quienes rápidamente levantan amenazas de armarse si el Estado no toma medidas. Por estos años, se define entonces que hay dos enemigos para el pueblo mapuche; los enemigos históricos que corresponden a los agricultores de derecha de la Araucanía, y el gran enemigo que sería el capitalismo y que afecta con sus industrias a la zona de Arauco.

Para la militancia CAM, recoger los antiguos *kona* era recomponer lo que comenzaron a entender como disciplina: hacer deporte, no consumir alcohol, ni drogas, no fumar, trabajar y estudiar, se transformaron en verdaderos principios para los militantes.”(pairican,2014, p. 227) “Como plantea Héctor Llaitul: “El nuevo *Weichafe* debe además cultivar su mente y su cuerpo, cuidar su aspecto, vivir austeramente ajeno a toda adicción, ser capaz de autoimponerse una rigurosa disciplina, para cumplir con la línea y los principios mapuche” (Pairican y Llaitul, 2014, p. 227).

Una de las principales características de la lucha de los *Weichafe* consistió en sus ataques nocturnos y el uso de bombas molotov para incendiar diferentes construcciones y vehículos relevantes en cada terreno, siempre con el anticapitalismo como bandera de lucha. Estos métodos rápidamente desbordaron el nivel de conflicto hasta consolidar tanto en la opinión pública como en la escena política el estigma de que la lucha mapuche estaba llena de terroristas y generando en los

gobernantes la consideración del asunto como una amenaza a la seguridad nacional y orden público.

A su vez, estos controles de terreno fueron combatidos por las fuerzas especiales en la que se denominó Operación Paciencia (que dura hasta 2004) a cargo de la DIPOLCAR (dirección de inteligencia policial de carabineros, en la cual hubo fuerte represión y persecución policial, emboscadas, uso excesivo de gases lacrimógenos y balines de acero en los enfrentamientos, detenciones sin orden y allanamientos tanto en las tomas como en las comunidades. Desde el lado judicial, se abusa de la Ley de Seguridad Interior del Estado, despolitizando la lucha y dotándola de un erróneo carácter criminal; además, en los juicios se comienza a anular el derecho de presunta inocencia ante los mapuche formalizados asumiendo su participación en las tomas y quemas, siendo discriminados y varias veces penalizados por cargos sin pruebas. Con tal nivel de persecución, pronto varios miembros de la CAM son detenidos y encarcelados, mientras otros optan por tomar el camino de la clandestinidad y el anonimato. Aquello se suma a conflictos internos en la organización respecto a la aceptación o no de tratos con el gobierno y finalmente desemboca en un progresivo quiebre de la Coordinadora.

Aún a pesar de los constantes conflictos que le apremian, en 2001 y 2002 la CAM realiza un importante control territorial que logra recuperar varios miles de hectáreas para las comunidades mapuche y pehuenche (en Arauco), que les permiten recuperar parte de la dignidad arrebatada. Es así como se podía observar como:

Ya no entran ni los carabineros ni la gente de las forestales. Ahora estamos haciendo casas. La gente vive mejor. Hay más pan para todos y nos sentimos bien [...] por eso estamos construyendo nuestra justicia con control territorial en pequeños espacios, donde nos guiamos por nuestras autoridades tradicionales, que son los lonkos. Estamos practicando nuestra religiosidad, volvemos a hablar en nuestro idioma y nos alimentamos sin que el gobierno nos dé una migaja. Y todo ha pasado por el

espacio que hemos recuperado (Pairican, 2014, p. 274).

Entremedio del alboroto político, ocurre hacia noviembre de 2002 un nuevo punto de inflexión para la lucha del pueblo mapuche; en el contexto de las tomas del fundo Santa Alicia perteneciente a Mininco, en Ercilla, muere el joven comunero Edmundo Alex Lemun producto de un disparo en la cabeza proveniente de un funcionario de Fuerzas Especiales. Alex es el primer mapuche que muere a manos de las fuerzas armadas, convirtiéndose de inmediato en el primer mártir y la razón para continuar con la lucha. Las vías política y rupturista se unen en favor de proteger a su pueblo y la vida de sus *kona y weichafe* tanto como su deber de protección a la madre tierra, se toma un nuevo aliento para alcanzar la liberación nacional. Sin embargo, desde el gobierno se le toma poca relevancia al asesinato, dando a entender era lamentable pero que se haría lo necesario para conservar el Estado de Derecho. A partir de aquí, el combate se complejiza, puesto que se comienza a validar cualquier medio de violencia sin sanción con tal de reprimir al pueblo mapuche. En consecuencia, a las promesas del presidente Lagos y su gobierno al comienzo de su mandato, para finales de 2003 se finalizan los documentos de la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato, en que se buscó trabajar mano a mano con representantes mapuche para construir lo que sería la otra cara de la historia oficial. Si bien este acuerdo reafirma la cuestión mapuche y las razones por las que se busca la autodeterminación, el sector de derecha del mundo político lo rechaza e insiste en la criminalización del conflicto. Así, se continúa evidenciando la doble trinchera del gobierno para acabar con el movimiento:

Lo que podría haber abierto una nueva etapa en las relaciones del Estado con el pueblo mapuche, había sido severamente erosionado producto de la Operación Paciencia y la judicialización de la cuestión mapuche. Si bien el documento constituye un verdadero mea culpa histórico del accionar de Chile en su relación con los pueblos indígenas, contradictoriamente, el mismo Estado escribía las nuevas páginas de la historia marcadas por la violencia, la negación a los derechos políticos y lo

que Rodolfo Stavenhagen (Relator Especial de los pueblos indígenas, ONU) había llamado en su visita (en 2003): “La criminalización del movimiento de protesta social mapuche” (Pairican,2014, p. 322).

Luego de un período de intensa criminalización del conflicto y con una fiscalía y un sector privado decididos a acabar con los participantes de la CAM, dos juicios importantes declararon insuficientes las pruebas en contra de varios acusados mapuche por casos de Asociación Ilícita Terrorista. Para 2005, con algo de lo anterior resuelto, se comienza a analizar con datos más duros la situación general del pueblo mapuche, concluyendo en la existencia de una heterogeneidad que abarcaba gente de varias regiones del país tanto en zonas urbanas como rurales y el aumento de un autorreconocimiento en la población de su propia mapuchidad. Con dicha información, la vía política comienza a fortalecerse, formando el partido Wallmapuwen y encontrando representación política principalmente en las municipalidades e intendencias (espacios insuficientes para la vía rupturista). En tal sentido, se puede establecer que “Era indesmentible que la fuerza que sostuvo la rebelión mapuche estaba en los militantes de las comunidades, pero la coerción del Estado y sus medidas sociales estaban generando un repliegue del movimiento de resistencia mapuche” (Pairican, 2014, p. 349). Cabe destacar también, que la vía política, basada en la situación similar en otros países de Latinoamérica y Europa, comienza a hablar de la posibilidad de un Estado Plurinacional, en que el Wallmapu se mantuviese dentro del Estado chileno y en convivencia con su institucionalidad, pero bajo sus propias jerarquías, costumbres, idioma y cultura en general.

Durante los posteriores gobiernos, de Michelle Bachelet (2006-2010) y Sebastián Piñera (2010-2014), e incluso hasta el presente, la cuestión mapuche no ha tenido más que soluciones asistencialistas a corto plazo tales como el documento “Hacia un Nuevo Acuerdo de Nueva Imperial II” en el gobierno de Bachelet y planes Arauco y Araucanía durante el gobierno de Piñera. En 2007, el asunto de la autodeterminación de los pueblos indígenas se establece como parte de la

carta magna de la ONU, sin embargo, los gobiernos en Chile continúan evitando aquél que es el punto clave en el conflicto, haciendo promesas vacías sobre reconocimiento constitucional y la reivindicación del Convenio 169 de la OIT.

Durante dichos años, ante la insuficiencia de las medidas de gobierno y los fallidos intentos de representantes por acabar con la aplicación de la Ley Antiterrorista en contra de los mapuche por demandar lo justo, la llama de la vía rupturista se vuelve a encender con la formación de la Alianza Territorial Mapuche, compuesta por jóvenes mapuche que vivieron durante su infancia toda la etapa del sueño autodeterminista. Dentro de sus filas luchó Matías Catrileo, joven ejemplo del mapurbe² que reivindica su mapuchidad en su retorno al Wallmapu y adherencia a la lucha. En 2008, Catrileo es baleado por la espalda y asesinado por un funcionario de carabineros, y así como en el caso de Alex Lemun, el crimen queda impune, demostrando el doble estándar que comenzó en el gobierno de Lagos y continuó en los años venideros y que consistía en un diálogo lleno de promesas por un lado y violencia de Estado, trabajo de inteligencia, persecución y represión por el otro.

A pesar de las dificultades que la nación mapuche ha enfrentado en el camino hacia la reivindicación de sí mismos, durante las últimas décadas han alcanzado grandes objetivos desde el punto de vista de la recuperación de su cultura, creencias y prácticas ancestrales, así como también alcanzado un buen nivel de organización en más de un frente de lucha que les ha permitido poco a poco la recuperación de sus tierras. En resumen, el autor latamente citado dirá “Desde la subjetividad, el pueblo mapuche había triunfado y estaba doblegando la barrera de la opresión abriendo un camino de mayor justicia para las nuevas generaciones de mapuche” (Pairican, 2014, p. 389).

² “Mapurbe” idea del mapuche crecido en el mundo urbano. Rescatado del libro de poesía *Mapurbe* de David Añiñir.

2.2 Sobre cine indígena latinoamericano

Así como sucede con el pueblo nación mapuche, los pueblos indígenas a lo largo y ancho de Latinoamérica también han sufrido las consecuencias del colonialismo, viviendo diversas y terribles experiencias que abarcan desde la evangelización hasta el exterminio casi total en algunos casos. La marginalización y estigmatización del mundo indígena es un conflicto aún latente en la región, y no es hasta finales del siglo XX que recién comienza a tratarse el asunto en algunos países con el objetivo de reivindicar a sus culturas indígenas en un proyecto no sólo cultural, sino que también político y social.

Por supuesto, el reconocimiento de los pueblos ha sido fruto de la intensa labor dentro de las mismas comunidades indígenas para defender lo suyo, reescribiendo poco a poco la historia y presentándose ante el mundo occidental con su verdadero rostro que poco tiene que ver con la imagen folclórica que han construido los colonizadores. De ese modo, se puede señalar que “Las nuevas circunstancias históricas invitan a una redefinición de lo indígena desde adentro, dejando atrás la “tradicción nativa”, “el esencialismo” y el “indio hiperreal” (Ramos, 1998). Las nuevas tecnologías, el desarrollo comunicacional y también el mayor acceso a la educación conforman el contexto en el cual crecen los jóvenes indígenas de los 1980 y 1990, quienes en su búsqueda de formas de expresar y fortalecer su identidad encuentran en el mundo audiovisual una potente herramienta.

Previo a la profundización del cine indígena y sus características, es relevante mencionar que existe desde antes de ésta una visión y representación de este mundo no sólo en el área audiovisual, sino que su figura está presente desde la conquista en museos, pinturas, literatura, etc. El conflicto de dichas representaciones, radica en que los ojos del creador tienen una perspectiva occidental enfrascada en el pasado, una mirada “etnográfica” que, por el contrario de entregar voz a las

culturas indígenas, estereotipa y discrimina.

Siguiendo dichas pautas, el cine documental sobre las culturas ancestrales ha formado gran parte de la construcción del imaginario de éstas en Chile, haciendo hincapié en el mundo ritual y en un pasado histórico no contaminado con las experiencias de la contemporaneidad. En el estudio de Gastón Carreño de cine documental sobre Aymara y Mapuche, el autor establece de un comienzo esta condición de dos veredas opuestas entre el cineasta y su objeto de estudio:

ya que el productor de la imagen y el sujeto representado pertenecen a culturas diferentes, (se repliega) un abanico de relaciones de poder, que inevitablemente terminan en que el productor de la imagen construye su imagen del “otro” desde su perspectiva cultural, a través de una serie de convenciones visuales (Carreño, 2017, p. 87).

En su escrito, Carreño analiza siete documentales, tres de ellos sobre el pueblo Mapuche, tres sobre el pueblo Aymara y uno que contrapone ambas culturas, encontrando un recurso común al que denomina “iconología del martillo”, que consiste en la selección de fragmentos de la vida colectiva que destacan en una cultura en especial en un aspecto místico y exótico. Además de considerar su representación repetidas veces en diferentes producciones audiovisuales con el objetivo de delimitar el carácter diferenciador entre dicha cultura y el mundo occidental. Con este análisis, Carreño llega a la conclusión de que esta observación desde el “yo” hacia el “otro”, y la necesidad de marcar las diferencias entre ambos, entre la cultura del productor audiovisual y la del pueblo que desea representar, acaba con los matices propios de cada pueblo e incluso entre pueblos, reduciendo la riqueza cultural tanto del colectivo como de cada individuo dentro de éste.

A partir de estos estilos de representación de los pueblos indígenas, la cineasta y líder

brasileña-guaraní mbya Patricia Ferreira, invita a reflexionar en el texto de Peter Baker “*Cine y video indígena, vidas en movimiento*”, sobre la versión configurada por la sociedad colonialista: “qué o a quién se representa (la obra), y para quién, qué voces y perspectivas se oyen y que se desvanece en esta serie de imágenes fijas que ofrece el museo.” (Baker, 2020, p. 2).

Entonces, en respuesta a un cine que no estaba haciendo justicia para las sociedades indígenas ni mucho menos de su constante evolución y movilidad, nuevos y nuevas cineastas indígenas se hacen cargo de contar su propia historia. Siendo ahora el “otro” del que hablaron los occidentales el protagonista y la voz de su cine. Desde los métodos de producción hasta la construcción de personajes, los indígenas latinoamericanos han dado un vuelco a la producción audiovisual, con una bandera de lucha en común que tiene que ver con la reivindicación de su propia existencia. Por tanto, es posible sostener que:

los pueblos indígenas siguen existiendo y, contrariamente a las expectativas, se han convertido en una fuerza en el mundo contemporáneo, revirtiendo las así llamadas narrativas de “víctimas de progreso” o “detrimentalización”, que describen los procesos de extinción cultural y física (Miller, 2003).

Como un buen punto de partida, podemos analizar las ideas de Antoni Castells i Talens, quien en su texto “Cine indígena y resistencia cultural” nos plantea que el cine que se produce en la colectividad indígena se ha convertido en una estrategia de resistencia cultural por tres razones:

1. rompe estereotipos, incluidos los forjados por el resto del cine latinoamericano;
2. se expresa en la lengua minorizada; y,
3. usa la ficción en una forma subversiva.” (Castells i Talens, 2014, p. 1).

Respecto a la ruptura de estereotipos, Castells i Talens coincide con otros autores y cineastas en que

uno de los aspectos más alentadores del cine indígena es que habla desde la otredad antes mencionada con total propiedad y derecho. Puesto que hay un profundo conocimiento de la cultura de que se habla y por sobre todo de ésta en cada proceso histórico hasta el presente. Por ende, siente y entiende la importancia de un correcto retrato, “La aproximación del nuevo indigenismo agranda la esfera del encuentro con la otredad desde la presuposición de igualdad, donde el otro (en el encuentro físico o medial) deviene catalizador emancipador; él causa cuestionamiento, autorreflexión desde su presencia y no desde su intervención” (Keraj, 2014, p.19).

A partir de este conocimiento, la creación indígena profundiza más allá de las preconcepciones que existen en el imaginario colectivo y que fueron creadas por la mirada occidental y colonialista, encontrando micromundos y representando particularidades en cada relato para dejar atrás la idea de “los indígenas” y dar lugar al individuo con sus tridimensionalidades. En tal sentido, se establece:

Como concluye la comunicóloga colombiana Clemencia Rodríguez, en su estudio de medios ciudadanos, la videoproducción comunitaria puede contribuir al empoderamiento personal y colectivo, a la desmitificación de los medios comerciales, a revertir los roles de poder y a fortalecer la fuerza colectiva. (Castells i Talens, 2014, p. 51).

Si analizamos el punto 3 de la propuesta de Antoni i Castells, encontramos de inmediato la gran diferencia entre un cine sobre indígenas y un cine indígena como tal; como ya se divisa en el punto anterior, el centro del relato es creado desde el corazón de cada etnia y con ello la necesidad de documentar aquello “exótico” y explicar aquello “desconocido” desaparece. Lo anterior, dando lugar a la libertad propia del cine de ficción, en el cual se establecen las reglas de un mundo que todo espectador es capaz de entender sin la sobreinformación.

Por otro lado, las estructuras clásicas del cine de ficción tales como el modelo aristotélico o el viaje del héroe no son una limitante para el/la cineasta indígena, cuya forma de concebir el mundo marca nuevas pautas que se reflejan en su storytelling. Como menciona Francisco Toro (cineasta mapuche) en el Encuentro de Cine Indígena del festival Arica Nativa 2020, “el lenguaje del cine indígena no puede ser entendido con una forma occidental”. Así como ha sido el cine de autor con sus exponentes europeos y cineastas intelectuales, el cine indígena implica una revolución en la forma misma de contar historias, con un desarrollo tanto de personajes como de lenguaje y narrativa únicos en su perspectiva y con valores de fondo acordes también a la constante tensión política que viven sus pueblos. De ese modo, es posible:

Asociar el cine con lo indígena le brinda al primero nuevas valencias, posibilidades como arte y medio. Este acercamiento nos permite considerar el cine como un campo emancipatorio de intervención y participación (...), donde el sentido se puede despertar y educar, nuevos mundos posibles se pueden presentar y presenciar, las diferencias pueden convivir, las heterogeneidades se pueden enlazar (Keraj, 2014, p. 25)

En culturas y pueblos que están de forma casi permanente en un conflicto político/social con el sistema dominante, el texto de una ficción puede estar alejado del contexto real de tal pueblo, sin embargo, el subtexto abarca inevitablemente una carga política. Por tanto, “En el caso indígena, los vídeos con contenido que no parece político, como una historia de amor o una película de misterio, pueden simbolizar formas de resistencia más efectivas que los vídeos claramente activistas.” (Castell i Talens, 2). Ya que el cine busca entregar un mensaje, y el mensaje de reivindicación indígena es difícil de digerir para quien vive en la comodidad del postcolonialismo, una parte del cine indígena se posiciona en la trinchera de la empatía, estableciendo situaciones y personajes en espacios emocionales habitados transversalmente por los seres humanos y a partir de ahí reivindicando su lucha por la justicia, humanizando sus conflictos. Esta apariencia apolítica, plantea Castell i Talens, es subversiva y necesaria.

Incluso más allá de la construcción de historias, el cine indígena nos abre los cánones en cada ámbito de la producción audiovisual; así como existen diferencias entre el orden social de los pueblos indígenas y el del mundo occidental. La metodología de la producción cinematográfica indígena también se articula de una forma revolucionaria, dando cabida por ejemplo al poder de la creación colectiva y horizontal, al trabajo con mínimo de recursos y una reinterpretación de la relevancia de la estética. Respecto a este vuelco, algunos cineastas mapuche hacen la precisa relación entre el cineasta con su cámara y el toki Leftraru con el caballo. Se adopta el arma del otro y se aprende a dominarlo con nuevas técnicas para triunfar:

las imágenes cuentan más con la estetización que con la indignación. Más que presentándose como explicación sobre las fuentes de miseria, las imágenes localizan las capacidades escondidas, los poderes de habla y visión, y formas de relación que esquivan la distribución dominante de lo sensible, afectando así la estesis (aesthesis) general (Tanke, 2011, p. 140).

Una de las características principales del cine indígena, es que cada pueblo abarca una cosmovisión única y particular. Con ella, el lenguaje cinematográfico toma nuevas formas e interpretaciones que como sociedades pluriétnicas tenemos la responsabilidad de aprender a decodificar. Se puede sostener que “El cine indígena es testimonio vivo de la existencia y resistencia de las otras maneras que hay de explicar las cosas” (Baker, 2020, p. 6).

Esta nueva personalidad que adquiere el cine cuando está en manos no hegemónicas, sin embargo, corre el constante riesgo de caer en el exotismo ante los ojos de la producción occidental: “La imagen exótica del indio con su cuerpo pintado, las plumas en su cabeza y los labios perforados llevando sobre su hombro una cámara de video mientras corre en la selva resulta demasiado “irresistible” para la imaginación de un observador cultural lejano.” (Keraj, 2014, p. 10). Es

entonces imprescindible la creación de espacios para la difusión del material que se están produciendo los pueblos indígenas y la apertura a nuevas posibilidades de financiamiento, puesto que estamos ante la potente reivindicación no sólo del mundo indígena, sino que de parte de lo que será el nuevo cine latinoamericano, más cercano a nuestra propia identidad que las metodologías hasta ahora impuestas en la escena audiovisual de la región

DESARROLLO

En el capítulo 3, “Desarrollo”, se procederá a analizar tres obras; primero, el cortometraje *Punalka, Alto Biobío*, de la directora Jeanette Paillán, y posteriormente el cortometraje *San Juan, la noche más larga* y el largometraje *Mala Junta*, ambos de Claudia Huaiquimilla. El objetivo de estos análisis es estudiar de qué manera se van aplicando las temáticas indígenas y políticas en tales obras, y profundizar en particular en el trabajo más reciente de Claudia que es su largometraje de ficción.

3.1 PUNALKA, EL ALTO BIOBÍO

Si bien este cortometraje no pertenece a la autora Claudia Huaiquimilla, objeto principal de estudio de la presente investigación, se ha decidido analizar *Punalka, Alto Biobío* (1995) como una obra introductoria para comenzar a comprender dónde se instala el cine mapuche en la generación previa a Huaiquimilla. La autora de este cortometraje, Jeanette Paillán, es una de las referentes importantes del mundo audiovisual mapuche puesto que no sólo ha realizado varias obras de corte documental, sino que además es la directora del Festival de Cine Indígena FIC Wallmapu, gracias al cual se han ido construyendo redes de conexión entre cineastas latinoamericanos, así como también ha aportado a alcanzar cada vez un mayor nivel de difusión y consumo de cine indígena.

3.1.1 Ficha técnica y descripción

Video filmado en el alto Bío Bío, sur de Chile, zona habitada por los Pehuenches. Mediante el uso de cuentos, relatos y poemas de Leonel Lienlaf, se va narrando la vida de este pueblo, sus costumbres, creencias y tradiciones. El video ha sido realizado por una joven Mapuche y denuncia el impacto negativo que tendrá la construcción de las represas proyectadas en la zona, que afectará el sistema cultural de quienes han vivido allí desde siempre. (Museo precolombino, 2011)

En este cortometraje, Paillán expone una serie de registros documentales que retratan la vida del pueblo Pehuenche de Alto Biobío, presentando a un personaje colectivo en sus cotidianidades y haciendo hincapié en el conflicto con las hidroeléctricas que está por venir. A continuación, se analizarán algunos tópicos que destacan de la obra de Paillán y que posteriormente son identificables en las obras de Claudia Huaiquimilla.

FICHA TÉCNICA

Dirección y producción general:	Jeanette Paillan
Guión literario:	Leonel Lienlaf
Cámara:	Rodrigo Casanova
Pablo Salas	
Locución:	Leonel Lienlaf
Lonko Antonin Curriao Carmelo Levi	
Montaje off-line:	Jeanette Paillan
Guillermo Molina	

Montaje on-line:

Fernando Carrasco

Gráfica:

Marco Barattini

Música:

Sofía Painequeo

Traducción:

Leonel Lienlaf

Al sur del mundo Artecien

3.1.2 La amenaza

Desde el comienzo del cortometraje, lo primero que se explica es sobre las historias de tiempos antiguos en que los espíritus caminaban por la Tierra. De aquellos espíritus, el narrador nos cuenta



la historia de Punalka, el espíritu del río Biobío, que hace tiempo ya no lo habita y nadie sabe dónde ha ido. A partir de aquella leyenda, es que se comienza a entrelazar la historia sobre el proyecto de represa que se está haciendo en la zona, siendo los propios habitantes quienes cuentan al espectador las duras consecuencias que están por enfrentar. “*Se acabaría nuestra*

casa, se acabaría nuestra comunidad” dice la voz de un hombre refiriéndose a la inundación de tierras que las represas van a generar. Sólo con este comienzo, ya se puede identificar que existe, más allá de su propia supervivencia en la Tierra, una conexión espiritual entre ella y el pueblo.

Tras dicho arranque, se procede a presentar a la comunidad, siendo su estrecha relación con el entorno natural lo que primero destaca; vemos hogares echando humo en medio de la nieve, personas arando la tierra, niños que corren y juegan sin zapatos por caminos rurales. En conjunto a las voces narradoras, se va creando un panorama general de lo que significa ser mapuche y vivir en esas tierras, dejando en claro a lo largo de la historia qué es lo que se perderá con las represas.

“*¿Dónde quedarán (mis hermanos), a qué tierras irán a parar, qué tierras van a trabajar?, porque a otras tierras no podemos ir*” Canta una ñaña al ritmo del kultrún, con dolor y con pesar. La nostalgia se hace aún más latente cuando se nos cuentan las historias de antaño en que el hombre caminaba libre por el Wallmapu, sin cercos ni controles policiales, y también cuando con la

recolección del fruto piñón podían alimentarse y hacer trueques con zonas vecinas para abastecerse de todo lo necesario para vivir. Todo aquello, se ve contaminado por el mundo occidental que con su sistema capitalista ha arrasado las viejas costumbres y que fuerza al pueblo a adaptarse a una nueva realidad de pobreza y escasez contra la cual luchan a través de la conservación de su cultura.

Ya que este cortometraje nos presenta una mirada muy cultural y pura de lo que es el pueblo mapuche, con un tono casi místico, es fácil caer en el prejuicio del retrato folklorista del que buscan alejarse los cineastas indígenas en especial en los noventa, puesto que estamos hablando de un pueblo nación que ha sobrevivido a cientos de años de resistencia y también de mestizaje en todo ámbito de la vida, por lo cual a primera vista y de forma superficial, no estamos hablando de una obra que que caracterice a todos los lof³ de Wallmapu. Sin embargo, lo más interesante para analizar este cortometraje en realidad es hacer el contraste entre la imagen que se vendía a nivel país para el año 1995 y lo que viene a traer



Punalka, Alto Biobío sobre la mesa; hablamos de los primeros años post dictadura, en que se había hecho todo intento por acabar con la cohesión de un pueblo que para el Estado significaba una amenaza para el crecimiento de la nación chilena. Luego de esto, el sentimiento de lucha y recuperación de su identidad recae en manos de colectivos rupturistas que van al choque, que buscan por medios de acción política restablecer a su pueblo nación, y que son calificados por los

³Clan o núcleo familiar. Cada lof tiene a sus dirigentes espirituales y sus propias costumbres

medios como peligrosos y violentos. A diferencia de tal panorama, Paillán construye en *Punalka...* una dimensión más relacionada a la espiritualidad del mapuche, a aquello que ama y que desea conservar, al valor de la familia (se habla siempre de “hermanos” al referirse a su propio pueblo) y al valor de la tierra. En definitiva, en este cortometraje la autora no se enfoca directamente en el espíritu guerrero del mapuche, sino en el dolor que siente al ver que todo lo que ama se les es arrebatado. Desde aquí, hace sentido la mención constante de la tierra del Nguillatun, “*donde sale el sol, donde habían aguas hermosas*”, dice la ñaña que canta.

Si remontamos al capítulo historiográfico del marco teórico, es pertinente relacionar que esta tierra sagrada, el lugar donde se realizan las rogativas y los agradecimientos, donde se reúne el pueblo en torno a sus líderes espirituales, es precisamente la zona que posteriormente la empresa Ralco inunda con sus represas. Por esta razón, este cortometraje se posiciona no sólo como una pieza de valor cultural, sino que también como un testimonio del llamado de alerta que se hizo desde las mismas comunidades para evitar la tragedia de la represa.

3.1.3 La poética en la tradición

Al analizar los registros de *Punalka...*, es interesante poner atención a la puesta en escena que plantea Paillán, puesto que no sólo nos narra una historia, sino que lo hace a partir de decisiones estéticas que reflejan la perspectiva del mundo de ella y de su gente.



- El mapuzungún: Como se expresa en el marco teórico, la conservación de las lenguas nativas dentro de las comunidades indígenas es de por sí un acto de resistencia revolucionaria, puesto que es uno de los elementos más importantes a la hora de construir identidad. En el mundo de las comunicaciones, por lo tanto, realizar una obra en la lengua original constituye una decisión política, una declaración de resistencia aún más potente, ya que se decide transmitir hacia el mundo que este pueblo y su identidad continúan vivas. En *Punalka*... el mapuzungun es la lengua elegida para todo el cortometraje, y es a través de ella que oímos los poemas, cánticos y testimonios de los pewenche⁴ de Alto Biobío, lo cual no sólo nos establece un rasgo definido de identidad, sino que además permite deducir que existe una fuerte relevancia en tanto a los relatos hablados y con ello el traspaso de cultura e historia de generación en generación. Claudia Huaiquimilla, en una entrevista, plantea que el diccionario del mapuche está en la naturaleza, y que cuando se les despoja de su idioma se les despoja también de su conexión con la tierra. A partir de esta idea, se refuerza la intención de Paillán de construir su relato desde lo más medular de la identidad mapuche.

- La poesía sonora: así como ocurre con el idioma, la forma de narrar historias también varía debido a que las estructuras tradicionales de guión o storytelling⁵ no necesariamente concuerdan con las convenciones más ancestrales de cada pueblo

indígena. Debido a esto, dentro de las artes es el área de la poesía la que se lleva mayor cantidad de exponentes, puesto que en la ausencia de reglas y estructuras es más sencillo encontrar formas de expresión. Tanto de forma literal como más abstracta, *Punalka*, *Alto Biobío* elimina las



estructuras tradicionales para dar paso a un lenguaje audiovisual más bien poético; por un lado,

⁴ Pewenche: mapuche de la cordillera. En la costa, lafkenche. En el norte, pikunche. En el sur, williche

⁵ Con esto se hace referencia a la estructura aristotélica de tres actos; inicio, desarrollo y final (con su clímax). También se puede asociar con estructuras de personaje como el Viaje del héroe en sus diferentes versiones.

desde el punto de vista sonoro, nos encontramos con la narración guiada por el poeta Leonel Lienlaf, con frases y palabras que pueden ser muy concisas y comprensibles, pero que tienen un orden y un tono que no siguen una estructura aristotélica y que se intercalan con el cántico nostálgico de una ñaña anónima cuya música tampoco responde a una estructura clásica, sino que es fruto de la propia conexión divina con la Tierra, a la cual se canta.

- La poesía visual: Desde el punto de vista visual, nos encontramos con imágenes que no tienen acciones que avancen en torno a un núcleo central, sino que presentan aquello que inspiran las palabras de las voces en off, en su gran mayoría escenarios donde la naturaleza toma protagonismo, y donde el movimiento o “acción” se limita sus ritmos más orgánicos. La tierra, las aguas, el frío y el calor son elementos que se repiten constantemente y que destacan en especial el primer minuto de película, en que se narra sobre los espíritus de la Tierra y se presentan dichos elementos haciendo alusión a la presencia de los espíritus en estos espacios que son sagrados.



La vida rural, así como el tratamiento de paisajes y naturaleza, también parece tener un ritmo orgánico, en que el tiempo pasa sin urgencia y en el cual navegan los personajes sin nombre, en armonía con su entorno. En este aspecto, destaca la manera en que las acciones no necesariamente hacen avanzar la historia, sino que tienen objetivos pequeños que nacen y mueren en cada secuencia. Por otro lado, un detalle interesante corresponde a la elección de estos personajes, que coinciden con el encuentro entre personas mayores y niños y jóvenes, quienes viven a fondo una cultura en común y que demuestran que las tradiciones ancestrales son transversales a la edad, así

como también que existe un esfuerzo y una lucha por hacerle frente al paso del tiempo y el inevitable mestizaje que para el 95' había causado una dura etapa de pérdida de identidad. Si bien estos fenómenos puede relacionarse con la misma decisión de hacer un registro documental, en este estudio se plantea que la decisión de evitar enfocarse en sólo un personaje (o pocos), así como la distensión del tiempo y la intergeneracionalidad, tienen que ver con objetivos artísticos, poéticos y políticos que responden a la cosmovisión de la autora y su pueblo y a la recuperación de su mapuchidad.

FICHA TÉCNICA

Elenco:	Eliseo Fernández Walterio Manquel Francisca Fernández Andrea Huaiquimilla Alejandro Fuentes
Dirección:	Claudia Huaiquimilla
Producción general:	Valeria de la Torre
Producción ejecutiva:	Pablo Greene Claudia Huaiquimilla
Guión:	Claudia Huaiquimilla Paula López
Montaje:	Valeria Hernández
Dirección de fotografía:	Boris López
Sonido:	Carlos Collo
Continuidad:	Alexandra Hyland

Dirección de Arte:

Angélica Guerra

Música Original:

Carolina Cortes

3.2.2 Mestizaje

Como ya ha dicho Claudia en algunas entrevistas, para la autora es importante generar en su trabajo un diálogo entre lo mapuche y lo chileno ya que, como muchos warriache⁶, ella misma creció en esta frontera. En este aspecto, existen varios elementos comunes entre ambas culturas que se han ido desarrollando desde la conquista, siendo una de las más evidentes imposiciones que trajeron los españoles a Abya Yala⁷, la evangelización de los pueblos originarios. A continuación, analizaremos esta relación en el cortometraje *San Juan, la noche más larga*.

Lo primero que se nos presenta en este cortometraje, antes incluso que la imagen, es un canto que podemos identificar como un “algo” distinto, sin palabras reconocibles, con una melodía que nos remonta al mundo indígena. Posteriormente, conocemos al pequeño protagonista de esta historia, Cheo, quien corre en medio de la noche hacia una grutita de la Virgen María. Con sólo este opening, se puede comenzar a deducir que existe un contrapunto latente en temas de cosmovisión y religiosidad.

En lo que podría ser el día siguiente, conocemos a la familia de Cheo, quienes junto a él rezan a la

⁶Warriache: mapuche que ha vivido el tránsito campo- ciudad y por ello tiene una cultura mestiza.

⁷Abya Yala: “Tierra Fértil”, Latinoamérica en la lengua de los antiguos Guna (Colombia y Panamá). Utilizado en el presente estudio en concordancia con la intención de acabar con conceptos preestablecidos por la lengua colonizadora.

grutita en contexto de la noche de San Juan, el día más corto y la noche más larga del año. Rápidamente, se entiende entonces que hay una creencia católica en la familia, y todo indica que es costumbre para los personajes acercarse a la Virgen María para hacer sus peticiones. En coherencia con el espacio rural, el

estilo de la grutita tiende a lo más humilde y artesanal, ubicada en un tronco a la orilla de un camino de tierra y cubierta de un techo de lata. En su interior, la Virgencita está rodeada de plantas vivas. Esto nos devela el estilo de vida que lleva la familia, determinando no sólo que existe una fe cristiana sino que también es una familia que vive en la rusticidad del mundo rural.



Para dicha noche, la familia y su comunidad realizan un ritual que no pertenece al mundo católico, sino que a sus tradiciones ancestrales; celebran el We Tripantu, año nuevo para los mapuche, en que suenan los kultrun al ritmo del latido del corazón y con antorchas de madera golpean los árboles infértiles, haciendo gritos de lucha. El We Tripantu se celebra en medio de una fiesta con rancheras y alcohol para luego realizar las ceremonias, demostrando una vez más que no existe una línea divisoria definida entre “nosotros” (mapuche) y “ellos” (chilenos).

Al observar el desarrollo de Cheo en relación a estos eventos religiosos, se puede interpretar el protagonista, por joven que sea, tiene un cierto dilema respecto a esta doble espiritualidad, sintiéndose alejado de ambos mundos por no pertenecer totalmente a ninguno; siempre vemos al

personaje ensimismado cuando a su alrededor la familia se une en torno a un momento ritualístico (también hablamos de una enajenación como consecuencia de su relación con el padre, a analizar en el siguiente apartado), desenlazando finalmente en la quema de la gruta y dejando como mensaje final que existe un cierto sentimiento de decepción respecto a la religión católica y sus imágenes.



Por otro lado, otra característica que revela que Cheo y la familia viven en un espacio medio entre su cultura ancestral y el mundo occidental se puede observar en la dirección de arte; a diferencia de en *Punalka*, *Alto Biobío*, en *San Juan*... Nos encontramos con una familia que viste ropas de retail, donde la concepción de belleza por ejemplo en la hermana pequeña de Cheo se relaciona con los colores y estilos que se encuentran de moda (su maquillaje rosa para la noche de fiesta). Así también, encontramos una contradicción en el hogar con una televisión que transmite lo que puede ser un matinal mientras que el desayuno de Cheo se convierte en una dura discusión con un padre duro, de campo. Si bien estas observaciones pueden ser obviadas en una obra que retrata el sur de Chile, este caso es interesante de estudiar cuando se realiza una retrospectiva al cine mapuche que se venía desarrollando hasta entonces y que tocaba temas más culturales y políticos tal como en la obra de Paillán. Aquí, a diferencia, Huaiquimilla decide abrazar pequeños elementos que pueden hacer dudar de la mapuchidad exótica para integrarlos como un estilo de vida realista y por sobre todo válido a la hora de conocer al pueblo mapuche.

3.2.3 El mundo rural

A diferencia de en Mala Junta, en este cortometraje no existe un diálogo campo/ciudad, sino que todo ocurre en el mundo rural. Esto es interesante puesto que vemos las dinámicas propias de este estilo de vida tales como los largos caminos de tierra, la orientación innata de los personajes en un espacio natural, el sacrificio de un animal para alimentarse, etc. En términos estilísticos, Claudia nos presenta este mundo de una manera absolutamente cotidiana, sin dar cuenta de la crudeza en la que probablemente sí se enfocaría un foráneo. Un

buen ejemplo de este tratamiento se presenta en la escena en que el padre y el tío de Cheo matan un cordero, pues aquí permanecemos siempre con nuestro protagonista, y a pesar del intenso grito del animal que por supuesto



acentúa la incomodidad del espectador, lo que realmente importa es el mundo interno de Cheo, a quien no se le deja participar del procedimiento por ser el más pequeño, quedando relegado meramente a sostener el cuenco por el que cae la sangre del animal. El rostro de Cheo nos expresa todo su sentimiento, el dolor del rechazo por parte de su propio padre, y la incomodidad de querer ser un hombre como su primo Tano pero aún ser un niño con inseguridades y temores.

En una entrevista para el Fic Wallmapu 2021, la joven directora mapuche Ayelen Lonconao narra una anécdota respecto al dilema de dónde poner la cámara que bien puede esclarecer el porqué del tratamiento de San Juan, la noche más larga. Ayelen cuenta que en su cortometraje “Meli”, ella trabaja en un espacio real con personajes reales pero con un equipo técnico mixto de chilenos y mapuche. En un momento, el director de fotografía (chileno), plantea que deberían hacer primeros



planos de los bueyes que tiran de las carretas, que eso tendrá un fuerte impacto. Sin embargo, Ayelen le rebate con un sencillo argumento: “lo que para ti es excepcional, para nosotros que vivimos aquí es cosa de todos los días. No hay valor narrativo en el rostro de los bueyes, puesto que la historia va de otra cosa.” Con este testimonio se va desenredando el panorama a la hora de hacer cine con una perspectiva diferente; el ojo se pone en otros espacios, puesto que la interpretación del mundo en general es distinta.

3.2.4 Alcohol y disfuncionalidad

Como ya se ha instalado en el marco teórico, es un tema recurrente para el pueblo mapuche el alcoholismo y la violencia como producto de una mala calidad de vida; la pobreza y la falta de oportunidades afectan también a la fortaleza mental de quienes la sufren. En este cortometraje, la autora trabaja esta temática desde un punto de vista aún más delicado, puesto que Cheo es pequeño y no ve estos problemas como la consecuencia de algo más, sino que como la razón de su mala relación con su padre y por ende de su sufrimiento. Desde el comienzo, identificamos al padre de Cheo como un hombre ausente, “*Que está linda la niña*” es lo primero que oímos de su boca, refiriéndose a su propia hija. Acto seguido, agrade a Cheo por no haberse ido a lavar las manos,

refiriéndose constantemente a él como “cabro weón”. Posteriormente, se repiten actitudes violentas contra Cheo y su familia, su madre presenta moretones en el cuerpo y su hermana pequeña evidentemente le teme a su padre.

Durante todo el cortometraje, el padre de Cheo toma el rol del enemigo, un hombre violento y borracho que no permite a nuestro protagonista ser feliz. Sin embargo, hacia el final del cortometraje, surge un encuentro que abre levemente la posibilidad de redención del hombre; Cheo lo encuentra bien entrada la noche tirado en el bosque, muy ebrio. Él le dice que golpee el árbol a su lado, le grita y le insiste, y Cheo baraja la posibilidad de golpearlo a él en vez de al árbol. En este momento de tensión, a pesar de que la actitud del padre no ha cambiado, se invita al espectador a ver el rostro del padre por unos instantes, ver su desgracia también, y empatizar un poco con su propia infelicidad. Al final, una parte del espectador empatiza con la decisión que ha tomado el pequeño Cheo, de dejarlo ahí solo pero sin haber tomado su venganza.

El tema del consumo excesivo de alcohol es un conflicto no sólo en las comunidades mapuche, sino que en realidad afecta a gran parte de la población chilena, en particular a las clases media y baja, razón por la cual es un potente gancho de empatía hacia el espectador chileno. Así mismo, la violencia intrafamiliar que se sustenta en un sistema patriarcal ha sido durante los últimos años un tema central respecto a consignas y demandas sociales, puesto que también es un problema transversal en las sociedades latinoamericanas. Estos dos conflictos, por lo tanto, permiten al espectador ver una realidad que no es la suya pero que se acaba sintiendo con total empatía, además de facilitar la apertura de mente hacia otros conflictos más particulares de la sociedad mapuche (mucho más identificable en el largometraje Mala Junta).

3.2.5 Cheo



Es el protagonista de este cortometraje, primo de Claudia Huaiquimilla. Para esta ficción Cheo es un niño que ronda los 10 años, no se comunica mucho con la gente a su alrededor y no se nos presentan amigos de su edad. Al ser un niño solitario, crea sus propias aventuras,

lo cual probablemente le ha causado varios problemas a él y también a su madre, “Pedimos que el Cheo cambie y que se porte bien. Amén.” es una de las mandas que le hace ella a la Virgencita cuando le reza al comienzo de la historia.

A pesar de ser un niño pequeño, se lee entre líneas que hay una constante presión hacia Cheo por crecer, lo cual es un indicador de que el entorno que habita no está hecho para disfrutar de la infancia. Esta presión está encarnada en dos personajes masculinos: su primo Tano y su padre, quienes fomentan el desorden y la violencia respectivamente.

Si bien el estudio del desarrollo de personajes queda fuera de los límites del presente trabajo, es muy relevante destacar la riqueza de éstos en función a la historia que se quiere contar. Con esto, se hace referencia al poder de empatía que genera Cheo en este cortometraje y posteriormente en Mala Junta, puesto que una de las más comunes dificultades que se encuentran en el cine sobre indígenas ya referido en el marco teórico tiene que ver con el retrato de una colectividad exótica y no de individuos con sus particularidades. En este aspecto Huaiquimilla logra encontrar un equilibrio amigable para el espectador no mapuche; Cheo significa la humanización del pueblo mapuche, pero al mismo tiempo, corresponde a un personaje único cuyas características responden no sólo a su

dimensión social, sino también familiar y por sobre todo personal.

3.3 MALA JUNTA

El presente capítulo busca, a través del análisis del largometraje Mala Junta, identificar los elementos que tienen una estrecha relación entre la autora y el mapuche kimun y comprender cómo estos son representados en el film.

Una de las características interesantes de Mala Junta es la manera en que se entrelazan las diferentes capas narrativas para dar vida a una historia compleja y emotiva. Para el desarrollo de este trabajo, se tomarán en cuenta dos dimensiones que son fácilmente identificables; el conflicto de la celulosa, el contexto liceo y la vida de Cheo y su familia.

3.3.1 Ficha técnica y storyline

“Cuando Tano (16) vuelve a cometer un delito es enviado a vivir con su padre al campo, donde se hace amigo de un tímido joven mapuche llamado Cheo (15). Un conflicto político en el sector y las malas relaciones con sus padres, los desafían a enfrentar juntos los prejuicios con que cargan en su ya complicada adolescencia.” (Cine Chile).



FICHA TÉCNICA

Dirección:	Claudia Huaiquimilla
Guión:	Claudia Huaiquimilla Pablo Greene
Elenco:	Andrew Bargsted - Tano Eliseo Fernández - Cheo Francisco Pérez-Bannen Francisca Gavilán Ariel Mateluna Sebastián Ayala Rosa Ramírez Alex Quevedo Verónica Medel Ignacia Uribe
Casa Productora	Lanza Verde Molotov Cine Pinda Produccionesctora
Producción Ejecutiva	Claudia Huaiquimilla Eduardo Villalobos Pablo Greene

	Rebeca Gutiérrez Campos
Producción general	Rebeca Gutiérrez Campos
Asistente de dirección	Enrique Farías Fabián Flores Pablo Greene
Dirección de fotografía	Matías Illanes
Montaje	Valeria Hernández
Dirección de arte	Camilo Solís
Sonido	Andrés Zelada Carlos Collio Diego Aguilar
Música	José Miguel Tobar Miguel Miranda
Maquillaje	Marcela Hidalgo

3.3.2 Dimensión sociopolítica

En el transcurso de todo el largometraje, se va desarrollando una trama sociopolítica respecto al conflicto entre la comunidad mapuche y la industria celulosa que envuelve a los protagonistas y que

en un comienzo parece estar muy alejada de la historia de amistad de Tano y Cheo, pero que poco a poco comienza a tomar relevancia hasta un momento cúlmine en que comprendemos el gran peso que carga Cheo por ser mapuche. En este apartado, analizaremos las escenas en que el conflicto mapuche tiene protagonismo.

- Barricadas en la carretera: Desde el primer momento en que Tano llega a San José de la Mariquina, nos encontramos con un evento que llama ligeramente la atención del joven: en medio de la noche, el bus en que viajan Tano y su padre pasan por una parte de la carretera semi cortada por barricadas y personas manifestándose. Para este momento, no tenemos ninguna certeza de a dónde viajan ni por qué la cámara se detiene en tal detalle, sin embargo nos evidencia que algo en la zona no anda bien. Posteriormente, en la televisión suena la noticia de que en la carretera la noche anterior ha sido quemado un camión perteneciente a la celulosa Arauco (también conocida como CELCO). A pesar de que la noticia nos revela algo sobre el momento del bus, la atención se desvía rápidamente hacia la presentación del siguiente protagonista, Cheo. En esta primera presentación del conflicto, se acompaña cada escena política y social con pinceladas de algo más humano y personal.



- La celulosa: escena precisa, de pocos planos. Nos presentan la industria celulosa en todo su esplendor y nos encontramos con dos puntos de vista diferentes de la mano de nuestros



protagonistas, “*bacán*” dice Tano respecto a la gran industria, y Cheo le responde “*nada de bacán, tienen la cagá*”. Esta escena cumple varias funciones; primero, nos permite comenzar a adentrarnos en la amistad de Tano y Cheo a través de conversaciones cotidianas y empatizar con sus

personalidades, y por otro lado, nos presenta el entorno que rodea a los personajes. Esta misma liviandad respecto a la amistad y al entorno hace más digerible la siguiente función, que correspondería a contextualizarnos en un conflicto que no sólo es relevante para el mundo de Cheo, sino que además es una situación real de la zona de Valdivia.

En 2017, cuando Claudia Huaiquimilla presenta este largometraje para estudiantes de Universidad del Desarrollo, cuenta que estos planos que involucraron a la celulosa y sus plantaciones no habían sido autorizados por la empresa CELCO (coincidentalmente perteneciente al grupo económico de Anacleto Angelini, familia ya mencionada en el marco teórico), por lo cual fueron rodados de manera clandestina. Este antecedente determina entonces que cuando hablamos de Mala Junta no sólo nos referimos a una ficción inventada, sino que detrás hay decisiones que tienen que ver con el entorno real y una lucha, en este caso simbólica, en contra del poder que ejercen las industrias extractivas en el sur. Desde su producción, Mala Junta supone un cine con temáticas reales que evidencian un conflicto latente en nuestro país.

- Asamblea/trawun: En esta escena, que se nos presenta hacia la mitad de la película, por primera vez oímos de parte de los mismos personajes sobre su situación



actual. Pedro, un joven que trabaja con el padre de Tano y con quien a estas alturas también nos hemos encariñado un poco, y su pareja, dirigen un espacio de conversación en el cual se explicita que han habido casos irregulares de detenciones e interrogaciones y pu peñi (compañeros) y pu lamgen (compañeras) lastimados. Por ello, hay una necesidad importante de hacer presión mediática a través de manifestaciones, proponiendo para esta oportunidad la vía pacífica. Esta conversación, una vez más, no sólo está hablando sobre la ficción, sino que incorpora sucesos que de forma recurrente han afectado a las comunidades y reducciones mapuche en los últimos años.

Si analizamos esta escena en relación al resto de la película, podemos observar que en la última escena en que vimos a Cheo fuimos testigos del bullying que le hacen sus compañeros en el liceo, y cómo Tano decide alejarse de la situación sin ayudarlo. Posteriormente, tenemos una escena sólo de Tano en que lo vemos tener un momento de fragilidad y frustración respecto al poco interés de su madre y finalmente llegamos a la escena de la asamblea, en que vemos también a Cheo en un estado de fragilidad por lo sucedido en el liceo y de abstracción respecto a lo que se está conversando a su alrededor. Con este orden, Huaiquimilla se ocupa de involucrar con cuidado el conflicto social, permitiéndonos adentrarnos en él a través de la empatía que sentimos por Cheo y la necesidad de entender el porqué de su soledad y las razones por las que sufre de bullying.

- Manifestación pacífica: Si bien es una escena corta, ésta logra consolidar aquello de lo que se estaba hablando en la asamblea, además de traer a la vida a una comunidad real en un espacio real. En el escenario vemos a la cantante Daniela Millaleo, cuya música tiene sentido político también y cuyo alcance crece poco a poco en la audiencia joven de Chile. En la calle, vemos hombres y mujeres mayores en sus ropas tradicionales, compartiendo con pobladores más jóvenes y también con chilenos y chilenas que se acercan a ver.

*“sangre de mi gente, mi gente que lucha que
habla con el trueno, el sol y la lluvia que arando
la tierra encontró el sustento
la sangre de un pueblo en contra del tiempo*

*yo tengo esa sangre, esa sangre en las venas de
gente que vive entre balas y penas
de hombres que gritan llorando a los muertos la
sangre de un pueblo regada en el suelo”*

Al fondo del escenario, mientras Millaleo canta y Pedro hace su potente discurso, cuelga un gran cartel. “ARAUCO MATA”, se lee en letras rojas, haciendo referencia a la celulosa que está destruyendo la zona. Tal mensaje, enviado directamente hacia la celulosa real, es un símbolo importante de que por parte de Huaiquimilla y su equipo existe no sólo una necesidad de contar una historia, sino que también de hacer un cine de denuncia. Debido de hecho a parte del contenido del largometraje, en algunas zonas del sur de Chile *Mala Junta* fue censurada y no estrenada ni exhibida en eventos ni liceos.

Para Tano, este momento es crucial para comenzar a sentir empatía por Cheo, puesto que lo que para él en un comienzo es una oportunidad para salir a divertirse, acaba significando un verdadero espacio de lucha y resistencia y sobre todo de observación del el dolor que siente la comunidad en la que se ha estado desarrollando últimamente. Así mismo, comprende que sus amigos, aunque jóvenes, ya tienen conciencia de esta lucha.



- Allanamiento: El allanamiento es el clímax de esta macro trama. Aquí por primera vez vemos cuán duro golpea el contexto a nuestros protagonistas y somos testigos de la represión de las fuerzas

armadas y de la forma indiscriminada en que se agrede a la familia de Cheo. A estas alturas ya empatizamos totalmente con la comunidad, pues hemos conocido sus conflictos personales e individuales y hemos acompañado a Cheo en la aventura que ha sido conocer a su nuevo amigo santiaguino y aprender poco a poco a enfrentarse a las vicisitudes de crecer. Gracias a ello, esta escena constituye un momento no sólo emotivo, sino que también de rabia e impotencia por la injusticia que presenciamos.

Huaiquimilla cuenta en una entrevista, que para realizar esta escena se tomaron en cuenta varios factores para generar cruces entre lo que conocen los chilenos y lo que viven los mapuches, comenzando por imágenes de represión policial que en este análisis se asocian con aquello que gran parte de los chilenos sufrió en dictadura y que de inmediato llevan a un espacio emocional ya habitado y conocido. Por otra parte, Huaiquimilla expresa que dentro de las investigaciones que se realizaron estuvo el observar aquello que mostraban los noticieros para evitar encuadrar de la misma manera; la cámara en esta escena se encuentra en el hogar mismo de los personajes, la violencia se observa desde dentro tal como testimonian tantos pichikeche⁸ de la zona, quienes “han crecido en un círculo de violencia”.



Posterior al allanamiento, que de acuerdo al historial ya estudiado de tácticas y estrategias mapuche podemos deducir que fue realizado luego de una recuperación de terreno o quema de zonas industriales, nos enteramos que Pedro ha sido asesinado. Desde lejos, Tano observa a Cheo encapuchado junto a otros comuneros, sosteniendo su Wüño y protegiendo el cuerpo de Pedro de ser llevado por el Servicio Médico Legal. Esta situación es sumamente similar a la

⁸ Pichikeche: niños y niñas

muerte del peñi Matías Catrileo:

*“Si, nos estamos moviendo, somos como diez... Nos están siguiendo, Carabineros nos quiere quitar al hermano muerto... Yo creo que es necesario que quede bien claro: nosotros intentamos hacer una recuperación pacífica, inmediatamente carabineros comenzó a disparar con sus ametralladoras. Nosotros emprendimos la retirada, y una de las balas alcanzó al hermano Matías”.*⁹



⁹ Registro rescatado de “Nuestro Mensaje”, canción de Illapu, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=i418f5hWIRA&ab_channel=IllapuCanalOficial



El eluwun de Pedro: Una vez pasado todo el punto álgido y ya acercándonos al final del largometraje, presenciamos el eluwun (funeral) de Pedro. En esta escena por primera vez nos acercamos al mundo ritualístico mapuche, pudiendo identificar los elementos más clásicos que viven en el

imaginario colectivo; machi y longko con sus vestimentas, comuneros en sus caballos, wenufoye, ramas de canelo y la lengua mapuzungun. A estas alturas, ya entendemos la carga tanto emocional como histórica que implica la muerte de Pedro, por lo que empatizamos de una forma especial con el momento y los personajes, y tal como Tano, somos respetuosos espectadores de este momento.

El hecho de que sea este el único momento en que vemos al mapuche en su faceta más indígena también tiene un mensaje interesante para analizar; la autora decide dejar atrás el exotismo del indígena para centrarse en un conflicto de personajes, permitiendo así completar con esta escena un círculo que cierra un retrato de una familia y comunidad mapuche llena de riqueza tanto desde el aspecto histórico como espiritual y emocional.

Ahora que ya tenemos un desglose de los eventos netamente históricos que acontecen en *Mala Junta*, podemos determinar que hay una estrecha conexión entre la ficción y la realidad histórica contemporánea del pueblo mapuche, y que Huaiquimilla cuidadosamente construye una progresión en la tensión de este conflicto para alcanzar hacia el final la relevancia de su mensaje político; que existe este lado no oficial de la historia, que la represión y que la destrucción del Wallmapu continúa siendo un conflicto latente para los pueblos indígenas y que está dañando no sólo al colectivo como colectivo, sino que a una serie de individuos que también pueden ser queribles y

con los cuales es necesario empatizar. Así también, el conflicto que se plantea no responde a una situación puntual de contingencia nacional, sino que intenta relatar el atropello cíclico que han vivido las comunidades mapuche a lo largo del tiempo. En la entrevista *Representaciones del dolor*, Claudia “nuestro tema es algo que lleva ya siglos, es hacernos cargo de nuestra historia”

3.3.3 Tano y Cheo

A pesar de que en términos generales el análisis el presente proyecto tiene como objetivo identificar los elementos que relacionan a Claudia Huaiquimilla con su identidad mapuche a la hora de crear y que éstos son mucho más fáciles de identificar en la trama más macro de *Mala Junta*, es importante destacar que este largometraje tiene como fuerte el desarrollo de personajes, siendo al mismo tiempo una película abiertamente política pero también muy íntima, y dejando entre ver en los protagonistas que de hecho lo personal también es político y que es tan potente como lo colectivo. A continuación, se realizará un breve análisis de los protagonistas Tano y Cheo.



1. TANO

Es el primer personaje que conocemos en Mala Junta, un adolescente santiaguino que tiene un historial de delitos y conflictos con su familia y entorno. La película comienza cuando Tano es atrapado robando dulces de una bencinera y es llevado al sur con su padre para evitar ser enviado al Sename como sentencia. A primera vista, Tano es la personificación de muchos adolescentes santiaguinos.

A lo largo de la película entendemos que Tano tiene evidentes rencores hacia su padre, quien no ha sido parte de su vida por varios años y con quien deberá congeniar para evitar ser enviado al Sename. De su madre sabemos poco y sólo a través de una llamada telefónica entendemos que tampoco está muy presente ni muy interesada en el destino de su hijo. A partir de esto, se desprende que Tano viene de un entorno solitario y frágil y muy probablemente vivió en la marginalidad social, razón por la cual su actitud constantemente tiende hacia la descarga de sus emociones a través de actitudes violentas y problemáticas tales como episodios de ira bajo la influencia del alcohol, agresión verbal y física a su padre y robos hormiga.

Su llegada a San José de la Mariquina genera un revuelo importante en todos los nuevos escenarios que habita; en el colegio las chicas gustan de él y los chicos lo incluyen rápidamente por ser el ciudadano, asumen que él también puede mirar por sobre el hombro a chicos como Cheo y de forma implícita le invitan a participar del bullying. En el campo, por otro lado, Tano revoluciona al entorno de su padre con su irreverencia y su influencia negativa sobre Cheo, generando incomodidades y algunos problemas con su mala actitud.

2. CHEO

Cheo, por otro lado, es un joven de alrededor de 15 años, contextura gruesa y de pocas palabras, con una especial atracción por la piromanía. Cheo ha vivido toda su vida en la comunidad de San

José de la Mariquina y tiene aún un espíritu más bien infantil. A través de él se abre el camino a Tano y a los espectadores para conocer un poco sobre el estilo de vida tanto suyo como de su familia y su comunidad.

En el cortometraje *San Juan, la noche más larga*, analizado en el capítulo anterior, ya conocimos a Cheo en su etapa infantil, y si bien existe una serie de manipulaciones respecto a su personaje y la historia en general, se puede encontrar un hilo conductor en especial en su personalidad y encanto. Esto sucede ya que detrás del personaje está el Cheo de verdad, familiar de Claudia y habitante mapuche de la zona. Esta decisión, por un lado, reafirma el deseo de desarrollar al personaje al individual para aproximarse a una realidad más colectiva, pero además establece que existe una necesidad por parte de la autora de trabajar con su propia comunidad y no sólo retratarla; así, con el sólo hecho de permitir a Cheo accionar de acuerdo a su propia personalidad, se le dota de poder creativo y artístico.

Desde un comienzo se nos presenta a Cheo como un chico tímido, en el liceo le hacen bullying y pasa sus tardes solitarias jugando a quemar basura. Su familia, a diferencia de la de Tano, está siempre presente en su vida, con una madre que se ocupa de él y que pareciera confiar en su hijo a quien considera aún un niño, y un padre cuya muerte no le pesa gracias a las historias que su madre le ha contado. A pesar de que Cheo tiene algunos comportamientos complicados, tales como haber quemado un montón de mochilas en el colegio (eso rumorean sus compañeros), es un buen chico, llevando una buena relación con las personas de su comunidad.

Con la llegada de Tano, Cheo vive un despertar de rebeldía, puesto que en su nuevo amigo identifica la rabia que él mismo siente por la violencia que ha vivido tanto en el liceo como contra su comunidad. Por otro lado, Cheo calla sus incomodidades y decanta sus molestias principalmente quemando cosas, pero en el fondo lo que quiere decir es que quiere ser considerado entre sus pares,

dejar de ser el niño a quien le ocultan cosas, siendo el momento más claro cuando encara a su madre respecto a las historias de su padre que resultan falsas, “por qué no deja de hacerse la weona”, le dice. En este aspecto, Tano y Cheo comparten el dolor de ser rechazados y no ser escuchados, siendo este el mayor punto de conexión entre ambos.

Para la construcción de Tano y Cheo, Huaiquimilla destaca que hubo un proceso investigativo importante, siendo ambos personajes el reflejo de una serie de testimonios y relatos además de la experiencia propia de la autora. Desde aquí, se desprende la idea de que para realizar un largometraje con esta carga histórica y cultural, es necesario involucrar a los protagonistas históricos desde una perspectiva humana e individual. Así también, es importante entender que el punto de vista del largometraje fluctúa entre estos dos personajes, que tienen en común una mirada, si bien muy dañada, aún pura de lo que los rodea. Con estos personajes, jóvenes queribles y empaticables, Huaiquimilla busca “combatir la indolencia” respecto a los horrores que sufren las comunidades mapuche.

3.3.4 El dolor y la ternura

Desde el punto de vista más espiritual del kimvn (conocimiento) mapuche, existe una postura muy clara desde la cual se desprende todo el espíritu de lucha y defensa de sus tierras, y que tiene que ver precisamente con el amor y ternura incondicional hacia la Madre Tierra. Desde ese amor, surge la fuerza del mapuche para defenderla contra todo enemigo, y así mismo, resienten los daños que contra ella se ejercen. En el caso de *Mala Junta*, se puede analizar tanto la narrativa más amplia como la más íntima teniendo en cuenta esta lógica.

Por un lado, la línea narrativa más política del largometraje presenta explícitamente que se ha dañado a los mapuche y a su tierra de forma sistemática, con una empresa celulosa que daña con sus

plantas y un Estado opresor que violenta a la población.

“Verguenza le debería dar al Estado, que los mapuche tengamos que estar aquí cada cierto tiempo recordándoles que esta tierra nos pertenece, recordándoles que sus megaproyectos destruyen lo sustancial de la cultura mapuche y que nosotros estábamos desde mucho antes que sus ambiciones. Acá, con la memoria de nuestros ancestros, de nuestras tradiciones, no queremos más allanamientos, no queremos más niños baleados ni hermanos en clandestinidad. Porque tenemos razón hablamos fuerte, y porque hablamos fuerte venceremos. Pu peñi, Pu lamgen, marichiweu!”.
(“Mala Junta”, 2017)

El discurso de Pedro en la escena de la manifestación, bien sintetiza el mensaje de lucha y compromiso por la defensa de la tierra y de la gente, dejando en claro que lo que buscan es proteger aquello por lo que sienten amor.

Por otro lado, también nos encontramos con la representación del daño y del dolor en Tano y Cheo, dos niños que han pasado cada uno por duras situaciones en sus vidas y que no tienen las herramientas necesarias para enfrentarse al mundo ni confiar en él; por esto, su único consuelo se asoma en la destrucción de aquello que consideran una amenaza. Estas reacciones son homologables al accionar de los Weychafe en las recuperaciones de tierras, siendo el fuego el elemento más característico que une estas dos dimensiones; para renacer, se quema aquello que invade y bloquea. Sin embargo, encontramos un punto diferenciador respecto a la conciencia con que se acciona; los protagonistas, en este caso, sólo son capaces de identificar rabia en su interior, pero no son conscientes de las razones de su rabia (parte de su arco en la película se sustenta en esta búsqueda).

Así también, surge un tema relevante para la autora que tiene que ver con el dolor ocasionado por el despojo, tanto para los mapuche de su identidad como para el chileno de su historia ancestral. Si bien este tema no es tan explícito en la película como otros, sí es detectable en la ausencia de información sobre el pasado de los protagonistas; lo único que sabemos, es que han sido jóvenes abandonados. Desde aquí, es comprensible que Tano y Cheo sean dos personajes tan queribles, puesto que en el vínculo que desarrollan a lo largo de la historia les permite reencontrarse con sus pasados llenos de baches, dañados por la falta de información y abandono.

4. CONCLUSIONES

El estudio realizado en el presente trabajo ha constado de una serie de análisis de obras cinematográficas que nacen con una perspectiva mapuche. En particular, visitamos el cortometraje *Punalka, Alto Biobío* de Jeanette Paillán, el cortometraje *San Juan, la noche más larga* de Claudia Huaiquimilla, y el largometraje *Mala Junta*, también de Huaiquimilla, todas con el objetivo de comenzar a profundizar en un cine no occidental ni hegemónico que carga consigo un potente mensaje social y cultural y poder comprender cuáles son las características que definen el cine de la joven Claudia Huaiquimilla como una cineasta mapuche.

Hacia el comienzo del presente trabajo, se planteó como hipótesis lo siguiente: *Claudia Huaiquimilla es capaz de representar a la comunidad mapuche con una nueva perspectiva debido a que ella misma pertenece a una familia mapuche y sus narraciones se contextualizan bajo la “otra historia”*. En términos generales, efectivamente es esta la razón por la cual nuestra autora escogida escribe y dirige desde donde lo hace, por lo cual podríamos considerar acertada nuestra primera impresión. Esto se puede deducir no sólo con el propio testimonio de Huaiquimilla sobre su vida, sino que también gracias a la investigación que realiza para abarcar distintas experiencias a la hora de trabajar sus obras.

Sin embargo, lo que realmente nos devela el análisis de estas obras va mucho más allá del hecho de haber o no vivido experiencias relacionadas con el mundo mapuche, sino que se trata de qué ha vivido, qué han vivido los suyos y cómo es de relevante crear y comunicar dichas vivencias. Entonces, a partir del estudio histórico del pueblo nación mapuche, de la investigación sobre los procesos del cine indígena y finalmente del visionado y análisis de las obras, se ha llegado a las siguientes conclusiones.

- A. Cuando nos enfrentamos a obras de una realizadora como Huaiquimilla que ha crecido en un espacio no necesariamente rural, pero sí con experiencias y principios propios del mundo mapuche, se genera una contradicción constante entre aquella historia oficial, a manos de los poderosos, y la que es transmitida a través de la palabra hablada por sus comunidades. Esta contradicción, genera un espacio perfecto para desarrollar un pensamiento crítico y ponerlo a disposición del público de manera creativa en películas como *Mala Junta*, que abren la posibilidad para poner en duda la historia oficial que es la única que ha oído y creído la gran mayoría de los chilenos.
- B. Existe no sólo una necesidad personal de las creadoras Paillan y Huaiquimilla de compartir un mensaje, sino que se trata de una urgencia por difundir y comunicar una serie de injusticias que de manera sistemática oprimen al pueblo mapuche. Desde aquí, concluimos que al crear cine mapuche (y cine indígena en general) se está haciendo un acto verdaderamente revolucionario con miras hacia educar y hacer empatizar a una sociedad chilena que hasta ahora ha hecho vista gorda de los conflictos de un pueblo cuya sangre corre también por las venas mestizas de Chile.
- C. Cuando se acaba con la mirada occidental del sur de Chile, y se comienza a ver el Wallmapu y su gente con un ojo más bien interior, salen a flote una serie de elementos comunes que pertenecen a una cosmovisión diferente de la tradicional. Entre ellos, destacan por sobre todos el respeto y el amor por la tierra que es la madre de todos, la política del buen vivir, de tomar sólo lo necesario para vivir y de cuidar a la madre que nos entrega todo. Por supuesto, es devastador cada vez que las grandes empresas deciden invadir y arrasar con todo a su alrededor. Desde esta pugna, nace un conflicto que por décadas ha involucrado al pueblo mapuche y comprometido todas sus formas de vida, siendo razón de enfrentamientos violentos y consecuencias fatales para pu peñi y pu lamgen. Una vez más, se presenta una necesidad imperante de construir la verdad del mapuche desde un

punto de vista no sólo social sino que también espiritual; se repite de forma constante en las obras estudiadas el dolor de la pérdida y el despojo de las cosas más sagradas.

D. A pesar de que pueda sonar evidente, es relevante destacar en relación al punto anterior que existe una estrecha conexión entre esta mirada no occidental y una serie de decisiones estéticas, temáticas y de producción. En particular en el trabajo de Paillan, pero también en varias secuencias de Huaiquimilla, se nos presenta la supremacía de la naturaleza y la armonía en que vive el mapuche, el sonido del kultrun, el canto y la lengua del mapuche que son el canto y la lengua de la tierra, la conexión entre el palpitar del corazón y la frecuencia de la naturaleza, todo a lo cual podemos dar significación y simbología, pero que probablemente fue producto de una creación orgánica en que dichos elementos ya están asimilados como la forma diaria de ver el mundo. Así también, encontramos una producción interdisciplinaria y comunitaria, donde se busca el escenario y a la persona real para generar una puesta en escena fiel al mundo que se retrata, llena de diversos testimonios y experiencias. Se acompaña el mundo audiovisual, además, con el poder de la poesía y la música también de exponentes mapuche, conformando no sólo una obra individual propiedad de una autora, sino que de toda una comunidad creativa.

En definitiva, nos encontramos en el camino del presente trabajo con una urgente necesidad de dar espacio en el mundo audiovisual al cine mapuche e indígena no sólo a manera de enriquecer la diversidad artística del país o para visibilizar eventos “contingentes”, sino que porque hay una historia de opresión constante y cíclica que no ha sido escuchada y que debe ser reconocida por el Chile mestizo que somos, para acabar con la injusticia hacia los pueblos indígenas y para volver a respetar la cultura mapuche que está viva y en constante evolución y cuya lucha debiese ser la lucha de todos.

BIBLIOGRAFÍA

Baker, P. (agosto, 2020). El cine y video indígena: vidas en movimiento. Recuperado 2020, de Museo Precolombino website:

<https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/08/El-cine-y-video-indi%CC%81g-ena-vidas-en-movimiento.-Peter-Baker.pdf>

Carreño, G. (2017). Pueblos Indígenas y su Representación en el Género Documental: Una mirada al caso Aymara y Mapuche. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (9), 85-94.

doi:10.4206/rev.austral.cienc.soc.2005.n9-08

Castells i Talens, A (2014). Cine indígena y Resistencia Cultural. *Revista Latinoamericana de Comunicación CHASQUI*, diciembre, número 084 Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. Quito, Ecuador, pp 50-57

Keraj, S. (2014). Indigenidad y cine indígena. Poliantea (Bogotá), Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, 11–32.

Mariman, J. (1998). Lumaco y el movimiento mapuche. enero, 2017, de Proyecto Documentación Ñuke Mapu Sitio web: <http://www.mapuche.info/mapuint/Lumako00.htm>

Miller, B. G. (2003). *Invisible indigenes: the politics of nonrecognition*. Lincoln y Londres. University of Nebraska Press.

Pairican, F. (2014). *Malon*. Editorial Pehuen

Ramos, A. R. (1998). *Indigenism: ethnic politics in Brazil*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Tanke, J. J. (2011). *Jacques Rancière: an introduction philosophy, politics, aesthetics*. Londres y Nueva York: Continuum.

Obras audiovisuales

Huaiquimilla, C. (2017). *Mala Junta*. Disponible en www.ondamedia.cl

Huaiquimilla, C. (2012). *San Juan, la noche más larga*. Disponible en <https://vimeo.com/61414138>

Paillan, J. (1995). *Punalka, Alto Biobío*. Disponible en <https://vimeo.com/31144260>