

El otro utopismo en el cine temprano chileno: *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* de Gabriela Bussenius

The other utopianism in early Chilean cinema: *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* by Gabriela Bussenius

Mónica Ramón Ríos
Pratt Institute
monica.a.rios@gmail.com

RESUMEN

Este artículo analiza el trabajo de la primera cineasta chilena, Gabriela Bussenius, cuya película La agonía de Arauco o el olvido de los muertos sentó las bases para la industria cinematográfica local. En 1917, la tecnología filmica era todavía experimental y aún no colonizada por las élites nacionalistas, blancas y eurocentristas. Propongo que La agonía de Arauco creó un espacio de prácticas estéticas que reconfiguraron los vectores sociales, económicos y de género naturalizados en el resto de la sociedad. Ese otro utopismo produjo otra estética para la creación artística, que incluía la solidaridad afectiva y política entre los grupos minoritarizados. La agonía de Arauco proporcionó una materialidad a las contrahistorias. Analizo esta película como un evento en diálogo con el Poema de Chile de Gabriela Mistral, y que en sí constituye un “archivo espectral”, una colección de historias que indican a los silencios de la historia institucional, a la que se accede a través de las discontinuidades del régimen del archivo.

ABSTRACT

This article analyzes the work of the first Chilean filmmaker, Gabriela Bussenius, whose film The Agony of Arauco or the Oblivion of the Dead laid the foundations for the local film industry. In 1917, film technology was still experimental and not yet colonized by nationalist, white and Eurocentric elites. I propose that La agonía de Arauco created a space for aesthetic practices that reconfigured the social, economic and gender vectors naturalized in the rest of society. This other utopianism produced another aesthetic for artistic creation, which included affective and political solidarity among minority groups. La agonía de Arauco provided a materiality to the counter-stories. I analyze this film as an event in dialogue with the Poema de Chile by Gabriela Mistral, and which in itself constitutes a “spectral

archive", a collection of stories that indicate the silences of institutional history, which is accessed through the discontinuities of the archive regime.

Palabras clave: *Gabriela Bussenius, cine temprano chileno, directoras, pioneras, feminismo, utopismo, archivo espectral.*

Keywords: *Gabriela Bussenius, Chilean early cinema, firectors, pioneers, feminism, utopianism, spectral archive.*

En 2008, formé parte de un equipo de investigación contratado por el entonces Consejo de la Cultura y las Artes de Chile para hacer un libro sobre las directoras chilenas durante el periodo posdictatorial. *Cine de mujeres en postdictadura* fue el primer libro publicado en nuestro país que se preocupó específicamente del cruce entre producción de cine y sistema de género en Chile. La sección de mi autoría se enfocó en largometrajes de ficción, y la pesquisa colectiva reveló que, entre 1990 y 2008, las realizadoras que exhibieron ese tipo de películas en Chile se contaban con los dedos de las manos y la especificidad de sus intervenciones había sido soslayada por la industria que se reconstituyó al caer la dictadura¹.

Para aseverar que eran pocas, sin embargo, era imperativo comparar ese momento con otras épocas de la historia del cine en Chile². La investigación bibliográfica y archivística reveló a la generación de directoras exiliadas, cuyo trabajo empezó en Chile como estudiantes de cine a fines de los sesenta y principios de los setenta, y cuya vasta producción en el extranjero no fue exhibida en Chile sino hasta 2013³; a mujeres frente a las cámaras⁴ o tras el papel, como el trabajo de guion realizado por María Luisa Bombal y Amanda Labarca, por ejemplo⁵; y el trabajo de Nieves Yankovic, primero frente a las cámaras en la década de los cuarenta, hasta convertirse en co-directora (junto a Jorge di Lauro) de cortos documentales entre los cincuenta y los setenta. Pero fue en los pocos años que duró la producción de ficción para la pantalla muda (en Chile, entre 1910-1933) donde sorprendentemente se concentraron tres mujeres tras las cámaras: Gabriela Bussenius, directora del segundo largometraje de ficción de la historia del cine chileno en 1917; Rosario Rodríguez con dos películas, en 1925 y 1929; Alicia Armstrong de Vicuña con una película en 1926, y Renée Oro con una serie de documentales durante la década de 1920⁶.

Desde entonces, mi investigación de archivo –con ayuda de la familia de los hermanos Bussenius⁷– y teórica ha rectificado varios hechos registrados erróneamente en los libros publicados a partir de la década de los cincuenta, entre ellos la fecha de nacimiento de Gabriela Bussenius⁸. Varios de estos errores se registraron como memorias y escritos en base a entrevistas o bajo la rúbrica de la “teoría del autor”, que buscaba dar coherencia a una personalidad junto a un cuerpo de obra⁹. Esto significó que las mujeres directoras fueran catalogadas como *amateurs*, sin continuidad de obra y, por lo tanto, sin capacidad de realizar el trabajo de dirección. Por otra parte, los libros, las restauraciones y los archivos no solo crearon figuras de autor (como la de Pedro Sienna, cuya coherencia autoral vinculaba al cine, con el teatro, la literatura y su propia *performance* como autor), sino también la división ficción/documental¹⁰ y la solidificación de un ideal llamado “historia del cine chileno”, erigido sobre unos cuantos n(h)ombres.

Contraviniendo la idea de corpus sólido y la unicidad de la historia del cine chileno, mi investigación indica que en la época muda el trabajo del *amateur* convivía a tal punto con la profesionalización que son indistinguibles. Los directores y técnicos llegaban a hacer cine estudiando en el extranjero –los menos–, bajo una relación maestro-aprendiz o, como lo llama Eliana Jara, por un “entusiasmo” (1994 106) –la mayoría. Rescato ese entusiasmo como impulso fundamental de hacer cine en un ámbito cultural sostenidamente precarizado como el chileno y con una estructura industrial inexistente como en aquella época¹¹, y que, sin embargo, cambia de signo positivo a uno negativo según la expresión de género de quien encabezaba cada proyecto.

Frente a esa historia del cine que borra no solo las contribuciones de las mujeres sino el hecho fundamental de que ese periodo concentra una gran cantidad de mujeres a la cabeza de equipos de filmación, propongo que el cine chileno entre 1917 y 1929 fue un espacio fértil para experimentar con vínculos sociales aún no colonizados por las élites nacionalistas y europeizantes masculinas posibilitado por la misma naturaleza experimental de esa tecnología cinematográfica. En otras palabras, en aquellos primeros años de cine en Chile, cuando transitaba entre un entretenimiento popular al de arte y documento (Iturriaga 2015 2-3), hacer películas era una práctica con potencialidad emancipadora¹².

En las siguientes páginas, me interesa abordar dos aspectos sobre *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*, de Gabriela Busenius: la posibilidad de que una mujer, cuya firma en 1917 tenía la misma validez que la de un menor de edad, se pusiera a la cabeza de un equipo de filmación, y que su película establecía una solidaridad política entre la liberación de las mujeres y los mapuche.

La agonía de Arauco puso en práctica una serie de tecnologías cinematográficas que en la década siguiente se solidificaron en lo que llamamos “industria cinematográfica”, y que luego sería cooptada por la industria estadounidense, dando la estocada de muerte a la industria chilena e imponiendo las lógicas de competencia capitalista. *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*, entonces, fue mucho más que el segundo largometraje de ficción. Fue el primero en imaginar la forma que tendría lo que llamamos las “tecnologías del cine” y que incluían tanto cámaras especializadas, iluminación, actores, técnicos, herramientas de montaje y proyectores, como también la emergencia de un sistema de estudios, saberes, modelos de inversión, publicidad y periodismo especializado, teatros acondicionados con tecnología de punta y, lo más importante, una audiencia para el cine nacional.

Lo que sigue es la presentación de una parte de la investigación sobre *La agonía de Arauco o el olvido de los Muertos* y Gabriela Busenius enmarcada por dos conceptos: lo utópico, en relación con la historia y las prácticas estéticas, y lo espectral, como metodología para la aparición de contrahistorias. Me referiré a tres aspectos de la película: el argumento de la película, una estrategia de publicidad y un recurso estético utilizado por Busenius con el objetivo de iluminar nuevos conceptos que reconfiguren la relación entre ética y estética. Mi aproximación a esta película no es formalista –en parte porque la película misma está perdida y su reconstrucción la he hecho en base a retazos encontrados en objetos aledaños– y, por lo tanto, su trama y las características formales intrafílmicas son una pieza más en mi argumento. En este artículo, considero que *La agonía de Arauco* es un *evento* que abre o crea un espacio para abolir los guiones impuestos por la modernización y la configuración nacional. Así, la película, más que una estética abierta a la crítica, es una acción contrahegemónica que materializa otras formas de vida.

AUTORÍA

La agonía de Arauco o el olvido de los muertos de 1917 forma parte de ese grupo de películas del cine mudo que está perdida¹³. En la literatura disponible, Gabriela Bussenius, llamada también Gaby, Gabriela von Bussenius e incluso, por error en una crítica de la época, Ana Bussenius (Yañez Silva 1917), era una joven de diecisiete años, probablemente autora del guion, pero incapaz de ser su directora, lo que implicaba conocer el manejo de maquinaria monumental y estar a cargo de un grupo técnico, casi todos hombres a excepción de las actrices. Según la mayoría de estos libros¹⁴, el director debe haber sido la pareja de Gabriela Bussenius, quien luego se convertiría en su esposo, el italiano Salvador Giambastiani que migró a Chile desde Buenos Aires “en un viaje de observación, con el secreto deseo de independizarse en un ambiente sin prejuicios estéticos y sin el lastre de esquemas teatrales y literarios” (Santana 1957 19). Esas historias del cine chileno concluyen que Bussenius, con sus variaciones de nombres y su consiguiente desaparición del mundo cinematográfico, no fue la directora de *La agonía de Arauco*. ¿Cómo podía serlo? Era casi una niña en una época en que las mujeres no podían administrar sus asuntos económicos, sus firmas no tenían validez legal o, como resume Asunción Lavrín, el trabajo asalariado rayaba en la ilegalidad (2005 79). En ese contexto, nadie imaginaba que una mujer pudiera haber sido uno de los pilares de la industria cinematográfica chilena. Así, Eliana Jara afirma sobre Gabriela Bussenius, en su volumen *Cine mudo chileno*: “existen serias dudas de su papel como directora y es posible que hubiese una dirección compartida con Salvador Giambastiani”, notando que Bussenius “estaba unida sentimentalmente” al técnico (1994 34). En 2010, Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana escriben en su *Breve historia del cine chileno* sobre esta película:

[*La agonía de Arauco*] ofrece una curiosidad: en los créditos figura como autora del argumento y directora del film, Gabriela Bussenius, compañera sentimental de Giambastiani, quien tuvo a su cargo la dirección de fotografía, la cámara y el montaje. En estas condiciones, ella podría ser considerada la primera realizadora en nuestra historia cinematográfica, pero surge una duda legítima, porque a la fecha, según lo que se sabe, ella tenía solo 17 años (2010 21-2).

Mi investigación revela otra trama. Como muestra su certificado de nacimiento, en 1917 Bussenius era una mujer de veintinueve años, una escritora con algunos textos publicados y un interés poco convencional en el cine, fomentado tal vez por las cortas estadias en el extranjero de su hermano Gustavo en las que estudió cine. Cuando Gustavo Bussenius fue a Buenos Aires e incitó a Salvador Giambastiani a viajar a Chile, la relación que el italiano estableció con Gabriela fue fundamental para que el joven técnico se quedara en un país donde estaba todo por hacerse. Los libros sobre el cine temprano retratan a Salvador Giambastiani como una estrella en alza de la creación cinematográfica, pero las historias archivadas por Daniela Bussenius y Luisa Urrejola muestran que era más bien un técnico joven que había trabajado en algunas grandes producciones. Las entrevistas que realizaron a su familia y gente asociada al cine describen aquel momento como el encuentro entre tres artistas coincidiendo en una ebullente escena de vanguardia. Gabriela y Salvador se enamoraron y formaron, junto a Gustavo Bussenius, una especie de trío; con los pies en el colectivo, hicieron películas en un país que, a pesar de su proceso de modernización, carecía de las infraestructuras y comodidades modernas¹⁵.

Mi primera intervención a la historiografía del cine chileno es que la exhibición de *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*, el 26 de abril de 1917, sentó las bases de la industria cinematográfica temprana local, cuyo auge fue en 1925 y que decayó en 1929 con la introducción de la tecnología sonora y la colonización sobre esas estructuras por las distribuidoras estadounidenses. Sin duda, existían interesantes intentos anteriores. *La baraja de la muerte o el crimen de la calle Lord* (1916) quiso usar la pantalla para presentar temas espectaculares y contingentes para la audiencia chilena de aquella época¹⁶. Pero su exhibición falló, entre otras cosas porque después de la exhibición para la prensa fue censurado, perdiendo así el *hype* creado en torno a su exhibición, que tuvo que esperar hasta el fin del juicio¹⁷. En ese medio experimental, no había profesionalización, separación de roles o leyes que protegieran los derechos sobre el proceso del cine¹⁸, creando confusión en los intentos de formular una historia en base a los modelos importados desde Francia y Estados Unidos¹⁹. Pero como cuenta Mario Godoy (1965):

El argumento lo escribió una niña llamada Gabriela Bussenius. Lo presentó a la Chile Films y a pesar de que lo encontraron muy interesante, le hicieron saber que no podían filmarlo, porque no había nadie que conociera tan íntimamente el tema como para hacer de él una cosa honrada artísticamente hablando. Entonces la joven propuso muy seriamente que le permitieran a ella ejercer de directora, argumentando que si había escrito la obra era porque conocía el tema y que por lo tanto estaba en condiciones de hacer algo con pleno conocimiento en la materia. Con tanta seguridad hizo su ofrecimiento, que a los dueños de la empresa no les quedó otra alternativa que aceptarla y al mismo tiempo cancelarle su sueldo como directora, posiblemente la primera directora cinematográfica en el mundo.

Es difícil comprobar si lo que Godoy narra aquí sucedió, en particular por los otros errores que hay en el artículo²⁰. Lo que muestran los documentos de la época, incluyendo los contratos y las críticas de la época, es que Gabriela Bussenius fue autora del argumento y que lo dirigió con técnicas aprendidas, no en un programa formal, sino como parte del intercambio de colaboraciones, afectos y conocimiento de un trío ligado creativamente, pero también por sentimientos filiales, sexuales y de amistad.

En 1917, el quehacer cinematográfico era una práctica nutrida por el entusiasmo, intereses comunes, complicidad, camaradería y amor sexual. En el caso de *La agonía de Arauco*, estos afectos se encarnaban en una colectividad de por lo menos tres. Todos estos afectos, prácticas y fantasías materializaron el potencial, el futuro de las imágenes en movimiento en Chile. Pero también, y esta es una segunda intervención que quiero proponer, proyectó una manera-otra de vivir y que se materializaba en un film-set con tecnología experimental que permitía que una mujer estuviera a la cabeza de un proyecto creativo y que experimentara con métodos para su circulación. Es decir, frente a una realidad que incluía insuficientemente a las minorías, la estética del cine creó un espacio donde esas minorías se podían hacer visibles a través de la ficción. Esas prácticas estéticas de imaginación ficcional materializaron la utopía de un “vivir-en-la-diferencia”, no en el futuro como lo proponen las utopías eurocentristas, sino en el aquí-ahora del *film set* en 1917.

EL OTRO UTOPISMO

Tomo la idea de utopía en las líneas propuestas por Avery Gordon en su libro *The Hawthorne Archive*, publicado cien años después de *La agonía de Arauco*. Allí, Gordon expande la interpretación de lo utópico fuera del limitado rango de una historiografía racializada. “Utopía” se refiere usualmente a la imaginación de una sociedad perfecta, en base a una crítica social de la actual, y a menudo ubicada en el futuro. Del libro de Thomas More de 1516, “utopía” se refiere simultáneamente a “un mejor lugar” y a “un lugar inexistente”, conectando lo irreal con lo imposible. Debido a esto, lo utópico fue duramente criticado por el materialismo histórico; según Karl Marx y Frederick Engels, los pensadores de la utopía desestiman las reglamentadas condiciones que determinan el capitalismo. Pero décadas más tarde, Herbert Marcuse reflexiona cómo al descartar un argumento por utópico permitimos una ilimitada intervención de las herramientas que administran la supresión del pensamiento crítico y de las prácticas emancipatorias. Siguiendo a Ernst Bloch, Marcuse se concentra en el “principio activo de la esperanza, donde los individuos y los grupos anticipan en el pensamiento o en la práctica su rechazo de la totalidad de la sociedad actual y sus sueños por una sociedad mejor” (Gordon 2018 26, todas las traducciones de este libro son mías).

En su libro, Gordon quiere pensar en ese “otro utopianismo” [other utopianism]. Tal reflexión investiga los distintivos afectos onto-epistemológicos que crean ‘nuevas formas de vida’ en los intersticios de un abandono organizado por el Estado” (*Id.* VIII). Esa articulación se asemeja a las metodologías del “neoliberalismo desde abajo”, estudiado por Verónica Gago: ambas crean economías salvajes que desplazan el *ethos* productivista favorecido por las tradiciones marxistas y socialistas. Estas configuraciones indican un universo alternativo o una civilización poblada por acciones para las cuales no existe un lenguaje todavía. Como otros han notado antes, entre quienes incluyo a Paul Preciado y a Fred Moten, este es el espacio del lenguaje poético y de las narrativas de ficción. José Muñoz en su *Cruising Utopias* argumenta que cada pieza creativa contiene las heliografías de una “*forward-dawning futurity*” (un alba, una adelantada, un futuro), que no es nada menos que la potencia de una comunidad que ha estado

“a la espera” bajo las estructuras de la “esperanza” de vivir mejor. Con las técnicas provistas por las prácticas estéticas, el porvenir puede articularse en el presente, convirtiéndose así en un punto de tensión temporal que a su vez reorganizan la frontera realidad/ficción (y, por ende, documental/ficción²¹). Escribe Gordon:

En las zonas de exclusión, encontramos pensamiento y práctica utópicas que son tan transnacionales como locales, orientadas al presente como al pasado y al futuro; que existen cómodamente con especulaciones salvajes como con los momentos colectivos; que se preocupa la subjetividad y la sociedad como dos importantes objetos de transformación; y que ofrece enriquecedoras e inclusivas nociones de libertad, soberanía y felicidad (*Id.* VIII).

Así, más que una estructura de la esperanza, la utopía de los márgenes es una forma de vida con su propia historia y su falta de registro. Como concluye Gordon, en los márgenes utópicos [*utopian margins*] existe “una comunidad de intelectuales, artistas y escritores viviendo y trabajando en la diferencia; no a la espera de otro mundo, sino estando ya en él” (*Id.* XI).

En el Chile de 1917, la naturaleza experimental de la tecnología cinematográfica, y todas las experiencias afectivas que promovía, da pistas sobre cómo redefinir esos primeros años de cine en Chile, esto es, como la materialización de un vivir distinto que no estaba disponible en los guiones del nacionalismo que emergieron en 1910 (por la Celebración del Centenario de la República de Chile) o de la modernización (con iluminación pública, tiendas con escaleras mecánicas, automóviles y ruedos cortos (cf. Rinke 21-5). Y esto también demuestra lo inadecuado que resultan las categorías propuestas por los primeros historiadores del cine temprano chileno, los cuales valoraban un archivo modelado por la teoría del autor que enfatiza al individuo, su intelecto y su masculinidad, así como una obra, como un cuerpo coherente. Bajo ese modelo, Gabriela Bussenius emerge como una autora inestable (cfr. Ríos 2016, cap. 1), y su película, como “una obrita de aficionado” (Ossa 1971 17). Pero mi propuesta ilumina otras posibilidades.

EL ARCHIVO ESPECTRAL

Bajo el paraguas teórico del otro utopismo, entiendo el argumento de la película como un archivo alternativo de las historias de los desposeídos. Reconstruyo ahora la trama de *La agonía de Arauco o el olvido de los Muertos* a partir de críticas y comentarios que aparecieron en los días posteriores a la primera exhibición del filme.

Como anuncia el título, *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* está estructurada alrededor de dos líneas argumentales. La primera cuenta la historia de Isabel, una bella y rica mujer urbana que pierde a su familia en un accidente. Mientras juega tenis, el esposo golpea al hijo y lo mata. Asolado por la culpa, se suicida, cual Ofelia, lanzándose al lago. Para recuperarse de la pena, Isabel viaja al sur de Chile, donde conoce a un niño mapuche llamado Catrileo que tiene el mismo rostro que su hijo muerto. Isabel crea un vínculo fuerte con Catrileo, se recupera y se casa con Mario, con quien hace un viaje documentando los paisajes del sur. Este es un melodrama con un final feliz.

La segunda línea argumental está centrada en Catrileo, que ve sus tierras saqueadas por el Estado, su familia asesinada y su comunidad destruida por el hambre, la enfermedad y la colonización. De aquellos artículos entiendo que esa historia se cuenta como una especie de mini documental inserto en la trama de la película. De acuerdo con otros discursos disponibles en ese momento, desde *La Araucana* hasta el *Mariluán* de Alberto Blest Gana, la película los muestra como una comunidad orgullosa con héroes feroces hasta su exterminación financiada por el Estado chileno (Pacificación u Ocupación de la Araucanía, 1861-1883). La Ocupación fue una invasión violenta del Estado chileno a los territorios ancestrales; a pesar de que ese proceso para inicios del siglo XX se consideraba terminado, la violencia militar y cultural ha sido, hasta hoy, consistente. Esta línea argumental es la tragedia de la desposesión. Pero Bussenius inserta una posibilidad de futuro para esas comunidades. En 1966, Mario Godoy describió la escena climática de *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* así:

En una de las escenas culminantes, el protagonista huía cuando veía venir a quienes le quitarían sus tierras. Entonces oía una voz, la voz de su conciencia, que lo llamaba a rebelarse: “Oye, tú, ¿a dónde vas? No les dejes nada a los ‘huincas’, quema todo, no les

dejes nada". Se volvía entonces para desaparecer, pero después de dejar su ruca envuelta en llamas (25)

Esa voz del más allá, que Godoy describe como la voz de la consciencia, también puede ser interpretada como el regreso de los espectros de los desposeídos o el regreso de la contrahistoria (volveré a esto más adelante).

Los vínculos afectivos creados entre Isabel y Catrileo enfatizan la potencia política en la solidaridad de esa vida-en-la-diferencia basadas en las estrategias de sobrevivencia imaginadas por los desposeídos. En la década de 1910, en Chile se pone en primer plano una profunda crisis social materializado en el fin del periodo de la República Oligárquica, la posterior emergencia y el fracaso del gobierno de Alessandri, una apertura del estado benefactor bajo mando militar y la consiguiente dictadura. Pero en 1917, los límites de la identidad nacional estaban siendo discutidos, y esta discusión incluía, como lo demostró la Asamblea Constituyente de 1925, mujeres y mapuche (Castillo 2019 51-5). *La agonía de Arauco* se convierte así en una estrategia del subalterno, donde el cine, debido a sus mecanismos persuasivos y su capacidad para asombrar, visibiliza las propuestas de las comunidades que viven en opresión.

Así, mi análisis sugiere que la desaparición de la película no es un efecto natural del decaimiento de las cintas de acetato y su inflamabilidad. Si interpretamos el hecho de que la película está perdida y lo relacionamos con el olvido discursivo en que cayó la película y su directora, la desaparición de la película indica algo más profundo: lo que se destruyó es también la potencial convergencia entre el cine y las políticas de los oprimidos. Dicho de otro modo, la historia del cine conmemora el proceso de disciplinamiento de las tecnologías y de las nuevas agencias que se visibilizan con ella a fin de insertarla en la red nomológica del archivo. Así, en mi trabajo, el esfuerzo por reconstruir la película no se trata únicamente de restituir *La agonía* en la historia del cine chileno. Se trata de reactivar la historia de un proyecto social disidente. Es más, *La agonía de Arauco* o *el olvido de los muertos* constituye en sí mismo un archivo de esas naciones potenciales que persisten hasta hoy como espectros en la historia hegemónica. Todos los documentos y la evidencia que apuntan a la existencia de

la película, además de su potencial emancipador es lo que llamo “el archivo espectral”.

El archivo espectral está compuesto de todos esos eventos que apuntan a un objeto perdido para la historia institucionalizada. Nos permite vislumbrar esos pasados y las razones por las que fueron enterradas. El archivo espectral proporciona una metodología crítica para intervenir el archivo nomológico, construido de documentos y objetos, rituales y prácticas que materializan la transmisión del poder a través de una versión homogenizadora de los eventos. Por el contrario, el archivo espectral es un sitio de potencialidades. Los espectros que componen esos otros archivos –fundamentalmente los archivos de la usurpación de agencia, tierras y bienestar– cuentan la historia de una cadena de silenciamientos (cf. Trouillot 1995 26 y 49). En resumen, el archivo espectral se opone a la reducción de un cine políticamente activo, como lo fue *La agonía de Arauco*, a un “cine mudo”.

Hay un gran cuerpo bibliográfico que vincula el cine con los espectros, empezando por Derrida (2002a y 2002b), pero ninguno de ellos habla de la posible solidaridad entre comunidades desposeídas para intervenir los guiones impuestos a través de una producción cultural. Para eso no existe lenguaje todavía. Por eso, vuelvo mi atención al lenguaje poético y en particular al *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, escrito durante varios años también como una respuesta a las insatisfacciones y dolores provocados por el país natal. Esta novela en verso cuenta el regreso de la poeta a Chile bajo la forma de un espectro. Cae en el norte de Chile, donde se encuentra con Tolomí, un niño aymara, que acababa de quedar huérfano y preservaba vivos recuerdos de la muerte de su madre y la masacre de su comunidad. El poema es una larga caminata a través del territorio, eludiendo los centros urbanos.

Apunto aquí algunas características de ese poemario relevantes para mi argumento. A través de sus décimas, verso en el que está escrito el *Poema de Chile*, la poeta hace entrar la cultura oral a la escrita. Segundo, varias secciones del poemario, pero particularmente en el poema titulado “Araucanos”, vemos mujeres y niños de los pueblos originarios perseguidos y asesinados. Tercero, el poemario evade los centros urbanos como una estrategia consciente de escribir otro mapa del territorio –con Ángel Rama diríamos lejos de la ciudad letrada. Este otro mapa, afirma la voz espectral, se traspasa entre mujeres de

boca en boca y en prácticas sin registro archivable. De esta forma, la voz poética se transforma en una fórmula contra el olvido; a través de su existencia espectral, feminizada y mestiza, la poeta transmite sus saberes a Tolomí para proveer una historia a aquellos que nacieron, por el hecho de su diferencia, en sedición contra el Estado. La figura del niño, entonces, no encarna la infantilización del sujeto aymara; por el contrario, él es el futuro encarnado que transforma la ficción en el lugar de la historia para aquellos que han sido abandonados por el Estado.

UN LENGUAJE PARA EL PORVENIR

Con el equipo de producción de *La agonía de Arauco*, la película se transforma en una estrategia del subalterno para alterar la idea del cine como una tecnología de la modernización, el entretenimiento y la transacción capitalista. La manera en que caracterizan a Isabel, una mujer sin familia capaz de reconocerse en las luchas antinacionales, desplaza el rol de la mujer en la sociedad chilena, a la vez que transforma la narrativa de la civilización/barbarie que operó entre la República y las comunidades al sur de La Frontera. El melodrama, género preferido de la imaginación popular y que en *La agonía* se basa en los lazos matrilineales creados entre Isabel y Catrileo, interpretan la guerra del Estado contra los mapuche como un parricidio. No obstante, entender el lazo entre los personajes únicamente como materno-filial fija esas historias en una narrativa conservadora, pues desestima el hecho fundamental de que Isabel y Catrileo están “desfamiliarizados” en por lo menos dos sentidos: primero, ambos perdieron a sus familias (la viudez y el huacherío son expresión de vulnerabilidad económica y emocional) y, segundo, no están conectados por sangre. Es decir, la película (como antes el poemario) deliberadamente inserta una narrativa de los vínculos originados en lo no-igual contrario a las fantasías de igualdad y “una misma sangre” cristalizadas en las naciones-Estado. Lo que requiere nuestra atención es, entonces, el hecho de que Isabel y Catrileo formen un vínculo *a pesar de* que estén desfamiliarizados.

Para ello, volvamos a esa imagen aludida en los diarios de 1917 donde se explica el encuentro entre Isabel y Catrileo. Cuando los dos

personajes se ven por primera vez, Isabel reconoce en el rostro de Catrileo al hijo muerto y, a su vez, Catrileo reconoce en ella la perdida función del cuidado. Bussenius consiguió ese efecto utilizando la misma actriz, Olga Donoso, para representar al hijo y a Catrileo. La estrategia cinematográfica de usar una actriz para los dos roles es una manera concisa de crear un diálogo entre dos alteridades sin la necesidad de lenguaje, y eficaz para la pantomima del cine mudo. La anagnórisis en la teoría dramática clásica se refiere a esos momentos en que se revela la identidad de otro personaje como un momento catárquico y que conlleva una resolución para recuperar un orden perdido. Sin embargo, en *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* el reconocimiento de un rostro en otro –en el otro– desata un drama de contenido ético. Podemos preguntar, en los términos provistos por Immanuel Lévinas (2002), ¿cuál es la intriga ética que se inaugura en esta revelación dentro y más allá de la experiencia visual de un rostro? En las facciones de la niña dragueada como niño (y también de una niña blanca dragueada racialmente)²², reconocemos un conglomerado de opresiones y supresiones de agencia. El rostro de la niña deviene “un hecho de lenguaje” que interpela afectiva y políticamente al Estado y a la audiencia a través de técnicas identificatorias.

Pero el uso político que le dio Bussenius al cine no se detuvo ahí. El día antes de la primera exhibición de la película, el 26 de abril de 1917, varios anuncios en los diarios posicionaban la película como un evento social adecuado para el gusto de las élites. *La agonía de Arauco* se estrenó en dos de los teatros más sofisticados de Santiago. Uno de ellos, el Teatro Alhambra, combinaba lo clásico con la más avanzada tecnología: la proyección sería musicalizada por el *maestro* Ángel Torrens y el *primo violinista* Masriera, y aseguraba utilizar el más perfecto, avanzado y silente proyector disponible en el mundo. En el otro teatro, el Unión Central, situado cerca del Teatro Municipal, incluía una atracción insoslayable: la presencia del mismísimo presidente de la República, líder del Estado Oligárquico, Juan Luis Sanfuentes. Imaginemos entonces a ese presidente oligarca y a los elegantes de Santiago viendo por primera vez una película de factura nacional e identificándose, a través de una serie de estrategias, con el niño Catrileo, efecto conseguido a punta de una imprevista estrategia

visual. Imaginemos ese momento en que esa audiencia se identifica con el niño que, hacia el final, es llamado a rebelarse contra el Estado.

Este es el evento.

Presentar entonces las transmisiones afectivas entre Isabel y Catrileo como un vínculo materno-filial resulta insuficiente. Como afirma Licia Fiol-Matta en su libro *A Queer Mother for the Nation*, el uso de la figura maternal domestica el potencial disruptivo de los artistas; muy literalmente toma un vínculo que interpela a la sociedad entera y la encierra en casa, al mundo privado. ¿Cómo la nombramos entonces?

Un primer indicio nos lo entrega María Moreno en su libro *Oración* (2018), donde investiga la muerte de Vicki Walsh, montonera militante asesinada a los veintiséis años por las fuerzas militares argentinas durante la Guerra Sucia, hija del escritor Rodolfo Walsh y hermana de Patricia Walsh, una activista por los derechos humanos durante la posdictadura y quien se hizo cargo de la hija de Vicki después de su asesinato. A través de este caso, Moreno nos invita a repolitizar los vínculos afectivos más allá del marco familiar, a través de la militancia. Para ello interrumpe la crónica propiamente tal con el análisis de dos piezas de ficción, la película *Die bleierne Zeit* o *Las hermanas alemanas*, de Margareth von Trotta, y la novela *El Dock*, de Matilde Sánchez. Separadas por veinte años, la película de von Trotta y la novela de Sánchez tienen en común parte de su trama: una mujer militante entrega su vida dejando a un hijo pequeño que debe ser cuidado por otra mujer –una hermana y una amiga de infancia, respectivamente–, que había decidido no tener hijos propios.

Moreno descarta los discursos que definen el actuar político de estas mujeres como negligencia o abandono. Por ejemplo, en *El Dock*, mujer y huérfano viajan por Argentina escapando de los militares, la policía, una trabajadora social y de una familia que veía con malos ojos las conexiones políticas de la madre. Moreno escribe: “*El Dock* ofrece un modelo anárquico para la asunción de un otro desvalido que no se hace ni a la manera de la maternidad ni de la restitución estatal” (2018 63). Una de las primeras funciones de cuidado que la mujer ejerce es la creación de una historia por la cual el niño pueda entender las acciones de la madre y, así, distinguiéndose de la madre y resignificar el vínculo entre los tres. No se trata del reemplazo de una madre por otra, sino de un “legado entre mujeres” materializado

en el futuro del niño. Al desplazar así los modelos provistos por los lazos sanguíneos, se instalan los lazos de la militancia. Dicho de otro modo, no es un mero reemplazo de las ausentes por las vivas, sino el traspaso de los destinatarios de sus acciones políticas. Con los personajes de von Trotta, las hermanas Marianne y Julianne, el vínculo se transforma para Moreno en “la utopía feminista del amor sin nombre”, donde las acciones políticas transmitidas entre hermanas eluden los modelos pedófilos y parricidas del discipulaje. Es en los atributos “sin nombre” de aquellos vínculos entre mujeres, entre mujeres y niños, y entre esas funciones de cuidado, donde podemos ubicar una política futura, todavía sin nombre, pero siendo vivida en el presente.

MATERIALIZAR UNA VIDA DIGNA EN EL SET DE FILMACIÓN

Las prácticas estéticas echadas a andar en la producción de *La agonía o el olvido de los muertos* incluyeron las transmisiones afectivas entre los participantes que permitieron revertir los guiones impuestos en la sociedad desde arriba hacia el pueblo por políticos con fantasías eurocéntricas y por el capitalismo. La producción de la película de 1917 fue un lugar para detener, repensar, redistribuir, reinterpretar y potencialmente eliminar los *shocks* del capitalismo periférico, el guion de la modernización nacional y las fantasías patriarcales. En otras palabras, las utopías canalizadas por la tecnología cinematográfica experimental fueron base para experimentar con formas de relación social alternativas, que actualizaron y materializaron la imaginación de un “vivir distinto”, de un vivir dignamente, que desbordó el contenido de la película para constituirse en un evento. En 1917, esa vida digna conllevaba la reconfiguración afectiva y social de las jerarquías de género, sexo, raza y clase, e incluía a los mapuche, los migrantes, ideas feministas, anarquismos y las presiones de la cuestión social.

Ese “vivir distinto” que se abre en el espacio del set y que se experimenta en el proceso de producción cinematográfica no es más ni menos que la ética de toda creación artística. Mi investigación sobre Gabriela Bussenius y *La agonía de Arauco* me permiten no solo interpretar el cine mudo chileno fuera de la órbita de la teoría del autor, sino también reconfigurar lo que entendemos por “lo estético”, no como un marco para la percepción con sus tecnologías de contem-

plación y repetición –y en los casos más extremos, la contemplación del agotamiento de lo estético (Rojas 2012 y 2020)–, pero como la interrupción del *sensorium* capitalista, racista y patriarcal, para incorporar otras configuraciones de los que somos y la imaginación de los que podríamos ser. Al recuperar esta película y sus contextos estoy también trayendo al presente la potencia de su propuesta.

NOTAS

1. El caso de Valeria Sarmiento, que dirigió su primer corto en 1972, era portentoso: además de su trabajo como montajista, había estrenado varios largometrajes desde el documental feminista censurado por sus productores, *El hombre cuando es hombre* (1982), y el estilizado melodrama *Mi boda contigo* (1984); solo dos se habían visto en Chile, únicamente como estrenos, *Amelia Lopes O'Neill* (1990) y *Secretos* (2008). Cf. Ríos et al. *Cine de mujeres en posdictadura* 2010.
2. Los inicios del cine en Chile datan de 1896.
3. En el Festival de Cine de Valdivia de 2013 se hizo una retrospectiva de las películas de Angelina Vásquez, Marilú Mallet y Valeria Sarmiento. Las películas de esta última, que habían sido producidas en Chile, sí fueron estrenadas en Chile, lo que revela que el circuito de exhibición del cine creó barreras a tono con la renovación neoliberal. Cf. Donoso y Ramírez 2016.
4. Profesionales y *amateurs*. Una de las constantes de la primera mitad del siglo XX es cómo algunas mujeres empezaron su interés por crear cine, por estar primero frente a las cámaras, entre ellas Rosario Rodríguez y Nieves Yankovic.
5. De Bombal, el ya publicado y nunca producido guion *La casa de humo*, así como el guion para el filme *La casa del recuerdo*, estrenado en 1940 en Argentina bajo la dirección de Luis Saslavsky. Amanda Labarca fue la guionista de *Flor del Carmen*, la película de 1944 dirigida por José Bohr.
6. Me cuenta Marcelo Morales, de Cinechile.cl e investigador de Cinemateca Nacional, que junto a un equipo de investigadores se concentra en la obra de Renée Oro en Chile.
7. Gabriela Bussenius fue hermana de Gustavo Bussenius, reconocido camarógrafo de la época muda y socio de la Andes Films. Sus contribuciones al cine fueron muchas, incluida una devastadora crítica a la película *El lecho nupcial* de Alicia Armstrong. Su muerte en 1932, mientras filmaba las protestas, ha estado envuelta en un halo de secretos. Daniela Bussenius, bisnieta de Gustavo, y la cineasta Luisa Urrejola, han llevado a cabo una investigación profunda sobre Gustavo y el cine mudo, desbaratando varios mitos en torno a la época.

8. En 1887 y no en 1900. Cfr. Ríos “La bomba de Bussenius en el cine chileno”, 2019.
9. Cf. Santana 1956 y 1957; Ossa y luego Jara, Vega y Mouesca y Orellana. Mario Godoy (1965 y 1966), quien tampoco era historiador, pero sí trabajó en varias producciones, presenta una visión más compleja de ese periodo, incluyendo el rol de las directoras.
10. Carlos Ossa, por ejemplo, prefigura la historia del cine chileno en dos hitos: el largometraje de ficción *El Húsar de la muerte* (Sienna 1925) y el documental social *Recuerdos de Mineral El Teniente* (Salvador Giambastiani 1918).
11. La industria cinematográfica muda chilena tuvo un relativo auge en 1925, que decayó con la entrada de las distribuidoras estadounidenses a fines de la década de los veinte. Ese patrón se ha repetido en distintas épocas directamente relacionado con las convulsiones políticas y la penetración colonial estadounidense, un proyecto cimentado en gran parte por el cine. Cf. Purcell.
12. Uso la palabra “emancipación” haciendo eco de los feminismos históricos, incluidas las teorizaciones de Flora Tristán y Emma Goldman, como concepto que enhebraba las discusiones sobre igualdad, libertad, sistemas legales y revolución.
13. La última noticia de su exhibición la obtuve de la sobrina de Gabriela Bussenius, Teresa Mercado, quien me dijo en una entrevista personal que de niña en la década de los sesenta ella había visto *La agonía de Arauco*. En esa misma década, la revista *Ècran* organizó una exhibición de cine chileno, donde figura memorabilia de *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*. Sobre el guion, todavía estamos en su búsqueda; la última vez que fue avistado por uno de los archivistas de cine fue en 2007.
14. Godoy 1965 y 1966 son una excepción. Sus escritos dan una visión más compleja de la producción de *La agonía de Arauco*.
15. Después de que Salvador Giambastiani murió en 1921, Gabriela Bussenius, tal como lo afirman todos los libros que se ocupan del cine temprano, fue editora de dos revistas. En ellas, hay varios escritos suyos donde habla de su trabajo con las cámaras, no ya como directora de largometrajes de ficción, sino como camarógrafa y proyeccionista de escenas familiares. En uno en particular, Bussenius escribió sobre su conocimiento y experiencia con las cámaras y los proyectores, escritos donde publicita y ofrece sus servicios. En buenas cuentas, ella siguió en el negocio cinematográfico por lo menos hasta el asesinato de su hermano Gustavo y el allanamiento de su productora en 1932. Cfr. Ríos *El archivo espectral*, capítulo 1.
16. *La baraja de la muerte* fue una especie de docudrama sobre el asesinato de Corina Rojas a su esposo ocurrido en enero de 1916.
17. Corina Rojas fue condenada a la pena capital, abriendo una discusión sobre los derechos y responsabilidades de las mujeres en Chile. En buenas cuentas, ¿podía una mujer que tenía pocos derechos como ciudadana ser condenada a la pena capital?

18. La primera vez que se legisla sobre derechos de autor para el cine es el mismo año en que se le otorga potestad económica a la mujer, 1925.
19. La teoría del autor, dotada de fuerza en Francia y luego retomada en Estados Unidos (Cf. Bazin; Sarris), pero también el modelo de estudios estadounidense. A Chile, fue introducida en la década de los 50 por Fernando Bellet, quien había estudiado en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) en París e impartía cursos en la Universidad Católica en Santiago sobre apreciación cinematográfica. Bellet participó en el Cine Club de la Universidad de Chile introduciendo sesiones de conversación, o foros, donde se discutían los aspectos formales y temáticos de la película (Chignoli & Donoso 21).
20. En esta cita ya aparece uno: Gabriela Bussenius no fue la primera directora mujer del mundo. Alice Guy, Lois Weber y Elvira Notari grabaron cortos y largometrajes antes que ella. Cfr. Hastie 2002 y 2007, Bruno 1996.
21. Tal como se manifiesta en, por ejemplo, las películas de Camila José Donoso y la metodología de la transfiguración (cfr. Ríos 2020), que es una práctica que politiza la producción cinematográfica.
22. El dragueo racial inaugura una serie de otras reflexiones sobre la apropiación y en negociación de los discursos raciales y racistas disponibles en ese tiempo, que son la base para otro artículo de mi autoría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.D.M. Rev. de *La agonía de Arauco*, por Gabriela Bussenius. *El Mercurio*, 27 de abril (1917): 8.
- BAZIN, André. "On the *politique des auteurs*". *Cahiers du Cinema. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Ed. Jim Hillier. Cambridge: Harvard UP, 1985.
- BONGERS, Wolfgang, et al., ed. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- BRUNO, Giuliana. *Streetwalking on a ruined map. Cultural theory and the city of Elvira Notari*. New Jersey: Princeton UP, 1993.
- BUSSENIUS, Gabriela. "El perdón de ultratumba". *Pantalla y Bambalinas*, año 1, N°1 (1926):7-8.
- . *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos*. Directora. Chile Films Co., 1917.
- CASTILLO, Alejandra. *Asamblea de los cuerpos*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2019.
- CHIGNOLI, Andrea & Catalina Donoso Pinto. *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*. Santiago de Chile: Uqbar, 2013.

- CINE GACETA. "La agonía de Arauco". *Cine Gaceta. Revista teatral y cinematográfica*, 2ª quincena de agosto (1917): 3-4.
- DERRIDA, Jacques, et al. "El cine y sus fantasmas". *Cahiers du cinéma*, N°556 (2002). Trad. Fernando Lavalle. Disponible en: <http://estafeta-gabriel-pulecio.blogspot.com/2010/07/jacques-derrida-el-cine-y-sus-fantasmas.html>
- . & Bernard Stiegler. *Ecographies of Television*. New Jersey: Blackwell, 2002.
- DONOSO, Catalina & Elizabeth Ramírez, ed. *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vásquez*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2016.
- FOUCAULT, Michel [1971]. "What is an author?". *The Essential Foucault: Selections from Essential Works of Foucault, 1954-1984*. Ed. Paul Rabinow y Nikolas S. Rose. New York: New Press, 2003.
- GAGO, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.
- GIAMBASTIANI, Salvador, director. *Recuerdos del Mineral El Teniente*. Braden Copper Co., 1919.
- GODOY, Mario. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: n.p., 1966.
- . "En la huella del cine chileno: 1916-1917: 'La Baraja de la Muerte' y 'La Agonía de Arauco'". *Revista Ecran*, N°1777, 16 de febrero de 1965. Disponible en: <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/en-la-huella-del-cine-chileno-1916-1917-la-baraja-de-la-muerte-y-la-agonia-de-arauco/>
- GOLDMAN, Emma. "La tragedia de la emancipación de la mujer". *Mother Earth*. Vol. 1, N°1, marzo (1906): 9-17. Disponible en Marxist Internet Archive: <https://www.marxists.org/espanol/goldman/1906/001.htm>
- GORDON, Avery. *The Hawthorne Archive: Letters fomr the Utopian Margins*. New York: Fordham UP, 2018.
- HARNEY, Stefano & Fred Moten. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Geneva: Minor Compositions, 2013.
- HASTIE, Amelie. *Cupboards of Curiosities: Women, Recollection and Film History*. Durham: Duke UP, 2007.
- . "Circuits of Memory and History: *The Memoires of Alice Guy-Blaché*". *A Feminist Reader in Early Cinema*. Ed. Jennifer Bean y Diane Negra. Durham: Duke UP, 2002.
- ITURRIAGA, Jorge. *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La conflictiva construcción de una cultura plebeya*. Santiago de Chile: LOM, 2015.

- JARA, Eliana. *Cine mudo chileno*. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1994.
- LAVRÍN, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay, 1890-1940*. Santiago de Chile: DIBAM, 2005.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- MISTRAL, Gabriela. *Poema de Chile*. Santiago de Chile: La Pollera, 2013.
- MORENO, María. *Oración*. Barcelona: Random House, 2018.
- MOUESCA, Jacqueline & Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno*. Santiago de Chile: LOM, 2010.
- MUÑOZ, José Esteban. *Cruising Utopias. The Then and Now of Queer Futurity*. New York: NYU UP, 2009.
- NAHUEL PAN, Héctor. "Formación colonial del Estado y desposesión del Ngululmapu". Nahuelpan et. al., *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2012.
- NUESTRA PALABRA. Editorial. *Pantalla y Bambalinas*, año 1, N°1, p. 3.
- NUESTRA PALABRA. Editorial. *Pantalla y Bambalinas*, año 1, N°2, p. 2.
- NUESTRA PALABRA. Editorial. *Pantalla y Bambalinas*, año 1, N°3, p. 2.
- OSSA, Carlos. *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Quimantú, 1971.
- PRECIADO, Paul B. *Counter-Sexual Manifesto*. New York: Columbia UP, 2018.
- PURCELL, Fernando. "Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930". *Historia crítica* N°38 (2009): 46-69.
- RABASA, José. *Without history. Subaltern studies, The Zapatista insurgency and the spectre of history*. Pensilvania: University of Pittsburgh Press, 2010.
- RINKE, Stefan. *Cultura de masas. Reforma y nacionalismo en Chile 1910-1930*. Santiago de Chile: DIBAM, 2002.
- Ríos, Mónica Ramón. "A House Without Limits: Framing Camila José Donoso's *Casa Roshell* through Disidentification and Disappropriation". Ed. Carl Fischer y Vania Barraza. *Chilean Cinema in the World*. Michigan: Wayne State UP, 2020.
- . *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.
- . "La bomba de Gabriela Bussenius en el cine chileno". *El Desconcierto*, 16 de marzo 2019. Disponible en: <https://www.eldesconcierto.cl/2019/03/16/la-bomba-de-gabriela-bussenius-en-el-cine-chileno/>

- . “Una mujer transita por la ciudad”. *Cine de mujeres en Posdictadura*. Santa Fe: Ediciones Cultura, 2010.
- ROJAS, Sergio. *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2012.
- . *Tiempo sin desenlace*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2020.
- SANTANA, Alberto. *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago de Chile: Misión, 1957.
- . “Principios de la historia del cine chileno”. *Séptimo arte*, N°2 (1956): 3-6.
- SARRIS, Andrew. “Notes on the Auteur Theory in 1962”. *Film Theory and Criticism*. 6ª ed. Ed. Leo Braudy & Marshall Cohen. Reino Unido: Oxford UP, 2004. 561-564.
- TOMPKINS, Cynthia. “Ideologías fundacionales en los melodramas *El húsar de la muerte* (1925) y *Canta y no llores, corazón* (1925)”. Towards a New Social Contract? XXXI International LASA Congress. Marriot Hotel, Washington DC. 1 de junio, 2013.
- TRISTÁN, Flora. *La emancipación de la mujer o historia de una paria*. Madrid: Ménades, 2019.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Barcelona: Beacon, 1995.
- VEGA, Alicia, et. al. *Re-visión del cine chileno*. Santiago de Chile: CENECA, 1979.
- YÁÑEZ Silva, Nathanael. “La Agonía de Arauco. Película por la Señorita Ana Bussenius”. *El Diario Ilustrado*, 27 de abril de 1917: página ilegible.