



LUIS VERES¹

Universidad de Valencia - luis.veres@uv.es

Artículo recibido: 25/01/2015 - aceptado: 29/05/2015

SOBRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN EL GÉNERO DOCUMENTAL: EL CONFLICTO MAPUCHE

RESUMEN:

La historia del indigenismo es una historia de opresión en donde diferentes actores y naciones se han ido sucediendo en el expolio sistemático del territorio. Problemas de comunicación y lenguaje acentuaron estos conflictos a lo largo del tiempo, pero fue el rédito económico el que incentivó el conflicto desde los españoles al aterrizaje de las multinacionales. El caso de Chile supone hablar del conflicto mapuche y del silencio que los medios de comunicación propician de manera intencionada. Sólo el cine documental y unas pocas cabeceras de periódico han rescatado la voz de este pueblo tan injustamente tratado, un conflicto que el cine trata de explicar desde los años setenta hasta la actualidad con desigual fortuna. Este trabajo es un recorrido por las voces y las imágenes de las víctimas y de los verdugos de la historia más vergonzosa y menos conocida de la historia reciente de Chile a través del género documental, una muestra de cómo estética y política se conjugan en el arte cinematográfico.

PALABRAS CLAVE: Chile, mapuche, documental, criminalización, terrorismo.

ABSTRACT:

The history of indigenism is a history of oppression in which different actors and nations have been taking turns in the systematic pillaging of the country. Communication and language problems accentuated these conflicts over time, but it was the economic issues which encouraged the conflict with the multinationals. The case of Chile requires ad-

¹ Luis Veres es profesor del Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universitat de València. Es autor de las novelas *El hombre que tuvo una ciudad*, *El cielo de cemento* y *La casa del fin del mundo*, así como de los ensayos: *La narrativa del indio en la revista Amauta*, (2001), *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina* (2003), *La retórica del terror* (2006), *Los reyes y el laberinto* (2007), *Documental y criminalización* (2015) y *El sentido de la metaficción: de Woody Allen a Roberto Bolaño* (2015). Ha coordinado los volúmenes *Literatura e imaginarios sociales* (2003), *Estrategias de la desinformación* (2004) y *Entre la Cruz y la Media Luna*. (2007). Ha ganado el premio de novela Vicente Blasco Ibáñez (1999) y el Juan Gil-Albert de ensayo (2002).

dressing the Mapuche conflict involves and the silence the mass media favors intentionally. Only documentary films and a few headlines on newspapers have rescued the voice of this people treated so unfairly; it is a conflict that the film industry has attempted to present from the 1970's to the present with unequal fortune. This article is a journey through the voices and images of victims and executioners of the most shameful and least known story of the recent history of Chile through the documentary genre, an example of how to combine aesthetics and politics in art film.

KEYWORDS: Chile, Mapuche, Documentary, Criminalization, Terrorism.

1. INTRODUCCIÓN: ESTETICISMO, POLÍTICA Y DOCUMENTAL

La unión de estética e ideología fue desde antiguo el arma del discurso publicitario y también de la propaganda política (Bowra, 1968: 329; Lausberg, 1983: 26). El cine no quedó ajeno a las implicaciones retóricas que suponía el uso de imágenes a la hora de intentar representar la realidad bajo intereses y relaciones de poder. Desde sus orígenes, el cine se caracterizó por estar presente en los grandes acontecimientos históricos, ya que era un testigo fiel al servicio del poder y la política, únicas instancias capaces de financiar la empresa cinematográfica y de beneficiarse del entusiasmo que suponía reproducir la realidad ante las masas. Ya en 1898 un operador de Polonia, Boleslaw Matuzewski, había señalado que el trabajo con la cámara merecía un lugar junto a estampas y edificaciones. Había que conservar ese material como material museístico. Dicho depósito debía contener no únicamente imágenes de gobernantes, tropas y escuadrones, sino también el modo en que cambiaba el rostro de las civilizaciones. Matuzewski señalaba que la cámara podía penetrar donde no se la deseaba y que podía captar los resultados de los cambios del mundo. Como señala Barnouw, «la prueba fílmica podía cerrar la boca del mentiroso» (2005: 31). El documental podía servir para conocer el mundo y para descubrir sus realidades desconocidas. Ya los Lumiere habían participado en expediciones por el Pacífico y, a partir de 1904, las expediciones del Bioscope Urban estimularon el interés por los viajes exóticos (Sadoul, 1956: 50). El documental se iba a convertir en el gran explorador (Piault, 2002: 26-30).

Esa constatación de lo real se ha mantenido en el género documental hasta el día de hoy en medio de afirmaciones y cuestionamientos que, sin embargo, lo siguen manteniendo como uno de los géneros de canalización de los actuales conflictos políticos. Este trabajo, por ello, trata de reflexionar, sobre la presencia en el cine documental de uno de los conflictos políticos más silenciados en la América Latina actual: el que enfrenta al pueblo mapuche con el estado chileno.

2. EL DOCUMENTAL Y CHILE

El documental en Chile es un género de larga y fructífera tradición. Más que un género, es el género de la cinematografía chilena, al menos en lo que respecta en su repercusión internacional. El documental ha hecho pasar a la cinematografía chilena de ser un cine con muchas limitaciones tanto en cantidad como en calidad a ser un cine en que el mundo puso sus ojos como respuesta y constancia crítica a los horrores de la dictadura de Augusto Pinochet. El cine de Patricio Guzmán, Raúl Ruiz, Ricardo Larraín o Santiago Álvarez, por señalar sólo unos pocos, creó el contexto necesario para suscitar el asentamiento de una decena de directores y películas en las cuales los documentalistas se vieron reflejados. Gracias a ese clima creativo hoy en Chile destacan carreras incipientes como las de Elena Varela, Dauno Tótoro o Guido Brevis, con una capacidad crítica muy estimable que augura una sólida trayectoria por construir. Esa trayectoria del género documental cumple con el paradigma de la cinematografía chilena en donde siempre ha primado la crítica y la observación.

Las primeras muestras de documental de protesta y denuncia ante la opresión al pueblo mapuche surgen en los años setenta durante el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. Existía un conato de cine político de carácter documental que se inicia en *Ahora le toca al pueblo* (1958) de Sergio Bravo, cineasta de gran valor, quien en 1970 rueda *Banderas al pueblo* reconocido como el primer documental político por Mouesca y Chaskel (Salinas y Stange, 2008: 132-133).

El final de los años sesenta recogerá las semillas de toda la década. Ya en 1969 se había rodado *Herminda de la Victoria* de Douglas Hübner, importante testimonio de la violencia policial contra los pobladores de la toma de terrenos en dicha población y sus duras condiciones de vida. La película se recrea en un extenso poblado de chabolas a las afueras de Santiago.

También en 1969 se rueda *Casa o Mierda*, de Guillermo Cahn y Carlos Flores sobre las ocupaciones de terrenos y las corridas de cercos. *Casa o mierda* incluye imágenes de ese Chile que resultaba totalmente desconocido para una parte del país y que incluía la miseria de construcciones periféricas de la ciudad y de las zonas rurales, en donde los campesinos vivían en condiciones infrahumanas, pero en ningún momento se les identifica a estos con los mapuche.

En el año 1971 en la zona precordillerana de Panguipulli se realizó el cortometraje documental «*No nos trancarán el paso*», rodada en 16 mm, en blanco y negro, dirigida por Guillermo Cahn, con fotografía de Héctor Ríos, sonido de Jorge Muller y cámara de Leonardo Koking. La película describe las luchas desarrolladas por

los trabajadores madereros en medio de una situación politizada que vive Chile en esos años. El film se centra en la lucha de un grupo de campesinos para arrebatar a sus dueños legales los territorios de Neltume y crear un complejo maderero explotado por ellos. Los personajes son los trabajadores y sus familias, protagonistas de las acciones reivindicativas. Algunas imágenes de esta película se utilizarán en el documental francés *La guerra preventiva* (1996) de la francesa Agnes Denis y el chileno Paco Peña, magnífico documental que incluirá en los noventa el problema mapuche. Se puede decir que *No nos trancarán el paso* es una película maldita. Varios miembros del equipo de realización de la película vieron sus destinos truncados: la película se hizo con el miembro del MIR José Liendo «Comandante Pepe» y Fernando Krause, los dos alumnos de la Universidad Austral de Chile. Dos años después de la realización de este documental José Liendo y Fernando Krause fueron detenidos en las montañas de Neltume y fusilados en Valdivia. Jorge Muller fue asesinado en Santiago sin saberse aún hoy los motivos de su muerte. Su productor Rubén González fue expulsado de su trabajo en la UACH. La película muestra un problema de campesinos y no se cita el problema mapuche. De hecho pocos signos de mapuches aparecen en la película, pero es una primera muestra de la representación de los problemas de los campesinos con la industria maderera, tema que será central en los documentales sobre los mapuche en décadas posteriores.

En esos años se ruedan interesantes documentales de tema campesino y tono reivindicativo acerca de los problemas del proletariado urbano: *Brigada Ramona Parra* (1970), de Álvaro Ramírez y Claudio Sapiain relata la presencia de jóvenes en los aparatos de propaganda del partido Comunista de Chile mediante la pintada de vallas y muros. Pero los mapuches seguirán ausentes de estos documentales sociales.

En todo este proceso resulta de vital importancia el impulso que supone la creación en 1967 del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano que se realiza en Viña del Mar y que dirige el cineasta Aldo Gracia. En Viña del Mar se harán coincidir los ideales estéticos con la pasión política. Diego Bonacina, junto a José Román, presentará en este evento *Reportaje a Lota* (1969,) en donde aparece ya una tímida denuncia del expolio a los mapuches, aunque se centra en el problema obrero urbano fundamentalmente.

Pero, a pesar de este impulso que supuso Viña del Mar, el cine chileno seguía mostrando los signos de un cine del subdesarrollo y ese subdesarrollo vendría reforzado por la fractura que supone el golpe de estado del general Pinochet en 1973. Llama la atención que el cine documental hasta los años setenta apenas muestra los problemas de la población mapuche. Incluso películas de sólido contenido social, como *El chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littín, se centra en seres que no pertenecen al mundo mapuche, ya que su problemática no era visualizada en esos

momentos. La razón fundamental reside en el carácter urbano de este cine, hecho desde las ciudades, con preocupaciones provenientes de ese universo. Los mapuches apenas tienen presencia en el cine de Patricio Guzmán o Miguel Littín, en el de Santiago Álvarez o el de Raúl Ruiz, cine que antepuso preocupaciones más apremiantes a sus ojos, preocupaciones urbanas y de evidente urgencia anteriores a la inmigración de mapuches a las grandes ciudades. Por otra parte, la dictadura fue un barrido de la memoria, una de las maquinarias de horror más sistemáticas de la historia sobre el olvido y, entre las víctimas de ese horror, también estuvo el cine. Era lógico que el problema mapuche pasara a un plano secundario y así fue, cuando la dictadura posó sus ojos sobre las víctimas, con torturas, asesinatos y violaciones y con todos los signos de la barbarie que tuvo en su mano.

3. LOS MAPUCHES EN EL CINE DOCUMENTAL DE LOS SESENTA Y SETENTA

Todo este cine suponía la consecuencia de la radicalización política que vivía la izquierda en Chile a desde principios de los 60. La ruptura entre dos generaciones se manifestó con fuerza en los años sesenta en Chile, al igual que lo hiciera en los países europeos. Y esa ruptura, que separaba el pasado tradicional y oligarca de un presente representado por la juventud de izquierdas, suponía los polos de dos bandos radicalmente enfrentados que verían sus destinos marcados por la ruptura que supondría el golpe de estado de 1973 y la defenestración de Salvador Allende como presidente del país y el apartamiento forzoso del poder de la Unidad Popular. La oposición contra esa sociedad de rígidas clases, que formaba parte de la infraestructura social chilena, se realizará en todos los frentes: desde la política a la universidad, desde la calle a la prensa, desde la música a la literatura. También desde el cine. De ahí su denominación de experimental, ya que era una propuesta totalmente nueva en Chile que iba a renovar sustancialmente las bases del cine del país.

Algo curioso en todas estas películas es que, a pesar de ser películas de apoyo popular, películas de denuncia de la pobreza y de la situación en el campo, sus protagonistas jamás eran indígenas. Los mapuches son algo totalmente ajeno en este cine. Destaca, pues, la escasa presencia mapuche entre el campesinado y su inexistente adscripción en el film como pertenecientes a esa etnia. Ese cine experimental fue, fundamentalmente, un fenómeno urbano propiciado desde la Universidad de Chile, en Santiago. Un buen ejemplo es la película de Miguel Littín *Por la tierra ajena* (1965), película de alto compromiso social. En ella se muestra a varios mendigos en una ciudad que parece Santiago. Aparecen primeros planos de los indigentes y la imagen de una madre pidiendo limosna a la puerta de una iglesia se combina con planos que muestran el trabajo de los basureros recogiendo con una escoba los de-

sechos que se acumulan en los rincones de las calles. Mediante el montaje asociativo se establece un paralelismo semántico entre la basura y el residuo social formado por los pobres de la ciudad. El paso de las tanquetas con sus mangueras de agua y la huida de los indigentes aterrorizados pone de manifiesto esta condición de basura social y de situación violenta que la pobreza implica.

Frente a este tipo de cine surgirá una dubitativa corriente de cine de denuncia cuyos protagonistas serán gente del campo de la etnia mapuche. En esa línea se presenta el primer documental sobre mapuches *Nütuayin Mapu. Recuperemos nuestra tierra*, de 1969, a cargo de Carlos Flores del Pino, cineasta perteneciente al MIR y que mantiene las preocupaciones de periodos anteriores acerca de la propiedad de la tierra y el latifundismo:

Se aprecia una continuidad en cuanto a un cine ligado a la realidad, a un cine —bien dicho— militante con la causa popular. Y es un cine que comienza a luchar contra sí mismo, intentando separar en algunos casos, lamentablemente, no siempre con buenos resultados, un cine militante de un cine no-estatal. Y a mi juicio, la novedad más dramática se produce después del triunfo de Allende (...). Sergio Castilla y otros se declaraban independientes pero pertenecían al MIR (...) Luis Cornejo, Álvaro Ramírez, Luis Mora, ahí había una misma línea (simpatizantes del PC) (...) Chaskel se declaraba independiente, pero para nosotros era del MIR. (Salinas y Stange, 2008: 138).

Felipe Maturana ha destacado la novedad que implicaba la película de Carlos Flores, *Nütuayin Mapu*, frente al cine en donde se había colocado al mapuche hasta entonces: un elemento exótico, decorativo, sacado de la novela histórica del S. XIX, residuos de Caupolican y Lautaro. Podemos decir que el cine de Flores supone el salto que se da de un cine indianista a un cine indigenista, tal como se dio en la novela latinoamericana:

De esta manera, la obra experimental de Flores et al. se convierte en un hito dentro de la cinematografía chilena pues por un lado es la primera película que aborda la temática mapuche desde un punto de vista documental, rompiendo con la representación estereotipada de los largometrajes mudos donde el mapuche aparecía como parte de un paisaje exótico y salvaje dentro del cual se desarrollaba una rentable historia de amor (Maturana, 2014).

Desde el punto de vista visual destaca el uso de grabados que recrean lo irrepresentable de sacar del pasado al indígena, lo cual se combina con la película en blanco y negro, contrastando continuamente esas dos temporalidades y la figura de un indígena pretérito y uno perteneciente al presente que se corresponde con la sencillez de un hombre pacífico, en armonía con la naturaleza, mensaje que va a ser insistente en este tipo de documental reivindicativo:

Mapu. Recuperaremos nuestra tierra utiliza un discurso reivindicativo y proletarizante que busca denunciar los abusos y la discriminación sufrida por el pueblo mapuche de parte de la sociedad chilena, a través de un lenguaje directo y ágil, rupturista para su época, que no teme utilizar ilustraciones, puesta en escena, cámara en mano, primeros planos, entrevistas magnetofónicas, y banda sonora para acentuar, dramáticamente, su discurso. Una especie de docudrama socialmente comprometido. Sin embargo, como toda obra cultural, esta película reprodujo prácticas sociales de su época como la proletarización del mundo indígena, el cual fue despojado de sus atributos identitarios más característicos como son el lenguaje y la vestimenta tradicional. Pues tal como lo observamos en esta obra audiovisual, que a pesar de plantearse desde un mundo indígena interior («recuperaremos nuestra tierra»), los discursos reivindicativos de los mapuche son en español y sus vestimentas poco dejan insinuar su larga tradición textil y representacional. (Maturana, 2014).

La película se inicia con una clara denuncia hacia la Conquista española y la posterior colonia y república:

Antes de la Conquista, los mapuches cultivaban la tierra y las cosechas eran de ellos, pero llegaron los huincas. Mataron, robaron, quemaron pueblos y se apoderaron de la tierra. Los mapuches se enfrentaron a los españoles y ganaron la guerra. Perdieron en la paz.

Mediante un *tráveling* sobre un texto escrito en papel, la cámara recoge esta sentencia que pretende achacar a los distintos gobiernos de la historia de Chile la responsabilidad de una paulatina derrota, en la que el mapuche sólo ha puesto como armas su pacifismo y, de ahí, su vencimiento en épocas de paz, ya que el pueblo mapuche no ha puesto una férrea resistencia a las sucesivas usurpaciones de las que ha sido víctima. Este documental registra una toma de terrenos de una comunidad mapuche en la zona de Lautaro. El documental sigue la tesis de la legitimación de la corrida de cercos, como una acción de recuperación de derechos y tierras, fruto de un despojo injusto por parte de los huincas.

La recreación mediante la filmación de fragmentos de grabados, sobre el tema de la guerra iniciada por los españoles, pone de relieve la persecución y aniquilamiento histórico de los mapuches a lo largo del tiempo. Imágenes de Lautaro colocan el contrapunto a ese mensaje de abusos perpetuos. Ruido de caballos y el estruendo de la lucha pone el sonido de fondo a esta sucesión de combates en los que el indio acaba siendo derrotado, mientras distintas denuncias aparecen en letras de crédito en un margen del plano. Apellidos europeos como Feuerhake o Figueroa son responsabilizados de muertes de ciudadanos mapuche; «Juan Huenchucao muerto por hambre», se indica en un letrero, mientras se muestra la escena de hombres de la hacienda que se presentan en la *ruka* de un mapuche. Se suceden datos sobre hectáreas usurpadas a ciudadanos mapuche, y varios planos reproducen una per-

secución recreada por actores de un mapuche acorralado por colonos. La acción se interrumpe para dar de frente, con un brusco zoom, en el cartel del Juzgado de indios. La voz en *off* señala: «Si no hay justicia, nada, nada, nada», frase a la que le sigue el testimonio de un mapuche que denuncia el caso de su hermano: «el que le dio el balazo se va diciendo *Los indios terroristas se mataron solos*». El mensaje de que en Chile no hay justicia para los mapuche queda patente mediante esta unión de planos que denuncian su situación. Un primer plano de los pasos de una ristra de hombres armados con bastones se dirige hacia un fundo para realizar el corrimiento del cerco. Este singular ejército de hombres armados con palos y palas sigue el ritmo de un ritual hacia el fundo. La llamada del *kull kull* inicia una ceremonia de protesta ante la opresión ancestral que se manifiesta mediante primerísimos planos de los postes y el espinoso de los alambres. Con dificultad, las imágenes enseñan cómo algunos campesinos fuerzan los postes y consiguen arrancar de la tierra el cercado, mientras el estruendo del *nguillatún* y el sonido del *kullll kull* imperan en la banda sonora a modo de señal ritual y reivindicativa. En la película se suceden diversos planos con pancartas y carteles como protagonistas que apuntan a mensajes de clase: «*Los ricos a la mierda*» o «*Tierra o muerte, venceremos*», mensajes que sirven de cabecera al hecho de que el cerco se coloca en un nuevo límite, y una voz en *off*, perteneciente al líder de los campesinos, denuncia la responsabilidad de la usurpación, personalizada en un huinca llamado Sepúlveda. Esa voz denuncia que él mismo fue expulsado del fundo por reclamar sus tierras, a partir de lo cual fue acusado de comunista. El mensaje antiburgués, muy acorde con el pensamiento de Chile a finales de los sesenta, se presenta con la máxima «hicieron la ley porque son ricos». Y se plantea la exigencia, mientras la cámara va interponiendo planos de mapuches sentados en la tierra, hombres que comen carne y beben caldo sencillo. Un hombre señala «¿por qué los mapuches no podemos hacer ley también cuando tenemos nosotros la obligación de hacer leyes aquí en la tierra? porque nosotros somos verdaderos chilenos, criados y nacidos en Chile». A continuación la repetición de varios planos, en los que los hombres entran en el fundo y atraviesan la puerta de la propiedad, da lugar al final del relato en un ambiente de legitimidad ritual y de justicia conseguida. El desenlace se manifiesta como una solución posible al problema de la tenencia de la tierra.

Este documental se nutre del lenguaje neorrealista de la época con cortes secos, elipsis narrativas y efectos de cámara en mano, voces naturales en *off* con mala pronunciación castellana, presencia de actores no profesionales, improvisación y elementos casuales, pero su importancia radica, además de su carácter iniciático, en esta reivindicación fílmica, en la instauración de un lenguaje de la protesta del cual van a beber todos los documentales que se hagan años más tarde, hasta llegar a la actualidad. Muchos hechos se ficcionalizan mediante la recreación de los he-

chos denunciados, al no ser posible tomarlos de primera mano, pero la brillantez y la sinceridad del mensaje supera cualquier reparo que se le pudiese atribuir a un documental que resulta verdaderamente verosímil y que marca el inicio de un tipo de documental de carácter performativo que va a ser característico de las décadas siguientes. También hay que señalar que estos primeros documentales no abordaron la temática indígena del norte (aymara, quechua, atacameña) ni del sur (kaweskar, selk'nam y yagán), fijaron su atención en lo inmediato, lo mapuche, y olvidaron el resto de las etnias. Se impuso la mayoría étnica como signo visible de un problema de mal reparto de la riqueza y de conflicto entre formas de entender el mundo.

Quizás de mayor interés sea la película *Amuelai-mi* (1972), dirigida por María Luisa Mallet y producida por Chile Films en colaboración con el Ministerio de Cultura y el Instituto de Cinematografía Educativa. La denominación del film significa en español *Ya no te irás*. Se trata de un documental que muestra la inserción del pueblo mapuche en asentamientos urbanos, como Santiago, y el título alude a las soluciones que implica la llegada de la Unidad Popular con el fin de evitar las migraciones de mapuches desde su hogar, en el campo, a la ciudad. También se muestra a los miembros de las comunidades en sus territorios cercanos a Temuco. La película es fiel al propósito de su producción y, por ello, a pesar de su interés, cae en los excesos propagandísticos de la época a causa de su inquebrantable apoyo al presidente Salvador Allende, que se presenta en el film como un redentor y como la única solución a los problemas de los mapuches, idea que era muy real en aquellos años. *Amuelai-mi* denuncia duramente las dificultades y los malos tratos que sufren los mapuches a manos del huinca. También el documental muestra la proximidad con los mapuche del gobierno de Salvador Allende a la hora de establecer con las comunidades una especie de pacto para lograr la mejora de su situación de penuria histórica.

La película se inicia con el rostro de un cuadro de Botero: un hombre gordo, identificado con la burguesía, es el rostro de una voz en *off* que se presenta como vicepresidente del Partido Nacional. La representación de la burguesía se corresponde, de este modo, con el estereotipo fijado en los cuadros de George Grosz, Diego Rivera o en películas de Eisenstein como *La huelga*: obeso, interesado, repulsivo y avaro. Esa voz apunta a que el descontento mapuche es propiciado por las ideas marxistas del MIR y de la Unidad Popular. Esa voz señala que «antes de su llegada a Chile, el pueblo mapuche era un grupo de gentes apacible, trabajador y tranquilo, pero la contaminación con el marxismo produjo cierto envenenamiento ideológico». Para ese enunciador las razones de esta situación, que él identifica tácitamente con la justicia y la imagen deseable del país, se basa en que «hay juzgado de indios, hay ley de indios, prisión de indios, y muchos gobiernos los han ayudado de forma particular y muy beneficiosa para ellos». Pero los prejuicios ideológicos de clase y de raza se manifiestan con rotundidad y sin reparos:

«Sobre estética y política en el género documental: el conflicto Mapuche»

123

Respecto al mapuche... tiene todo el terreno necesario para trabajar. Hay que recorrer los campos que están completamente abandonados porque el mapuche es flojo, no trabaja. Todos los gobiernos los han ayudado. Yo estimo mucho a los mapuches honrados, a los mapuches trabajadores, pero desgraciadamente la mitad de los mapuches no son honrados y no son trabajadores.

Frente a este discurso del Chile oficialista identificado con el Chile de la burguesía capitalina, el documental presenta el testimonio de un mapuche que resume el problema en un problema económico: «el problema es poca tierra». Y un letrero indica que «en Cautín un mapuche tiene dos hectáreas de tierra», terreno insuficiente para lograr el sustento de una economía familiar. Pese a eso, se muestran imágenes de mapuches trabajando el campo con el fin de desmentir el testimonio inicial del subsecretario. Es más, un testimonio en *off* señala «aquí se trabaja, por escasez de terrenos, todos un poco». Por ello, se pasan imágenes de una niña sacando hilo del algodón mediante una rueca que pone en movimiento con el pedal acompañado por su pie. Las imágenes se suceden con un nuevo cartel que aporta un argumento contundente:

Con la fundación Temuco se dieron:
5 hectáreas a cada familia mapuche,
600 hectáreas a cada familia extranjera.

Las imágenes van a ir matizando las condiciones de pobreza que ahondan en las causas de la escasa rentabilidad de la tierra. Así pues, los mapuches aran la tierra con los bueyes y visten un calzado artesanal andrajoso que pone de manifiesto sus condiciones de pobreza; una mujer cría unas pocas gallinas con escaso grano. Un letrero dice que hay «una cama para cada 1000 habitantes» y la voz en *off* señala que «los niños no han ido nunca al hospital». El discurso en *off* prosigue: «un niño no puede ir al colegio hasta los 14 o 15 años, porque tiene que recorrer 15 kilómetros para llegar a la escuela. Los carteles se suceden con un dato estremecedor: «Cautín, 25% de analfabetismo, el mayor del país».

Mientras las imágenes escenifican el duro trabajo de una hilandera y el arado en el campo de un campesino, un testimonio en *off* detalla los alimentos que toma a diario y que denotan una falta tremenda de proteínas, y una dieta en donde la carne es desconocida: papa, arroz, café y caldo sencillo. Este mensaje, que pone en evidencia la situación de miseria del pueblo mapuche en Cautín, se refuerza con la presencia de un campesino que camina sin zapatos y un cartel que le sigue a continuación: «Cautín: la única provincia que no ha aumentado su población. Causas: emigración y alta mortandad».

Diversos planos muestran el paso de mapuches por la ciudad con presencia de los carros de su propiedad para vender productos de la tierra, pero se muestran

personajes desubicados, que parecen vagar sin sentido, a causa de las pocas oportunidades que encuentran para colocar sus mercancías. Frente a esta situación, se coloca nuevamente el cartel del juzgado de letras de indios, que sirve de transición para denunciar la situación de los mapuches ante la justicia: denuncian la falta de entendimiento a causa de que no hay funcionarios que hablen mapudungún con aquellos mapuches que apenas saben hablar castellano, lo cual supone el rechazo del recurso en una situación de penuria que no permite el pago de abogados. Diversos planos de una estación de autobuses vuelven a servir de transición para poner de relieve el tránsito de los mapuches del campo a la ciudad; viejos que esperan en los andenes, primeros planos de una anciana llorando, hombres con un fardo y hatillos en donde guardan sus pocas pertenencias, se combinan con la escena de unos trenes que inician la partida a la ciudad en un viaje desconocido y fatal. Las escenas de la estación se confrontan con una secuencia formada por tomas de la vida de la gente en la urbe en un día de fin de semana: paseos en canoa por el estanque de un parque de la ciudad, mapuches que tocan con sus guitarras en una esquina, mapuches pidiendo limosna o esperando sentados sin sentido en medio de un parque ajardinado, en donde todos disfrutan y ellos presagian que no es su lugar. Una clase aparte en un lugar que no es el suyo. Un cartel sirve de conclusión:

De cada 100 mapuches que emigran a la ciudad:
30 se cambian nombre y apellidos para evitar la discriminación racial.
70 trabajan como mozos, empleadas domésticas y en panaderías.

La dureza de la vida urbana se expresa mediante el trabajo en los hornos de pan, de madrugada, cargando cestas de panecillos. La voz en *off* detalla el escueto salario que cobran y un horario que oscila entre las ocho y las catorce horas: «a veces duermen en la panadería», se denuncia. Se muestran imágenes de camastros arrinconados en una esquina del horno. La voz en *off* detalla que a los empresarios les interesa la mano de obra barata, y prosigue detallando la dureza del trabajo de hornero, las altas temperaturas, las enfermedades que se adquieren en ese medio, como la pulmonía. Las enfermedades suponen el despido sin indemnización, lo cual conduce a la conclusión de que se trabaja en una situación de semiesclavitud. Un llamado a la organización por parte de la voz en *off* solicita que los obreros pierdan el miedo y se enfrenten a los patrones, mientras las imágenes de un trabajo tenaz e imparable en la panadería conceden la impresión de una labor que nunca cesa.

Una marcha reivindicativa de trabajadores interrumpe la escena para dar paso a una toma en donde varios obreros construyen una casa. Planos de carteles pegados en la pared aluden a la llegada de la Unidad Popular, las expropiaciones de tierras y la construcción masiva de casas. Recuérdese que Allende introdujo en su gestión el problema de la vivienda como una de las prioridades de su gobierno,

al igual que la ayuda crediticia a bajo interés. El registro sonoro cambia y una música muy rítmica denota el cambio de los tiempos. Noticias del periódico *La Nación* anuncian el trabajo de la Unidad Popular: inversiones en agricultura. Las imágenes se compaginan con marchas reivindicativas de mapuches y planos americanos de mujeres mapuches que trabajan tenazmente. Una pancarta anuncia que «la lucha da la tierra», mientras escenas del duro trabajo en el campo se combinan con planos de Allende hablándole a la multitud. El plano contra plano construye un sistema de correspondencias. Allende significa la solución y el ambiente se transforma. Ahora no tenemos esclavos, tenemos obreros que escuchan atentamente las palabras del líder y un futuro de esperanza parece abrirse en el horizonte: escenas de trabajo se combinan con el rostro de satisfacción de una madre que sostiene a sus hijos y con las manos de un campesino que recoge el fruto de su trabajo, el trigo que será semilla para un mañana se convierte en señal de progreso general. Las consecuencias se hacen ver rápidamente: un campesino que sonríe mientras descansa, un niño que come y la vista de un tren en cuyos flancos se sitúa la proclama «Allende el pueblo te defiende». El trabajo se convierte en satisfacción, no en castigo ni explotación.

En 1972 se rueda *Moises Huentelaf*, de Leonardo Kocking, en 16 mm, en blanco y negro. La película ya se centra en el problema mapuche, pues desvela las reacciones políticas y sociales ante la muerte del dirigente campesino mapuche Moises Huentelaf asesinado por guardias blancas en Cautín tras una ocupación de tierras el viernes 26 de octubre de 1971. (González, 1996: 18). La muerte de Huentelaf suscitó un cálido discurso de homenaje por parte de Miguel Enríquez, dirigente del MIR. Moises Huentelaf contaba con veinticuatro años y tenía una mujer y dos hijos. Desde hacía tres era militante del MIR. Desgraciadamente, no se conoce que se haya conservado copia del cortometraje. La película fue exhibida en el cineclub de la UACH en los tiempos anteriores al golpe de Estado de Pinochet, pero allí no se conserva tal como puede comprobar en diciembre de 2013. Sin embargo, a priori, la película parece de un interés indudable a causa de que es el primer documental que denuncia un asesinato sobre un ciudadano mapuche a causa del conflicto que enfrenta a los mapuche con el Estado. Además, pone de relieve que la situación ha cambiado en muy pocas cosas desde los años setenta hasta el momento actual.

Llama la atención que este cine denominado «experimental» un tanto de manera casual no incluyera en mayor número de títulos los problemas propiamente mapuches o que tuviesen exclusivamente a los mapuches como protagonistas. Como vemos, apenas tres películas trataron el tema dentro del cine social de los años sesenta y setenta. Realmente, este cine en el que los mapuches son protagonistas no surgirá hasta la década de los noventa, cuando el problema se agrave y surja

cierta conciencia del conflicto que haga aflorar la necesidad de hacerlo visible. Será el momento en que el problema mapuche salte a la actualidad como consecuencia de las protestas en contra de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América, cuando esa celebración sea observada como la conmemoración de una injusta conquista que inicia el periodo del despojo de sus tierras.

4. EL CONFLICTO MAPUCHE Y EL DOCUMENTAL ACTUAL

A la llegada de los españoles a Chile, el territorio estaba habitado por un millón de habitantes que implicaba una organización social y política. Sin embargo, la campaña española suscitó la idea de un indígena bárbaro que debía ser sometido a la civilización por medio de la razón, la ciencia, la religión y la técnica. Ese fue el primer episodio de un proceso de criminalización que continúa hasta el presente y contra el cual se sitúa el género documental. El debate entre Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de Las Casas apuntaba a la negación del alma y la condición humana del indio (Hanke, 1988: 33 y ss.). El indígena iba a ser acusado de manera interesada de ser vago, bárbaro, mentiroso, sucio y malo, y el tópico iba a perdurar en todos los sistemas de representación junto a su contrario, el del buen salvaje (Veres, 2003: 25 y ss.). Este tópico, que suponía apartar al otro del orden humano, significaba crear un nuevo sentido muy apartado del referente real, pero que incluía significaciones y prejuicios de tipo ideológico y político del viejo mundo (Todorov, 1987: 28) que andaban acordes con un interés claramente de corte económico. Como señala Roger Bartra, «antes de ser descubierto, el salvaje tuvo que ser inventado» (Bartra, 1996: 21), igual que lo fue el propio continente (O’Gorman, 1988: 21), ya que el salvaje suponía el fin de la civilización y la frontera en donde el orden imperante se difuminaba en favor del caos, universo que iba a ser iluminado a partir del descubrimiento español.

A lo largo del siglo XIX, XX y XXI este territorio se ha visto reducido por la presión de las oligarquías y de las grandes empresas del sector de la madera y de la electricidad. Actuaciones como la construcción de la central eléctrica Ralco a cargo de la multinacional Endesa o la presencia de madereras importantes pertenecientes a importantes familias de la alta burguesía chilena, como los Figueroa, los Mattei, los Luksi o los Angelini, han ido reduciendo las propiedades mapuche y estableciendo como crónica una situación de conflicto y de lucha por la tierra. Durante el gobierno de Allende se realizó una reforma agraria que inició la compra de tierras con el fin de devolverlas a los ciudadanos mapuche y reducir el latifundismo, pero dicha reforma fue echada para atrás con la llegada de la dictadura de Pinochet. Durante los gobiernos de Allende y de Pinochet miembros del MIR (Movimiento de

Izquierda Revolucionaria) colaboraron con los mapuches en la ocupación de tierras (Bastias, 2009: 30-40), hecho que ha facilitado su adscripción imaginaria a un sentido radical o revolucionario de su protesta.

En la actualidad, el pueblo Mapuche constituye una minoría étnica que habita una ancha franja en el Sur de Chile, desde el sur del río Bío-Bío hasta la ciudad de Temuco. Todo este proceso ha conducido en la actualidad a una situación en que grupos de resistencia y oposición al Estado realizan cortes de carretera, ataques a intereses y maquinaria de las empresas madereras y eléctricas que van salpicando los últimos años en la región de Araucanía y Malleco. La situación se ha visto agravada por un caso reciente como es el asesinato del empresario Jorge Luchsinger y su esposa. En la madrugada del 4 de enero de 2013 un grupo de personas entró en sus tierras e incendió la casa en donde dormía el matrimonio. Los hechos constituyen un asesinato en venganza de la muerte del joven Matías Catrileo que había entrado en sus tierras de noche con aparente ánimo violento el 3 de enero de 2008. Así parece confirmarlo la coincidencia de fechas. El crimen fue calificado de «delito terrorista».

Esta situación ha conducido a una ocultación del conflicto (Del Valle, 2006: 1-10), sobre el cual sólo se da una visión de los hechos, procedente de una parte de la población chilena y que normalmente oculta muchos de los hechos noticiables que se presentan en torno al problema. A ello se une el hecho de que sólo unos pocos periódicos que acojan el punto de vista mapuche, de los que destaca el diario *Azkiñtuwe*, que informa acerca de las detenciones, los procesos judiciales y las actividades de las multinacionales sobre territorio mapuche. De este modo, el problema mapuche parece descartado de los cauces de los medios de comunicación habituales. En esta situación, el discurso fílmico juega un papel fundamental, ya que saca a la palestra los detalles de esta problemática que los medios oficiales, prensa y televisión, apenas se interesan en mostrar. Y en ello el esteticismo juega un papel fundamental con el fin de hacerse oír. Ese silencio informativo se puede considerar como una de las razones de que la causa mapuche se haya inclinado en los últimos años por estrategias violentas, consistentes en cortes de carretera y corte de líneas eléctricas. Como ya señalé, el silencio puede conducir al incremento de la violencia simbólica o real de algunos conflictos con el fin de aparecer en los medios (Veres, 2006: 156). Su silencio conduce a una espiral de violencia para ganarse un espacio en el universo mediático que, unido a una situación de injusta opresión, forma una mala fórmula para manchar una de las páginas negras de la historia de Chile. Cuando un conflicto queda escondido es fácil el recurso a la violencia con el fin de convertirse en una noticia imposible de esconder. El asesinato del almirante Luis Carrero Blanco en la España de 1973 a manos de ETA suponía una respuesta a la negación, por parte de la dictadura de Francisco Franco, de ocultar y negar la

existencia del terrorismo en España. El 11 de septiembre en Washington y Nueva York significó una respuesta a la invisibilización del problema palestino y de los distintos conflictos de Oriente Medio.

Indudablemente, si los líderes de cualquier grupo terrorista acudieran a métodos más civilizados para darse a conocer —una campaña de propaganda mediante anuncios o entrevistas pactadas— seguramente la indiferencia sería el mayor resultado obtenido. Al Qaeda no consiguió el mayor seguimiento mediático de la Historia con buenas palabras y campañas publicitarias edulcoradas, sino que lo consiguió mediante el genocidio más rápido de nuestra memoria. (Veres, 2006: 124).

La invisibilización de un conflicto que afecta a 600.000 mapuches, sobre todo en Santiago y Temuco, ha propiciado que un género amoldable a lo largo de su historia como el documental se convierta en uno de los medios de canalización para informar sobre dicho conflicto. El documental suele servir de medio alternativo que se sale de los canales de comercialización habituales (Nichols, 1997: 42-52). Es un género relativamente económico que se mantiene en los márgenes de la comercialización. El documental mapuche supone una aproximación antropológica a ese mundo, pero curiosamente, a diferencia de la mayoría de los discursos indigenistas procede del interior de ese mundo. Cornejo Polar habló de literaturas heterogéneas para designar aquellos discursos sobre el indio cuyo emisor no era indígena en un código que no era la lengua del indígena y destinado a unos lectores que no eran indígenas y que leían sobre una realidad ajena tanto al emisor como al receptor de ese discurso (Cornejo Polar, 1978: 105 y 1980: 17). El discurso indigenista imaginaba al indio e imaginaba defenderlo. Pero, el documental mapuche procede de ese mundo en su mayoría y, a diferencia de la mayor parte de discursos indigenistas, no plantea el tema de la venganza ni de un mesianismo utópico (Ossío, 1973; Flores Galindo, 1986 y 1988^a y 1988^b; Vargas Llosa 1996; Veres 2000 y 2003). Además, la transparencia de la imagen manifiesta la existencia de ese mundo que a ojos de los medios resulta invisible.

Pero, el documental sobre los mapuches se ha desarrollado sobre en todo en su modalidad performativa con un considerable afán de denuncia, como creo que no podía ser de otra manera, dada la situación. En el año 2003 surge uno de los grandes documentales sobre esta temática en el S. XXI. Se trata de *El despojo Uxuf Xipay*, uno de los documentales más renombrados. Su autor es Dauno Tótoro y en él se recogen las denuncias habituales en el conflicto, con testimonios valorativos sobre el problema, apuntando a las probabilidades de derrota de los más débiles: «La historia no está a favor de los mapuche, está a favor de los huincas», dirá uno de los testimonios. El documental recoge el problema de la aculturación de los mapuche que se trasladan a Santiago, e intenta destacar el carácter pacífico de su lucha, así como la criminalización que sufren los que

quedan en las zonas rurales, a los cuales se les intenta pasar por terroristas y violentos. El documental muestra el contraste entre el testimonio del terrateniente Jorge Luchsinger, asesinado en 2013 por miembros de comunidades mapuche, que defiende la presencia de su familia en esas tierras desde hace cien años y el de líderes indígenas que señalan:

Esto es una colonización a la fuerza y no me gustaría que me quitaran mi tierra, me quitaran mi cultura, mi religión, mi lenguaje, me mataran a mis hijos, me esclavizaran, alcoholizaran a mi familia para obtener lo que no es de ellos (...) El gobierno ha entregado las tierras a extranjeros que nos discriminan.

La película acaba con la tesis de un cuestionamiento sobre lo que se considera progreso y plantea una comparación entre lo que fue la Conquista contra los mapuches y lo que es la actual ocupación de tierras y las imágenes de los carabineros golpeando en las manifestaciones. En este sentido se plantea cierto reduccionismo del problema a favor de la tesis documental y la construcción de argumentos a favor de esa tesis. El paralelismo entre la colonización española del siglo XVI y la colonización multinacional de las empresas actuales es estéticamente válida, pero no tiene refrendo en la realidad, más allá del móvil económico que mueve a estos agentes. Por ello, el documental *El despojo* no deja de idealizar a ese indio premoderno que muchas veces está alejado de la realidad, pero que resulta de gran validez estética y sirve de móvil para denunciar legítimamente la gran injusticia que sufre el pueblo mapuche. Esta idealización se observa en el uso de imágenes en blanco y negro de hombres a caballo galopando por una llanura junto al bosque, imágenes del paisaje que remiten a un pasado arcádico. De ese modo, resulta gratamente idealizada la naturaleza, el sonido del bosque por medio de ecos y un viento que susurra y que se mezcla con fundidos en los que transcurren las estaciones del año con el fin de intensificar ese vínculo del mapuche con el medio natural. La transgresión de ese vínculo supone un crimen y la destrucción de un pueblo, idea que se presenta a lo largo de todo el documental.

El montaje va a establecer oposiciones y significados basados en el choque de las imágenes. Frente a ese pasado glorioso y genuino del indio guerrero en su entorno natural, se sitúan los mapuches de hoy, niños cantando el himno nacional de Chile bajo la bandera nacional, estableciendo el mensaje de una contradicción social e histórica, al intentar introducir al mapuche dentro del estado de Chile. Así se dice que la educación «está pensada para que el mapuche deje de ser mapuche». La afirmación se ve reforzada por el testimonio de Fernando Gimeno, que señala algunos datos que hacen hincapié en el proceso de aculturación y la problemática intercultural:

que hay más de 2700 personas en el Registro Civil esperando cambiar de apellido y de nombre mapuche, porque esa autoestima y esa imagen negativa es fruto de la educación: Eso quiere decir que el conocimiento que se entregaba a nuestras gentes no era pertinente culturalmente.

Pero el montaje sitúa ante la mirada del espectador otro testimonio contrario al anterior y que pone en evidencia los prejuicios que recaen todavía sobre la población chilena al menospreciar la cultura mapuche. Un empresario forestal, Fernando Léniz, afirma:

La educación en bilingüe perjudica porque impide aprender otras cosas (...) Eso que se lo enseñe la abuela en la casa. En el colegio que le enseñen inglés, que eso es lo que le va a servir en el mundo de hoy.

Otra vuelta de tuerca del montaje sitúa de nuevo el problema en la cuestión de los inmigrantes a las ciudades y el consecuente problema de la aculturación al abandonar su nombre y sus apellidos junto a su pasado indígena y su tradición: Así José Paillal indica:

En Santiago hay muchos mapuches, generaciones enteras que han nacido acá. Para no ser discriminados intentaron pasar desapercibidos para de esa manera no ser molestados. Y cuando tuvieron hijos, hicieron eso con sus niños: enseñar a hablar buen castellano para que no se rieran de ellos. Nosotros mismos nos dividimos: nosotros somos mapuches urbanos y los otros son mapuches rurales. De ello se aprovecha el gobierno que considera que los mapuches malos son los que están en las comunidades ya que reclaman sus derechos. Se trata de hacerlos pasar por terroristas violentos.

El documental presenta la idea de un Estado desintegrador que genera división dentro de la sociedad mapuche con el fin de vencer y con el fin de encaminarse únicamente por la vertiente del indiscutible neoliberalismo. La asimilación se convierte en un agente violento que produce desarraigo en las ciudades a favor de una mezcla que el documental muestra como un signo de perdición de la sociedad mapuche, como una señal de su declive que es aprovechada por el Estado. Este testimonio vuelve a oponerse al de Patricio Aylwin, expresidente de Chile, de carácter conservador, el cual constata los inconvenientes que ha planteado una asimilación irregular. El Estado ha sido incapaz de completar esa fusión cultural que ha dado lugar a un conflicto intercultural: «Se pensaba que estos pueblos mapuches iban a desaparecer asimilados por la sociedad, porque de algún modo eran pueblos inferiores y no iban a mantener su dignidad en una sociedad en términos del S. XIX y el siglo XX».

Signos de esa desaparición son las imágenes de fusilamientos y de la creación de la Comisión Radicadora de Indígenas, la cual cambió de ubicación a numero-

sas comunidades mapuche produciendo la descontextualización y desarraigo del indígena, un signo poco integrador, tal como establecen los buenos propósitos de los estadistas. Imágenes de principios del S. XX contextualizan las denuncias de la voz en *off*: abogados que se vendían, juicios sin fin, gente que no quiere hablar del problema en Temuco, etc. El testimonio de Fernando Leniz es concluyente y establece una crítica histórica sobre el amargo pasado de Chile: «Estoy de acuerdo en que se cometieron muchas injusticias, las injusticias que se cometen siempre por un pueblo que es avasallado por un invasor (...) son inaceptables. Pero eso pasó». Y un ciudadano mapuche, en el centro de Temuco, critica ese pasado confeccionado con los frutos de la barbarie:

Esto fue una colonización a la fuerza. Y no me gustaría que me quitaran mi tierra, que me quitaran mi cultura, mi religión, mi lenguaje, me maltrataran a mis hijos, me esclavizaran, alcoholizaran a mi familia para obtener lo que no es de ellos (...). El gobierno ha entregado las tierras a extranjeros que nos discriminan.

Los enemigos del mapuche se presentan como el poder de las empresas y el dinero. El testimonio de Ricardo Meliñis es determinante en este sentido, ya que «la historia no está a favor de los mapuches. Está a favor de los huincas», lo cual conduce a una eliminación del elemento más importante y más antiguo de ese mundo, el mapuche: «Lo más importante no está porque no les conviene». El equilibrio con el entorno natural se convierte en argumento para apoyar la reclamación territorial. El documental construye de esta manera interrogantes acerca de la realidad del sur de Chile y no los resuelve. *El despojo* concluye con un hondo cuestionamiento acerca de qué es el verdadero progreso: ¿la explotación sin fin de un pueblo? ¿su exterminio? ¿el agotamiento y expolio de los recursos naturales? ¿el despojo de la herencia de las futuras generaciones? Todo ello viene acompañado de imágenes de los carabineros entrando a la fuerza en las comunidades, planos sobre enfrentamientos urbanos, imágenes de Allende hablando mapudungún y declaraciones del gobierno señalando que «la agitación es artificial». Una enumeración caótica de hechos e imágenes que sirven para indicar la confusión y hondura de un conflicto muy largo y cuya solución parece estancada. Y todo apunta a que el conflicto va para largo.

Pero el documental más famoso y polémico sobre esta temática es *Newen Mapuche* (2012) de Elena Varela, cineasta que fue detenida por un año al entrar en contacto con confidentes acusados de terrorismo y que se muestran en el documental con el rostro oculto a la cámara y sin datos que los identifiquen. Finalmente, Varela fue declarada inocente y gracias a su puesta en libertad pudo acabar el documental. La película arranca de la muerte a manos de carabineros de Alex Lemún, en la Araucanía el 12 de noviembre de 2002 y recurre a la recreación de hechos históricos, que

se complementa con imágenes de represión de los carabineros. Es un documental reflexivo que explica cómo se ha ido construyendo el propio proceso documental para explicar que su directora es detenida al igual que toda la cúpula del movimiento de oposición mapuche. A todo ello se suman testimonios de personas que han vendido sus tierras bajo amenazas en Valdivia, para la instalación de una planta de celulosa. La película apunta como responsables a los distintos gobiernos y al cuerpo de carabineros y apuesta por la ocupación de fundos al señalar que se han recuperado 47000 m² de tierra para los mapuches mediante este sistema, recuperación que en Chile se considera terrorismo.

Contra la ley antiterrorista también se posiciona el documental *Aniceto, razón de estado* (2012) de Guido Brevis. En ella se relata la historia de Aniceto Norín, acusado de incendio y de «delito terrorista» en el mismo proceso que Pascual Pichún por la quema del fundo de la familia Figueroa. El documental incluye testimonios de intelectuales chilenos como Raúl Zurita, Tomás Moulian o Raúl Shor que califican de «desproporcionada la aplicación de la ley antiterrorista».

El estado presume de que no hay terrorismo, pero en el plano interno se aplica la ley antiterrorista. Que se aplica sólo a los mapuche. Si un mapuche quema un autobús, se le aplica la ley antiterrorista. Es una aplicación racista de esta legislación.

El documental incluye imágenes de carabineros que colocan sus escudos para evitar la filmación de las cámaras así como escenas en donde se muestra la incompreensión de parte de la población chilena ante la interrupción de una carrera ciclista por una manifestación junto a cargas policiales que son habituales en estas películas. El film responsabiliza al pinochetismo de haber provocado esta situación y de hacerla perdurar. Raúl Zurita dirá: «Es tan absurdo este asunto que de nuevo vemos al pueblo disparando al pueblo. Porque ¿quiénes son esos carabineros? ¿De dónde son? Son de ahí mismo. Son tan mestizos como cualquiera de nosotros».

En definitiva, el problema que plantean estos documentales es el de la criminalización de la protesta y la visibilidad de un tema mal resuelto en la construcción de la república chilena. En Chile y en otros muchos países, y en España hay ejemplos con los escraches recientes, se criminaliza cualquier tipo de protesta bajo la etiqueta de terrorismo. El Estado neoliberal fagocita cada vez más la simple protesta y la queja. Al delito común y al crimen se le denomina terrorismo con el fin de rodearlo de una significación más grave a la sombra del 11 de septiembre. Colocar al mismo nivel el activismo mapuche que ETA, Brigadas Rojas, Bader-Meinhof, Sendero Luminoso o Al Qaeda es un error evidente que responde a una estrategia de manipulación semántica, cuya finalidad es lograr una diferente percepción del conflicto encaminada a la criminalización del pueblo mapuche. Y forma parte de esa criminalización la

constitución de un nuevo lenguaje en el que se proscriben términos como revolución, libertad, soberanía nacional, pueblo, imperialismo o proletariado (Bengoa, 2007: 83), lo cual contribuye a un nuevo proceso de colonización empresarial (Solano, 2012: 133) y de ese lenguaje no forma parte el hecho de que los indígenas del S. XXI signifiquen valores como ecología y el hecho de que los indígenas sean «los actores principales en la defensa del medio ambiente» (Bordieu y Wacquant, 2000: 121). Es más esa criminalización está conduciendo a una radicalización de los jóvenes mapuche ante el desinterés oficial que causan sus demandas. Este proceso de ideologización del conflicto no es sino un medio de justificación de las malas artes que la expansión empresarial está ejerciendo en muchos territorios del planeta en donde Chile es un buen ejemplo o como ha señalado Jorge Pinto, expansión y exclusión que se realiza desde hace siglos:

la exclusión del mapuche resolvía además, el problema de la ocupación de sus tierras, fundamentales para distribuir las entre los colonos que se estaban enviando desde el Valle Central y Europa. Por último, todo el aparato burocrático que el Estado instala en la vieja frontera y la presencia del ejército sólo confirma su afán de intervenir en la región y su propósito de hacer valer la norma jurídica establecida para el resto del territorio. El discurso antiindigenista que está detrás de esas acciones sólo constituye la justificación ideológica de un proceso de despojo y agresión al mapuche que abrió la herida (Pinto, 2003: 25).

Recientemente, el 30 de julio de 2013, la ONU, por medio de Ben Emmerson, su representante de una comisión de estudio del problema, ha declarado en un informativo de la CNN:

La ley se ha aplicado discriminatoria, sin racionalidad e injusta. Se ha convertido en parte del problema. Impunidad de fuerzas especiales y carabineros. Exceso de aplicación de la ley antiterrorista y no aplicación de las leyes corrientes en áreas mapuche. No se debe aplicar esta ley, la ley ordinaria es capaz de garantizar la ley y el orden. En el caso Luchsinger se ha aplicado la ley corriente.

Indudablemente el documental, y la historia lo confirma, supone un género interesado que desarrolla el clímax y una determinada tesis, pero, en este conflicto, es el género que da voz a los que no tienen voz mediante su presencia directa, y eso significa la visualización del conflicto. El documental se puede permitir realizar este tipo de denuncias, puesto que su dependencia de intereses económicos y publicitarios es mucho menos que la que se mantiene en la prensa escrita o en la televisión. La denuncia toma cuerpo por medio de documentales performativos, que pretenden cambiar el estado de opinión acerca de la consideración de los mapuche como terroristas, posición que defienden los medios dominantes con *El Mercurio* o *La Tercera* a la cabeza.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

El silencio informativo en Chile acerca del conflicto mapuche ha propiciado que el género documental se aproxime con recurrencia al problema que enfrenta a este pueblo con el Estado chileno. Es cierto que estos documentales muestran un lado de la realidad y se posicionan con la parte más débil. Por ello, los documentales sobre el problema mapuche adquieren una postura claramente posicionada sobre el bando de los desfavorecidos. No se habla de los carabineros muertos y heridos en los enfrentamientos, excepto en el documental de Tótoro *El engaño*; no se habla de muchos de los intentos de negociación; se habla de una parte de los mapuches, de un mapuche anclado en el tiempo y no de aquellos que apuestan por otro mundo, justificable o no, pero real y presente en la actualidad chilena. Pero, también es cierto que la lógica documental impone la focalización en el punto de vista de los desfavorecidos y que los avasallamientos y el expolio histórico han sido ejercidos por el Estado chileno en detrimento de muchos ciudadanos mapuche. Y la realidad es la que es. Por ello, se recurre a una postura paternalista, muy propia del indigenismo literario y fílmico, una visión de la realidad que cae en el idealismo y en la recuperación de un indígena prototípico, propio de la tradición decimonónica, alejado de la modernidad y en muchos casos del mundo urbano. El indígena es descubierto desde una óptica occidental, sin tener en cuenta a veces la propia visión de sí mismo o, de otro modo, incidiendo en aquellos aspectos que una parte de los mapuches idealizan y utilizan como estética del propio discurso político que se aproxima al mito de un indígena virginal.

Pero, no por ello, este cine carece de importancia. Hay que plantearse la importancia de este cine. Primero como medio de intentar aproximarse a la verdad, y segundo, como molde que recoge la memoria, el documento que atestigua que el crimen y la injusticia se produce al acusar interesadamente a alguien que realiza una protesta legítima o que toma medios inadecuados de protesta con la violencia de antemano, de ser terrorista, con el fin de criminalizar cualquier gesto de legítima rivalidad. Qué habría sido de la guerra civil española sin películas como *Morir en Madrid* o *Sierra de Teruel*? (Veres, 2015: 43). ¿Qué habría sido de la barbarie nazi sin *Noche y neblina* de Alain Resnais?, ¿Qué habría sido de la historia de los crímenes de la dictadura chilena sin la película de Patricio Guzmán *La batalla de Chile* o la de Armand Mattelart *La espiral*? ¿Nos habríamos quedado con las ideas que inspiraba *Raza* de Sáez de Heredia, con los documentales como *El triunfo de la voluntad* u *Olimpia* de Leni Riefenstahl, con los informativos televisivos de Pinochet como única verdad? La denuncia del crimen existe mientras dura su recuerdo, como señaló Horkheimer:

«Sobre estética y política en el género documental: el conflicto Mapuche»

El crimen que cometo y el sufrimiento que causo a otro sobreviven, una vez que han sido perpetrados, dentro de la conciencia humana que los recuerda, y se extinguen con el olvido. Entonces ya no tiene sentido decir que aún son verdad. Ya no son verdaderos: ambas cosas son lo mismo. A no ser que sean conservados en Dios. ¿puede admitirse esto y no obstante llevar vida sin Dios? Tal es la pregunta de la filosofía. (Horkheimer, 1976: 16).

El género documental es un molde más de la memoria. Como la literatura o el cine de ficción recoge en imágenes un listado de iconos que constituyen la memoria del mundo contemporáneo. Y hay memorias que intentan falsear la historia mediante la imposición deliberada de su imagen y el silenciamiento de la imagen ajena. Ésa es la diferencia entre una posible verdad y una posible mentira. Estos documentales apuestan por su verdad, pero no intentan silenciar la verdad ajena, y ahí se sitúa su catadura moral. Joris Ivens señalaba que la cámara tenía en su imaginación tres ojos o tres objetivos: «El ojo ve la realidad a través del visor de la cámara. El otro mira abierto lo que hay alrededor. Y un tercer ojo mira fijamente hacia el futuro». La verdad es que el documental es un género que mediante la denuncia realiza una propuesta válida para permanecer en el futuro, un futuro que nos pertenece a todos, a los de ahora y a las generaciones venideras, no sólo a una clase social o a un grupo de empresas. El cine documental se ha convertido en un medio de representación de la injusticia y la barbarie, de su denuncia y de su conservación frente al olvido de un mundo con demasiadas ansias de indiferencia ante un pasado que queda destronado de la memoria por los acontecimientos del presente. Y ese papel de denuncia y de conservación se le ha quedado reservado al cine y a los archivos audiovisuales:

«Efectivamente, una de las vías de la modernidad cinematográfica resuena en el concepto de *escritura del desastre* que definiera Maurice Blanchot. Esto es el descubrimiento de hechos históricos inconmensurables que exceden cualquier asomo de familiaridad y figurabilidad, (los grandes ceremoniales políticos y los campos de la muerte, el insostenible descubrimiento de los hornos crematorios y las cámaras de gas y las ruinas desoladoras de la derrota) y la alienación de una humanidad capaz de un crimen contra sí misma con el consiguiente fracaso del ideal moderno. *Reescritura* de la Historia que en el caso del cine responda a la inyección de memoria sobre el absoluto del horror, y la dificultad de hacerlo en la medida que el cine somete la potencia histórica a la moneda del imaginario colectivo a la *obscenidad* del espectáculo». (Domenec Font, 2005: 136).

Ese carácter libertario a la hora de moverse entre el juicio del pasado y del futuro creo que concede al documental la posibilidad erigirse en el canal adecuado de la protesta futura. La antítesis, la contradicción, la oposición, el contraste son rasgos de la libertad a la hora de crear cualquier texto con un mínimo espíritu crítico y ese espíritu crítico creo que es la mayor virtud de estos documentales que se constituyen en uno de los pocos baluartes de la libertad y la protesta requerida para ejercitar

dicha libertad. Más o menos Patricio Guzmán lo explicó hace años cuando sintió la necesidad de abandonar un guión y bajar a los infiernos de lo que sucedía en las calles de su ciudad:

«La lucha de contrarios, la sucesión de imágenes o secuencias que alternativamente se contradicen, que presentan opiniones, personas, datos, hechos opuestos, como opuestos son los planteamientos, objetivos y métodos políticos de la izquierda y de la derecha, en Chile y en todas partes, dan una doble dimensión creadora: por una parte, la descripción de los procesos internos; por otra parte, una dimensión activa de la participación al espectador, que en la suprema objetividad de la imagen adquiere elementos de juicio para adoptar los propios juicios de valor y la toma de partido». (Guzmán y Sempere, 1977: 19).

Marc Ferro señalaba que el cine actúa como un espía de su entorno. Interpreta a su manera los textos y muestra unas informaciones y oculta otras. En parte todo esteticismo contribuye a ello. Siempre que hay un deseo de mostrar, hay un deseo también de ocultar. *El triunfo de la voluntad* fue una película propagandística, pero dichas imágenes se volvieron acusatorias durante el proceso de Nuremberg. Para Ferro, el cine no es un reflejo pleno de la sociedad, pero sí un indicador de sus puntos negros (Ferro, 1980: 15). En esa misma línea se situaba Pierre Sorlin que señalaba que el cine nos ofrece un retrato de la sociedad de muchos posibles y hay que preguntarse qué tipo de retrato. Un film no es un duplicado de la realidad, sino una muestra de algunos de sus fragmentos, que quedan cargados de sentido, al reunirlos en una nueva unidad. El cine transcribe la realidad y lo hace con instrumentos propios: la ejemplificación, el énfasis y la recomposición mediante el montaje. El cine reorganiza un material y le da coherencia. La consecuencia es que la imagen fílmica confiesa más lo visible de una sociedad que un estado de cosas. El cine define lo que acepta y el modo en que se trasmite, y los responsables son cineastas y espectadores. Lo visible revela la ideología de la sociedad (Sorlin, 1980: 67). Y esta descripción se ajusta exactamente con el cine sobre el conflicto mapuche, un cine que asocia lo estético con lo político como la forma más eficaz de concienciar sobre la existencia de este conflicto en un mundo en donde sólo los mensajes más sólidos y efectivos prevalecen.

En este contexto se entiende ese esteticismo idealista presente en estos documentales, una forma de proselitismo político, un modo de persuasión, pero también un modo de representación que compensa la visión de los vencedores en la batalla de un mundo que apuesta por una modernidad neoliberal muchas veces sin propósitos legítimos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Jesús Timoteo, *Del viejo orden informativo*, Madrid, Actas, 1991.
- Auerbach, Erich, *Mímesis*, México D.F., FCE, 1950.
- Barnouw, Eric, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Barthes, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996.
- Bastias, Julián, *Memorias de la lucha campesina*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009.
- Bengoa, José, *Historia del pueblo Mapuche*, Santiago de Chile, Ediciones del Sur, 1987.
- Bengoa, José, *La emergencia indígena en América Latina*, Santiago de Chile, FCE, 2007.
- Bordieu, Pierre y Wacquant, J.L. «La nouvelle vulgate planétaire», en *Le Monde Diplomatique*, mayo de 2000.
- Bowra, C.M., *Introducción a la literatura griega*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Cantarella, Raffaele, *La literatura griega de la época helenística e imperial*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- Cataudella, Quintino, *Historia de la literatura griega*, Barcelona, Iberia, 1954.
- Cavallo, Ascanio, Douzet, Pablo y Rodríguez, Cecilia, *Huérfanos y prohibidos. Relectura del cine chileno de la transición*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2007.
- Cornejo Polar, Antonio, «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, v. IV, nº 7 y 8, Lima, 1978.
- Cornejo Polar, Antonio, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Font, Domènec, «La representación de lo obsceno», en Domínguez, Vicente (Ed.), *Tabú, la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Madrid, Ocho y Medio, 2005.
- Guzman, Patricio y Sempere, Pedro, *El cine contra el fascismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1977.
- Hanke, Lewis, *La lucha por la justicia en la conquista de América*, Madrid, Istmo, 1988.
- Horkeimer, Max, *Apuntes 1950-1969*, Caracas, Monteavila, 1976.
- Medrano, Adela, *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*, Barcelona, ATE, 1982.
- Nicholls, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México D.F., FCE, 1984.
- Ossío, Juan, *Ideología mesiánica del mundo andino*, 2ª ed., Lima, (s.e.), 1973.
- Piault, Marc Henri, *Antropología y cine*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Pinto, Jorge, *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2003.

- Romaguera, Joaquim Alsina, Homero (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine*, vol. 1, Buenos Aires, Losange Ediciones, 1956.
- Sánchez-Biosca, Vicente, «Cine, escenografía de masas y totalitarismo», en Enrique Borda, Francesc Martínez Gallego e Inmaculada Rius (Coords.), *Política y comunicación en La historia contemporánea*, Madrid, Fragua, 2010.
- Sorlin, Pierre, *The Film in History: Restaging the Past*, Nueva Jersey, Barnes & Noble Books, 1980.
- Speer, Albert, *Memorias*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.
- Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2010.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México D.F., S.XXI, 1987.
- Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo, *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Valle, Carlos del, «Mediacentrismo e invisibilización de lo étnico como objeto de estudio: una genealogía crítica de la comunicación intercultural», *Signo y Pensamiento*, nº 46, vol. XXIV, enero-junio de 2006.
- Vargas Llosa, Mario, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Veres, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Universidad de Valencia, 2000.
- Veres, Luis, *Periodismo y literatura de vanguardia: el caso peruano*, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2003.
- Veres, Luis, *La retórica del terror*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.
- Veres, Luis, «Terrorismo, cine y novela en la España del s. XXI», en *EU-topías*, nº 6, 2013.
- Veres, Luis, «Morir en Madrid, Tierra de España y Sierra de Teruel: el cine de la guerra civil y la vanguardia artística», en José Manuel Goñi y Daniel Macías, *Historia bélica: los lenguajes de la guerra: imagen y propaganda entre el clímax imperialista y el ocaso de Europa (1850-1950). Image, Propaganda and Discourse (1850-1950)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.
- Weinrichter, Antonio, *Desvios de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B, 20