

i.

El principio de facticidad de lo mapuche —entendido este último como la reunión de estereotipos y formas estéticas que lo han imaginado— dentro del imaginario audiovisual chileno se sostiene en la imposibilidad de configurarse propiamente en un problema cinematográfico-audiovisual. Planteémoslo así, lo mapuche no ha sido un problema para la producción local porque no puede configurar ni siquiera un campo de fragmentos que nos posibilite establecer hipótesis provisionales sobre el desarrollo de sus formas estético discursivas. Desde 1926 hasta 1969 no se realizó ninguna producción cinematográfica ficcional o documental en que lo mapuche fuese representado, a excepción de un plano de cuatro segundos de Bernardo Valenzuela y una cuantas tomas de Robert Gerstmann en los años cincuenta, junto a otras tomas hechas por Sergio Bravo en 1960. Aquello que Gastón Carreño ha nombrado como «los años de oscuridad y silencio».

Esta evidente ausencia en la producción local pareciese indicarnos que es un no-problema, es decir, éste no ha configurado una preocupación para las narrativas y estéticas que han ido construyendo esas imágenes que intentan dar cuenta de los problemas o imaginarios de su época. La presencia esporádica y fantasmagórica —que no alcanza ni siquiera a la condición de fragmento o ruina— en dos película del período que Pedro Sienna llamó el medievalismo cinematográfico chileno: *La agonía de Arauco, o el olvido de los muertos* (1917), de Gabriela Bussenius, y *Nobleza Araucana* (1925), de Roberto Idiaquez de la Fuente, no son suficientes para trazar una arqueología de lo mapuche, que lograrse conectar esos parpadeos con los producido post-1969 y menos con aquellos que se han multiplicado en los últimos veinte años.

Lo mapuche pensado dentro del devenir histórico del cine-audiovisual chileno no logra ni siquiera transformarse con propiedad en ese «telón de fondo» que identificaba Elle Shohat y Robert Stam a propósito de las producciones coloniales europeas y que —según estos— *La battaglia di Algeri* [La batalla de Árgel] (1966), de Gillo Pontecorvo, lograba romper. A los argelinos “se les otorga una dignidad cultural y lingüística. En lugar de ser sombras que aparecen de fondo, en el mejor de los casos representando un retraso pintoresco y en el peor como si fuera figuras hostiles y amenazadoras, aparecen en primer plano. Ni son enigmas exóticos ni una imitación de los franceses, sino que existen como gente con poder de decisión”<sup>1</sup>. Lo mapuche si pensamos a toda la producción cinematográfica-audiovisual chilena como un continuo, digamos una gran película, no son propiamente sombras ni ornamento, sino errores en la imagen, como un foco o un micrófono que se cuela sin que el «gran ojo» lo haya percibido.

---

<sup>1</sup> Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica al pensamiento eurocéntrico*, trad. Ignacio Rodríguez Sánchez, (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2002), p. 254.

Si las estructuras de hegemonía discursiva estética en diferentes espacios geopolítico-estéticos han impulsado múltiples políticas culturales de estereotipización sobre el «otro cultural» como estrategia de integración y dominio del mismo, aquello que se puede ver de forma evidente en la producción estadounidense con las comunidades afro-descendientes que se cristalizó en la construcción de géneros cinematográficos específicos para estas comunidades, teniendo uno de sus principales y últimos exponentes el *blaxploitation* de los años setenta o en un género global como el *western*, la encarnación cinematográfica de la ideología detrás del «destino manifiesto» del siglo xix. Formas cinematográficas que tuvieron sus correlatos europeos en los géneros coloniales en Gran Bretaña, Francia, entre otros. Todas estas políticas culturales de estereotipización (positivas o negativas) que como ha planteado Alice Walker son «prisiones de la imagen», ya que no se sostienen en una visión errada sobre lo «otro cultural» —o aquello que se ficciona como tal—, sino que es una forma de control y administración de lo social. Lo mapuche, entonces, no nos permite develar con propiedad un estereotipo o, por lo menos, en las maneras en que se entienden comúnmente los estereotipos, la construcción de una serie de rasgos visuales, sonoros, conductuales e ideas propias que lo definen al interior de una escala social, histórica y cultural específica. Así en el caso mapuche podría denominarlo la «estereotipización de su ausencia».

Lo que planteo, no es que no exista un lugar simbólico de lo mapuche en el imaginario social chileno, Margarita Alvarado ha expuesto cómo la construcción visual del estereotipo de lo mapuche y otros pueblos sobrevivientes a la gran masacre del Estado chileno, fue una tarea fundamental después del avance colonizador hacia Wallmapu y la Patagonia, la versión criolla del «destino manifiesto» estadounidense. Alvarado lo llama la construcción de una moda indígena o «indian fashion», ese revestimiento de lo mapuche en los mapuche de carne y hueso. La fotografía etnográfica de finales del siglo xix e inicios del siglo xx contribuyeron de forma sustancial a construir a los estereotipos que en la actualidad reproducen ávidamente los informativos escritos, radiales y televisivos locales: pobreza, violencia y retraso cultural<sup>2</sup>. Incluso en la resistencia cultura que se cristaliza en la fotografía de Gustavo Milet titulada el longko Llonkon —aunque no se tiene ninguna certeza de su nombre— al que José Ancán ha llamado el «Che Guevara Mapuche», “el heroico guerrero o *weichafe* sin sonrisa que algunos quisieran ver (se) siempre entre los actuales mapuche, especialmente entre los dirigentes y activistas. Este Llonkon, que no luce de ese tipo de *trarilonko* tejido con su propio nombre o comprado a granel en

---

<sup>2</sup> Lo más interesante es que ese revestimiento de lo mapuche, en lo que Alvarado identifica como el «efecto de indiscernibilidad» de la vestimenta, es decir, que el significante mapuche se asocia a un tipo específico de vestir y con ello con una serie de valores culturales, ético-morales y socio-económicos, fue apropiado por las comunidades mapuche en su lucha contra el Estado chileno hacia finales del siglo xx.

alguna feria artesanal”<sup>3</sup>. Junto con él, “su clásica “primera dama”, la del gesto enigmáticamente simpático —la «Mona Lisa» como la ha llamado Margarita Alvarado— que también podría ser la tía, la suegra o la vecina de cualquiera de nosotros; la mujer del *tupu* postizo y de utilería”<sup>4</sup>.

Mi propuesta de lectura es que para lo cinematográfico-audiovisual todo eso no ha sido un problema representacional. Pero, a la vez, tampoco es un no-problema, porque el «estereotipo de su ausencia» si es un conflicto estético para las imágenes que si están y, por ende, nos reclaman hipótesis provisionales que intenten explicar ese no-estar de lo mapuche. La intuición inicial es que los supuestos explicativos que explicarían esa no-presencia no pueden dar cuenta cómo esa ausencia se relaciona con las presencias en la imagen, es decir, con los discursos estéticos de las películas o series televisivas —que es lo que me ocupa en este escrito—. Todo elemento explicativo se hallará en otros territorios que si pueden dar cuenta del proceso de segregación simbólica de lo mapuche en la construcción de la identidad chilena. Proceso de homogenización identitaria de lo chileno que se trazó desde las primeras décadas del siglo xx y que sostenía en una promesa de modernización localizada, pero que, a su vez, se edificó entorno a las luchas por la hegemonía de lo chileno: qué es la chilenidad o dónde se encuentra el ser-ahí de lo chileno. La identidad chilena hasta los años setenta —incluso hasta los ochenta— era algo que estaba en disputa y que el cine local puso o padeció en sus imágenes.

Ese proceso de segregación que fue sistémico y que se expresó en lo cinematográfico-audiovisual en la «ausencia de lo mapuche» —una suerte de doble simbólico del exterminio perpetrado desde mediados del s. xix hasta entrado al s. xx— pareciese haber asumido que lo mapuche había sido un problema estético ya resuelto por la fotografía y literatura local de finales del s. xix y las primeras dos décadas del s. xx, en las ideas del darwinismo social y de ese ser-ahí pretérito de lo mapuche. Se podría estar tentados en pensar que el cine en su plena conciencia moderna habría estado abocado a mostrar y construir las imágenes de su propio tiempo, en una sincronía epocal-narrativa, es decir, que el s. xix no fue un problema porque se hallaba más allá de las posibilidades del cine de ser el ojo de esa época, pero el s. xix si ha sido un problema central para el cine y audiovisual chileno, vasta pensar en los tópicos del proceso de independencia y la guerra del pacífico.

Antes de continuar, considero pertinente plantear un no-problema para dar cuenta de la imposibilidad de pensar lo mapuche en esos términos: la ausencia de una estética audiovisual musical. Las tonadas de huasos en algunos filmes de los años cuarenta y cincuenta no terminaron por configurar un género musical equivalente, por ejemplo, al cine de rancheras mexicano o el cine tanguero argentino. Ni la cueca brava ni lo que ahora conocemos como la cueca tradicional —inventada a inicios del s. xx— lograron

---

<sup>3</sup> José Ancán, “El cristal enterrado bajo los pies. Acerca de imaginarios e imágenes sobre lo *mapuche*”. En *Mapuche fotografías siglo xix y xx. Construcción y montaje de un imaginario*, Margarita Alvarado, Pedro Mege y Christian Báez, eds. (Santiago de Chile: Pehuén editores, 2001), 9.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

dar cuenta de un sustrato musical que superara al espectáculo de variedades. No obstante ello, la inexistencia de una forma estética musical local no desestabiliza el relato y promesa del cine-audiovisual chileno: la construcción en disputa de una imagen identitaria. Incluso aunque una de las primeras imágenes en movimiento hechas en Chile hayan sido de un hombre bailando cueca en el Parque O'Higgins.

¿Qué es lo mapuche para lo cinematográfico-audiovisual chileno —no periodístico— si no es un problema pero tampoco un no-problema? La factualidad de su no presencia, es decir, la no-necesidad estética y estructural de que aquello haya acontecido así lo transforma en lo que propongo llamar un «inproblema signifiante». Pensar lo mapuche en el espectro audiovisual nos abre una posibilidad: especular sobre un grupo de sintomatologías estéticas que se configuran en la ausencia para constituir la visibilidad de lo visible cultural e históricamente situado. Esta ausencia no es lo real lacaniano, es decir, lo impensable por el horizonte sentido epocal, lo que en astronomía se podría concebir como la antimateria, tampoco es el simple ejercicio de una censura política-cultural-social, eso presupone una intensión manifiesta y con fines inmediatos. Un inproblema —digamos de forma provisoria— es aquello que tomando las formas de un no-problema —es decir, aquello que no parece necesario pensar para explicar un discurso, experiencia o reflexión estética— reclama con urgencia su constitución como parte de un problema, pero que el solo de forma unitaria no puede contener en su totalidad, es decir, especular cómo tomó las formas de un no-problema en la visibilidad totalizada de otro problema.

Antes de continuar es necesario hacer una puntualización y establecer una clave de lectura de lo mapuche culturalmente situado, ¿se puede pensar lo chileno sin explicitar su relación con lo mapuche? A pesar de la vocación de los defensores de la patria, lo chileno está internamente relacionado con lo mapuche, es un devenir histórico insalvable, desde el mismo momento en que se fundaron los fuertes de Santiago, La Serena y Valparaíso —o si se estima más convincente después de que Santiago fue incendiado el 11 de septiembre de 1542—. ¿Lo mapuche se puede pensar sin lo chileno? A pesar del presentismo noticioso del conflicto y la intensidad histórica de su relación, lo mapuche tiene una relación externa con lo chileno, ya que puede trazar hacia el pasado una identidad bajo la coartada de la ancestralidad, si se quiere fragmentaria, nebulosa, constituida por los imaginarios de las distintas comunidades de la tierra: huilliche, picunche, pehuenche o lafchenque, reunidos en el vocablo pos-contacto: mapuche y en la mirada extrajerizante de: araucano<sup>5</sup>. Esto dispone dos formas diferentes de enfrentarse al conflicto de la etno-nación Wallmapu que deleva

---

<sup>5</sup> Lo araucano no es solo una forma de llamar a ese otro para definirlo como pura exterioridad, en este caso bajo el apelativo de «gentes salvajes o indómitas» —adoptada casi con seguridad por los españoles de la palabra quechua «awqa» al haber tenido un primer contacto con ese pueblo que con las distintas comunidades «che» de la tierra «mapu»—, sino que es una forma de integración que justamente intenta neutralizar esa ancestralidad, definiendo su identidad sólo como el resultado de la ocupación de las tierras. Araucano es la fantasía simbólica de lo español, heredado por lo chileno, de que lo mapuche se materializó frente a sus ojos desde la nada, una creación —y castigo— de Dios.

la dificultad de su resolución —pero advirtiendo que el reclamo del concepto de «etno» un problema lo suficientemente complejo y políticamente peligroso para tratarlo en este escrito—. Lo chileno no puede desprenderse de Wallmapu sin que ello suponga un quiebre definitivo en su constitución identitaria, mientras lo mapuche reclama una exterioridad territorial que afianzaría justamente su ancestralidad identitaria. En última instancia supone también y explica, cómo la intelectualidad chilena y mapuche se deberían enfrentar a la hora de desplegar sus dispositivos interpretativos sobre lo mapuche y lo chileno<sup>6</sup>. En el caso de este escrito, resulta evidente que no analizaré las formas de auto-representación de lo mapuche como aquella búsqueda identitaria cultural por romper con la cárcel en la imagen, sino las formas en que se siguen produciendo los barrotes audiovisuales con los que se construye la identidad chilena.

Luego de esta exégesis complementaria, el retorno al eje central de la argumentación presupone plantear cómo desplegar operativamente los rasgos estéticos de este «inproblema signifiante» de lo mapuche en el devenir cinematográfico-audiovisual chileno. Primero, es volver a plantear que lo mapuche sustancialmente sostiene su presencia en las imágenes producidas en lo audiovisual en su no-presencia, eso configura su condición de inproblema signifiante. Segundo, su condición de «inproblema» supone que existe una relación estética —o lo que podríamos llamar estética— de esta ausencia con las presencia en las imágenes, aquello en sí configura un problema pero que carece de las operaciones formales o materiales que posibilite tensionar con las formas en que el imaginario cultural chileno ha estereotipado a lo mapuche para integrarlo/segregarlo en el relato de la identidad chilena, es decir, en su proceso de significación. Tercero, sólo en su condición de «inproblema» es que la irrupción —principalmente en la última década— de lo mapuche en un grupo de

---

<sup>6</sup> Resulta profundamente conflictivo que dentro de las narrativas de lo chileno, aún en su lucha por su hegemonía, está ausente con frecuencia el problema de la colonización chilena, bajo la coartada de la modernización, capitalización y productividad del territorio, la colonización expansionista llevada a cabo en el siglo XIX no se toma generalmente como un eje central para la constitución de la identidad. El despliegue militar chileno junto a su política inmigratoria de habitantes europeos ocupó y fundó ciudades en territorios en los que no tenía una posesión efectiva sino sólo discursiva o retórica, generando una serie de políticas de segregación y exterminio cultural con fines de extracción de materias primas, en que se impuso una lengua hegemónica y homogénea, se instauró un marco común de creencias, etcétera, en el fondo algo no muy distinto a los otrora imperios coloniales europeos. Incluso más, si hacemos un paralelo con EE.UU. la ocupación de Wallmapu es el equivalente a la «conquista del oeste» del «destino manifiesto». Mientras, la «Guerra del Guano y Salitre» (1879-1893) con la ocupación de las actuales primera, segunda y decimoquinta región chilena vendría a ser un equivalente a la guerra de «Intervención de Estados Unidos en México» (1846-1848) con la ocupación Aztlán, en los actuales estados de California, Texas, Utah, Nevada, Arizona, Colorado y Nuevo México. Digamos en última instancia, que si la elite chilena hubiese sido capaz de colonizar el actual sur de Argentina, el volumen territorial y la presencia geo-política de Chile hubiese sido muy similar a la de EE.UU. en América del Sur. Fantasía que aún pervive en el engranaje discursivo conservador y nacionalista —filo fascista— en Chile.

producciones audiovisuales no haya sido una grieta estructural en el horizonte de sentido de lo chileno —entre otros por el relato audiovisual y textual periodístico de los últimos veinte años—. Cuarto, este «estereotipo de la ausencia» de lo mapuche no tiene una razón necesaria y última, lo que implica que no debiese establecerse un análisis sostenido en las categorías xxx en un principio de necesidad. La correlación entre una idea y su representación se desactiva y muestra la infertilidad de ese tipo de ejercicio analítico, exponiendo a las categorías en su propia condición ideológica. Quinto, este «inproblema significativo y de significación» muestra a lo mapuche ahí donde lo chileno no lo representa, un ejemplo de ello, sería la representación del huaso pobre, el roto e, incluso, del pueblo en las narrativas del nuevo cine chileno. Pero quizás la mayor figura de lo mapuche está en su transmutación representacional en naturaleza, esa identidad telúrica racial de lo chileno, ocupando la idea de Bernardo Subercaseaux. Para llevar a cabo un ejercicio interpretativo de lo mapuche trabajando con la materialidad representacional no basta con ser arqueólogos buscando las huellas o ruinas de la representación sino alquimistas —parafraseando a B. Ruby Rich—, es decir, saber encontrar/transformar una materia en otra.

ii.

El principal argumento en contra de pensar a lo mapuche en clave de «inproblema» es el interés documental que ha suscitado lo mapuche a partir de la producción en video *Nwen Gneam Wule* [Niño mapuche urbano, la fuerza del mañana] (1979), de Magaly Meneses. El proyecto audiovisual de la cineasta —que alternó con prácticas de videoarte en los años ochenta— se cristalizó en 1994 con el cortometraje de ficción *Wichan* [El juicio], centrada en los relatos orales del lonko Pascual Coña recopilados por el misionero alemán de la orden capuchina Ernesto Wilhelm de Moesbach en la primera mitad del siglo xx<sup>7</sup>. Continuando por la producción del Museo Chileno de Arte Precolombino *Ñeicurrenhuen: un rito mágico* (1983), de Peter Hirsch y María Urzúa, *Nguillatun: rogativa mapuche* (1986), de Claudio Sapiaín, *Santiago, pueblo grande de huincas* (1986), de Rony Goldshmid, una buen grupo de capítulos de la serie de televisión documental *Al sur del mundo* (Sur Imagen-Canal 1, 1983-2001), de Francisco Gedda, transmitidos en los años 1983 (primera temporada) y 1988 (segunda temporada). *Nguillan Mapuche: el pedir de la gente de la tierra* (1987), de Sergio Navarro, *Palin, el juego de Chile* (1988), de Claudio Marchant, y *Rogativas del pueblo Huilliche* (1989), de Constantino Contreras y Héctor Delgado.

¿Cómo solventar el «estereotipo de la ausencia» en esta profusión de imágenes que explotó en el contexto del Quinto Centenario y las celebraciones/conmemoraciones del último gran contacto con el otro —en palabras de Todorov—, el primer gran genocidio de la modernidad —en palabras de Mignolo—? Más aún, ¿cómo negar la visibilidad después del conflicto con la Central Hidroeléctrica Ralco en el Alto Biobío desde 1998 y la resistencia entorno a Nicolasa Quintremán (1939-2913)?

---

<sup>7</sup> Ver Margarita Alvarado “ “, en *El cine que fue. 100 años de cine chileno*, Claudia Barril y José M. Santa Cruz G., eds., (Santiago de Chile: Ediciones ARCIS, 2011), pp.

Por un lado, y como recién planteábamos, solo la condición de «inproblema significativo» despliega la hipótesis de las formas de significación de lo mapuche y puede dar cuenta de que la reciente producción no haya configurado una ruptura en el horizonte de sentido, ya que lo que ha ocurrido es que lo mapuche ha vuelto a transmutar en otra imagen. Esta inestabilidad representacional es un elemento clave, lo mapuche siempre ha estado ahí en su invisibilidad, pero, al mismo tiempo, se ha fijado en una estructura de pura exterioridad, aún cuando paulatinamente el vocablo araucano haya ido desapareciendo del habla cotidiana, sus imágenes siguen fijadas en la alteridad absoluta. Entonces ¿dónde operan los documentalistas y antropólogos visuales? Digamos que operan como agentes de representación de lo mapuche, en el sentido que nos recordaba Gayatri Spivak, utilizar el habla propia para vehiculizar el habla del otro —ese es el pacto documental—. Si bien, una parte de estas producciones intentan establecer el puente entre lo chileno y lo mapuche, esto no acontece efectivamente como una relación estética porque existe una negación de lo chileno a la posibilidad del habla de lo mapuche, ésta es el balbuceo de la violencia histórica ahora transmutada en el significativo terrorismo. Pero, sustancialmente, porque en el último tiempo la producción documental de diferentes colectivos mapuche —apelando al derecho de la auto-representación— ha desplazado el eje del parlamento mapuche-chileno(argentino) al eje mapuche-mapuche o mapuche-globalidad.

Entendiendo que entre lo documental y la ficción no existen mayores diferencias a la hora de construir los discursos audiovisuales, sí existe un privilegio diferente en el peso del discurso documental y ficcional en la sociedad, es decir, en las formas de significación. La ficción aún tiene una gravedad culturalmente situada en las sociedades occidentales y extremo occidentales, porque en ella se encuentran los relatos colectivos. El documental —que aún se le obliga a plegarse sobre la apariencia de la realidad— en la mayoría de los casos parece trazar un contorno específico, un recorte de un colectivo, un fragmento dentro de un todo. La ficción —repetimos en su estatus actual— reclama una imagen unitaria, una condensación de los estereotipos fragmentados, una imagen que superaría el tiempo, son los relatos colectivos que cuentan la identidad. En ello, pervive una forma arcaica, una suerte de fósil de significación, parafraseando a Aby Warburg.

Por ello, los estrenos de las películas *Cautiverio feliz* (1998), de Cristian Sánchez, de la teleserie *Iorana* (TVN, 1998), y *Tierra del fuego* (2000), de Miguel Littin, son parte de una sintomatología que eclosionará en los siguientes años abocada a establecer un espacio visual en que la multiplicidad de los colectivos culturales identitarios indígenas se vuelvan visibles. No deja de ser sintomático que este proceso sea sincrónico a los conflictos devenidos del proyecto de la represa de Ralco y que han cristalizado con el estado de excepción policial en que viven las comunidades mapuche en el novena región en la actualidad. Un caso ejemplar en esta idea del «estereotipo de la ausencia» de lo mapuche se encuentra en la teleserie *La fiera* (TVN, 1999) donde lo mapuche ha sido transmutado en lo chilote. Estas producciones audiovisuales se transforman entonces en el esquema mínimo de representación

actual de lo indígena, entre el arcaísmos de Sánchez, el ornamento de *Iorana* y el exotismo de Littin<sup>8</sup>. Que se cristaliza en la teleserie *remake* del personaje histórico de Catalina de los Ríos y Lisperguer, *La doña* (Chilevisión, 2011-12), donde una pléthora de personajes mapuche conviven con las conspiraciones políticas de la Quintrala, desde la esclavitud sexual y la servidumbre hasta la medicina y el control de las fuerzas oscuras y luminosas de la naturaleza.

Dentro de este contexto, me interesa establecer tres ejercicios de construcción de personajes que se han realizado en los últimos años, para especular con las formas discursivas devenidas de los esquemas de representación mínimos de lo indígena. El primero es el personaje de Cristina Llancaqueo (interpretada por Viviana Herrera) en *Play* (2004), de Alicia Scherson, que en la clásica —incluso conservadora— coartada narrativa del viaje campo-ciudad, recorre partes de la ciudad como una Amelie mapuche para ser testigo de la vacuidad existencial de Tristán (interpretado por Andrés Ulloa). El habla mapuche aparece como un efecto de extrañamiento de la ciudad de Santiago, *¿en Santiago no sólo se habla castellano?* Parece ser la pregunta que la directora busca que uno se haga. En la construcción de una imagen ciudadina dislocada que nos integra a una multiculturalidad global, en un esquema de diferencias culturales donde no hay transformación ni intercambio, es una relación sin drama, sin nada en juego, sin la violencia de dos lenguas que no se reconocen la una a la otra. El habla es solo una materia prima ornamental —como los son todos los elementos de la película y en ello su coherencia extrema— para configurar un desplazamiento de esa visualidad urbana que renuncia al significante contemporáneo del vértigo, la aceleración de las imágenes y la narrativa. En su lógica de extracción lo mapuche no gana preponderancia discursiva ni estética, es un objeto de consumo-agotamiento estético, casi turístico. Señales identitarias en un consumo globalizado de imágenes de la diferencia.

El segundo es Railef Huayquimil Cheuquepan (interpretado por Fernando Godoy) en la teleserie *Pobre Gallo* (MEGA, 2016), un cabo de carabinero mapuche que tiene que administrar el conflicto de servir al Estado chileno contra las expectativas de sus padres, los que entienden que esto es una traición a su pueblo y conflicto histórico. Planteado así, el conflicto de pertenecer a las fuerzas que reprimen a las comunidades mapuche no es interno a Railef —una versión en código de humor del personaje clarinetista del orfeón de carabineros, Mario (interpretado por Eduardo Paxeco) en la *Buena Vida* (2008), de Andrés Wood—, sino que es externo, ya que éste no ve incompatibilidad entre ser mapuche y ser carabinero. Incluso más, podríamos extrapolar que es un conflicto con una lógica generacional, son los viejos padres —llega a ser inverosímil que sean sus padres— los que están atrapados en un conflicto que le pertenece sólo al pasado, mientras los jóvenes Railef y su hermano Lincoyan integrados en la comunidad chilena —ficcionalizada en el pueblo de Yervas Buenas—,

---

<sup>8</sup> En este esquema habría que separar la producción *Archipiélago* (1992), de Pablo Perelman, que a partir de una coartada narrativa similar al cuento de Julio Cortázar *Noche boca arriba* (1954), establece un vínculo entre la desaparición de los chonos y los desaparecidos en la última dictadura chilena. En esto entendemos el eco del Quinto Centenario.



operan desde el artificio de dicho conflicto. La comunión mapuche-chileno se resuelve en el sacrificio del joven cabo para salvar a los niños de la comunidad chilena en el capítulo final de la teleserie.

Esta lógica de lectura del conflicto mapuche actual no le pertenece a éste, sino al discurso de la reconciliación democrática chilena tras la dictadura: un pasado ideologizado que nos dividió y un presente identitario que nos puede reconciliar bajo la misma bandera. Con esta operación se intenta desactivar la urgencia de presente que es interpelada desde las comunidades mapuche, conflicto que ha establecido un pacto entre los viejos (ancestralidad) y los jóvenes (presente) que quieren construir una nueva identidad mapuche asociada a un territorio soberano autónomo o independiente en su propia lucha por la autodeterminación de su historicidad. La artificialidad de la operación representacional de *Pobre Gallo*, o para ser indulgentes la incomprensión del sentido propio del conflicto, no está sostenida en el código de humor de la teleserie ni tampoco en la sobre abundancias de estereotipos —todos los personajes: urbanos ricos, campesinos, uniformados y mapuche son una plétora básica de esquemas de representación— sino que todo es leído en la clave pasado v/s presente.

El tercero es el ejercicio más complejo de los tres y busca ser parte activa del debate político contemporáneo: el personaje de Bernardo O'Higgins (interpretado cronológicamente por Francisco Ibarra, Ignacio Plagges y Daniel Kiblski) en la miniserie *El niño rojo* (MEGA, 2014), de Ricardo Larraín (1957-2016). Esta fue la segunda producción de Larraín dedicada a O'Higgins, la primera en el contexto de la serie Héroes de Canal 13 que se centró en la vida adulta de O'Higgins en su quehacer como libertador y director supremo. Mientras *El niño rojo* en lenguaje audiovisual es la precuela, que abarca desde su nacimiento hasta antes de la rebelión patriota. La hipótesis por la que apuesta Larraín es aquello que ubica la niñez de Bernardo bajo la influencia de la cultura mapuche. En su condición de hijo bastardo y con afán de protegerlo lo llevan a una suerte de proto y pobre orfanato en los confines de la frontera con Wallmapu, donde queda al cuidado de una mapuche que sirve para la regente española de éste. Bajo la influencia de la mujer el pequeño Bernardo se va permeando de la cultura y lenguaje mapuche, incluso viviría posteriormente en una comunidad mapuche donde comienza las enseñanzas para ser *weichafe* (guerrero de elite mapuche). Hasta que es recuperado por su padre Ambrosio O'Higgins y llevado a una hacienda en Chillán.

La presencia identitaria de lo mapuche en Bernardo se desplegará durante los tres capítulos, cada vez que éste se enfrenta a un conflicto emocional que terminará por estructurar su personalidad —principalmente en sus encuentros con su padre— la banda sonora nos recuerda las enseñanzas de la mujer mapuche que lo crió, a través de una melodía interpretada por un trompe. La presencia constante de lo mapuche se cristalizará en la escena final de la miniserie, Bernardo tras su largo proceso de construcción ideológica que va desde un convento franciscano hasta su estudios en Londres —donde conoce a Francisco de Miranda— pasando por sus estudios en Lima,

está montando sobre su caballo aviva en mapudungun a los peones de la hacienda de Chillán y de los alrededores con los que se unirá a la causa patriótica.

Larraín construye una imagen popular de Bernardo O'Higgins que se contrapone a la leyenda popular proto-urbana de Manuel Rodríguez y la elite social de José Miguel Carrera, pero sustancialmente instala a lo mapuche en el centro de la construcción identitaria de la chilenidad. El O'Higgins que resulta es de una impureza cultural extrema, de madre criolla, padre irlandés, con crianza católica e ilustrada y con su pilar emocional mapuche. Su ser-ahí huérfano o huacho establece sus raíces en el territorio sólo en la medida en que lo mapuche fijó su identidad individual. Su pertenencia a lo que conoceremos como Chile no podría haber acontecido sin la argamasa de Wallmapu. Un pacto que habría sido roto por el Estado chileno durante el largo siglo xix que se avecinaba y su ideología del darwinismo social impulsada por Diego Portales. La incógnita es ¿a quién le habla el O'Higgins de Larraín?

iii.

Actualmente hay un medioambiente social y político donde hablar de lo mapuche solo puede acontecer en el monólogo de la violencia y el terrorismo. Donde la primera autoridad del Ministerio de la Mujer, no dice nada por la violación a los derechos de parir y recibir asistencia médica adecuada a una mujer. Donde el Centro de Derechos Humanos no dice nada sobre la constante violación a la libre circulación, reunión y manifestación de las comunidades mapuche —y también chilenos— al otro lado de la frontera del Biobío. Donde los niños de las comunidades mapuche muestra signos evidentes de estrés traumático equivalentes a los niños de territorios abiertamente en guerra, digamos: Siria, Palestina o Irak. Donde se vuelven comunes las deportaciones a ciudadanos de otras nacionalidades por haber establecido vínculos de cooperación social o cultural con comunidades mapuche.

En ese contexto, se han multiplicado de forma inédita en la historia cinematográfica-audiovisual chilena las representaciones de lo mapuche y la rentabilización económica, discursiva y simbólicamente de los estereotipos de sus costumbres, simbología, alimentos e historia. Una explosión representacional que opera de forma obliterada, la mayoría de éstas se ubican en lo que se podría llamar en las fronteras de los conflictos narrativos. Rara vez, el problema de lo mapuche articula el sentido narrativo de los eventos, aún cuando se busque un estereotipo positivo, éste siempre emerge como una excentricidad o un complemento narrativo. Quizás el *sketche* de humor *Mapuches Millonarios* dentro del programa Plan Z (Rock & Pop, 1997-8), el capítulo sobre Leftrar y Pedro de Valdivia del programa documental *Algo habrán hecho por la Historia de Chile* (TVN, 2010) y el capítulo *Lautaro: gran cacique mapuche* del programa *Grandes chilenos de nuestra historia* (TVN, 2010), son las únicas excepciones que instalan en el centro narrativo a personajes mapuche.

Pero ninguna de las anteriores como *Sitiados: la otra cara de la conquista* (2015), serie que consta de ocho capítulos emitidos en conjunto por TVN y FOX Latinoamérica, su productora fue PromoCine y tuvo como principales responsables a Carmen Gloria

López como guionista principal y Nicolás Acuña como director. La serie ficciona los sucesos acontecidos entorno al sitio de Villarrica en 1598 en el contexto de la rebelión que actualmente se conoce como la «destrucción de las siete ciudades». Para ello, se construye el viaje ficticio de Isabel Bastidas (interpretada por Marimar Vega) cortesana española viaja de incógnito —como la esposa del Capitán Rodrigo Pérez de Uriondo (interpretado por Julio Milostich)— hacia Villarrica junto a su pequeño hijo Diego (interpretado por Zoe Riveros) —hijo ilegítimo del Rey Felipe III— para salvar sus vidas. La caravana es asaltada por un grupo huilliche, Isabel logra salvarse gracias a la acción del Sargento Agustín González (interpretado por Benjamín Vicuña), que es parte de los soldados que custodian el fuerte de Villarrica.

En el poblado el Maestre de Campo Juan de Salas (interpretado por Andrés Parra) asesina al Capitán Enrique Garmendia (interpretado por Rodrigo Lisboa), segundo al mando y único interlocutor con los habitantes mapuche de la zona, aliado del funcionario de la corona Alonso Carvallo y Vásquez (interpretado por Francisco Melo) que es el jefe de los lavaderos de oro. Tras la muerte de Garmendia se desata la pelea por el control político del pueblo, que se ve acelerado con la visita del gobernador de la capitanía general de Chile, Martín Óñez de Loyola (interpretado por Erto Pantoja), el que viajaba junto en la caravana en que van Isabel, Rodrigo y Diego. Tras abandonar el poblado camino hacia el norte, la caravana es asaltada por las fuerzas comandadas por Pelontrarú (interpretado por Orlando Alfaro) y Ankanamun (interpretado por Francisco Medina), dando muerte al capitán Rodrigo y, posteriormente, al gobernador en curalaba. Comenzando con ello el sitio a Villarrica.

El sitio de Villarrica se extiende desde 1598 hasta 1601 comandado por el toqui Nehuén (interpretado por Gastón Salgado) pareja de Rocío de Salas (interpretada por Macarena Achaga) hija del maestre, que, a su vez, establece una relación de amistad con Isabel, sobre todo a partir de la supuesta muerte de Diego mientras ellas dos junto a Agustín y 10 soldados viajaban a Concepción para salvarse del asedio mapuche, bajo la coartada del maestre de separar a Nehuén y Rocío, donde los hombres de Nehuén recuperan a Rocío. Con la supuesta muerte de Diego, Isabel se transforma en la benefactora de los niños huérfanos del pueblo, que se multiplicaron con el ataque que organiza Nehuén en venganza de la muerte de su madre y machi Añihual/Juana (interpretada por Roxana Naranjo) a manos del maestre, en un fallido pacto de paz que había organizado Isabel y Agustín para salvar a los pobladores y llevarlos hacia el norte.

La situación al interior del fuerte es caótica, por un lado, asola el hambre e Isabel organiza a las mujeres para la sobrevivencia de los niños y el pueblo en general, Alonso quiere tomarse el poder y organiza a los mercaderes y campesinos del pueblo, Juan de Salas se aferra al poder a pesar de que llega una carta oficial que lo destituye como maestre por la muerte de Garmendia y su abuso de poder. Mientras los mapuche se ven enfrentados porque el toqui Nehuén no quiere arriesgar la vida de Rocío que había vuelto al Villarrica —quien estaba embarazada—, mientras su hermana Sayén (interpretada por Gabriela Arancibia) junto a Ankanamun lo presionan para que arrase el pueblo, lo que provoca que finalmente lo destituyan de toqui.

Finalmente, al conocerse la carta enviada desde Santiago el maestre es destituido y asume Alonso, pero justo en ese momento aparece un obispo de la Iglesia Católica para instaurar la «Santa Inquisición» en el pueblo mientras busca al hijo ilegítimo del Rey, mientras el toqui Nehuén se traslada al sur con las fuerzas de Ankanamun para acabar con Valdivia. El Obispo Justo Domingo del Valle (interpretado por Tito Bustamante), es un antiguo conocido de Juan de Salas y conspiran para derrocar a Alonso quien lo matan en la plaza y encargarse de Isabel a la que acusan de brujería por ayudar a salvar a Rocío en su parto con la ayuda de Inalef (interpretado por Daniel Antivilo) un ermitaño *lawentuchefe* (médico) mapuche-español —conocido de Agustín quien lo había liberado de su esclavitud— y que había salvado la vida de Diego —quien vivía en la comunidad mapuche de Nehuén—. Cuando ella estaba en la hoguera se organiza el ataque final del sitio a Villarrica comandado por Nehuén y Sayén, salvando a Rocío, su hija e Isabel, quien tras la muerte de Juan de Salas —mientras escapa por un río teniendo de rehén al hijo de Isabel— a manos de Nehuén vuelve a reunirse con su hijo perdido

El centro narrativo de la serie supone una hipótesis melodramática que explicaría el largo sitio a Villarrica, situación que no ocurrió en otras fortificaciones como Valdivia, Osorno o La Imperial (actual Curilahue). A través de la que se da cuenta también de una serie de hipótesis sobre los conflictos que se podrían haber desarrollado en el contexto del contacto permanente entre las comunidades mapuche y las poblaciones españolas. El primero se encontraría en los debates de cómo es la mejor forma de llevar a cabo la conquista, que se resume en dos perspectivas: aquellos que quieren negociar hasta lograr una población efectiva española, la otra es un triunfo militar afectivo. Estas dos posturas están relacionados con la convivencia efectiva en el territorio, esos que llevan muchos años en la gobernación general de Chile se decantan por la primera opción y que logran diferenciar las particularidades de las distintas comunidades mapuche, en especial, Agustín que terminará siendo un nexo orgánico con la comunidad de Nehuén. Y los que han llegado hace poco al territorio son los que se decantan por la segunda opción y carecen completamente de una comprensión de la complejidad geo-cultural-militar del territorio.

Dentro de la comunidad mapuche acontece dos polos de tensiones, aquellos que entienden que toda descendencia de los colonizadores es *winka*, por ende, deben ser expulsados, esclavizados o exterminados del territorio de Wallmapu. Los que entienden que todos aquellos que nacen en la tierra les pertenece, por lo que los criollos son también hijos de las tierras de Wallmapu, pero bajo las leyes y cosmogonía mapuche. En el primer grupo se encuentra buena parte de los personajes, Sayen, Ankanamun, Pelontrarú, entre otros. En los segundos están Nehuén y su madre, y en cierta medida Cañupan (interpretado por Luis Dubó), *laku*-abuelo del primero, en ya que tienen esa conexión espiritual y formativa entre abuelo y nieto, central en la cultura de las gentes de la *mapu*. La segunda posición, a su vez, también está influenciada por el contacto emotivo-cotidiano con los criollos. La hipótesis melodramática tiene como respuesta: la tierra les pertenece a quienes han nacido en ella y sólo los que entienden la densidad del conflicto son aquellos que han habitado la

complejidad del territorio o han entrado en contacto con el *ngen* (espíritus de la naturaleza) o los espíritus *kuyfiche* (antepasados).

Junto con la explicación melodramática, es decir, el amor entre Nehuén y Rocío, se encuentra lo que podríamos definir como la hipótesis micro-política. El sitio acontece en la medida en que los españoles no son capaces de respetar los acuerdos con la comunidad mapuche. El primero tras la muerte de Garmendia y la llegada de soldados —la frase del Cañupan: «si quieren paz, porque hay tantos soldados». Recuerda a la respuesta que habría dado el *werken* (mensajero) a Martín Óñez de Loyola en 1592 cuando les propuso parlamentar: «... y si en paz apetecéis vivir con nosotros, paz ofrecemos, mas dejadnos nuestro suelo libre... Eso es lo que no queréis»—. El segundo en las disputas de poder entre el maestre y el dueño de los lavaderos de oro. La tercera con la muerte a traición de Añihual, que podría haber sido la salvación de todos el poblado de Villarrica. La cuarta es la muerte de Inalef tras salvar la vida de Rocío y su hija en el parto. Detrás de esto se asocia una serie de valores que hasta hace muy poco definían el estereotipo de lo mapuche: su ingenuidad y limitación intelectual frente a los españoles, criollos y chilenos. Cambiándolo por el estereotipo de la lealtad y el honor, lo que carecen los españoles —sólo los que han sido influenciados por el ser-ahí mapuche entienden el sentido de estos para habitar en la *mapu*. La respuesta a la hipótesis sería: el sitio militar en Villarrica no hubiese acontecido si los conquistadores hubiesen respetado los acuerdos pactados.

Ambas respuestas provisionales, considero de una forma un tanto esquemática, muestra las parcelas del sentido común que padece la serie y el discurso que termina por articular. El reclamo del conflicto mapuche es real, porque no se respetaron los acuerdos pactados con ellos, pero ya no se puede desandar lo andado, ya que todos ya somos descendientes de la *mapu*, es decir, nos pertenece. Solo, a partir de ahí, la serie puede repensar ciertos estereotipos e ideas cifradas en lo mapuche, es decir, sin cuestionar la propiedad real de la tierra. No deja de ser llamativa en esta línea de lectura una de las últimas imágenes de la serie, Nehuén decreta el final del sitio y la victoria de los mapuche frente a sus tropas, a su lado, Sayén, Rocío y su hija, pero también Isabel y Agustín, delante de ellos arrodillados unos pocos españoles sobrevivientes que eran aliados de Isabel —que finalmente serán esclavizados— y de espaldas los *weichafe* viendo nacer un Wallmapu profundamente híbrido —en términos de García-Canclini—.