

¡Chengeñmutuaiñ! (¡volveremos a vivir como gente!). La importancia del mapudungun en el “nuevo cine chileno”

Cristian Vargas Paillahueque

Universidad Metropolitana en Ciencias de la Educación/

Universidad de Chile

Resumen

El siguiente artículo plantea la emergencia e importancia del mapudungun como elemento descolonizador durante el periodo de la Unidad Popular a través de tres films del “nuevo cine chileno”. Se sostiene que a través de la lengua mapuche y de sus géneros discursivos que tienen cabida en algunos de estos filmes es posible analizar las distintas reflexiones políticas de la sociedad mapuche. Para ello, se analizan tres películas: *Nütuayin mapu*, de Carlos Flores, *Amuhuelai-mi* de Marilú Mallet y *Ahora te vamos a llamar hermano*, de Raúl Ruiz. Para cada uno de estos filmes se ofrecen transcripciones y traducciones inéditas que permiten complejizar la emergencia de sectores subalternos y de su representación en el cine.

Palabras clave: Mapuche, cine indígena, Nuevo Cine Chileno, memoria, descolonización, Unidad Popular

Abstract

This article considers the emergency and importance of mapudungun language as a decolonizing element during the time of Unidad Popular government. Across three films of the New Chilean Cinema, it states that Mapuche language and discursive genres that take place in these movies allow to analyze different political reflections of Mapuche society. The analysis will scope on Carlos Flores' *Nütuayin mapu*, Marilú Mallet's *Amuhuelai-mi* and Raúl Ruiz' *Ahora te vamos a llamar hermano*. Here are included unpublished transcriptions and translations for each one of these films, that allow to complexify the understanding of the emergency of subalterns and their representation on cinema.

escrituras americanas

Vol. 5, No. 1/2 2021 / PP. 146-190

ISSN: 0719-3408

Keywords: Mapuche, Indigenous Cinema, New Chilean Cinema, Memory, Decolonization, Unidad Popular

1. Introducción

Durante las últimas décadas, los estudios sobre la representación de grupos o colectividades subalternas han tenido cada vez mayor atención. Tal interés emana de reflexiones que han surgido de diversos enfoques y disciplinas que ponen el acento en la carga histórica e ideológica que pesa sobre estas colectividades. Como ha sostenido Didi Huberman,¹ este tipo de representaciones sobre pueblos subalternos pueden estar marcadas por un nivel complejo de exposición que muchas veces tiene como correlato una puesta en “espectáculo” o bien una puesta bajo las “censuras”. Sean trabajadores, mujeres, población afro o indígenas, lo cierto es que existe al menos un margen crítico desde donde abordar prácticas como la pintura, el cine, la fotografía, entre otras artes y disciplinas.²

En el caso de Chile, y en particular del pueblo mapuche, existe ya un amplio campo de estudio que ha precisado cómo se realiza esta construcción de representaciones históricas a través de la práctica fotográfica³ y en menor medida en la

1 Georges Didi Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 8.

2 Véase Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

3 Véase Margarita Alvarado, Pedro Mege, y Christian Báez (eds.), *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago de Chile: Pehuén, 2001; Alonso Azócar, *Fotografía Proto indigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, 2005; André Menard y Jorge Pavez, *Mapuche y Anglicanos. Vestigios fotográficos de la misión Araucana de Kepe, 1896-1908*. Santiago de Chile: Ocho Libro Editores, 2007; Alonso Azócar y Jaime Flores, “Evangelizar, civilizar y chilenuzar a los mapuche”. *Fotografías de la acción de los misioneros capuchinos en la Araucanía*. Sevilla/ Temuco: Ediciones Universidad de Sevilla/ Ediciones Universidad de la Frontera, 2017; Jorge Pavez Ojeda, *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2015.

pintura⁴ y en el cine.⁵ En el caso de los primeros, que versan sobre el campo de la fotografía, estos apuntan a considerar estas imágenes como un proceso de construcción de alteridad más que una “prueba” indiscutible de realidad. Cabe señalar que con la masificación de la fotografía en Chile durante finales del siglo XIX y a propósito de la prolífica producción de fotógrafos que registraron las comunidades del Wallmapu, como Obder Heffer, Gustavo Milet, Barnet Hermann, Hugo Rasmussen, entre otros, se logró un auge cada vez mayor de un determinado repertorio de imaginarios mapuche, sobre todo en formatos mayormente accesibles como las cartas postales.⁶

Se inaugura así una nueva etapa de la circulación de las imágenes de pueblos indígenas que, con relación al periodo, nos dan cuenta de una convergencia de un discurso que tiende a “fijarlos” como pieza de un pasado que pronto desaparecerá y como documentación de un pueblo que está en una compleja transformación. Esta caracterización viene dada por un proceso de asimilación e incorporación forzada, el cual fue llevado a cabo por las campañas de ocupación colonial de los estados de Chile y Argentina en territorio mapuche. Este proceso de inscripción y documentación fotográfica tiene como resultado una reiterativa comparación de imágenes entre “un antes y un después”.

Estos estudios especializados nos permiten abordar críticamente estos imaginarios fotográficos indígenas de colectividades mapuche y nos ayudan a reflexionar sobre cómo se generaron los procesos de construcción de alteridad en

4 Josefina De la Maza, “Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX”. *La Revue ARTELOGIE* 5, 2013; Martha Penhos, “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”, *Las Artes en el debate del Quinto Centenario, Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA-Universidad de Buenos Aires, 1992, pp. 23-30; Miguel Rojas Mix, *América Imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén editores, 2015.

5 Gastón Carreño, “Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (1), 2006, pp. 33-43.

6 Alonso Azócar, Valdevenito Nitrihual, Jaime Flores, Sandra López Dietz, Stefanie Pacheco Paillahual, “La tarjeta postal fotográfica y la escuela misional en la Araucanía: el discurso visual cacuchino sobre sus logros en la transformación de la niñez mapuche (1898-1930)”. *UNED Revista Signa* 24, 2015, pp. 215-223.

imágenes en distintos circuitos tales como la antropología, la etnografía o el arte. De este modo, podemos reflexionar de mejor modo por cómo son analizados o contruidos estos sujetos en distintas épocas y según distintos campos discursivos.

Ahora bien, podemos sostener que ya hay un determinado campo de debate sobre estas perspectivas que estudian de forma crítica las representaciones de los pueblos indígenas y que, a pesar de que existe un mayor interés por la fotografía, el caso del cine no ha estado exento de estos alcances. Al acercarnos a producciones sobre pueblos indígenas que trabajan con las imágenes en movimiento emerge una problemática que nos lleva a la distinción aún compleja entre un “cine indígena” hecho *por* indígenas, y otro tipo de producciones conocidas como “cine indigenista” o “indianista”, que fueron creadas y producidas por personas no indígenas pero que abarcan distintas temáticas que las involucran. Al respecto, José Luis Reza ha caracterizado esta problemática:

Los debates en relación con las definiciones del cine indígena siempre han estado abiertos y siguen siendo punto de desacuerdo, principalmente porque se vienen planteando desde una perspectiva académica. Cabe señalar que esos antiguos planteamientos se hicieron en la mayoría de los casos dejando en la marginalidad a sus protagonistas.⁷

En este sentido, nuestra propuesta para este escrito radica en comprender el cine indígena o cine indianista como la producción audiovisual que se sustenta en la visibilización y exposición, tanto desde una perspectiva documental o de ficción (o de la relación entre ambas), de problemáticas que atañen al mundo indígena en diversos contextos históricos y que tendrá

7 José Luis Reza, “Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales”, *Cinemas d'Amérique latine* 21, 2013, pp. 122-129. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.283>

como finalidad su enunciación en diversos grados de intensidad como colectividad culturalmente diferenciada.

En el caso mapuche, la representación ficcional se ha ido equilibrando con el pasar de los años, ya que si bien existen antecedentes de películas que trabajaron con temáticas mapuche, estas fueron más bien desde un enfoque documental –y es trabajo aquí identificarlas y analizarlas– estableciendo que sea mayoritario este acercamiento más que la representación en ficción, porque además, las cintas que se produjeron en el siglo XX como *La agonía de arauco* o *Nobleza araucana* se encuentran perdidas. Este diagnóstico lo señalaba María Paz Peirano hace unos años:

Los otros: ¿qué pasa con el mundo indígena? La pregunta no deja de ser interesante, puesto que la figura de los indígenas es prácticamente inexistente en el cine chileno no documental, y particularmente, en el cine chileno destinado al consumo masivo. La temática indígena tiende a estar ausente y escasamente encontramos personajes (primarios o secundarios) que se representen como pertenecientes a alguno de los pueblos originarios de Chile.⁸

Respecto del “cine indígena” hecho por las propias comunidades, es preciso señalar la potencialidad que tiene esta práctica como espacio de discurso contra-hegemónico y que permite visibilizar las problemáticas y sensibilidades específicas que conforman estos colectivos. Antonio Castells ha definido el cine indígena como un espacio de resistencia cultural y la caracterización que sustenta tal afirmación nos resulta fructífera. Con respecto al cine indígena, el autor sostiene que: “1. Rompe estereotipos, incluidos los forjados por el resto del cine latinoamericano; 2. Se expresa en lengua minorizada; 3. Usa la

8 María Paz Peirano, “Nosotros, los otros”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (1), 2006, pp. 55-66.

ficción en una forma subversiva”.⁹ Estos alcances descriptivos del cine indígena como una producción de resistencia cultural están estrechamente ligados con el panorama contemporáneo de la escena indígena del cine y de sus distintas poéticas.

Justamente, en la actualidad existe una mayor cantidad de cineastas indígenas que, como sujetos históricos y políticos, asumen esa identidad y la reivindican como lugar de enunciación y creación, tales como Yolanda Cruz, Vicent Carelli o María Sojob. Para el caso mapuche, cineastas como Jeannete Paillan, Francisco Huichaqueo, Claudia Huaiquimilla y Ayelen Lonconao han contribuido a posicionar una escena del cine indígena mapuche que no sólo evoca la vertiente documental para posicionar esa identidad, sino también la experimentación y la ficción. Muchos de ellos exponen las influencias e intercambios provenientes del repertorio de célebres documentales sobre el conflicto del Estado chileno con el pueblo mapuche –como *Ütruf tripay. El despojo*, de Dauno Tótoro o *Newen mapuche*, de Elena Varela– y elaboran, además, una visión problematizadora de estos. Junto con ello, cabe agregar las distintas instancias que han tejido redes y alianzas estratégicas ligadas a la promoción de las culturas indígenas y del pueblo mapuche, como el Festival de Cine del Wallmapu (FicWallmapu), la Muestra Cine-Video Indígena del Museo de Arte Precolombino y también Tuwün. Muestra de Cine Indígena del Wallmapu y, además, el valiosísimo trabajo de la Escuela de Cine y Comunicación Mapuche del Aylla Rewe Budi.

Ahora bien, es preciso señalar que, a pesar de que esta escena de cineastas mapuche haya tenido una mayor difusión desde los años 90, también existió una variedad de filmes que han abordado temáticas indígenas desde una perspectiva amplia, particularmente desde las problemáticas mapuche y que si bien no se enunciaban como “películas indígenas” propiamente tal – en el sentido de ser dirigidas por indígenas– estas sí exhiben la diversidad de problemáticas históricas que estas comunidades

9 Antoni Castells i Talens, “Cine Indígena y resistencia cultural”. *Revista Latinoamericana de Comunicación CHASQUI* 84, 2003, pp. 50-57.

vienen discutiendo y reivindicando desde gran parte del siglo XX. De esta variedad de nombres, queremos abordar específicamente aquellas que formaron parte del “nuevo cine chileno” y que fueron hechas en el periodo de ascenso y apogeo de la Unidad Popular. Estas han sido analizadas en diversos estudios que reflexionan sobre la emergencia de los sujetos populares o subalternos en el proyecto de la Unidad Popular, en este caso indígenas, específicamente mapuche.¹⁰ En esta línea, nos interesa colaborar desde una perspectiva descolonizadora relevando la resistencia cultural que nos ofrecen estos filmes, en tanto nos permiten acceder a la comunidad política a través de una dimensión que ha sido históricamente relegada como lo es su lengua. ¿Qué nos dicen los protagonistas de estos filmes cuando ponemos atención al mapudungun? ¿Cómo fueron abordadas sus representaciones o convicciones políticas vertidas en el “habla de la tierra”? ¿Qué discursos y memorias emanan cuando “habla el subalterno”? La dimensión descolonizadora del habla cobra relevancia, sobre todo en Chile, en la medida que haber mantenido y transmitido la lengua indígena fue también un acto de resistencia cultural contra toda la política asimilacionista y monolingüe que demarcó el lenguaje de la modernidad y del colonialismo chileno.

2. El nuevo cine chileno, una caracterización general

Tal como señalábamos, las películas escogidas para este artículo se circunscriben en lo que el campo del cine, la crítica especializada y el circuito académico han identificado bajo el nombre de “nuevo cine chileno”, una escena constituida por la voluntad de reinventar el lenguaje fílmico y narrativo para

10 Véase Carlos Ossa, *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2014; Felipe Maturana, “*Nutuayin Mapu* y el cine indígena en Chile”, *laFuga*, 11. En: <http://2016.lafuga.cl/nutuayin-mapu-y-el-cine-indigena-en-chile/412> [septiembre 2020]; Gastón Carreño, “Miradas y alteridad. La imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual”. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2007.

problematizar la historia política y artística en sintonía con las propuestas revolucionaria de finales de los años sesenta y que, abruptamente, duró hasta el golpe militar en el contexto nacional. Tanto *Nütuayin Mapu* de Carlos Flores¹¹ y *Amuhuelai-mi* de Marilú Mallet¹² son dos filmes ineludibles de esta escena y que son comúnmente incorporados en los análisis que refieren al nuevo cine chileno, sobre todo por visibilizar a sectores comúnmente desplazados de las narrativas audiovisuales y nacionales, como lo eran los pueblos indígenas en ese entonces. Quizá *Ahora te vamos a llamar hermano*¹³ de Raúl Ruiz sería posteriormente indexada a esta escena, dado que sus exhibiciones fueron pocas en el periodo y la cinta estuvo “perdida” por casi cuarenta años. Sin embargo, tras volver a verla es incuestionable el motivo político que la sustenta en sintonía con las preocupaciones y proyecciones estéticas y políticas de esta escena.

El nuevo cine chileno constituyó un periodo y una escena de prolíficas reflexiones y trabajos que plantearon la convergencia de un discurso social que interpelaba la visualidad del cine comercial acrítico y distante de las transformaciones sociales que sacudían al continente. Tal crítica era motivada desde los lenguajes del arte y la autonomía que, en una eclosión de intercambios latinoamericanos, daba forma a una nueva etapa. Para ilustrar el nivel de producción que alcanzó esta escena en Chile, en apenas dos años se estrenan películas de vital importancia para el cine nacional. Como se señala en el sitio especializado *campocontracampo*:

11 *Nütuayin Mapu. Recuperaremos nuestra tierra*, 1971, dir. Carlos Flores. Chile. Prod. Guillermo Cahn. Cinematográfica Tercer Mundo. En: <http://cinotecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2506> (esta versión se utilizará para detallar el minutaje)

12 *Amuhuelai-mi. Ya no te irás*, 1972, dir. Marilú Mallet. Chile. Prod. Departamento de Cultura del Ministerio de Educación. En: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/amuhuelai-mi/> (esta versión se utilizará para detallar minutaje)

13 *Ahora te vamos a llamar hermano*, 1971, dir. Raúl Ruiz. Prod. Citelco. En: <https://www.youtube.com/watch?v=6tWxVm0XXeU> (esta versión se utilizará para detallar minutaje)

Durante los años 1968 y 1969 se estrenan películas que serán muy relevantes para el desarrollo audiovisual de la década y para la configuración de un nuevo cine. Entre ellas, *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin), *Valparaíso mi Amor* (Aldo Francia), y *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz) (...) Posteriormente, en los escasos tres años de la década de los setenta, del gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular, se estrenan, entre otros, los filmes *Los testigos* (Charles Elsesser, 1971), *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1972), *Voto más fusil* (Elvio Soto, 1971), entre otros largometrajes de ficción y de documental del periodo. Otras películas importantes quedarán en pausa, pues la dictadura impide su estreno, como es el caso de *Palomita blanca* (Raúl Ruiz), *La tierra prometida*, (Miguel Littin) o *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores).¹⁴

Como es posible dar cuenta según las informaciones que nos ofrece el sitio, en apenas cinco años se exhiben obras que son parte fundamental de la cinematografía nacional y muchas de ellas tienen enorme vigencia por los debates sociales que siguen perdurando en la actualidad, como la desigualdad, la redistribución económica o las formas de acceso a la educación. Este periodo prolífico en tanto a producciones estuvo estrechamente ligado con intercambios transnacionales entre distintos directores de América Latina influenciados por corrientes neovanguardistas europeas. Como señala Marta Orell¹⁵ el prolífico camino que experimenta la escena del cine latinoamericano en los años sesenta tiene su origen mucho antes, con influencias de neorrealismo italiano y de la *nouvelle*

14 *Contracampo*. “Nuevo cine chileno”. En: <http://campocontracampo.cl/periodo/5> [septiembre 2020]

15 Marta Orell García, *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006, p. 14

vague francesa, y que tendría un desarrollo aún más innovador con la influencia del cine cubano de la revolución y el *cinema novo* de Brasil.

En este sentido, esta misma autora releva instancias decisivas e históricas como lo fueron los dos certámenes del Festival de Cine Nuevo Latinoamericano y los dos Encuentros de Cineastas Latinoamericanos, en 1967 y 1969, respectivamente. Ambos constituyeron verdaderos hitos para la reflexión del quehacer del cine en lo que atañe a su dimensión estética indisociablemente estrechada con la subversión política de aquél entonces y motivada por el ánimo de intercambio que existió entre diversos realizadores latinoamericanos. Estas inquietudes y reflexiones quizá tuvieron como mayor ejemplo el *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*. Para fines de este artículo, nos parece absolutamente relevantes estos apartados:

3. Que el cine chileno, por imperativo histórico deberá ser un arte revolucionario. 4. Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.¹⁶

De estos dos aspectos del manifiesto, la invocación del *pueblo* nos parece relevante dado que nos permite complejizar esa categoría y preguntarse en qué medida la emergencia de esta comunidad, el *pueblo de la unidad popular*, permite ser abordada desde la perspectiva de la *pluralidad* de los pueblos que creemos visibilizan estas obras fílmicas, o al menos plantean la inquietud y abren una sensibilidad que promueve de algún modo la diferencia. La categoría de “pueblo” es compleja

16 “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, *Revista Punto Final* 120, 22 de diciembre de 1970. En: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/> [septiembre 2020]

por el imperativo de unidad que refiere y por la ineludible referencia a lo “popular” como elemento constitutivo de la idea de pueblo. Sin embargo, como señala Alan Badiou,¹⁷ desde el punto de vista de la resistencia cultural contra el embate colonial, la categoría de “pueblo” –con toda la heterogeneidad que pueda presentarse a nivel interno– emerge como una potencia que apunta a su diferenciación, y si consideramos el afán monocultural y profundamente nacionalista que tienen los proyectos republicanos en América Latina desde principios del siglo XX, cobra aún más valor. En este sentido, al pensar el caso de “los pueblos indígenas”, la categoría “pueblo” actúa legítimamente contra una perspectiva que los minoriza como “etnia” o “raza”, que eran términos con que se abordaban estos colectivos nacionalmente diversos.

Volviendo al manifiesto, creemos ver que estos filmes permiten reflexionar sobre la “unidad del pueblo” en la medida en que las problemáticas que dan cuenta y el agenciamiento indígena que tienen lugar en ellos, nos permiten entrever que la concepción rodante de “pueblo” da cuenta de la emergencia de colectivos culturalmente diferenciados. En cierto sentido, la sensibilidad que promueven estos filmes de la escena del “nuevo cine chileno” permiten hallar una parte de esa correspondencia entre cine revolucionario y liberación y, de este modo, la producción fílmica se erige como coadyuvante de la emergencia de estos procesos sobre colectivos políticos que son culturalmente diversos. Dicho así, y es la perspectiva de abordaje que queremos plantear, tanto *Nütuayin mapu*, como *Amuhuelai-mi* y *Ahora te vamos a llamar hermano*, nos acercan a la diferenciación que tienen los pueblos respecto de un proceso histórico de vital importancia, como lo fue la Reforma Agraria, y que integró e intensificó las energías revolucionarias en el gobierno de la Unidad Popular.

Finalmente, la “emergencia indígena” en imágenes a través del registro fílmico documental que promueven estas películas,

17 Alain Badiou, “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra ‘pueblo’”. En Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari, Pierre Bourdieu, Jacques Rancière, *¿Qué es un pueblo?* Santiago de Chile: LOM. 2014. pp. 9-18.

nos llevan a reflexionar sobre la “unidad” del pueblo, más en el sentido de un interrogante que de una certeza, pues como veremos a propósito del proceso de Reforma Agraria y de la lucha política mapuche, las voces, cantos y discursos en mapudungun nos apuntan justamente a esa diferenciación tan necesario que define a los pueblos, en plural.

3. Mapuche y Reforma Agraria

Durante el último tiempo la relación entre el pueblo mapuche y el gobierno de Salvador Allende ha cubierto un gran interés, en gran parte motivado por desentrañar los encuentros y divergencias que tuvo y ha tenido la izquierda con el mundo indígena. En retrospectiva, como sostiene Bengoa,¹⁸ uno de los principales problemas que arroja este vínculo se ha caracterizado por la falta de especificidad programática que históricamente ha tenido la izquierda con los pueblos indígenas al verlos generalmente solo como campesinos o inquilinos pobres, no distinguiendo su especificidad como colectividad cultural y nacional diferenciada. El mismo autor señala que una de las transformaciones en la base productiva y cultural que experimenta la sociedad mapuche en la etapa reduccional luego de la “Pacificación de la Araucanía” es justamente esa, vale decir, la “campesinización” forzada de su población, modificando la estructura política, económica y cultural de su sociedad.

En particular, los escritos que versan sobre el pueblo mapuche y la experiencia de la Unidad Popular dan cuenta de esta característica, es decir, de una perspectiva y trato “campezinante” hacia su población por parte de los líderes políticos de entonces. A pesar de este enfoque, es en este periodo en que el movimiento político mapuche proyecta con mayor esperanza la política de restitución de tierras, no como inquilinos pertenecientes a un campesinado pobre, sino como otrora dueños de estas y cuya demanda no había dejado de

18 José Bengoa, *Historia del Pueblo Mapuche. Siglo XIX y XX*. Santiago de Chile: Sur Ediciones, 1996, p. 367.

estar presente desde todo el siglo XX. Tal proyección estaba estrechamente ligada al proceso de Reforma Agraria que venía implementándose en América Latina desde algunos años, por ejemplo, en países como Cuba, Perú, y Bolivia.

En Chile, la Reforma Agraria fue un proceso que logra desestabilizar el orden señorial de la hacienda, cuyo régimen concentraba enormes cantidades de tierras en minúsculas manos y perpetraba la explotación laboral de los campos chilenos en regímenes de inquilinaje. Este proceso de transformación de la hacienda fue iniciado en el gobierno de Jorge Alessandri, pero fue en el gobierno de Eduardo Frei Montalva que adquiere mayor relevancia con la promulgación de la nueva Ley de Reforma Agraria 16.640 que, entre otros avances, legalizaba los sindicatos campesinos.

Sin embargo, es en el gobierno de Salvador Allende en el que este proceso comienza su acelerada puesta a marcha, inclusive, mucho más de lo que el mismo gobierno estimaba, cuestión que se debe a la presión y el llamado a la acción por parte de comunidades mapuche para acelerar este proceso que se materializó en las tomas de terreno durante el verano de 1971, proceso conocido como “Cautinazo”. Recordemos que en el gobierno de Allende, a noviembre de 1970, ningún predio en la Araucanía había sido expropiado por la Ley de Reforma Agraria y, para agilizar esta acción, distintas comunidades mapuche impulsan mayores tomas de terreno desde diciembre de 1970 y en mayor número entre enero y febrero de 1971. En este proceso y desde ese año el Movimiento Campesino Revolucionario (MCR) y la organización Netuain Mapu cobran mayor protagonismo. Sin duda, este proceso generó una necesidad del gobierno de Allende de dialogar con comunidades mapuche, dado que la oposición y los latifundistas generaron una contra-respuesta por la vía legal y la vía armada provocando un clima hostil y que era necesario destrabar. Por ello el gobierno de Salvador Allende opta por el diálogo con las comunidades y genera cuatro acciones principales: 1) la promulgación en 1972 de la Ley 17.729, conocida como la “ley indígena” –que reemplazaba a la

Ley 14.511– y cuyo proceso de elaboración fue gestado con un gran protagonismo de las comunidades mapuche, 2) el mandato de trasladar las oficinas del Ministerio de Agricultura a Temuco y, además, 3) crear la Comisión de Restitución de Tierras Usurpadas, y 4) crear el Instituto de Capacitación Mapuche.

Uno de los estudios más importantes de esta relación entre el gobierno de Salvador Allende, la Reforma Agraria y el Pueblo Mapuche corresponde a Martín Correa, Nancy Yañez y Raúl Molina.¹⁹ Entre sus principales datos nos señalan uno de los resultados de la Comisión de Restitución de Tierras Usurpadas en voz de Antonio Millapi, quien se desempeñaba como presidente de la Confederación Nacional de Asociaciones Mapuches, y que indicaba: “Destaco la labor de la Dirección General de Asuntos Indígenas, que ha restituido 50.698 hectáreas de tierra que habían sido usurpadas a 125 comunidades mapuches”. A este dato debemos sumar que el 15 de septiembre de 1972, cuando Allende promulga la ley indígena 17.729, el presidente declara “quiero resumir la obra realizada por el Gobierno y que me parece fecunda. Restitución de tierras: entre enero del 71 y enero del 72 se han restituido a los mapuches 72 mil hectáreas de terrenos. En cambio, entre enero del 61 y enero del 71, diez años, sólo se restituyeron por los Juzgados de Indios, 1.432 hectáreas”.²⁰

Con estos datos, podemos dar cuenta de que el proceso de Reforma Agraria constituyó para el pueblo mapuche una oportunidad histórica en la que gracias a la acción política de las organizaciones y comunidades –graficada en los dos Congresos Nacionales Mapuche, el de Ercilla en 1969 y el de Temuco en 1970– y gracias a la acción insurgente de tomas de terreno y a las expropiaciones de tierra por vía legal, por un breve periodo fue posible proyectar una esperanza de restitución de las

19 Martín Correa, Raúl Molina y Nancy Yañez, *La Reforma Agraria y las tierras mapuches. Chile 1962-1975*. Santiago de Chile: LOM, 2005.

20 Salvador Allende, “Palabras en la firma de la promulgación de la Ley Indígena”. Discurso pronunciado el 15 de septiembre de 1972. En: <https://www.marxists.org/espanol/allende/1972/septiembre-15bis.htm> [septiembre 2020].

tierras mapuche que colonos y particulares chilenos les habían arrebatado.

No obstante, tras el golpe de Estado y el derrocamiento por la vía sangrienta del gobierno de Salvador Allende, esa oportunidad y esperanza serían truncadas, iniciándose un proceso de fatal represión y de violencia política que se experimenta de todo el país con la Dictadura de Augusto Pinochet. En lo que atañe a las tierras mapuche, se inicia un nuevo proceso denominado como “Contra-reforma”, es decir, la restitución a particulares chilenos y colonos de las mismas tierras mapuche que habían sido devueltas a estas comunidades por el gobierno de la Unidad Popular. Con ello, vuelve a fortalecerse aún más la propiedad privada, cuestión que favorecía en la época de los ochenta a la implementación miles de hectáreas de monocultivos madereros de pino y eucaliptus.

Ahora bien, es preciso dar cuenta de la proporcionalidad de esa esperanza, en términos de la demanda y restitución de tierras, justamente porque el material fílmico escogido da cuenta de la efervescencia comunitaria que se logró al calor de las tomas de terreno entre 1971 a 1972 y, además, porque estos registros permiten visibilizar la masividad y apoyo que alcanzó el gobierno de Salvador Allende, específicamente, en uno de los hitos que fue su visita a Temuco como presidente.

No obstante, como decíamos al principio de este apartado, desde la perspectiva indígena, mapuche en particular, la Reforma Agraria se percibe como una oportunidad que se entronca con la lucha política que no se había detenido durante todo el transcurso del siglo XX, cuya principal demanda era la restitución de la tierra, junto con mayor acceso a la educación y por la prevalencia de instancias que fortalezcan la cultura nacional mapuche. Es por ello por lo que resulta necesario decir que existió una oportunidad histórica durante la Unidad Popular con la implementación de la Reforma Agraria, pero contrario a la visión de que la implementación de este programa se tratara de la expropiación de particulares para favorecer a campesinos unidos únicamente por la conciencia popular, como

clase empobrecida pero insurgente, en este caso nos situamos desde la perspectiva de un pueblo con historia nacional propia que promueve e, incluso, acelera este proceso con los respectivos agenciamientos históricos y políticos que desencadena esa acción.

Conforme a esta perspectiva y gracias a estos filmes que problematizan la condición de despojo, y a través de una dimensión descolonizadora que pone el acento en la lengua mapuche, logramos dar cuenta de historias específicas, de memorias de pueblo-nación que son posible de problematizar poniendo atención a estas voces y discursos.

4. Los registros orales y discursivos mapuche en el nuevo cine chileno

4.1. *Nütuayin mapu: ülkantun* y memoria insurgente.

La película *Nütuayin mapu* de 1971²¹ es una obra dirigida por Carlos Flores, quien además hizo el guión, y fue producida por Guillermo Cahn y Cinematográfica Tercer Mundo. El filme constituye un hito dentro de la temática de la emergencia de sujetos populares, y más específicamente de sujetos colonizados. Esta película explora las relaciones coloniales de opresión por parte del latifundio *wingka* sobre las reducciones mapuche. Como señala Maturana, el hito de *Nütuayin mapu* lo constituye que esta cinta permite ubicarse en dos dimensiones, por un lado, por su carácter experimental al dotar de gráficas e imágenes y, por otro, desde una dimensión documental que fue contraria al romanticismo exótico de intentos audiovisuales anteriores que visibilizaban al mapuche como exotismo meloso de relaciones incorrespondidas en filmes como *La agonía de Arauco* (1917)

21 Distintos sitios y artículos señalan que *Nutuayin Mapu* fue estrenada en 1969, entre ellos, Cine Chile y la Cineteca de la Universidad de Chile. Sin embargo, otros sitios como Memoria Chilena y *la Fuga* indican que el filme es de 1971. Nos inclinamos por esta segunda opción, ya que como veremos, la obra evoca las tomas de terreno que, justamente, comienzan a originarse hacia diciembre de 1970, razón por la que creemos que desde esa fecha en adelante se realizan las filmaciones.

de Bussenius y Giambastiani, o *Nobleza araucana* (1925) de Idiaquez de la Fuente. El autor señala lo siguiente:

Pero a su vez, *Nütuayin Mapu* es relevante por su propuesta estética y narrativa, la que combina texto escrito en pantalla con entrevistas magnetofónicas y gráficas visuales, tanto históricas como aquellas obtenidas de los propios fotogramas filmados, rompiendo con la concepción “realista” del documental concebida como narración objetiva y sobria de la realidad.²²

En este caso, gran parte de las imágenes de *Nütuayin mapu* remiten a una tradición extensa de representaciones mapuche que fueron producidas desde tiempos coloniales y que van desde las imágenes de la *Histórica relación del Reyno de Chile* de Alonso de Ovalle a otras que corresponden a las litografías que acompañaron en el siglo XIX el *Atlas* de Claudio Gay. Así, *Nütuayin mapu* exhibe una reminiscencia a un relato visual de la colonización que parte con la llegada de los españoles y que seguirá perdurando pero que, con la Unidad Popular, será necesario “romperle el cerco”.

De cierto modo, mientras avanza el filme es posible percatar este relato de un antes y un después y cuya ruptura elocuente transgrede la cuestión histórica. Ese cambio drástico queda de manifiesto en las secuencias en la que se evoca la naturaleza para señalar metonímicamente un pasado libre y soberano que se ve abruptamente interrumpido; esto se muestra en el filme cuando se incorporan una serie de imágenes y textos que marcan tal cesura, es decir, al pasar de la naturaleza libre al yugo explotador y colonial (min 2:38). En este sentido cobra relevancia la categoría de “*wingka*” que se expone y que, además, precisa esa continuidad colonial.

²² Maturana, op.cit.

Cabe señalar que gran parte del relato que se exhibe en *Nütuayin mapu* expresa denotativamente el conflicto y la resistencia emprendida contra los españoles, dejando en menor protagonismo la incidencia de la república chilena como gatilladora del mal llamado “conflicto mapuche”. Esta cuestión, según distintos historiadores mapuche como no mapuche,²³ señalan que es el Estado de Chile quien transgrede una tradición diplomática de siglos y con la impronta colonial clásica invade el territorio indígena. Sin embargo, a pesar de no ser señalado más claramente, lo cierto es que el relato de la usurpación y la dramatización de la violencia colonial se expresa como una continuidad en el filme y, desde esta perspectiva, la categoría de *wingka* cobra aún mayor sentido, como también, los testimonios gráficos que dan cuenta de este relato: “Carlos y Juan Marileo robados y muertos por Pedro Figueroa”, “A Juan Huenchucao lo mataron de hambre”, “Héctor Taladriz usurpó 200 hectáreas a la comunidad Francisco Briceño y Renato Maturana otras 200”, entre otros más.



Fig. 1

23 Bengoa, op.cit.; Jorge Pinto, *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche*. Santiago de Chile: DiBAM, 2000; Pablo Marimán, Sergio Caniuqueo, José Millalén, Rodrigo Levil, *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, Santiago de Chile, Lom, 2006; Fernando Pairican, *Malon. La rebelión del movimiento mapuche, 1990-2013*. Santiago de Chile: Pehuén editores, 2014.

Ahora bien, conforme a nuestros propósitos hay otro valor que *Nütuayin mapu* también inaugura y es la emergencia de una comunidad lingüística emparentada en un idioma como lo es el pueblo mapuche y el mapudungun. En este sentido, los registros sonoros del mapudungun actúan como coadyuvante de las imágenes del filme, endosan una potencia indígena que logra dar uniformidad a un relato, pero no necesariamente logra dar cuenta del contenido de estas voces y, a la fecha, para una población que desconoce el idioma mapuche, sólo es posible oírlas sin tener un significado de qué es lo que dicen estos registros, sobretodo cuando son *ülkantun* (cantos mapuche) y que estos tienen una preponderancia clave en la cultura mapuche. Los estudios que han analizado la literatura mapuche coinciden en que la importancia fundamental del canto radica en su función como género discursivo oral y como expresión de un arte verbal específico.²⁴ Estos cantos se conocen bajo el nombre de *ül* o *ülkantun* y nos presentan aspectos relacionadas a la vida social, política y espiritual del mundo mapuche. Es la imbricación de estas nociones, la que nos permite relevar aún más el contenido y la propuesta de *Nütuayin mapu*, precisamente, porque en el contenido de estos radica una reflexión interna y testimonial del proceso que está llevando a cabo y de una memoria que clama por la restitución de la tierra producto de la usurpación. *Nütuayin mapu* parte con un *ülkantun* acompañado de guitarra y nos señala la urgencia de resistir y de volver a la tierra.

24 Félix de Augusta, *Lecturas araucanas*. Valdivia: Prefectura Apostólica, 1910; Natalia Caniguan y Francisca Villarroel. *Muñkupe ülkantun. Que el canto llegue a todas partes*. Santiago de Chile: Lom, 2011; Carlos Isamitt, “Apuntes sobre nuestro folklore musical” (dividida en 7 entregas). *Revista Aulos* 1 (1, 4, 6 y 7), 1932-1933, pp. 1-29. En: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-67553.html>; Héctor Painequeo, “Técnicas de composición en el Ül (canto mapuche)”. *Literatura y Lingüística* 26, 2012, pp.205-228; Lucía Golluscio, *El pueblo mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

minuto 1:26	min 1:26
amuleyaiñ nga peñi	Vamos yendo hermano
amuleyaiñ nga peñi	Vamos yendo hermano
wiñokintulayaiñ nga	No volveremos a mirar atrás
kom nga nütuyaiñ mapu	Todos recuperaremos nuestra tierra
kom nga nütuaiñ mapu	Todos recuperaremos nuestra tierra
peñi anay, peñi anay	hermano querido,
peñi anay, peñi anay	hermano querido.
kom nga ñi ayiwün nga	Toda nuestra alegría
nieyaiñ ñaña nga	tendremos queridas hermanas
nieyaiñ ñawe	queridas hijas
kom nga ñi kúme nga ñi mongeyal	Tendremos todo para vivir bien
kom nga ñi mongeyal, mongeyal lle	Tendremos todo para vivir bien.

La transcripción y traducción de este *ülkantun* nos permite indagar y exponer las distintas reflexiones políticas al interior de la memoria oral mapuche que están presente en estos filmes escogidos y que abren diversas perspectivas que, al abordarse desde una dimensión descolonizadora que pone su foco en la lengua y en el proceso insurgente, nos permite entrever cómo son captadas y comprendidas estas memorias a través de sus géneros discursivos propios y específicos en torno a lo que fue la experiencia de la Unidad Popular. Como han señalado distintos autores, los *ülkantun* no solamente refieren a ámbitos propios mapuche relacionados a un *palin*, *machitun* o fiestas, sino que también, por su potencialidad para ser improvisados y por ser un archivo de la memoria oral mapuche, pueden dar cuenta de una variedad de contextos y de tiempos históricos. Esta

afirmación podemos fundarlas gracias a los grandes aportes que han planteado en sus estudios Gabriel Pozo y Margarita Canío al explorar la potencialidad del *ülkantun* para analizar las experiencias traumáticas del *awkan* o “Pacificación de la Araucanía”, y que mucho de estos fueron heredándose y gracias a algunos registros sonoros como los de María Ester Grebe, pueden servir como archivo de la memoria política y de resistencia.²⁵

Otro de los registros sonoros al interior de *Nütuayin mapu* nos permiten abordar la emergencia del pueblo mapuche en lo que atañe a sus instancias de comunidad social. Esta dimensión cobra protagonismo a través de un *ülkantun* en el contexto de un *ayekan* o *ayekantun* (min. 4:50). Si bien el *ayekan* o *ayekantun* ha sido traducido mayormente como la acción de reírse y también la instancia en la cual la gente se divierte, sea con chistes, bailes o música,²⁶ hay también otra dimensión del *ayekan* y que tiene que ver con la solemnidad que tiene como un registro sonoro y espiritual que contribuye a acompañar las ceremonias. En el caso de *Nütuayin mapu* creemos ver dos de ellos; uno que tiene relación con un *ayekan* dirigido por un *kultrun* y otro que tiene relación con el *tayül* (min. 5:42), que es el canto acompañado de mujeres y que varía según la instancia en el que este tiene lugar y cuyo contenido puede ser relacionado a cantos de familias según sus linajes o como alocuciones afectivas de alegría o melancolía.

De este modo, al resignificar estos registros sonoros en mapudungun al interior de estos filmes podemos problematizar de qué modo la emergencia de estas colectividades y en su

25 Margarita Canío y Gabriel Pozo. *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la “Campaña del Desierto” y “Ocupación de la Araucanía” (1898-1926)*. Santiago de Chile: Lom, 2013; “Regina y Juan Salva: primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907)”. *Revista Musical Chilena* 222, 2014, pp. 70-88; y *Pu Nekulfilu ñi ülkantun ejün. Memoria oral mapuche en los cantos de la familia Neculfilo*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2019; Margarita Canío, Gabriel Pozo y José Velázquez Arce, “Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales ülkantun: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX)”. *Resonancias* 23 (45), 2019, pp. 61-89.

26 Félix Augusta, *Diccionario Araucano-Español/ Español-Araucano*. Padre Las Casas: Imprenta San Francisco, 1916, p. 13.

idioma se complementa con las estrategias visuales, sonoras y de montaje con que fueron finalmente producidas estas cintas en aquel periodo.

Cabe señalar que las distintas insurgencias de comunidades rurales movilizadas generaron un interés bastante amplio no solo en los cineastas, sino que también en los fotógrafos profesionales. En particular, los asentamientos del Movimiento Campesino Revolucionario y otras tomas y recuperaciones fueron documentadas por fotógrafos relevantes como Raymond Depardon, por aquel entonces director de la agencia Gamma y, además, por Armindo Cardoso, el fotógrafo portugués.

A propósito, durante los últimos años especial interés ha tenido el análisis de la convergencia de movimientos de izquierda de acción directa, tales como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), junto con las reivindicaciones históricas del pueblo mapuche, en particular, con las experiencias del Movimiento Campesino Revolucionario (MCR). Esta imbricación genera debates de si la experiencia del MCR era o no un movimiento propiamente mapuche de reivindicación nacional y de acción directa, o más bien, eran experiencias aisladas de correlación de fuerzas con organizaciones políticas de izquierda en los espacios rurales. En este sentido, dos grandes aportes que ofrecen una amplia y detallada documentación son los recientes trabajos de Jaime Navarrete y Cristian Suazo.²⁷ Como da cuenta *Nütuayin mapu* (min 8:23), las locaciones de filmación y quienes participan en la dramatización fueron realizadas en el campamento “Lautaro”, una toma de recuperación efectuada en el Fundo “Tres Hijuelas” y que se dio en el contexto del “verano caliente” o “Cautinazo”, caracterizado con ese nombre por la seguidilla de tomas de terreno en tierras anteriormente usurpadas a comunidades mapuche y que serían estas mismas quienes intentaban acelerar el proceso de Reforma Agraria.

27 Jaime Navarrete, *Movimiento Campesino Revolucionario*. Santiago de Chile: Editorial Escapate, 2018; Cristian Suazo, *¡Nadie nos trancará el paso! Contribución a la historia del Movimiento Campesino Revolucionario (MCR) en la provincia de Cautín (1967-1973)*. Santiago de Chile: Londres 38, 2018.

En: http://www.londres38.cl/1934/articles-101219_recurso_1.pdf [septiembre 2020]



Fig. 2

En consecuencia, el filme *Nütuayin mapu* de Jaime Flores no solamente nos revela la algidez que alcanzaron las insurgencias mapuche y cómo esta experiencia tiene lugar en un nueva forma de representar sectores oprimidos que caracteriza al nuevo cine chileno, sino que también nos ofrece cómo estas experiencias insurgentes se develan en los propios registros orales mapuche, tales como el *ülkantun*, y nos permite abrir una perspectiva de análisis que tiene que ver con la propia especificidad de contenido de los géneros discursivos mapuche en un momento concreto como lo fue la Unidad Popular.

4.2 “*Amuhuelai-mi*”: tres escenas de la historia mapuche

“Porque el mapuche en sí es flojo y no trabaja”. Esta declaración fue dicha por el aquél entonces vicepresidente del Partido Nacional y forma parte de las escenas que inician *Amuhuelai-mi* (1972) de Marilú Maillet, otro de los filmes que abarca y problematiza la situación del mundo indígena y las representaciones e imaginarios que estos arrastran para la sociedad hegemónica. Como ha señalado Carlos Aguirre, la intención que refleja esta delimitación de los dichos del entonces vicepresidente del Partido Nacional consistiría en contraponer lo denotadamente dicho de lo artísticamente expuesto que nos

confiere la imagen de una pintura, probablemente de Botero, que pareciese incorporar la representación de un burgués a partir del estereotipo de gordo (min 0:22) : “Este testimonio creemos que da cuenta de una figura invisible que logra encarnarse en una imagen-pintura que evoca la apariencia de un ausente y así localizar el prejuicio ideológico que cruza a la declaración escuchada”.²⁸ Esta es una de las estrategias mediante la cual *Amuhuelai-mi* instala una reflexión respecto de lo sesgado y polarizado de las declaraciones iniciales pues nos permite hacer más reiterativa la oposición entre la burguesía y el mundo indígena, sumada por otro de los dichos que señala esta misma persona cuando dice: “le puedo manifestar que hasta que llegaron estas ideas marxistas aquí al país, el pueblo mapuche estaba trabajando de forma tranquila en sus respectivas comunidades” (min 0:22).

Posterior a los dichos del vicepresidente, se suma la voz de una machi haciendo *ülkantun* (min 1:29) y cuyo telón de fondo es un paisaje en el que, posteriormente, se le sumarán escenas de personas, generalmente en alguna faena de trabajo que, tal como dijimos, permite referenciar de modo claro la contradicción entre los dichos iniciales –que “el mapuche no trabaja”– y la realidad documental expuesta en el filme. De este modo, la pobreza estructural del mundo indígena representada en la objetividad de los datos estadísticos que muestra la película²⁹ se ve contrapuesta con la actividad productiva de sus miembros, la cual es de cierto modo “arengada” por los cantos que acompañan la escena.

28 Carlos Aguirre, “Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo: *Amuhuelai-mi* (Marilú Mallet, 1972) y *Ahora te vamos a llamar hermano* (Raúl Ruiz, 1972)”. *Revista Faro* (2) 22, 2015, pp. 47-60. En: <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/422/291> [septiembre 2020]

29 Por ejemplo: “En Cautín, un mapuche apenas tiene 2 hectáreas de tierra”, “1 cama de hospital para mil habitantes”, “Cautín: 25% de analfabetismo, el peor del país”, “Cautín: única provincia que no ha aumentado su población. Causas: emigración y alta mortalidad”, “Según la ley 14.511 aunque el mapuche gane el juicio contra el usurpador NO RECUPERA SU TIERRA. Única salida: emigrar”, “De cien mapuches que emigran a la ciudad: 30 se cambian nombre y apellido, para evitar la discriminación racial - 70 trabajan como mozos, empleadas domésticas y en panaderías”.



Fig. 3

Sin embargo, el relato de *Amuhuelai-mi* nos invita a reflexionar que el “estado de la cuestión” indígena, de comunidades que viven y trabajan pero que están asoladas por la pobreza, por la falta de educación y el acceso a la salud, tiene como consecuencia y correlato la emigración de los mapuche hacia centros urbanos: de este modo, los cortes en que se divide *Amuhuelai-mi* nos permiten exponer la relación causa-efecto que atañe al mundo mapuche en un modo secuencial: 1) las causas de la pobreza estructural (min. 00:00 a 5:32); 2) el relato de la diáspora mapuche y su origen (min. 5:32 a 9:17); y 3) el retorno al país mapuche unido a la insurgencia propia de la reivindicación de tierras y la oportunidad que existe en la defensa de la Unidad Popular (min. 9:18 a 10:45). En este sentido, podemos visibilizar en *Amuhuelai-mi* claramente esos tres momentos que atañen no a la historia de un campesinado pobre, sino a la propia historia mapuche marcada por la continuidad colonial.

Con relación al aporte que significa el mapudungun en este filme y, en particular, con la primera subdivisión que proponemos para *Amuhuelai-mi*, el canto de machi que acompaña las escenas del comienzo refuerza enormemente la idea de comunidad tradicional que se plasma en la película y que, de algún modo, nos transmite una resistencia que se refuerza hacia la última parte,

sobre todo al reivindicar el título del filme que, precisamente, está en mapudungun: *Amuhuelai-mi* [*amuwelayaymi*]: “ya no te irás”.³⁰ En este sentido, la importancia que adquiere el *ülkantun* inicial no solo consiste en dotar de una perspectiva mapuche las imágenes de las comunidades y potenciarlas en la imbricación entre lo visible y lo escuchable, sino que es justamente a través del registro sonoro de una de sus autoridades tradicionales, tanto espiritual como política, como lo es el o la *machi* y su canto, la que nos trasmite que estos fragmentos cobren aún más trascendencia, tanto por el efecto sonoro como por el contenido de lo que señala.

min 1:30 a 2:00	min 1:30 a 2:00
Tüfa mew, ka mapu anüman ka Witrapayay nga witrapayay nga Fochüm kay peñi kay (...) (..) mollfüñ em	Desde aquí me iré a asentar a otra tierra. Se levantará, se levantará, Hijos y hermanos. Con sangre...
min 2:18 a 2:27	min 2:18 a 2:27
Antiku mew tutuiñ ka kake mollfüñ nieyiñ ka	Antiguamente nos volvimos a tomar esto (...) Y también tenemos otras sangres ...

Estos fragmentos, probablemente nos hablan del estado de *küymi* de una *machi*; pues interpreta un canto en que por la tonalidad en que se expresa, como también por el uso de términos que sólo utiliza el hombre, como el de “*fochüm*” (hijo) o “*peñi*” (hermano), podemos inferir que se trata del *filew* (espíritu del *machi*) quien habla y no la persona mujer que tiene el cargo

³⁰ Cabe agregar que habría una distinción entre “*amuwelayaymi*” [*amuhuelaimi*] (dejaste de ir), y “*amuwelayaymi*” (“ya dejarás de irte” o “ya no te irás”). Esta diferencia se percata porque, en la segunda afirmación, está marcada por la unión del sufijo de negación *-la* y el sufijo de futuro *-a*.

de machi. El estado de *küymi* ha sido referido como el “trance” o el “arte” del o la machi en que se le permite acceder a ese estado y comunicarse con los antiguos caciques o *pu longko*. Este fragmento indica ir a asentarse a otro espacio que puede ser terrenal o también el espacio del *wenumapu* o “tierra celeste”. También indica el carácter del mestizaje que caracteriza a los mapuche y que se desprende del término *kake mollfüñ* (“otras sangres”, estirpes), aludiendo a que el pueblo se vio “mezclado” (min 2:24).

Posteriormente a este quiebre tanto de las referencias visuales como del registro sonoro y de los datos estadísticos, el filme visibiliza la problemática de la migración forzada de las comunidades mapuche hacia sectores urbanos y que distintos estudios de la época se encargaron de dar cuenta, como los de Carlos Munizaga y Milan Stuchlik.³¹ Actualmente, la mayoría de la población mapuche vive en sectores urbanos y la problemática de la “diáspora mapuche” ha cobrado enorme interés por las formas de organización política y resistencia cultural que se han planteado desde espacios, en particular, desde la *fütra waria* (“la gran ciudad”) de Santiago. Estudios recientes, como los de Antileo y Alvarado Lincopi³² nos señalan que, contrario a lo que se esgrimía de que la migración implicaría una forma de asimilación y pérdida de identidad cultural, el panorama es otro, pues pareciese que el vivir en la ciudad no ha sido un impedimento para crear nuevas formas de organización política mapuche, las que han ido proliferando con mayor potencia logrando establecer a la ciudad de Santiago como un foco de resistencia en la urbanidad, que teje redes de solidaridad y

31 Carlos Munizaga, *Estructuras transicionales en la migración de los araucanos de hoy a la ciudad de Santiago de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1961; Milan Stuchlik, *Rasgos de la sociedad mapuche contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, 1974.

32 Enrique Antileo y Claudio Alvarado Lincopi, *Santiago waria mew. Memoria y fotografía de la migración mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2017; *Fütra Waria o Capital del Reyno. Escrituras, imágenes e historias de la migración mapuche 1927-1992*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2018; y *Diarios Mapuche 1935-1966. Escrituras y pensamientos mapuche bajo el colonialismo chileno del Siglo XX*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2019.

que desde esta posición, además, construye reflexiones sobre categorías como las de *wariache* (“gente de la ciudad”) o también la de *champuría* (“mapuche mestizo”) y que además aportan perspectivas que enriquecen el debate respecto de la identidad cultural mapuche, la autonomía y autodeterminación. En este sentido, *Amuhuelai-mi* nos permite volver hacia esos registros iniciales de la historia indígena en la urbe, contrario a los imaginarios que se arrastran de lo mapuche desde el punto de vista único de la ruralidad y el exotismo del colonizador. Si bien el título del filme expresa la posición de que es necesario volver al Wallmapu y trabajos posteriores profundizan esta problemática –como el documental *Wiñometun Ñi Mapu Meu (Regreso a la tierra)*, de José Ancán y Andrés Dinamarca)—³³ lo cierto es que en el horizonte político mapuche con relación a la autonomía y autodeterminación se vuelve necesario reflexionar sobre el espacio de la urbanidad y su rol en este proyecto. Visto de esta perspectiva, *Amuhuelai-mi* contribuye a reordenar el imaginario visual mapuche con uno de los primeros registros que aborda la diáspora en Santiago.



Fig. 4

33 *Wiñometun Ñi Mapu Meu (Regreso a la tierra)*. 1993, dir. José Ancán. Prod. Hernán Dinamarca y Valeria Fonca. Chile. En: <http://cinetecavirtual.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2509> [septiembre 2020]

Posteriormente, *Amuhuelai-mi* expone el momento final que reordena la propuesta del filme y que cobra mayor sentido al título (“ya no te irás), dado que luego del relato de la migración mapuche a Santiago y de señalar las problemáticas que experimentan los trabajadores en espacios como las panaderías y las casas particulares, la película cambia de plano rotundamente y una de las primeras escenas que se integran y que se irán repitiendo serán las de marchas y convocatorias hechas el sur de Chile y que se erigen como la instancia donde emerge la comunidad mapuche entrelazada a la Unidad Popular (min 9:49). En este fragmento final se refuerzan las imágenes de trabajo en las comunidades y los mensajes que apoyan la Reforma Agraria, como si este último fragmento hiciera una invitación a volver al territorio mapuche de la mano del apoyo al gobierno de la Unidad Popular. En particular, algunos planos muestran la visita de Salvador Allende a Temuco y el enorme apoyo que tuvo de parte de la gente mientras oye su discurso. En esta escena no existen diálogos sino tan solo imágenes y terminarán el filme con la escena de distintos vagones de trenes rayados con mensajes de apoyo: “Allende, el pueblo te defiende”, “Lautaro, junto a su presidente Allende”, “Campesinos de Lautaro a su presidente Allende”.

eeaa / Vol. 5 N°. 1/2 2021



Fig. 5

En definitiva, *Amuhuelai-mi* de Marilú Mallet expresa la experimentación y documentación que constituye visibilizar el hito histórico que atraviesa la sociedad mapuche en un momento decisivo en que la colectividad requiere volver, apoyar y defender al gobierno y, tal como vimos, esa comunidad que retorna lo hace a su espacio tradicional fortalecido por las imágenes y los *ülkantun* del principio que permiten reconstruirlo.

4.3 . *Ahora te vamos a llamar hermano: mapudungun y memoria política.*

El 28 de marzo de 1971 Salvador Allende llega al aeropuerto de Makewe de Temuco. Lo espera una enorme comitiva y una agenda apretada. El presidente acude a poner la primera piedra del Instituto de Capacitación Mapuche y a promulgar el proyecto de ley que modificaría la Ley 14.511. La visita del presidente a la Araucanía, no obstante, se había escrito antes de que Allende fuese el primer mandatario, pues su viaje a Temuco significó fortalecer el compromiso adquirido previamente con distintas comunidades en el Segundo Congreso Nacional Mapuche hecho en Temuco el 04 de diciembre de 1970.

La visita del presidente Salvador Allende al Wallmapu generó un interés enorme. La prensa cubría todos los pormenores antes, durante y después de lo que fue ese acto presidencial. Allende acude a fortalecer las campañas municipales que permitirían darle mayor continuidad y fuerza al programa de la Unidad Popular y que se manifestaría en las urnas. Según *El Diario Austral*, a la visita de Allende asisten cerca de 20 mil personas. Como registro de este acontecimiento, y según lo que dicen las primeras imágenes del filme, acuden Raúl Ruiz (director), Mario Handler (fotografía), José de la Vega (sonido); también colaborarán Carlos Piaggio (montaje), Valeria Sarmiento (asistente) y Sergio Meza (producción). Todas estas personas trabajan en la elaboración de un documento histórico y singular como lo es el filme *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), un registro audiovisual único por tres grandes motivos:

primero, es de los pocos registros que existen en la época sobre el mundo mapuche grabados a color, segundo, porque está casi completamente hablado en mapudungun y, por último, porque exhibe un acontecimiento histórico que captó el interés transversal tanto de la prensa y de artistas mancomunados con la Unidad Popular en el Wallmapu histórico.

A partir de una investigación hecha junto a Andrea Salazar hemos podido identificar alguna información de la película.³⁴ La cinta tuvo como locación la ciudad de Temuco y una comunidad cercana, la cual aún no hemos podido identificar. Las grabaciones ocurrieron solamente en un día. Posteriormente, luego del proceso de postproducción, el filme fue exhibido en diversos festivales de cine europeos en España, Bélgica, Holanda e Inglaterra y en Italia, particularmente, en la Bienal de Venecia en octubre de 1974 y desde esa fecha, la cinta permaneció guardada en el Archivo Histórico del Arte Contemporáneo de la Bienal de Venezia (ASAC) hasta que la antropóloga María Paz Peirano la re-descubre en tal lugar, al encontrarse con una cinta que tenía un título que solo señalaba “mapuches”. Luego de ello, el filme vuelve a exhibirse en Chile en el Festival de Cine de Valdivia en su edición del 2012, tras permanecer más de cuarenta años en el olvido.

La película tiene un valor incalculable no solamente en lo que atañe a la obra de Raúl Ruiz, por ser considerada una “rareza” respecto de las temáticas que atraviesan su trabajo en general, sino porque constituye un testimonio cercano, quizá el más importante con que contamos a la fecha, de personas mapuche hablando por sí mismas y en su idioma. Las problemáticas que atraviesan las representaciones de sectores racializados y subalternos ponen el acento en *cómo* exponerlos sin que esa acción reincorpore los estereotipos e imaginarios que arrastran estas comunidades, sobre todo indígenas. En el caso de esta

34 Andrea Salazar Vega y Cristian Vargas Paillahueque, “Resonancia de voces indígenas en el cine chileno: *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), de Raúl Ruiz”. En Eduardo Fonseca y Fabio Mendes (eds), *Tránsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema*. Paraná: EDUNILA/ Editora Universitária, 2019, pp. 151-157.

película, se propone un enfoque que permite dar cuenta de una sensibilidad más estrecha con estas comunidades y que se aprecia en la distancia que separa el observador y el observado no desde el imaginario de “la captura” sino del testimonio, en aspectos que rebalsan la mera noticia y que se transforman en testimoniantes plenamente conscientes del momento histórico del que son parte y de la insurgencia mapuche que cobra protagonismo en sus territorios. Quizá sea porque solamente hablan en mapudungun –y ese sea el pie forzado– que en las primeras escenas no haya otra alusión a un agente externo o foráneo que les retroalimente. Es la visibilidad de un Wallmapu que nos indica que en el *lof* (comunidad) el mapudungun tiene protagonismo y a través de sus géneros discursivos se plasma la conciencia histórica y política de la que son parte. Esa conciencia de un momento particular que escinde el tiempo histórico queda de manifiesto en uno de los protagonistas del filme cuando señala: “*inchiñ nieyiñ tayin poder tüfa wüla*” (“solamente ahora, nosotros tenemos el poder”) (min 4:06).

Cabe señalar que una de las dificultades que aún está presente en el filme y que anima a una futura retraducción es que varias enunciaciones de estos protagonistas se encuentran sin subtítulo o están interrumpidas y al igual que los filmes anteriores, resulta complejo el ejercicio de entender a cabalidad la potencialidad del discurso político mapuche para alguien que desconoce la lengua. Sin embargo, debemos considerar las dificultades técnicas que esa acción requería, sobre todo porque los protagonistas hablan a la vez y el proceso de subtitulado se hacía sobre la misma cinta material. Según la investigación citada anteriormente, es posible que quien haya realizado los subtítulos haya sido don Domingo Curaqueo.

Precisamente la cinta inicia con una escena parcialmente subtitulada del *chachay* (anciano) que expresa lo que será reforzado por la *papay* (anciana) que le acompaña. Ambos indican la necesidad de contar con tierras para poder trabajarlas y que, a pesar de que los subtítulos en algunas ocasiones señalen el hecho de “dar tierras”, en mapudungun, por el contrario,

siempre se hablará de la restitución de estas puesto que, en términos discursivos, no es posible hablar de “otorgar tierras” cuando estos ancianos y sus familias fueron otrora dueño de estas. Un ejemplo que no aparece en el subtítulo original lo señala la *papay*, cuando dice que “*castiga nieyiñmu tata mew, küme acorda entregangeliyiñ taiñ mapu*” (“todavía ellos nos castigan a nosotros, que se acuerden de devolvernos nuestras tierras”) (min 2:47).



Fig. 6

Como hemos señalado, al preponderar el habla mapuche como portadora de significados y contenidos asociados a la memoria política de una nación, cuestión que está presente en los filmes seleccionados, podemos dar a conocer algunas especificidades que nos permiten reflexionar sobre el vínculo entre la lucha mapuche y la Unidad Popular. Como declaramos,

el *ülkantun* tiene la capacidad de transparentar emociones, perspectivas y afectos y, a propósito de la cercanía que se aprecia en *Ahora te vamos a llamar hermano*, este vínculo se esclarece en el canto que realiza el *chachay* y la *papay* de forma sincronizada y que el subtítulo expone parcialmente lo que dice cada uno. Considerando que a veces hablan al mismo tiempo y que el sonido es poco claro, sin embargo, presentamos esta transcripción y traducción.

<p>min 3:05 a 3:38</p> <p>Chachay (anciano) (indescifrable) puwiñ anay trepeluwiñ nga anay eyimi nga mi akun mew fam pür amutuyu nga yu kuñifalngen anay lamngenwen nga pemefiñ pipingeay nga anay famngekeaiñ nga pilefuiñ anay fachiantü kay nga, fachiantü eyimi kay ... (indescifrable) eyimi tami ... (indescifrable) anay</p>	<p>Min min 3:05 a 3:38</p> <p>Chachay (anciano) (...) llegamos nos despertamos, por tu llegada, pues, así nos iremos rápidamente nosotros dos que somos pobres, “fui a ver a estos dos hermanos”, dirá él, pues, [se refiere a quien graba] de esta forma lo haremos, es lo que queremos. Hoy día pues, hoy pues... Y tu ... (indescifrable)</p>
---	---

<p>Min 3:23 a 3:55</p> <p>Papay (anciana) feypi pingey “ayin”, pilaen fachiantũ kay nga perumepañ ey mu nga ayin compañero, ngollilu reke nga pipingetuiñ may kay nga chaw em (indescifrable) chaw em anay ngollilu reke ngollilafuiñ ta tũfey nay chaw ngollilafuiñ (indescifrable) feypingey nga anay femngerken ta mapuche femngerken ta mapuche inchiñ ta ayin antiw mapuche anay chaw</p> <p>(Nota: <i>chaw</i>, es padre, pero en el contexto del <i>ũlkantun</i> se emplea como cariño y por eso la traducción de “papito”</p>	<p>Min 3:23 a 3:55</p> <p>Papay (anciana) se dirá que “es querido”, me dirás hoy pues, los vimos de repente a ustedes dos queridos compañeros, [se refieren a quienes graban] “están como ebrios” van a decir <i>papito</i> “están como ebrios”, Pero no estamos ebrios aquí <i>papito</i> Decimos que no estamos ebrios Así son pues los mapuche [“así son de alegres”] Así son pues los mapuche Nosotros somos agradables viejitos mapuche, <i>papito</i>.</p>
--	--

Ambos cantos nos revelan dos cosas: la primera, es el carácter dedicado que podrían tener estos cantos y que nos permite pensar en su improvisación, cuestión que se justificaría por el instante en que el anciano dice “*eymi tami akun mew*” (“por causa de tu llegada”, hablándole a Raúl Ruiz o José de la Vega) y la anciana que complementa esta acción al señalar “*perumepaiñ eymu ayin* compañero” (“los vimos de repente a ustedes dos queridos compañeros”). Llama la atención el lenguaje propio de la época que se refleja en el trato de “compañeros” o “momios” en el filme, términos que son ingresados en los discursos de distintas personas y que dan cuenta de la importancia de estos para expresar la realidad de ese entonces. Además, pareciera que la anciana refuerza la idea de que están alegres porque sí, por la visita, y que contrario a lo que se cree a partir del estereotipo, ellos no son ni flojos ni borrachos –como indicaba el vicepresidente del Partido Nacional al iniciar *Amuhuelai-mi*. Otro momento memorable que nos deja *Ahora te vamos a llamar hermano* está presente en el discurso a cargo de la anciana y que está subtítuloado en apenas unos diálogos. Ella expone la memoria del despojo y de la violencia colonial que ha marcado a distintas generaciones mapuche. Además, también menciona cómo lo dicho por Allende en la mañana de ese 28 de marzo de 1971 invita a pensar una realidad opuesta al panorama anterior y que, de cierto modo, permite proyectar la idea de un retorno próspero, más que una realidad no experimentada con anterioridad; de este modo, el discurso de la *papay* retorna la memoria del Wallmapu. Como decíamos, ella reitera el hilo discursivo de la restitución de tierras y animales, cuestión que engloba la proyección e imperativo político de “¡volveremos a vivir como gente!” (*¡chengeñmutuaiñ!*) (min 6:13).

<p>Min 5:37 a 6:36</p> <p>Feymew dunguaymün eymün ka... (joven de sombrero)</p> <p>Papay (anciana) ¿chumafuyiñ? kümelay felen surpanieñmangeiñ mapu tufachi kümeke riku, kümeke wingk konpulu afketueyiñmu [afketueuiñmew] afkentu aprovechaeyiñmu aftupe ta feychi dungu (indescifrable) ta ti tufachi gobierno ta koni, tufachi presidente ta küme dungu ta nentupay ta. (...) ya, wültuy pewmangele ta küme dungu ta eluayiñmu [eluaeyiñmew] elungetuliyiñ taiñ mapu, elungetuliyiñ (...), taiñ presidente taiñ mapu küme küdawtuayiñ, tranquilamente ta küdawtuayiñ. nietuaiñ ta kulliñ, ¡chengeñmutuayiñ! chumngechi ta pu riku meken (indescifrable) weñefe, weñemapuy ta kuyfi antiw ta weñemapueyu [weñemapueyew] ta tufey femi tata ta chi kom momio ta akulu fey may ta nieyiñ ta tufey castiganieñ petu ta castiganieñmu ta tufa</p>	<p>Min 5:37 a 6:36</p> <p>Ahora hablen ustedes... (joven de sombrero)</p> <p>Papay (anciana) ¿qué le vamos a hacer? No estamos bien Nos usurparon la tierra, Estos ricos acomodados, estos <i>wingka</i> que están bien y que entraron. Nos tienen ahí, aprovechándose de nosotros. Sin cesar se aprovechan de nosotros, Que se termina esta cosa. Este gobierno ya entró, este presidente ya vino a dar buenas noticias. Ya vino a devolver. Ojalá que buenas cosas nos haga Si nos devuelven la tierra, si nos devuelve la tierra nuestro presidente, vamos a volver trabajar de lo más bien, vamos a volver trabajar tranquilamente. Vamos a volver a tener animales, ¡volveremos a vivir como gente![tener los medios para vivir] Así como los ricos hacen eso... (indescifrable) Estos ladrones, antiguamente vinieron a robar la tierra A los antiguos le robaron su tierra. Así fue pues <i>tata</i> cuando llegaron todos los momios. Ese es el asunto que tenemos ahora. Están castigando, Aún nos castigan ellos a nosotros acá.</p>
--	---

Mientras la anciana declama este pequeño *wewpin* –que es una forma de discurso mapuche– la película va exponiendo diversas convergencias que permiten unificar la propuesta argumental, fortaleciendo así el entrelazamiento entre la lucha del pueblo mapuche y la Unidad Popular. En ese fragmento se escucha el sonido de un canto y de un *kultrung* de fondo que permite englobar y potenciar el discurso que señala la anciana transformando el plano en una sinécdoque sonora que evidencia el agenciamiento mapuche de lo dicho y lo escuchado, todo eso mientras la cámara hace un recorrido de un Temuco convulsionado por el acontecimiento de la vista de Allende, colmado por una comunidad política que sitia la ciudad. El paisaje sonoro y visual actúa como una marca territorial del Wallmapu en la cinta, pues si bien este enorme conglomerado de personas que sostienen banderas y pancartas traen consigo el imaginario de la izquierda, es a través del mapudungun y de las historias detentadas en el habla de la anciana y del anciano la que da especificidad mapuche al relato, posicionando la memoria oprimida e insurgente de un pueblo nación. A eso sumamos la cantidad de instrumentos mapuche (*ayekawe*) que portan las personas que asisten, tales como *trutruka*, *kaskawilla* y *kultrung*.



Fig. 7

Visto desde una perspectiva mapuche, el filme de Ruiz y en particular estos fragmentos visibilizan a través de *ülkantun*, *wewpin* y de la imagen del *lof* la insurgencia del periodo y la importancia de la sociedad mapuche en el proyecto de la Unidad Popular.

Conclusiones

A través de esta selección de filmes hemos podido dar cuenta de la sensibilidad estética, las preocupaciones y las proyecciones estratégicas que tuvo una escena del Nuevo Cine Chileno, en sintonía con el Nuevo Cine Latinoamericano, y que encarnó el propósito de representar de forma crítica un sector históricamente invisibilizado de la sociedad, como lo era el pueblo mapuche, en un periodo histórico a nivel mundial como lo fue la Unidad Popular y el gobierno de Salvador Allende. Visto en retrospectiva y precisando una dimensión descolonizadora que pone el acento en la historia propia de la nación mapuche y de sus memorias, a modo de conclusión, sostenemos que estos tres filmes seleccionados nos permiten reivindicarlos como obras de documentación y experimentación visual que cimentan los distintos archivos audiovisuales del pueblo mapuche y que marcan una sensibilidad y perspectiva anticolonial.

Esta característica nos resulta crucial porque podemos concluir que *Nütuayin mapu*, *Amuhuelai-mi* y *Ahora te vamos a llamar hermano* nos permiten entrelazar la insurgencia política, un nuevo lenguaje artístico y filmico y el agenciamiento del pueblo mapuche a través de sus propios géneros discursivos, códigos, metáforas y memorias. En este sentido, aún son pocos los trabajos cinematográficos que tengan como premisa visibilizar las problemáticas de colectividades racializadas y colonizadas desde su propia lengua, al menos en Chile. Por ello, al volver a analizar estos filmes que hace cuarenta años expusieron no solo la “problemática mapuche” sino que visibilizaron ese “estado de la cuestión” a partir de su propio lenguaje, nos recuerda que el mapudungun siempre ha tenido la posibilidad y potencia de

testificar, reflexionar y problematizar sus diversas realidades como un pueblo heterogéneo y en lucha, características que nos permiten valorar aún más estas películas, pero por más importante, porque fueron complementadas con la riqueza del arte verbal mapuche y que, a través de este escrito y la finalidad que lo motivó, podemos comenzar a analizar.

Bibliografía

- Aguirre, Carlos. 2015. “Complacencias y desacoples temporales con la imagen-pueblo: *Amuhuelai-mi* (Marily Mallet, 1972) y *Ahora te vamos a llamar hermano* (Raúl Ruiz, 1972)”. *Revista Faro* 2 (22), pp. 47-60.
En: <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/422/291>
[septiembre 2020]
- Allende, Salvador. 1972. “Palabras en la firma de la promulgación de la Ley Indígena”. Discurso pronunciado el 15 de septiembre de 1972.
En: <https://www.marxists.org/espanol/allende/1972/septiembre15bis.htm>
[septiembre 2020].
- Alvarado, Margarita, Mege, Pedro y Báez, Christian (eds.). 2001. *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Antileo, Enrique y Alvarado Lincopi, Claudio. 2019. *Diarios Mapuche 1935-1966. Escrituras y pensamientos mapuche bajo el colonialismo chileno del Siglo XX*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Antileo, Enrique y Alvarado Lincopi, Claudio. 2018. *Fütra Waria o Capital del Reyno. Escrituras, imágenes e historias de la migración mapuche 1927-1992*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Antileo, Enrique y Alvarado Lincopi, Claudio. 2017. *Santiago waria mew. Memoria y fotografía de la migración mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.

Cristian Vargas Paillahueque

Augusta, Félix. 1916. *Diccionario Araucano-Español/ Español-Araucano*. Padre Las Casas: Imprenta San Francisco.

Augusta, Félix. 1910. *Lecturas araucanas*. Valdivia: Prefectura Apostólica.

Azócar, Alonso y Flores, Jaime. 2017. “*Evangelizar, civilizar y chilenizar a los mapuche*”. *Fotografías de la acción de los misioneros capuchinos en la Araucanía*. Sevilla/ Temuco: Ediciones Universidad de Sevilla/ Ediciones Universidad de la Frontera.

Azócar, Alonso, Nitrihual, Valdevenito, Flores, Jaime, López Dietz, Sandra, Pacheco Pailahual, Stefanie. 2015. “La tarjeta postal fotográfica y la escuela misional en la Araucanía: el discurso visual capuchino sobre sus logros en la transformación de la niñez mapuche (1898-1930)”. *UNED Revista Signa* 24, pp. 215-23.

Azócar, Alonso. 2005. *Fotografía Protoindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera.

Badiou, Alain. 2014. “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra ‘pueblo’”. Butler, Judith, Didi-Huberman, Georges, Khiari, Sadri, Bourdieu, Pierre, Rancière, Jacques. *¿Qué es un pueblo?* Santiago de Chile: Lom, pp. 9-18.

Bengoa, José. 1996 [1985]. *Historia del Pueblo Mapuche. Siglo XIX y XX*. Santiago: Sur Ediciones.

Caniguan, Natalia y Villarroel, Francisca. 2011. *Muñkupe ñlkantun. Que el canto llegue a todas partes*. Santiago de Chile: Lom.

Canio, Margarita y Gabriel Pozo. 2013. *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la “Campaña del Desierto” y “Ocupación de la Araucanía” (1898-1926)*. Santiago de Chile: Lom/Consejo de la Cultura y las Artes.

- Canio, Margarita y Pozo, Gabriel. 2014. "Regina y Juan Salva: primeras grabaciones de cantos mapuches en soporte cilindros de fonógrafo (1905 y 1907)". *Revista Musical Chilena* 222, 2014, pp. 70-88.
- Canio, Margarita y Pozo, Gabriel. 2019. *Pu Nekulfilu ñi ñilkantun eñün. Memoria oral mapuche en los cantos de la familia Neculfilo*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Canio, Margarita, Pozo, Gabriel y Velázquez Arce, José. 2019. "Memoria oral mapuche a través de cantos tradicionales ñilkantun: recordando la época de ocupación (siglos XIX y XX)". *Resonancias* 23 (45), pp. 61-89.
- Carreño, Gastón. 2007. "Miradas y alteridad. La imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual". Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- Carreño, Gastón. 2006. "Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (1), 2006, pp. 33-43.
- Castells i Talens, Antoni. 2003. "Cine Indígena y resistencia cultural". *Revista Latinoamericana de Comunicación CHASQUI* 84, pp. 50-57.
- Correa, Martín, Molina, Raúl y Yañez, Nancy. 2005. *La Reforma Agraria y las tierras mapuches. Chile 1962-1975*. Santiago de Chile: Lom.
- De la Maza, Josefina. 2013. "Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX". *La Revue ARTELOGIE* 5.
- Didi Huberman, Georges. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Golluscio, Lucía. 2006. *El pueblo mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Biblos.

Cristian Vargas Paillahueque

Isamitt, Carlos. 1932-1933. "Apuntes sobre nuestro folklore musical" (dividida en 7 entregas). *Revista Aulos* 1 (1, 4, 6 y 7), pp. 1-29.

En: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-67553.html>

Marimán, Pablo, Caniuqueo, Sergio, Millalén, José, y Levil, Rodrigo. 2006. *¡Escucha, winka! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, Santiago de Chile: Lom.

Maturana, Felipe. 2016. "Nutuayin Mapu y el cine indígena en Chile", *LaFuga* 11.

En: <http://2016.lafuga.cl/nutuayin-mapu-y-el-cine-indigena-en-chile/412> [septiembre 2020]

Menard, André y Pavez, Jorge. 2007. *Mapuche y Anglicanos. Vestigios fotográficos de la Misión Araucana de Kepe, 1896-1908*. Santiago de Chile: Ocho Libro Editores.

Munizaga, Carlos. 1961. *Estructuras transicionales en la migración de los araucanos de hoy a la ciudad de Santiago de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

Naranjo, Juan. (ed). 2006. *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Navarrete, Jaime. 2018. *Movimiento Campesino Revolucionario*. Santiago de Chile: Editorial Escaparate.

Orell García, Marta. 2006. *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso/ Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Ossa, Carlos. 2014. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

- Painequeo, Héctor. 2012. "Técnicas de composición en el Ül (canto mapuche)". *Literatura y Lingüística* 26, 2012, pp. 205-228. En: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n26/art13.pdf> [septiembre 2020].
- Pairican, Fernando. 2014. *Malon. La rebelión del movimiento mapuche, 1990-2013*. Santiago de Chile: Pehuen editores.
- Pavez Ojeda, Jorge. 2015. *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Peirano, María Paz. 2006. "Nosotros, los otros". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (1), pp. 55-66.
- Penhos, Martha. 1992. "Indios del siglo XIX. Nominación y representación", en *Las Artes en el debate del Quinto Centenario. Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA-Universidad de Buenos Aires, pp. 23-30.
- Pinto, Jorge. 2000. *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche*. Santiago de Chile: Dibam.
- Reza, José Luis. 2013. "Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales", *Cinémas d'Amérique latine* 21, pp. 122-129. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.283> [septiembre 2020]
- Rojas Mix, Miguel. 2015 [1992]. *América Imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén editores.
- Salazar Vega, Andrea y Vargas Paillahueque, Cristian. 2019. "Resonancia de voces indígenas en el cine chileno: *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), de Raúl Ruiz". En Fonseca, Eduardo y Mendes, Fabio (eds). *Trânsitos e Subjetividades Latino-Americanas no Cinema*. Paraná: EDUNILA/ Editora Universitária, pp. 151-157.

Cristian Vargas Paillahueque

Stuchlik, Milan. 1974. *Rasgos de la sociedad mapuche contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.

Suazo, Cristian. 2018. *¡Nadie nos trancará el paso! Contribución a la historia del Movimiento Campesino Revolucionario (MCR) en la provincia de Cautín (1967-1973)*. Santiago de Chile: Londres 38. En:http://www.londres38.cl/1934/articles-101219_recurso_1.pdf [septiembre 2020]

Filmografía

Nütuayin Mapu. Recuperaremos nuestra tierra, 1971, 10 mns, dir. Carlos Flores. Chile. Prod. Guillermo Cahn. Cinematográfica Tercer Mundo. En: <http://cinetecavirtual.uchile.cl/cineteca/index.php/Detail/objects/2506>

Ahora te vamos a llamar hermano, 1971, 13 mns., dir. Raúl Ruiz. Prod. Citelco. En: <https://www.youtube.com/watch?v=6tWxVm0XXeU>

Amuhelai-mi. Ya no te irás, 1972, 10 mns., dir. Marilú Mallet. Chile. Prod. Departamento de Cultura del Ministerio de Educación. En: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/amuhelai-mi/>