

Historiofotía del despojo de la Araucanía en el cine temprano chileno: El caso de los guiones de *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917)

Anisell Esparza Fica

Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile
anesparza@uc.cl

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0043>

Resumen

El reciente hallazgo y publicación de documentos extraídos de uno de los primeros largometrajes chilenos, *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* (1917), ha proporcionado nuevas perspectivas para el análisis discursivo e histórico de este patrimonio cinematográfico. En el presente artículo se examina la narrativa del filme dirigido por Gabriela Bussenius, a partir de la lectura de los guiones, poniendo énfasis en la concomitancia del argumento con los acontecimientos del despojo hacia el pueblo mapuche. Se corrobora la presencia de hechos verídicos que formaron parte del pillaje de la época y las simbologías del racismo imperante en el país debido a la Ideología de Ocupación.

Asimismo, se evidencia el paralelismo entre la realidad de los colonos chilenos (Isabel) y la de los habitantes ancestrales del territorio mapuche (Catrileo), comprobando que el argumento del filme se construye sobre una

Palabras clave:

historiofotía, cine chileno, colonización interna, despojo mapuche, cine intempestivo, *La agonía de Arauco*

Historiofotía del despojo de la Araucanía en el cine temprano chileno: el caso de los guiones de *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917)
Anisell Esparza Fica
Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile



contraposición melodramática de personajes, en la cual sus contextos se presentan como opuestos y en conflicto.

Historiophoty of the dispossession of Araucanía in early Chilean cinema: The case of the scripts of *La agonía de Arauco* (Bussenius, 1917)

Abstract

The recent discovery and publication of lost documents from one of the first Chilean feature films, *La agonía de Arauco* or *El olvido de los muertos* (1917), has provided new perspectives for the discursive and historical analysis of this cinematographic heritage. This article examines the narrative of the film directed by Gabriela Bussenius, based on the reading of the scripts, emphasizing the concomitance of the plot with the events of the dispossession of the Mapuche people. The presence of true events that were part of the pillage of the time and the symbols of the racism prevailing in the country due to the Occupation Ideology are corroborated. Likewise, the parallelism between the reality of the Chilean settlers (Isabel) and that of the ancestral inhabitants of the Mapuche territory (Catrileo) is evident, proving that the plot of the film is built on a melodramatic contrast of characters, in which their contexts are presented as opposites and in conflict.

Keywords:

historiofotia, chilean cinema, internal colonization, mapuche dispossession, untimely cinema, *La agonía de Arauco*.

Historiophotía da desapropriação da Araucania no início do cinema chileno: O caso dos roteiros de *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917)

Resumo

A recente descoberta e publicação de documentos perdidos de um dos primeiros longas-metragens chilenos, *La agonía de Arauco* ou *El olvido de los Muertos* (1917), proporcionou novas perspectivas para a análise discursiva e histórica deste patrimônio cinematográfico. Este artigo examina a narrativa do filme dirigido por Gabriela

Palavras-chave:

historiofotía, cine chileno, colonización interna, despojo mapuche – cine intempestivo – *La agonía de Arauco*.

Bussenius, a partir da leitura dos roteiros, enfatizando a concomitância da trama com os acontecimentos de desapropriação do povo Mapuche. Corrobora-se a presença de acontecimentos verídicos que fizeram parte dos saques verídicos que formaron parte del pillaje de la época y las simbologías del racismo imperante en el país debido a la Ideología de Ocupación.

Asimismo, se evidencia el paralelismo entre la realidad de los colonos chilenos (Isabel) y la de los habitantes ancestrales del territorio mapuche (Catrileo), comprobando que el argumento del filme se construye sobre una contraposición melodramática de personajes, en la cual sus contextos se presentan como opuestos y en conflicto.

Introducción

Desde los inicios de la conformación del Estado chileno como país independiente, se han sobrevenido múltiples formas de violencia y guerras, tanto externas como internas. En gran medida, los eventos bélicos ocurridos en Chile han sido desbordados por un triunfalismo ficticio construido en base a héroes, mártires y glorificación de la victoria. Por medio de una historiografía conservadora basada en premisas neocoloniales, la historia de las guerras en Chile se fue ajustando al orden y mandato de una minoría, siempre de características similares: hombres, blancos, ricos; los únicos individuos que se enriquecían con la guerra. Aquellos sujetos que propiciaron y llevaron a cabo las contiendas belicosas, fueron graba-

dos en nuestras memorias por medio de la educación y ritos de celebración, figurando en la historia de la nación como personajes trascendentales del país o los reconocidos héroes patrios. Una artificiosa forma de unificación nacional, en la que supuestamente todas y todos los chilenos tenemos parte del botín triunfal conseguido por aquellos héroes en las distintas guerras llevadas a cabo; pero que en la praxis sólo algunos tuvieron el privilegio de acceder a todos los beneficios de ese trofeo. El contrato imaginario de ser chileno o chilena nunca ha garantizado tener una tajada victoriosa de aquella violencia.

No obstante, la premisa de la heroicidad y la gloria no es la única. A priori, sabemos que el triunfo camufla la cara de

la derrota. Nos parece necesario desentrañar la simpleza con que se ha contado la historia de las guerras en Chile. Por ello, nos preguntamos: ¿Quiénes son los personajes marginados del campo de batalla? Hoy, a través del cine, nos permitimos investigar las otras historias bélicas, aquellas situadas en la pérdida y el duelo.

Colonización del imaginario sobre de la imagen mapuche

La guerra de Ocupación de la Araucanía, ha sido el suceso bélico más extenso acontecido en Chile. Se fraguó mediante la maquinaria ideológica del Estado, con el fin de justificar la necesidad de expansión progresista hacia los territorios que habitaban históricamente mapuche y otros pueblos indígenas, al sur del río Bío-Bío. La colonización interna fue propuesta por las oligarquías republicanas de la época, quienes, inspiradas en las doctrinas del norte global, específicamente la expansión a las tierras indómitas del lejano Oeste, emprendieron un proceso de conquista, unificación y despojo de las tierras ancestrales indígenas (Esparza, 2024:189).

Durante este proceso, la imagen mapuche fue transfigurada, mediante lo que Martín Correa llama «ideología de la Ocupación» (Correa, 2021:30). Esta treta se sustentó en tres ideas claves: La primera, fue sobreponer la soberanía y jurisdicción chilena sobre el territorio indígena, que hasta mediados del siglo XIX gozaba

de autonomía por tratados como el de Tapihue en 1825 (Pairican, 2020:89). La segunda, fue poner en discusión el interés sobre estos territorios y su posible explotación que, según los ideólogos de la colonización, carecían de usos productivos bajo control indígena (Correa, 2021:31). La tercera idea, se basó en establecer un enfrentamiento entre civilización y barbarie, es decir, imponer de la razón occidental en el territorio considerado como salvaje (Esparza, 2024:187). Para este último argumento de la «ideología de Ocupación», fue muy útil la prensa escrita como *El Ferrocarril* o *El Mercurio*, medios que sirvieron para difundir los discursos racistas que justificaron, a su vez, la brutalidad de la violencia ejercida sobre los indígenas.

Sin embargo, la imagen del mapuche, en ojos del colonizador, se fue construyendo desde siglos atrás, específicamente con *La Araucana* (Ercilla, 1574). Siguiendo la propuesta de Mary Louise Pratt (2010), este poema épico puede considerarse un texto en ojos del imperio, dado que establece, desde el imaginario español, formas y estereotipos del indígena, consagrando una imagen mítica que puede reproducirse incluso en la propia mirada del representado. Esta imagen del indígena invencible se consolidó durante la Guerra de Arauco y posteriormente se citó durante el periodo de independencia de Chile, con el fin de sostener las raíces territoriales y enaltecer la sangre araucana

como una heroica fuerza patriótica (Esparza, 2024:188). De esta manera, se pasó de un imaginario épico heredado de las fabulaciones de los próceres patrios de la independencia, a una imagen animalizada y salvaje de los indígenas. Así pues, durante los siglos XIX y XX, se repetían constantemente las características fabuladas de «indios flojos», «indios borrachos» e «indios animales».

De esta forma, el proceso de colonización se forjó con violencia por parte del Estado chileno, resultando en numerosas persecuciones y matanzas en contra de la población que habitaba ancestralmente al sur del río Bío-Bío; estas fueron perpetradas tanto por el Ejército de Ocupación como por hacendados y colonos. No conforme con la violencia desplegada, el deterioro y empobrecimiento del pueblo mapuche se construyó mediante mecanismos de constitución de la propiedad privada y particular, abiertamente engañosos e ilegales, en complicidad con notarios y funcionarios públicos. Así, a partir de la escritura, se tergiversaron contratos y documentos para luego expulsar «legalmente» a los indígenas de sus tierras (Correa, 2021:22–23). Debido al analfabetismo de la mayoría de la población mapuche, las escrituras oficiales

de propiedad fueron manipuladas por los particulares interesados en las haciendas. Lo cierto es que gracias a la letra y la firma, despojaron y expulsaron de sus hogares a miles de personas.

Cine, documento de historiofotía

El cine en Chile ha sido una fuente de información, entretención, arte y memoria, que en pocas instancias ha estado condicionado por el imaginario estatal, sin embargo, no podemos negar que en ciertas producciones su influencia está traducida en ideas patrióticas, problemáticas aristocráticas, imágenes de progreso o discursos pro-fuerzas militares, por nombrar algunas. Pero hay otra gran cantidad de películas que, durante la historia del cine chileno, han fisurado la historia oficial de este país. Son filmes que tuvieron que enfrentar problemáticas como la omisión (*La Agonía de Arauco*), la censura y la cárcel para parte del equipo de dirección (*Newen Mapuche*)¹. Es por ello que, como premisa, creemos que el cine es un método artístico apto para contar las derrotas.

La relación entre cine y guerra en Chile, es un campo de estudio que aún tiene muchas aristas por investigar. El interrogante que comienza este ejercicio de historiofotía (White, 2010:217), en el

1. Para revisar en profundidad la relación entre el cine y la violencia bélica en el país, recomendamos acudir a la investigación previa del presente texto, publicada en el siguiente artículo «Cine, guerra e historia en Chile: Lucha por la redención de la imagen mapuche en *La agonía de Arauco* (Gabriela Bussenius, 1917) y *Newen Mapuche* (Elena Varela, 2010)» (Esparza, 2024).

cual es estudiada una película como fuente histórica (con sus propias particularidades); es acerca del *continuum* erigido por imaginarios e historias oficiales, que dieron por olvidado y negaron la consecuencia de la *cadena de datos acumulados bajo las cenizas* del desastre posterior a la Ocupación de la Araucanía.

De esta manera, la presente investigación se interesa en las relaciones artístico–históricas del cine y la guerra en Chile, ya que el cine es un material concreto de fuente histórica en tanto constituye un documento de tiempo y espacio específico, es decir, posee un contexto histórico, social y espacial, que se puede investigar tanto desde el interior de la narrativa representada, como también en la producción misma de una película. La formalidad audiovisual del cine constituye una forma de escritura no convencional, es decir, se comunica no necesariamente por medio del discurso escrito, sino también mediante imágenes. Según Rosenstone (1997), lo visual abre mayores oportunidades que un texto escrito para reproducir acontecimientos. En la actual época, de carácter posliteraria, «el cine ofrece nuevas posibilidades de representar la historia, posibilidades que podrían ayudar a la narración histórica a retomar el poder que tuvo en la época en que estaba más unida a la imaginación literaria» (Rosenstone 1997:40).

Por ello, el análisis de *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* a través

de sus guiones, es un acto expiatorio sobre la violencia y la crueldad con que se trató y ultrajó al pueblo mapuche. El primer largometraje dirigido por una mujer en Chile, se formula como una fisura al *continuum*, un pequeño gesto relampagueante acerca de la realidad sufrida por todo un pueblo. Proponemos que, en esta película, se elaboró una lectura a contrapelo de los sucesos criminales contra los mapuche, sustentada en una preocupación por las y los otros. Aquella subalternidad indígena que, durante toda la constitución de la nación chilena como República independiente, ha quedado soterrada bajo las decisiones de un Estado que no respeta su otredad y le obliga a una unificación con el país. Por tanto, en el filme hay una fuerte inclinación a la exposición integra de los acontecimientos, impregnando gestos en sus fórmulas cinematográficas melodramáticas que representan la realidad del despojo acontecido en las tierras mapuche. Además, en el filme se incorpora una visión propia de la diferencia sexual, problematizando en simbologías la estructura familiar y el mestizaje en tanto identidad chilena.

El despojo en *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917)

Antes de comenzar el análisis, es transcendental referirse a la condición de extravío total en que se encontraba este filme. Durante décadas, *La agonía de*

Arauco (1917) fue objeto de estudio y discusión a partir de fuentes primarias (prensa escrita) que mencionaban su estreno y, por ende, la existencia real de la película. En muchas ocasiones, los investigadores recurrieron a la prensa de carácter abiertamente anti-indigenista con el fin de articular un imaginario acerca del largometraje².

Durante el año 2023, gracias a nuestra investigación y el ímpetu de otras investigadoras³ por conocer la verdadera narrativa de la película, se logró encontrar material documental curado por la misma realizadora, Gabriela Bussenius. Dichos documentos inéditos de la producción cinematográfica, fueron recuperados y liberados por el grupo *Anarchivo Cine* para consulta universal⁴. Entre los archivos

más relevantes se encuentran los guiones de la película, escritos por la directora y una breve secuencia del inicio del filme⁵.

A partir de la lectura de estos materiales, podemos afirmar que *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (1917) tiene como hilo conductor la historia de Isabel, una mujer de clase alta que poseía una familia feliz, compuesta por su esposo e hijo. No obstante, la vida de Isabel se desmorona cuando, en un trágico suceso durante un juego de tenis, su marido accidentalmente asesina a su hijo. Incapaz de sobrellevar la culpa, el hombre se suicida. Sumida en su desgracia, la joven enlutada decide viajar al fundo de sus abuelos, ubicado en Valdivia, en la zona sur de Chile, para convivir con su tristeza. Durante su estancia, conoce

2. En febrero del presente 2024, en la enciclopedia virtual *Cinechile*, se publica el artículo «Ecos de las Pioneras: Gabriela Bussenius, Rosario Rodríguez y Alicia Armstrong» escrito por Antonella Estévez (2024), la autora afirma: «el argumento del filme fue firmado por la misma Gabriela Bussenius que, por entonces dicen, recién cumplía 17 años». Nos parece problemático, que a pesar de que se hayan publicado las fuentes reales del nacimiento de Bussenius donde se confirma su edad de 29 años al momento de dirigir, una parte de la historiografía chilena de cine, siga argumentando con falacias históricas. Otro artículo cuestionable es de Jorge Iturriaga (2006). Es probable que el autor no haya tenido conocimiento de la existencia de los guiones, por ello para afirmar su hipótesis basa sus argumentos en prensa escrita, incluyendo prensa anti-indigenista como *El Mercurio*. Afirma Iturriaga sobre el filme: «Si la obra como unidad podía considerarse como publicidad positiva para Chile, quería decir que los pasajes críticos, la tragedia mapuche, se habían diluido completamente en el mar del romance turístico» (77).

3. Enfatizamos en el trabajo realizado por Mónica-Ramón Ríos (2016, 2020) sobre *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos*. Gracias a su investigación, se desmintió el argumento referido a la corta edad de la directora al momento de dirigir, confirmando que Bussenius tenía 29 años y no 17 años, como aseguraba cierta la literatura de cine. Esta fue una de las falacias primigenias que servían para desvalorar el trabajo de Gabriela Bussenius y adjudicarlo a su esposo.

4. https://archive.org/details/@anarchivo_cine

5. https://archive.org/details/agonia-de-arauco_fragmento

a Catrileo, un pequeño niño mapuche mestizo, hijo de madre chilena, que junto a su padre sufre el despojo de su hogar debido a las consecuencias de la Ocupación de la Araucanía. Isabel ve en el rostro de Catrileo el reflejo de su hijo difunto, creando ambos una relación sentimental ilusoria sustentada en el dolor y la pérdida (Bussenius, 1917).

Las narrativas comunes del melodrama situado en el siglo XIX se han caracterizado por las oposiciones entre fuerzas que se desarrollan de manera binaria, mediante un juego de acciones generalmente entre el bien y el mal, opuestos morales o la conquista de la dignidad (Sellera, 1997:112). A partir de los manuscritos del guion (Bussenius, 1917), se observan dos realidades problemáticas y ambivalentes que, en el amor, enfrentan la desigualdad económica, el racismo y la injusticia civil. Por otra parte, es necesario referirse al valor de las sutilezas y los gestos que se guardan en este tipo de producciones. Según Laura Mulvey: «Desde el inicio, las palabras, escritas y enunciadas, han sido un arma política del movimiento de las mujeres, desde los días de la toma de conciencia a las preocupaciones más recientes del feminismo respecto a la lingüística

y la teoría psicoanalítica» (1989:75). A su vez, señala que, en el periodo silente del cine, el territorio político de lo que no se puede enunciar con palabras es dominado por el gesto como símbolo de representación (Mulvey, 1989:73). De tal manera, nos parece necesario poner énfasis en los gestos y la simbología de los escritos de Bussenius para despejar las capas de sentido que existen en el filme.

En *La agonía de Arauco* (1917), el conflicto inicial es la pérdida de la familia y la contraposición de dos estrategias para sobrellevar el dolor de Isabel. Por una parte, esta se apoya y se ilusiona con la imagen de un niño mapuche que vive junto a su *lof* cerca de la hacienda de los abuelos de Isabel. El infante llamado Catrileo, es mestizo de rasgos rubios, le recuerda al rostro de su hijo fallecido (Bussenius, 1917a:1). Este primer símbolo, que a *priori* nos presenta el mestizaje como argumento para el vínculo familiar entre el niño y la protagonista, también se atañe a la construcción patriótica nacional previa a la Ocupación de la Araucanía. Así pues, se presenta en tanto, estrategia de unificación en lo *champurria*⁶.

Según Claudio Salinas (2010) el cine melodramático constituye un espacio

6. El término *champurria* hace referencia, a una identidad mestiza. En primera instancia era utilizado denotativamente, aludiendo a la impureza de sangre mapuche mezclada con sangre española. En la actualidad, existe una corriente reivindicativa que hace desde este concepto un autorreconocimiento político y artísticos, en contra de esencialismo étnicos. Para profundizar, recomendamos el trabajo de la escritora mapuche Daniela Catrileo.

de identificación capaz de reelaborar realidades a través de un espacio-tiempo ficcional que, a su vez, posibilita la convivencia de las múltiples capas heterogéneas de la sociedad latinoamericana (Salinas, 2010:113). En este caso, la figura que encarna Catrileo, trae problemas a Isabel. Si bien tiene una relación maternal con el pequeño mapuche, esta dependencia se basa en revivir un fantasma del pasado y no permite la reconstrucción de su vida. Isabel sabe que nunca será la madre de un niño mapuche pobre; en la efigie de Catrileo, esta solo juega con la fantasmagoría de su hijo.

Por otra parte, el personaje de un escritor español llamado Mario (Bussenius, 1917b:2), representa a la nueva fuerza que posiblemente ayudaría a superar el dolor de la protagonista; a su vez, llega a desequilibrar la relación entre Isabel y Catrileo. En este triángulo de duelo y amor, compiten el español Mario con el mapuche Catrileo. Dicho conflicto amoroso es una hipérbola característica del melodrama pero que guarda una alta carga simbólica en la construcción mestiza de la identidad de chilena (sangre mapuche y sangre española), propia de la primera colonización. En este debate sentimental, Isabel prefiere olvidar a sus muertos y con ello, negar también el cariño dado a Catrileo; este pequeño gesto nos remite a una patria que traiciona sus orígenes con el fin de progresar. Así, la protagonista para encontrar su prosperidad, tiene que

dejar de relacionarse con el infante, como lo afirma el manuscrito: «Abuela si quieres verme feliz con Mario, que no venga Catrileo. Ese niño retrato de mi hijo, que corre, me parte el alma i no puedo dejar de llorar» (Bussenius, 1917b:11). Luego de su decisión, Isabel se casa con Mario.

En este punto se acrecientan las distancias en ambas historias, lo que para Catrileo suponía una imagen materna y amorosa, se convierte en una desolación que lo llevará a su trágico final. La abuela de Isabel, envía a avisar que todos menos Catrileo pueden asistir a la fiesta de matrimonio de Isabel. La fiesta es muy íntima y austera, la comparten sólo con los peones e indígenas del fundo. Mientras todos disfrutaban la fiesta, el niño mapuche sentado en el suelo de su ruca lloraba, entendiendo el rechazo que la mujer está mostrándole (Bussenius, 1917a:23-24).

El eje narrativo más trascendental de estos manuscritos son los finales bifurcados y divergentes de las historias de Isabel y Catrileo. Mientras Isabel rehace su vida y disfruta de una luna de miel por los canales australes del sur de Chile, Catrileo y su *lof* sufren las consecuencias del despojo de sus tierras (Bussenius, 1917a:25). Nos interesa revisar la exposición de la tragedia de los mapuche.

La familia y el *lof* completo de Catrileo, son expulsados de sus dominios por *huincas* mediante papeles de dudosa procedencia, violencia e incendios. Estas escenas, revelan la forma en que

se cometían los despojos de terrenos, posterior a la Ocupación de la Araucanía. Según la investigación de Martín Correa (2021), a los mapuche se les engañaba utilizando el analfabetismo como mecanismo de abuso, mediante la legalización de contratos, ventas y arriendo falsos, que ellos no podían refutar a través de la escritura. Este tipo común de robo luego era formalizado y amparado por la policía local, tribunales y notarías (Correa, 2021). Al padre de Catrileo, Caulín, se le engaña de la misma manera; le presentan un papel que él no sabe leer y le expulsan de sus tierras con armas:

En Valdivia⁷ Caulín vuelve a su ruca cansado, con el semblante descompuesto; deja caer su bolsa de equipaje i la manta i dice a la india Llosa «hemos perdido todo, como yo no sé leer, los huincas lo pueden todo, pobres de nosotros los indios» mueve la cabeza con tristeza. Dos blancos llegan a la puerta de la ruca con semblantes airados, haciendo sonar sus huascas contra los árboles «vaya a otra parte, lijero, que no tenemos tiempo» (Bussenius, 1917a:26–27).

En los guiones de la película, se vislumbran las violaciones y vejámenes que se cometían en el sur de Chile posterior a la Ocupación. Inferimos que la directora y guionista del filme haya tenido

consciencia de estos abusos, ya que, si bien la prensa estaba polarizada, había información de los disturbios en la zona, como el reportaje al *Parlamento de Coz–Coz* publicado por Aurelio Díaz Meza en Santiago y Valdivia en el año 1907. En las líneas que continúan la tragedia vivida por Catrileo y su padre, hay una frase que enmarca el contexto de abuso y escarnio hacia los mapuches. Caminando en caravana, luego del despojo de las tierras, las mujeres y ancianos quieren detenerse y levantar rucas, pero Caulín, desmoralizado, les indica: «A qué edificar, nos hecharán⁸ también de aquí como a bestias salvajes, así va perseguida la noble raza araucana» (Bussenius, 1917a:29). La triste afirmación de Caulín es la evidencia del flagelo al que se sometió a los indígenas que en algún momento fueron nobles referentes de valentía, fuertes guerreros durante la Guerra de Arauco en el siglo XVI–XVII. Ahora, enemigos de Chile, se convirtieron en un estorbo en las páginas del progreso y la sangre de la noble raza araucana, quedó esparcida por los campos despojados hacia el sur del Bío-Bío.

La película, según los guiones, concluye mostrando las dos caras de una realidad. En cuanto a Isabel, la joven adinerada rehace felizmente su vida, olvidando todo su pasado y sellando su amor con Mario bajo una puesta de sol en Punta Arenas (Bus-

7. Subrayado del guion manuscrito original.

8. Se respetó la ortografía y gramática propia de los manuscritos.

senius, 1917a:30). En paralelo se presenta la realidad inversa, en Valdivia, Catrileo agonizaba en su cama muy enfermo y enflaquecido. Moribundo abraza a su padre y le interroga: «la señora Isabel donde está, dile que venga, que Catrileo se muere» (Bussenius, 1917a:27). El niño agonizante en medio del desalojo de su ruca, piensa en el cariño no correspondido de Isabel: «padre, por qué no viene, la señora por qué no me quiere ahora, desde que llegó el Sr. Mario?» (Bussenius, 1917a:30). En estas últimas secuencias se expone la binaria realidad con la que muere Catrileo, enamorado sin ser correspondido por Isabel, entretanto esta última reconstruye su vida con un amor que está a su altura social, económica y sentimental. La exposición contrapuesta de ambas realidades es relevante, ya que no hay un desenlace verdaderamente feliz; la muerte de un niño inocente siempre deja un amargo sentimiento en el espectador. La película culmina con Isabel disfrutando de una nueva vida, simbolizando la continuidad de la colonización chilena, mientras que Catrileo y su *lof* enfrentan la muerte y la tragedia. Este contraste final subraya la injusticia y el dolor perpetuado por la colonización interna, dejando una profunda reflexión sobre las consecuencias de la Ocupación de la Araucanía.

Finalmente, nos parece relevante que la historia de la agonía de Catrileo, se sitúa en un lugar que fue extremadamente propenso al despojo de tierras indígenas. En primer lugar, durante la colonia, los territorios adyacentes a Valdivia fueron reconocidos por poseer «el oro más puro y saneado de las Indias» (Vicuña Mackenna, 1881:25), posteriormente durante la segunda mitad del siglo XIX, arriban a estas tierras un gran número de colonos, mayormente alemanes, interesados en las riquezas de dichas tierras que antes fueron sustraídas a los huilliche por los hacendados hispánicos de la corona (Correa, 2021:233). El escenario del filme entonces, guarda también el simbolismo de una tierra codiciada, despojada y herida.

Conclusión: el olvido de una película

Como mencionamos anteriormente, *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (1917) se encuentra perdida; hoy gracias a voluntades activistas del archivo⁹, tenemos a disposición los documentos de la producción del largometraje. Respecto al extravío, desde una posición oblicua, se ha propuesto que la pérdida del filme fue realizada con alevosía (Esparza, 2024; Ríos, 2016), esta afirmación se da a partir de la narrativa punzante del largometraje

9. Hacemos referencia a la liberación de los materiales digitalizados del filme, que hoy se encuentran en dominio público gracias al acto del grupo anónimo, Anarchivo Cine. Los documentos físicos están bajo la custodia de la Cineteca de la Universidad de Chile.

que, posiblemente incomodó a las elites de la época. Nos referimos a un filme en el que los personajes centrales son subalternos: una mujer viuda y un niño mapuche quienes, a su vez, establecen una relación afectiva que desemboca en la muerte cruel del niño. La narrativa se presenta como una disputa frente a las ideas colonialistas del país, erigiendo una historia con los matices del duelo y el despojo de Arauco, a contrapelo de la historia triunfante e ideológica del progreso. Así, esta película, alevosamente o no, tiene un gesto profundo por la memoria de las y los indígenas muertos durante la Ocupación de la Araucanía (Esparza, 2024:194).

Una de las dos películas chilenas que se lograron conservar del periodo silente es *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna. La película tuvo 200 exhibiciones en 26 días, según un archivo de prensa de *El Mercurio* del día 19 de diciembre de 1925. La diferencia en los escritos de prensa del mismo diario entre *La agonía de Arauco* y *El Húsar de la muerte* es muy decidora. A pesar de que el film de Bussenius tenía un gran interés en exponer los paisajes del país como paraísos de belleza, que podrían atribuirse a sentimientos nacionalistas de aquella época, el film no tiene la épica propia que un personaje «héroe de la patria», como Manuel Rodríguez, quien aportó a la construcción de un nacionalismo hasta en los sectores populares. Por tanto, es evidente que

un filme como *El Húsar de la Muerte* se haya logrado salvar «por casualidad» de las garras del olvido, gracias a la representación heroica de un capítulo de la independencia de Chile. Un concepto que nos ayudaría a entender este planteamiento, es el de *cronofagia* (Mbembe, 2020), el que alude a un adormecimiento del pasado gracias a la eliminación de ciertos archivos que ponen en peligro el orden del Estado. Por ello, los archivos no son un mero dato sino una posición, y bajo las circunstanciales aristas de la conservación y difusión de un archivo, *La agonía de Arauco* fue un filme que no se quiso conservar ni exhibir posteriormente en el país. Las únicas acciones para conservar este filme estuvieron en manos de su propia directora.

Así como al Estado le es útil perder la historiografía de ciertas tragedias y culpabilidades, la literatura de cine chileno jugó también un rol importante en la desvalorización de este primer largometraje (Esparza, 2024:195). No sólo se puso en cuestión la edad y las aptitudes creativas y técnicas de la directora, sino también se denigró la historia, resumiendo la trama a un filme de paisajes.

Significativamente, la película de Bussenius, a diferencia de la «ideología de Ocupación» que promovía la imagen del indio como un salvaje incivilizado, posee simbolismos y metáforas que no se guían por dichos imaginarios racistas. El niño Catrileo, de origen mestizo —madre

chilena y padre mapuche— sería un personaje desposeído junto a la joven viuda, Isabel. De manera que, en *La agonía de Arauco* no se presenta a los indígenas como los «bárbaros del sur», indios flojos, sucios y alcohólicos, sino más bien se construye una imagen punzante, encarnada en un niño mapuche huérfano que tenía el mismo rostro del hijo muerto de la protagonista oligárquica. Estableciendo una alusión al origen mestizo de un país. Todo esto bajo las estructuras del melodrama que permitió emparentar amorosamente, las diferencias raciales y sociales del Chile de principios de siglo xx.

Es interesante que en los manuscritos de Bussenius, existe un ímpetu por no borrar ni transfigurar los acontecimientos que ocurrieron durante la Ocupación de la Araucanía. Es más, en la trama se advierten las desigualdades de un país que buscaba su progreso, a costa del abuso y la violencia contra

los habitantes ancestrales del territorio. Isabel simboliza la madre patria fallida, que intenta erradamente unificarse con otra raza, pero en vista que su felicidad no puede ser solventada por un niño indígena huérfano, decide abandonarlo. El melodrama opera en los intersticios de la mundanidad de la vida (Salinas, 2014:31), ahí donde los sujetos comunes pueden identificarse. Así como sucedió con *Catrileo*, las muertes de personas mapuche se acumulan, efecto del empobrecimiento, la violencia y el saqueo que trajo la colonización interna de Chile. Por ello, esta película representa un cine intempestivo para el orden soberano, no niega la realidad desigual que vivía el país, tampoco prefiere ficcionalizar la tragedia con un final feliz para los mapuche, presenta con dolor los hechos vividos por este pueblo, contrastándolos con el bienestar de las familias ricas, en un melodrama de historias paralelas.

Bibliografía

- Bussenius, G. (1917a). *La agonía de Arauco, o El olvido de los muertos*. Chile: The Chile Film Co. Consultado 20 de junio de 2024 en <https://archive.org/details/agonia-de-arauco-guion-1>
- Bussenius, G. (1917b). *La agonía de Arauco, o El olvido de los muertos*. Chile: The Chile Film Co. Consultado 28 de junio de 2024 en <https://archive.org/details/agonia-de-arauco-guion-2>
- Correa, M. (2021). *La historia del despojo: El origen de la propiedad particular en el territorio mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Díaz, A. (1907). En la Araucanía. El último Parlamento Araucano de Coz-Coz. *Revista Chilena de Literatura*, Sección miscelánea, 2010.

- Esparza, A. (2024). Cine, guerra e historia en Chile: Lucha por la redención de la imagen mapuche en La agonía de Arauco (Gabriela Bussenius, 1917) y Nuevos Mapuche (Elena Varela, 2010). *Revueltas. Revista chilena de historia social popular*. N° 9, 183–206. Santiago, Chile. Consultado 15 de agosto en <https://revistarevueltas.cl/ojs/index.php/revueltas/article/view/218/111>
- Estévez, A. (2024). Ecos de las Pioneras: Gabriela Bussenius, Rosario Rodríguez y Alicia Armstrong. *Cinechile.cl*. Consultado el 18 de julio de 2024 en <https://cinechile.cl/ecos-de-las-pioneras-gabriela-bussenius-rosario-rodriguez-y-alicia-armstrong/>
- Ercilla, A. (1574). *La Araucana de don Alonso de Ercilla y Ñuñoa. Dirigida a la Sacra Catholica Real Magestad del Rey don Philippe nuestro Señor*. Salamanca, España: En casa de Domingo de Portonarijs.
- Iturriaga, J. (2006). Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910–1920. *Revista Cátedra de Artes* N° 2, 67–87.
- Mbembe, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Revista Orbis Tertius*, vol. 25, núm. 31. Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Inglaterra: Palgrave.
- Pairican, F. (2020). *Toqui: Guerra y tradición en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales: Literatura de viaje y transcul-turación*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, M.–R. (2016). *El archivo espectral: el cine de tres mujeres chilenas frente a la nación (del cine mudo a la postdictadura)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura. Rutgers University, octubre de 2016.
- Ríos, M.–R. (2020). El otro utopismo en el cine temprano chileno: La agonía de Arauco o el olvido de los muertos de Gabriela Bussenius. *Revista nomadías*: vol. 29, diciembre 2020, 115–136, Universidad de Chile.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Salinas, C. (2010). Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a Sábado. *Revista Aisthesis*. N° 48, 112–127

- Salinas, C. (2014). *Melodramas, identidades y modernidades en la cinematografía latinoamericana contemporánea 1990–2010*. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago.
- Sellera, N. (1997). El melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano. *Revista Temas*. N°10, 110–115.
- Vicuña Mackenna, B. (1881). *Edad de oro en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.