

COLONIALISMO, EXTRACTIVISMO Y VIOLENCIA EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO. EL GENOCIDIO SELKNAM EN *BLANCO EN BLANCO* Y *LOS COLONOS**

ANTONIO LUCO BUSTO

CAROLINA URRUTIA NENO

INTRODUCCIÓN

La colonización de la Patagonia austral y su integración a los sistemas productivos globales, a fines del siglo XIX, fue enmarcada hasta las últimas décadas en un relato desarrollista y heroico del colono europeo en la región. Este enfoque, que puede encontrarse en el trabajo del historiador chileno y Premio Nacional, Mateo Martinic, ha promovido una narrativa donde la expansión de la *civilización* se presenta como un logro humano y productivo, en sintonía con el espíritu de progreso de la época. Sin embargo, en años recientes, estudios como los del español José Luis Marchante han cuestionado esta versión, proponiendo una revisión crítica que enfatiza la violencia, el despojo y el genocidio de los pueblos indígenas. Las visiones de ambos historiadores difieren no solo por la inclusión u omisión de ciertos hechos, sino sobre todo por el relato, la interpretación que cada uno hace de esos hechos.

En este artículo estudiaremos dos películas chilenas recientes: *Blanco en blanco* (Théo Court, 2019) y *Los colonos* (Felipe Gálvez, 2023). Ellas asumen la labor de contar —casi por vez primera— la historia del exterminio del pueblo selknam desde una perspectiva tanto estética como política, con hipótesis claras en torno al periodo de la colonización y la perpetuación de sus prácticas hasta la actualidad.

Hayden White piensa sobre la narrativización como una forma de dar sentido a los hechos históricos del pasado; comprende la crónica como una serie de acontecimientos organizados en orden cronológico, que pueden ser verificados enunciado por enunciado de forma independiente. Esto difiere del esfuerzo de representación y significación que ocurre a la hora de proponer una *flexión* de estos hechos hacia una trama narrativa. En este ejercicio siempre hay un grado de contorsión, pero implica el acceso a una segunda verdad, no solo la de cada enunciado de forma independiente, sino una en la que las conexiones e interrelacio-

nes construyen una interpretación, dan sentido a lo ocurrido. En sus palabras, la historia tiene «el objetivo de representar no sólo la verdad acerca del pasado sino también los posibles significados de esta verdad» (White, 2010: 164).

¿Qué determina la construcción de esos significados en una historia narrativizada? Robert Rosenstone sugiere una respuesta: «todas nuestras obras históricas miran simultáneamente hacia el pasado y hacia el presente» (Rosenstone, 2013: 26). La documentación veraz de los acontecimientos abordados son solo un componente de esa verdad histórica que articulan los relatos. El presente que observa e interroga ese pasado, a la luz del devenir histórico, modelará la historia en términos éticos y estéticos. Esta reflexión ya está en Walter Benjamin cuando describe la figura del historiador como el Angelus Novus quién «da la espalda a su propia época; su mirada de vidente se enciende ante las cumbres de los acontecimientos de antes, que se acumulan en el pasado» (Benjamin, 2008: 78). La investigación histórica, entonces, opera bajo la tensión entre el pasado y las posibilidades de futuro.

BLANCO EN BLANCO Y LOS COLONOS CIRCUNSCRIBEN A ESTE DEBATE SOBRE LA MODERNIDAD/COLONIALIDAD DESDE UN PENSAMIENTO FRONTERIZO (MIGNOLO, 2007), E INTENTAN FIGURAR AQUELLA VIOLENCIA ABRUMADORA QUE ARRIESGA DE SER CONSIDERADA COMO INFIGURABLE, EN UN EJERCICIO QUE LE OTORGA VOZ AL SILENCIO REPRIMIDO DE LA HISTORIA

Blanco en blanco ocurre en el preludio del siglo XX, mientras que *Los colonos* en 1901. Ambos filmes se sitúan en un mismo territorio: la isla grande de Tierra del Fuego. En esos años se produce en la zona un momento de enorme crecimiento de la producción lanar, lo que el historiador Alberto Harambour ha llamado la «soberanía ovina» (Harambour, 2018: 59) en la región. Desde finales de 1800, esta se instala como un proyecto extractivista de colonización de la Patagonia austral. Luego de su fundación en 1848, el puerto de Punta

Imagen 1. *Blanco en blanco* (2019), cortesía de Théo Court



Arenas se expandía sobre todo en base a población militar y penal. El escaso éxito de este modelo de colonización insta a los sucesivos gobiernos a crear incentivos para la colonización, principalmente en base a concesiones de tierras a colonos europeos que llegaron desde regiones empobrecidas de España, Inglaterra, Portugal, a hacer fortuna. Como resultado, las ovejas se multiplican. Desde un comienzo se produce una alta concentración de propiedad territorial: el portugués José Nogueira recibe en concesión más de un millón de hectáreas en Tierra del Fuego. El comerciante asturiano José Menéndez se adjudica primero 90.000, «valiéndose para ello de una figura común en las subastas, los conocidos en Chile como “palos blancos”» (Marchante, 2014: 100), maniobras que explica detalladamente el historiador José Luis Marchante. La Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, de la que Menéndez y Mauricio Braun, heredero de Nogueira, son socios, llegará a controlar tres millones de hectáreas.

Ese es el contexto histórico que analizarán las películas *Blanco en blanco* y *Los colonos* circunscribiendo en ambos casos al debate sobre la modernidad/colonialidad desde un pensamiento fronterizo (Mignolo, 2007), al tiempo que ponen en escena la violencia abrumadora que arriesga de ser considerada como infigurable, en un ejercicio que le otorga voz al silencio reprimido de la historia. Son obras que se integran a las lógicas de un cine poscolonial que, para Juan Guardiola, «investiga el pasado colonial, denuncia su injusticia», y también «aporta una reflexión sobre el propio aparato cinematográfico, como “máquina fílmica” y como “instrumento cognitivo”» (Guardiola, 2016: 157), vinculado a la modernidad y la misma colonización.

LA MIRADA POSCOLONIAL. EL CINE ENTRE LA HISTORIA, LA ESTÉTICA Y LA ÉTICA

En *Lo inolvidable*, Jacques Rancière se pregunta: «¿Qué puede hacer la historia, qué puede hacer la imagen cinematográfica, qué pueden hacer am-

bas reunidas frente a la voluntad de lo que fue no haya sido?» (Rancière, 2013: 44). Esa voluntad de olvidar es compañera de la historia, su contraparte que silencia a quienes no son los hacedores de esta y, como veremos, la voluntad de olvidar puede ser considerada integral de los procesos de colonización. Por lo mismo, la reflexión de Rancière es particularmente pertinente a la hora de pensar, por ejemplo, en el genocidio de los pueblos australes, o, si se quiere, en el proceso colonial y su relación con la modernidad. Este proceso de olvido selectivo opera de forma insidiosa y por momentos sutil, pues, como Rancière señala, para negar lo que ha sido «ni siquiera hace falta suprimir demasiados hechos. Basta con retirar el lazo que los vincula y los transforma en una historia» (Rancière, 2013: 16).

En esa línea se instalan los escritos de Mateo Martinic, que apuntan al relato de un grupo de hombres europeos de origen humilde, que llegan a una tierra de nadie, y traen desarrollo, empleo y tecnología. Desde la perspectiva de Rancière, sería aquella historia de «los hacedores de historia» (Rancière, 2013: 20). En la obra de Martinic poco se dice respecto de la «extinción» selknam (2001: 135) más allá de un reconocimiento lateral de esta, dedicándole unas pocas páginas de su larguísima bibliografía.

Walter Mignolo se refiere al dualismo complementario de modernidad y colonialidad y, a partir de ello, podemos traducir el trabajo de los historiadores Martinic y Marchante. De una parte, el paradigma imperial o hegemónico que «sostiene e impone la visión dominante (impartida por la enseñanza primaria y secundaria y divulgada en la cultura popular y los medios de comunicación)» (Mignolo, 2007: 57). De otra, el paradigma decolonial, que Mignolo define en tanto «pone sobre el tapete una visión silenciada de los acontecimientos y también muestra los límites de una ideología imperial que se presenta como la verdadera (y única) interpretación de esos mismos hechos» (2007: 57).

La modernidad —con su arraigo teológico, su humanismo particularmente masculino, su prosperidad económica, racionalismo intelectual y despliegue tecnológico—, es inseparable de la colonialidad —y su lógica de control, dominación y explotación— (Grosfoguel, 2006). La colonialidad constituye un «lado oscuro» del discurso de salvación y progreso de la modernidad (Mignolo, 2007: 18). La dimensión de supresión histórica se vuelve de nuevo relevante. La modernidad como paradigma hegemónico implica la supresión de la colonialidad como lado oscuro. Para sanar la herida colonial es necesario superar la idea extendida y falsa de que la modernidad es un estado alcanzable para América Latina o cualquier territorio colonial. La modernidad, dominada primero por imperios europeos y luego por los Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra Mundial, requiere de la relación colonial con estados subalternos, y de la ilusión de que estos pueden alcanzar el estado de desarrollo, que siempre está próximo, pero es de hecho inalcanzable. El avance de estas ideas por distintos autores que trabajan teorías poscoloniales y decoloniales, apuntando estas problemáticas desde diversos puntos del *sur global*, existe justamente porque las consecuencias de los diferentes procesos de colonización no hacen más que acrecentarse en la actualidad.

Como alternativa a la modernidad se puede tomar el concepto de transmodernidad acuñado por Dussel, que «aboga por una multiplicidad de respuestas críticas descoloniales a la modernidad eurocentrada desde las culturas subalternas y el lugar epistémico de los pueblos colonizados en todo el mundo» (en Grosfoguel, 2006: 40). En este sentido, nuevas formas de creación de conocimiento deben situarse fuera de la colonialidad; aproximaciones que hagan más difusa las líneas disciplinares entre, por ejemplo, historia, estética y ética.

Stuart Hall, refiriéndose al caso de la Inglaterra post colonial, define un proceso de amnesia sobre el pasado imperial de la nación (Hall, 2017: 17)

Leela Gandhi, en la misma línea, referirá a una resistencia teórica a la amnesia mistificadora de las secuelas coloniales. La teoría poscolonial se trata para ella de un proyecto disciplinario dedicado a la tarea académica de revisar, recordar y, sobre todo, cuestionar el pasado colonial (Gandhi, 2019: 4). Esta amnesia, que la autora considera propia de un sentir de renacimiento ante la emancipación formal de los estados coloniales como naciones independientes, es parte y efecto de una continuidad entre un período colonial y post-colonial, donde el guion distingue una separación cronológica determinada por eventos geopolíticos —por ejemplo, la independencia de Chile de España, o de los estados africanos de las potencias europeas—, pero que esconde la continuidad de dicho proceso. Al preguntarse por este fenómeno de amnesia u omisión selectiva, Gandhi traza conexiones con la teoría psicoanalítica, que nos permiten pensar en la obra de Martinic como un ejercicio de represión de un pasado difícil de enfrentar, para privilegiar los beneficios percibidos por la integración del proceso colonial. A este fenómeno se refiere el historiador chileno Alberto Harambour justamente como una «historiografía de la omisión» (Harambour, 2018: 61).

Rondando aquello, Rancière sostiene la importancia de involucrar la representación de esta violencia abrumadora, cuando señala que:

se concluye, a veces con demasiada facilidad, que el exterminio es “irrepresentable” o “infigurable”, dos nociones en las que se mezclan cómodamente razones heteróclitas: la incapacidad conjunta de los documentos verdaderos y de las imitaciones de la ficción de dar cuenta del horror vivido, la indecencia ética de la representación del horror (2013: 44).

El filósofo francés volverá en sus diversos ensayos sobre el problema de la representación —la justicia en la representación: quién es el que representa y quien el representado—. Figurar el pasado, y este particular pasado «infigurable» del exterminio del pueblo selknam, con los recursos propios de la ficción audiovisual, admite otorgarle cierta

«pensatividad» (2013: 105) a la imagen, parafraseando otro texto de Rancière—, que permite mirar de nuevo ahí donde no habíamos mirado antes.

Rosenstone defiende cierto cine histórico como una fuente importante para la comprensión de la historia, entendida como una relación entre el presente y el pasado (Rosenstone, 2013: 37). La distinción radical que hacen los historiadores entre la historiografía escrita o académica, y el cine, no es tal. La historia escrita también narrativiza, condensa, selecciona, y da cuenta de una visión sobre los hechos influenciada por el contexto presente; es así como el historiador está pensando también en la disponibilidad de estos hechos pretéritos para las masas, que requieren de una conexión con su pasado. Por lo mismo, el cine está llamado a ser «una nueva especie de historia para una época en que las imágenes se volverían más importantes para la sociedad que las palabras» (Rosenstone, 2013: 32). White va más allá y acuña el concepto de Historiofotía, defendiendo el cine como herramienta de investigación histórica, e incluso alabando las cualidades estéticas propias del cine —como el montaje, la música y la visualidad— por su posibilidad de evocación más profunda que la palabra escrita (White, 1988). Esta visión del cine histórico va en concordancia con propuestas como las de Carthy Caruth que, analizando aquellos hechos traumáticos que acarrearán dificultades en su representación o comprensión, propone la expansión de lo que se considera la historia, desbordando la idea de una disciplina directamente referencial (Caruth, 1996: 11).

Lo fundamental de este cine histórico es su relación con un cuerpo de debate, con los datos y argumentos. Al analizar las películas *Blanco en blanco* y *Los colonos* a la luz del trabajo historiográfico de Marchante y Martinic, podemos afirmar que las películas dan cuenta de un conocimiento detallado de la economía política y características específicas de la colonización de Tierra del Fuego, suscribiendo una visión alineada con las consideraciones éticas de la historiografía contemporánea. Las pelícu-

las que abordamos revisan, desafían, e interrogan el pasado, dando cuenta de los vacíos y desajustes de la historia tal y como ha sido contada. Los filmes abordan esos desajustes y se abren, por otra parte, a la subjetividad que admite en la ficción la narración sobre tiempos pretéritos.

IRRUPCIONES ESPACIALES: TERRITORIO Y OCUPACIÓN

El protagonista de *Blanco en blanco* es Pedro —Alfredo Castro—, un fotógrafo que viaja hasta la remota Tierra del Fuego con el fin de fotografiar a la futura esposa de Mr. Porter, un rico hacendado inglés. La esposa resulta ser una niña, púber, con la cual Pedro se obsesiona. El hacendado nunca aparece, la boda que ha venido a registrar no llega, y Pedro queda atrapado en un ambiente hostil, inhóspito y extremadamente violento.

Los colonos, estrenada pocos años después, tendrá en el centro a dos sujetos inspirados en figuras reales: «el Chanco colorado», el apodo para Alexander MacLennan —Mark Stanley— y José Menéndez —Alfredo Castro—. El primero es un soldado escocés que trabaja para el segundo, el terrateniente, en ambos casos se trata de nombres conocidos por contribuir con el exterminio selknam. MacLennan lidera una expedición de caza a la que se suma Bill —Benjamín Westfall—, un americano cazador de indios, y también Segundo —Camilo Arancibia—, quien será el protagonista de *Los colonos*, un pescador proveniente de Chiloé que se convierte en un cómplice pasivo, que observa la abyección a su alrededor sin atreverse a oponerse a ella.

Nos parece relevante detenernos en las zonas comunes de ambos filmes, que comparten una temporalidad y un acontecimiento, y a la vez en las distancias evidentes relacionadas con el punto de vista, con el *desde dónde* se observa la matanza, la cercanía entre el protagonista y quiénes la ejecutan. En *Blanco en blanco* el oficio de fotógrafo del protagonista parece marcar el estilo: la com-

posición, la luz y la sombra, los colores invadidos por el blanco de la nieve de la época invernal, todo pareciese ajustarse a la fotografía. *Los colonos*, en cambio, posee —al menos en sus dos tercios iniciales—, una cualidad que remite al cine posmoderno de Tarantino, al ritmo de un *western* crepuscular, donde lo que prima es una violencia sin sentido en el permanente desplazamiento por la Tierra del Fuego de los tres protagonistas.

Si en *Blanco en blanco* abundan minimalistas interiores en donde los personajes se refugian en su decadencia, *Los colonos* ocurre prácticamente en su totalidad en la tierra abierta. Mientras que en *Blanco en blanco* nunca vemos al dueño de las tierras, en *Los colonos* marca su presencia tanto al comienzo como al final de la película. Más allá de estas diferencias, y para efectos de este artículo, nos concentraremos en los abundantes elementos comunes en ambas películas, que apuntan a repensar el pasado proponiendo modos más justos —documentados, afectivos, responsables— de mirarlo y figurarlo.

La ocupación territorial de los colonizadores no implica solo una irrupción espacial, sino también cultural, religiosa, lingüística. Estos filmes articulan una coexistencia de lenguas: al español lo acompaña el inglés de los colonos, y el lenguaje misterioso de los selknam. Esta pluralidad de lenguajes enfatiza la condición fronteriza del archipiélago de Tierra del Fuego en ese momento. En ese panorama, las unidades político-territoriales no son evidentes. El inglés de MacLennan en *Los colonos* corresponde a los capataces anglosajones traídos por latifundistas para hacerse cargo de las ovejas. Los capitales británicos se mitifican en Mr. Porter, cuyo nombre se repite de forma obsesiva en *Blanco en blanco*, aunque nunca aparezca en el plano. Tanto MacLennan, en la película de Gálvez, como el personaje de Lars Rudolph, en la película de Court, tienen acentos pertenecientes a los márgenes del imperio, que los distingue de la pompa del Coronel Martin. Los capataces ovejeros traídos hasta este fin de mundo son hombres duros, mar-

AL LEVANTAR LA ALAMBRADA, POR PEQUEÑA Y FRÁGIL QUE PAREZCA EN ESA INMENSIDAD, ESA TIERRA YA NO ES LA MISMA, NI ES SALVAJE, SE HA CONVERTIDO EN OTRA COSA. EN EL GIRO DEL SIGLO XX, SE INSTALA EL EXTRACTIVISMO EN LA REGIÓN

ginales, que huyen de su pasado y quieren reinventarse: persiguen el dinero y el lucro personal. Las fronteras entre culturas, estados y estancias están en abierta disputa.

Es justamente la figura de la alambrada la que viene a transmutar ese territorio en propiedad inmobiliaria, en las estancias ovejeras que pueden ser de provecho para el capitalismo global. La imagen de la construcción de las cercas aparece de forma ominosa y sensorialmente potente. En *Los colonos*, es parte de la apertura del film, la escena en donde encontramos a los dos protagonistas de la película es justamente la construcción de un cerco. El plano que lo introduce es elocuente: un lento paneo que comienza en un paisaje vacío, expansivo, para descubrir el cercado que se interna hasta el horizonte, finalmente instalándonos en el grupo de hombres que hace avanzar la alambrada. Los sonidos rítmicos y mecánicos de la pala, el chuzo, el martillo, la polea que tensa el metal, son una premonición perturbadora de la violencia que se avecina, pero también remiten a la línea de montaje, a la repetición de los gestos de la mano y la herramienta. En ese lugar tan vasto y salvaje, la línea divisoria que se va construyendo carga con la modernidad.

Similares sonidos de golpes, producidos por los hombres que trabajan rítmicamente para hacer avanzar las alambradas, aparecen en *Blanco en blanco*. Aquí la hostilidad climática del momento es aún mayor. Los hombres trabajan bajo la nieve y el viento, la visibilidad es baja, el frío se percibe en los abrigo, en el vapor que rodea el habla, en

el vacío sonido de la nieve. En otro largo paneo, la cámara deja atrás un primer grupo de trabajadores, para mostrarnos el alambre de púas enrollado en el suelo, listo para ser usado, y luego descubrir a otro grupo que alza una cerca adyacente, enfatizando la importancia del proceso, su ubicuidad en ese momento y lugar.

Estas divisiones se extienden por toda la región. Son, desde la perspectiva de los encuadres de las películas, absurdas, pues ocupan un territorio enorme y vacío, dividen un espacio indivisible, aparecen como una línea que interrumpe un paisaje habitado hasta entonces por guanacos y por los nómades selknam, seres que a ojos de los hacendados son parte de esa nada. Al levantar la alambrada, por pequeña y frágil que parezca en esa inmensidad, esa tierra ya no es la misma, ni es salvaje, se ha convertido en otra cosa. En el giro del siglo XX, se instala el extractivismo en la región.

Llamamos la producción lanar en Tierra del Fuego extractivismo siguiendo la definición de Gudynas (2015: 13): la extracción de un recurso natural que ocurre a un alto volumen e intensidad de producción, y una dedicación masiva a la exportación. Maristella Svampa construye sobre esta definición para agregar que se trata de «un modelo tendencialmente monoprodutor, que destruye la biodiversidad, conlleva el acaparamiento de tierras y la destrucción de los territorios» (Svampa, 2019: 17), todas características que coinciden con el desarrollo ovejero en la región. Este modelo tiene sus orígenes en el nacimiento mismo de la modernidad/colonialidad, a comienzos del siglo XVI, como bien se han encargado de remarcar pensadores y activistas indígenas en toda Latinoamérica. El extractivismo es parte consustancial de la transformación del capital en capitalismo, y de la línea histórica que se puede trazar desde el cristianismo que *descubre* América hasta el neoliberalismo capitalista de nuestros días. Mignolo argumenta que esa transformación, del capital al capitalismo, ocurre gracias a «la apropiación de la tierra, la explotación de la mano de obra y la pro-

ducción de materias primas a gran escala» permitida por la disponibilidad de un «nuevo mundo» al que el conquistador europeo estaba autorizado a «tomar posesión» (Mignolo, 2007: 54). Esta idea de la legítima toma de posesión, propia del locus de enunciación civilizatorio, primero cristiano y luego liberal, aparece explícitamente, por ejemplo, en los mensajes papales al rey Alonso V de Portugal, y declara América una tierra de nadie pronta a ser apropiada, a pesar de los cuasi-humanos, a ojos europeos, que habitaban ahí (Mignolo, 2007: 55).

De forma muy concreta en *Los colonos*, y de seguro más mítica, en *Blanco en blanco*, podemos ver la riqueza material que producen las ovejas. Está por supuesto en las construcciones de los dueños de las tierras. El palacio que vemos al final de *Los colonos*, por ejemplo, en la ciudad de Punta Arenas, destaca en ese sentido: el mobiliario europeo, el piano al centro de la enorme sala, las cortinas que caen pesadas para combatir el frío del exterior. En *Blanco en blanco*, de forma similar, se instala la casa patronal de Mr. Porter, mayormente en desuso pues el estanciero tiene muchos hogares. El costoso capricho de llevar hasta ese lugar a un fotógrafo que registre a su futura esposa es en sí un lujo que marca su elevado estatus.

LA BARBARIE DEL HOMBRE CIVILIZADO

La violencia genocida se justifica con los intereses económicos del modelo extractivista. Los selknam pondrán en riesgo la riqueza que persiguen los colonizadores y por eso deben ser eliminados. Esto se enuncia de forma explícita en ambas películas. Menéndez en *Los colonos* señala: «El problema son los indios. En Porvenir abrieron los cercos y se comieron todos mis animales, mis ovejas, como unas bestias. Las bestias que son. Quiero que abra una ruta hacia el Atlántico para mis ovejas, una ruta segura y rápida, mi teniente. Para eso, va a tener que limpiar esta isla». Esta conexión entre la violencia genocida y la irrupción del capitalismo extractivista es uno de los elementos más relevan-

tes de la revisión histórica que hace Marchante, en diferencia de anteriores versiones de la colonización patagónica, como la de Martinic. Es para la instalación del modelo un monoprodutor y masivo, en gran medida dependiente de capitales extranjeros y para la exportación sin mayor elaboración, que se debe eliminar a los indígenas. El racismo, la deshumanización, la vocación civilizadora, son todos factores importantes, pero secundarios, ante la instalación de un sistema que enriquecerá a esas familias por generaciones.

Aunque Pedro no es un colono, pareciese empaparse rápidamente de la toma de posesión de la que habla Mignolo. Su obsesión por la joven esposa de Mr. Porter se desarrolla progresivamente durante la primera mitad de la película. Vania Barraza vincula la puesta en escena de los momentos de fotografía a la escopofilia y al trabajo de Laura Mulvey, y nos sitúa en una dimensión psicoanalítica que es central a *Blanco en blanco*. La muerte y la obsesión sexual de Pedro se conectan tanto por la cámara como por la masculinidad con la que se abordan estas pulsiones.

Mientras que en *Blanco en blanco* el momento de la matanza cierra la película, en *Los colonos* a la matanza se le sucede la violación de una mujer selknam. En la escena, Bill vuelve de entre los arbustos, declarándose insatisfecho, y MacLennan señala a Segundo que es su turno. Cuando este se resiste, MacLennan pierde el control, amenazándolo, exigiendo obediencia y ordenando la violación de la mujer casi inconsciente. La virilidad misma parece estar en sus límites más absurdos, pues MacLennan, en un primer plano que lo desfigura, que salpica su saliva mientras escupe de rabia, se siente juzgado por Segundo, desea imponerse ante él. Llega incluso a tocarle los genitales y besarle mientras lo amenaza de muerte, de «apagarle su llama». En una de sus acciones más desconcertantes a lo largo de la película, Segundo va hasta la mujer malherida, y la mata asfixiándola con sus manos. Es un momento íntimo, en planos cerrados de sus rostros y manos. En los gestos de

Segundo parece haber cierta piedad, pero también una simetría con los violadores: es un hombre que dispone del cuerpo de una mujer, decide por ella.

El cuerpo femenino es parte de lo que se puede disponer en el proceso de conquista, sobre todo el de la mujer indígena. La violencia del genocidio y la violencia sexual están conectadas de forma material y directa. Los hombres civilizados que proyectan establecerse en estas tierras de nadie son poseedores de una masculinidad salvaje. Iván Pinto en su crítica de *Los colonos*, y refiriéndose al uso del lenguaje del *western*, apunta que la película «aborda la relación civilización/barbarie, pero realiza una suerte de lectura “inversa”». Mignolo elabora la misma idea a la hora de deconstruir esa relación desde la mirada decolonial: «la civilización de los criollos y los europeos fue genocida y, por ende, bárbara» (Mignolo, 2007: 23).

En ambos casos, los protagonistas se sitúan en una posición que no es estrictamente de perpetradores ni de víctimas, pero en la que sí acarrear responsabilidad por los hechos desencadenados. En este sentido es significativa la conceptualización de Rothberg sobre la categoría de sujetos implicados: los sujetos implicados ocupan posiciones alineadas con el poder y los privilegios sin ser ellos mismos agentes directos del daño; contribuyen a los regímenes de dominación, los habitan, los heredan o se benefician de ellos, pero no los originan ni controlan (Rothberg, 2019).

VISIONES FANTASMALES

Un enorme peso dramático está dado por las matanzas de grupos selknam por parte de cuadrillas organizadas. Lo que figuran ambas películas es indudablemente una cacería: grupos de hombres con los rifles en alto que persiguen seres humanos que escapan hacia el fondo del encuadre. El tiempo se detiene alrededor de quienes apuntan los rifles, a partir de planos complejos que incorporan la espacialidad inconmensurable del paisaje, la vulnerabilidad de los indígenas, la determinación cruel

**SERÁ EL OJO DE LA CÁMARA DE PEDRO
LA QUE OBSERVA EL MODO EN QUE EL
FOTÓGRAFO MANIPULA LA HISTORIA:
MUEVE CUERPOS, HACE POSAR A
LOS ASESINOS, Y LE OTORGA LA
GRANDIOSIDAD DE UNA BATALLA A UN
ACTO COBARDE, MEZQUINO, ABYECTO**

de los colonos. Es un momento de violencia unilateral y sin remordimientos. Solo Pedro y Segundo, los protagonistas de cada película, muestran una relativa contención y no participan directamente de la matanza, lo que nos permite distinguirlos de los otros. En parte, la visualidad de estos momentos recuerda a las legendarias fotografías del explorador Julius Popper, un ingeniero rumano que en 1886 realiza «una de las más famosas expediciones a Tierra del Fuego» (Marchante, 2009: 99), que tomó varias fotografías luego de una escaramuza con los selknam, imágenes que tienen ya en su época una amplia difusión. De las fotografías de Popper, en el momento de la matanza, se puede percibir en *Blanco en blanco* la posición específica en que se sostienen los rifles, cierta frialdad estática, y las poses triunfantes de los cazadores. Esa imagen constituye el final del filme. La pantalla del cine sintetiza aquello que observa el ojo de la cámara de Pedro, una imagen maquínica y sin juicio que encuadra al fotógrafo mientras manipula la historia: mueve cuerpos, hace posar a los asesinos, y le otorga la grandiosidad de una batalla a un acto cobarde, mezquino, abyecto.

Los hombres no solo se apropiarán del territorio sino también del cuerpo selknam: será el corte de las orejas el que acredita el pago por la tarea de *cazar indios*, sistema que aparece retratado de modo explícito. En *Los colonos*, vemos a Bill encargado de la mutilación de una hilera de cuerpos ensangrentados. Lo hace con calma ceremoniosa, mientras MacLennan obliga a Segundo a mover los últimos cadáveres. Un plano cerrado de la ore-

ja que Bill corta nos permite ver fugazmente el cuchillo que separa la carne, y luego la sangre oscura que brota del cuerpo fresco, recalando la crudeza material de lo que ocurre. El corte de las orejas es parte del trabajo, y ellas constituyen un bien de intercambio, una forma de dinero que subraya lo antes señalado: son los hacendados y sus capataces quienes implementan de forma organizada un sistema de limpieza étnica en la isla. Este sistema, del que hay testimonios de viajeros, sacerdotes, y de los mismos trabajadores de las estancias en diversos archivos de la época, es un hecho profusamente documentado en la obra de Marchante.

En estas películas, los selknam como cultura son abordados de modo místico, bajo un velo de misterio que los hace inasibles, incluso para la imagen fílmica, una humanidad y cosmovisión inaccesible al dispositivo cinematográfico. Solo en algunos indicios se esbozan dimensiones que van más allá del genocidio mismo. La observación de sus vidas cotidianas es apenas rozada, se presenta de forma estática, como el diorama de un museo. Se reproducen las ropas, los objetos, cierta manera de organizarse alrededor del fuego. Este carácter museológico remite a las reflexiones de Alberto Harambour a la hora de pensar en el uso de iconografía selknam en la Tierra del Fuego actual, que llama una «vacía presencia» (Harambour, 2018: 62). Esta aproximación sitúa a los selknam como una parte de la identidad *magallánica*, pero vaciada de todo contenido más allá de estas figuras icónicas, y reafirma su supuesta condición pre-histórica. La historia de la región propiamente tal comenzaría con la colonización europea. Harambour reclama que esta condena a la pre-historia de los selknam es una forma de generar una discontinuidad entre su presencia en el territorio, y la posterior colonización, como si no hubiera una relación entre ambas:

La noción de historicidad diferenciada y etapista que estructura la definición de los recorridos territoriales es parte de su «contexto histórico», elaborado por Mateo Martinic, que comprende el pobla-



Imagen 2 (izquierda). *Blanco en blanco* (2019), cortesía de Théo Court
Imagen 3 (derecha). *Los colonos* (2023), cortesía de Felipe Gálvez

miento de la isla desde «la ocupación aborígen» que «se prolonga hasta fines del siglo XIX, cuando se inició la penetración colonizadora foránea [...] que se extiende hasta hoy». Estas dos «etapas» no se superponen (Harambour, 2018: 65).

Esta discontinuidad es generalizada en las historias de la modernidad/colonialidad. A partir del siglo XVI, señala Mignolo, «las historias y las lenguas de las comunidades indígenas “se volvieron históricas” en el momento en que perdieron su historia. En otras palabras, pasaron a ser culturas de museo al dejar de ser historia viva» (Mignolo, 2007: 51).

Estas películas se proponen romper con esa historicidad diferenciada, trazando claramente las relaciones directas entre el arribo de una cultura y la desaparición de otra. De una forma que podríamos llamar consecuente, o al menos prudente, sitúan sus puntos de vista en personajes-testigos, chilenos o directamente mestizos, y solo en contadas escenas, como en la que Kiepja —Mishell Guaña— invita a Segundo a escaparse con ella, se adentran en una subjetividad indígena. Esta decidida distancia se ve reforzada por un momento que se espeja en ambas películas.

Es interesante la similitud con que *Los colonos* y *Blanco en blanco* narran el encuentro entre los protagonistas con selknam que visten sus reconocidos trajes rituales. Estos ocurren en la penumbra. Las figuras son vistas desde cierta distancia,

sus cuerpos completos con directa referencia al icónico imaginario antes mencionado. El ritmo, el sonido y la atmósfera marcan la irrupción de algo inefable, una aparición que ocurre con gran solemnidad. En *Los colonos*, la perturbación comienza con la agitación de un caballo que Segundo intenta calmar. Luego, la luz de la luna brilla sobre el rostro de Segundo que observa hacia la altura, temeroso. El sonido del viento, el ulular intermitente de un pájaro, refuerzan su inquietud. La aparición de la figura selknam es acompañada de una respiración lenta y profunda, de sonoridad ominosa. Cuando la película corta a un plano cerrado del ser casi sobrenatural con el que Segundo se encuentra, su rostro es oscuro, prácticamente invisible. La sensación es que miramos a un abismo, o a una criatura más que humana.

En el caso de *Blanco en blanco*, la situación de Pedro no es muy distinta. El encuentro ocurre cerca del amanecer. Pedro está acompañando una partida de caza, y se aleja a observar un campamento selknam con su cámara. Escondido tras un arbusto, está cerca del suelo, y la cámara lo mira desde cierta altura mientras su mirada se alza para descubrir a la figura. Ésta se muestra primero inmóvil, la cámara remarca su solemne potencia con un suave zoom in. El plano se vuelve inmersivo y perturbador, insistiendo en la sensación sobrenatural, que inquieta y transporta hacia lo desconocido.

LA FOTOGRAFÍA SE INSTALA COMO OTRA HERRAMIENTA DE DOMINACIÓN, DONDE AQUELLO QUE SE INSCRIBE A TRAVÉS DE LOS LENTES DE LAS CÁMARAS SIRVE PARA CONSTRUIR LA HISTORIA OFICIAL DE LOS VENCEDORES. ES UNA TECNOLOGÍA DE SOMETIMIENTO DE QUIEN CAPTURA LAS IMÁGENES SOBRE QUIENES SE POSICIONAN FRENTE ALLENTE

La visión de estas figuras produce la sensación de algo inalcanzable, la trágica pérdida cosmopolítica de la posibilidad de ver el mundo como un selknam. Nos referimos aquí a cosmopolítica como lo entienden Deborah Danowski y Viveiros de Castro en *¿Hay un mundo por venir?*: la relación entre otredades culturales completamente distintas, que incluyen incluso concepciones diversas de lo que es —y lo que no es— humano. Esa sensación de pérdida cultural resuena con el artículo antes citado de Alberto Harambour, así como con la idea a ratos empujada por la historiografía —por ejemplo, del mismo Martinic— de que se trataría de una extinción lo ocurrido con el pueblo

selknam. Sin embargo, es necesario distinguir la conservación de una identidad étnica, por ejemplo, en la forma de descendencia sanguínea directa, es decir, de los sobrevivientes, de la preservación de una forma de vivir y mirar el mundo. En *Los colonos*, esta dolorosa distinción se encarna al final de la película en el personaje de Kiepja. Casada con Segundo, habitando en las islas de Chiloé y vestida como chilena, al ser interrogada por su nombre por Vicuña, la autoridad del Estado, ella responde que es Rosa. En ese cambio de nombre se condensa una de las muchas consecuencias irreparables del genocidio. Los sobrevivientes, justamente para poder seguir viviendo, deben renegar de su identidad anterior, de cierta forma, olvidar quienes fueron. En esa secuencia final, sin embargo, Kiepja no olvida. Mira a cámara, de modo hermético. Interpela, acusa, desafía la «historia oficial» que quiere construir el funcionario del Estado de Chile.

Estos encuentros terminan con la ceremoniosa desaparición de la figura selknam. Es una despedida de un mundo anterior. Aunque son momentos breves en el metraje, su importancia es central. Su impresión sublime remarca una separación de mundos, entre una espiritualidad desconocida, y los personajes que son abandonados en la modernidad occidental. No es accidental que ocurran en este contexto de imposición de un sistema económico extractivista y que concentra las tierras en unas pocas manos. Es algo inherente a la incorporación de un territorio al sistema del capitalismo global. Mark Fisher, al pensar en su realismo capitalista, enfatiza que éste implica la pérdida de toda creencia por fuera del capitalismo. Esta pérdida de otra cosmovisión posible es definitoria del mismo, en palabras de Fisher, «el capitalismo es lo que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-especta-

Imagen 4. *Blanco en blanco* (2019), cortesía de Théo Court



dor que camina a tientas entre reliquias y ruinas» (Fisher, 2009: 14). Ese momento, en que una forma particular de elaboración ritual o simbólica queda atrás para siempre por efecto del capital, es lo que intentan figurar ambos filmes, comprendiendo que el colonialismo será directamente un antecedente del capitalismo, o que el colonialismo es la forma de integrar territorios a un sistema económico, antes incluso que una dominación política.

No es posible pensar en la poscolonialidad, un estado de las cosas en donde el capitalismo global es un actor central, sin pensar en sus imágenes. Estas películas reflexionan sobre las imágenes como forma de comprensión y narración del mundo, retrocediendo al momento histórico en que la reproducibilidad técnica de las imágenes se entronca con el proyecto general de la modernidad.

La fotografía se instala como otra herramienta de dominación, donde aquello que se inscribe a través de los lentes de las cámaras sirve para construir la historia oficial de los vencedores. Es una tecnología de sometimiento de quien captura las imágenes sobre quienes se posicionan frente a la lente. Se acude a ellas como evidencia, pero su carácter de verdad es solo relativo, es una verdad a medias, que incluye tanto el punto de vista de quién captura como la imagen de sujetos subalternos, que no controlan la historia que vienen a encarnar sus retratos. Siempre hay un proceso de construcción en estas imágenes. En *Blanco en blanco*, Pedro dirige detalladamente a sus sujetos para hacer una puesta en cámara de tintes épicos de la reciente matanza. Esta remite directamente al álbum fotográfico de Julius Popper, tal como observa Barraza:

El des/montaje de la fotografía de Pedro, en la película de Court, permite comprender el montaje de la historia de Popper y, por extensión, el montaje histórico que implica el relato de la colonización en Tierra del Fuego (Barraza, 2022).



Imagen 5. *Los colonos* (2023), cortesía de Felipe Gálvez

De cierta forma *Los colonos* viene a reafirmar las palabras que Barraza dirige a *Blanco en blanco*. En el final de la película, Vicuña, actuando declaradamente en nombre de Chile y la justicia, pone en escena una versión institucionalizada de las vidas de Segundo y Kiepja, con quienes adopta un tono comprensivo, pero a quienes somete a su voluntad. Se pone en escena el montaje histórico, esta vez de una nueva versión, la del Estado chileno. Frente al lente, la mirada de Kiepja desobedece las instrucciones del hombre civilizado. Un diminuto espacio de resistencia en la que acaba la película.

CONCLUSIONES

Los colonos y *Blanco en blanco* dialogan críticamente con el pasado, especialmente con los vacíos de una historia que ha sido contada de modo parcial. *Blanco en blanco* profundiza audiovisualmente en la dimensión psicoanalítica de la teoría poscolonial —la represión amnésica de un lado oscuro de la modernidad— así como entra en un diálogo directo con la recreación histórica y el álbum fotográfico de Julius Popper. En *Los colonos* se pone detalladamente en escena quizás la conexión más importante que elude la historiografía de la omisión: es la instalación de un modelo de coloniza-

ción extractivista la principal causa del genocidio de los selknam.

Los modos de aproximarse al genocidio selknam de Court y Gálvez poseen un sentido que no es solo reivindicativo, justo con la interpretación del presente de los hechos ocurridos. También es una apuesta ética para mirar el pasado, en diálogo con la historia y la evidencia, desde una construcción estética acorde con la violencia de lo que se está contando, que implica el asesinato, la violación, así como la erradicación de una cosmovisión y la implantación de una nueva.

Es quizás Kieppa, o Rosa, de *Los colonos*, el personaje más osado que habita estas películas, sobreviviente a una pérdida cosmopolítica. En el final, se resiste a tomar el té, a ser construida como imagen, a participar de la historia oficial. Su porfía es aquella de quien deberá callar, pero no olvidará. El final de la película permite distinguir, en un pequeño gesto de resistencia, entre el genocidio y la extinción. El genocidio existió, y se vuelve imagen macabra en los filmes. Sus razones y metodologías quedan expuestas en las películas, mientras que la extinción es un mito que sirve a la historia de la civilización, pues reafirma la «tierra de nadie» para el presente extractivista. La tierra de nadie, o una doctrina de *res nullius*, aplicada por las potencias coloniales durante su ocupación en el siglo XVIII, ha sido desacreditada por su omisión de las presencias indígenas en el territorio (Zusman, 1999). La escena final de *Los colonos* subraya esa omisión al tiempo que insiste en la parcialidad de las imágenes y del relato histórico fundacional. ■

NOTAS

- * Este trabajo fue apoyado por ANID, FONDECYT Regular Folio 1241558.

REFERENCIAS

- Barraza, V. (2022). *Blanco en blanco*. LaFuga, (26). Recuperado de <http://lafuga.cl/blanco-en-blanco/1099>
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Editorial Itaca; Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Danowski, D., de Castro, E. (2019). *¿Hay un mundo por venir?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Gandhi, L. (2019). *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*, (4), 17-46. <https://doi.org/10.25058/20112742.245>
- Guardiola, J. (2016). Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español. *Secuencias*, (43-44), 155-175. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.009>
- Gudynas, E. (2015). *Extractivismos. Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la Naturaleza*. Cochabamba: Centro de Documentación e Información Bolivia CEDIB.
- Hall, S., with Schwarz, B. (2017) *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands*. London: Allen Lane.
- Harambour, A. (2018). Los prohombres y los extintos. Patrimonio, identidad e historiografía regional en Magallanes. *Cuadernos de historia (Santiago)*, (48), 57-88. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432018000100057>
- Marchante, J. (2014). *Menéndez: Rey de la Patagonia*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Marchante, J. (2019). *Selk'nam: Genocidio y resistencia*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Martinic, M. (2001). *Menéndez y Braun: prohombres patagónicos*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.

- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Pinto, I. (2024). *Estética de la crueldad*. Recuperado de <https://palabrapublica.uchile.cl/estetica-de-la-crueldad/>
- Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rosenstone, R. (2013). *Cine y visualidad*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.
- Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Wetzlar: CALAS.
- White, H. (1988). *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review*, 93(5), 1193–1199. Oxford University Press on behalf of the American Historical Association. <https://www.jstor.org/stable/1873534>
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Zusman, P. (1999). ¿Terra Australis - “Res Nullius”? El avance de la frontera colonial hispánica en la Patagonia (1778-1784) *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, (45).

COLONIALISMO, EXTRACTIVISMO Y VIOLENCIA EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO. EL GENOCIDIO SELKNAM EN BLANCO EN BLANCO Y LOS COLONOS

Resumen

Este artículo examina las películas chilenas *Blanco en blanco* (Théo Court, 2019) y *Los colonos* (Felipe Gálvez, 2023) como intervenciones estéticas y políticas que reescriben la historia del genocidio selknam en Tierra del Fuego. En diálogo con las visiones historiográficas contrastadas de Mateo Martinic y José Luis Marchante, se propone que ambos filmes desestabilizan el relato heroico del colono y revelan la violencia estructural del proyecto modernizador y extractivista que acompañó la colonización de la Patagonia austral. Estos filmes se inscriben en aquello que Hayden White llama una «historiografía» de carácter poscolonial, que confronta la amnesia histórica y propone modos éticos de figuración de la violencia. Ambas películas revelan el entrelazamiento entre colonialismo, extractivismo y barbarie, donde la ocupación del territorio y de los cuerpos funda el capitalismo periférico del cono sur. En estos ejemplos, el cine chileno contemporáneo emerge como un espacio de revisión crítica de los imaginarios nacionales y de sus silencios fundacionales, situando la ficción como un dispositivo crítico, reflexivo y riguroso con los debates contemporáneos y los documentos históricos.

Palabras clave

Cine; historia; colonialismo; violencia; selknam.

Autores

Antonio Luco Busto (Santiago, 1986) es Máster en Bellas Artes por la Universidad de Columbia (EE.UU) y profesor asistente del departamento de Creación Audiovisual de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre cine, ecología y cultura digital. Como creador, dirigió el documental *Los Castores* (2014), es guionista de los documentales *Propaganda* (2014), *DIOS* (2018) y del largometraje de ficción *Cazadora* (2023). Su trabajo se ha presentado en festivales como IDFA, Berlinale, La Habana, Visions du Reel, entre otros. Contacto: aluco1@uc.cl.

COLONIALISM, EXTRACTIVISM AND VIOLENCE IN CONTEMPORARY CHILEAN CINEMA: THE SELK'NAM GENOCIDE IN WHITE ON WHITE AND THE SETTLERS

Abstract

This article examines the Chilean films *White on White* (Blanco en blanco, Théo Court, 2019) and *The Settlers* (Los colonos, Felipe Gálvez 2023) as aesthetic and political interventions that revise the history of the Selk'nam genocide in Tierra del Fuego. In a dialogue with the contrasting historiographical perspectives of Mateo Martinic and José Luis Marchante, this analysis suggests that both films destabilise the heroic settler narrative and expose the structural violence of the modernising, extractivist project that underpinned the colonisation of southern Patagonia. These films are part of what Hayden White calls a post-colonial *historiophoty* that confronts the historical amnesia and proposes ethical ways of depicting colonialist violence. Both films reveal the intersecting nature of colonialism, extractivism and barbarism, which established peripheral capitalism in the Southern Cone through control over territory and over bodies. In these examples, contemporary Chilean cinema emerges as a space for a critical revision of the national imaginary and its foundational silences, positioning fiction as a critical, reflective and scientifically rigorous device for engaging with contemporary debates and historical documents.

Key words

Film; history; colonialism; violence; Selk'nam.

Authors

Antonio Luco Busto holds a master's degree in fine arts from Columbia University and is an Assistant Lecturer in the Faculty of Communications at Pontificia Universidad Católica de Chile. His lines of research focus on the relationship between cinema, ecology and digital culture. As a creator, he co-directed the documentary *Beaverland* (Antonio Luco and Nicolás Molina, 2014), and wrote the screenplays for the documentaries *Propaganda* (Maite Alberdi, Carlos Araya Díaz and Felipe Azua, 2014), *God* (Dios, Maite Alberdi, Carlos Araya Díaz and Diego Ayala, 2018) and the fiction feature film *The Huntress* (Cazadora, Martín Duplaquet, 2023). His work has been presented at festivals such as IDFA, Berlinale, Havana and Visions du Reel. Contact: aluco1@uc.cl

Carolina Urrutia Neno es doctora en Filosofía de la Universidad de Chile y profesora asociada en la Facultad de Comunicaciones, directora de la Escuela de Creación Audiovisual y profesora de cursos sobre cine latinoamericano y teorías del cine. Dirige la revista de estudios cinematográficos *laFuga.cl*. Es autora del libro *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 a 2010* (Cuarto Propio, 2013) y coautora de *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo* (Metales Pesados, 2020). Recientemente coeditó los libros *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010 a 2020* (Santiago, Metales Pesados, 2022) y *Escrito por cineastas* (La Pollera, Santiago, 2023). Actualmente es directora responsable del proyecto de investigación *Figuraciones del Capitaloceno en el cine hispanoamericano*. Contacto: caurruti@uc.cl

Referencia de este artículo

Luco Busto, A., Urrutia Neno, C. (2026). Colonialismo, extractivismo y violencia en el cine chileno contemporáneo. El genocidio selk'nam en *Blanco en blanco* y *Los colonos*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 107-122. <https://doi.org/10.63700/1308>

Carolina Urrutia Neno holds a PhD in Philosophy from Universidad de Chile, where she is an Associate Lecturer in the Faculty of Communications, Director of the School of Audiovisual Creation and delivers courses on Latin American cinema and film theory. She is the editor-in-chief of the film studies journal *laFuga.cl*, the author of the book *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 a 2010* (Cuarto Propio, 2013) and co-author of *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo* (Metales Pesados, 2020). She also recently co-edited the books *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010 a 2020* (Santiago, Metales Pesados, 2022) and *Escrito por cineastas* (La Pollera, Santiago, 2023). She is currently directing the research project *Figuraciones del Capitaloceno en el cine hispanoamericano*. Contact: caurruti@uc.cl

Article reference

Luco Busto, A., Urrutia Neno, C. (2026). Colonialism, Extractivism and Violence in Contemporary Chilean Cinema: The Selk'nam Genocide in *White on White* and *The Settlers*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 107-122. <https://doi.org/10.63700/1308>

recibido/received: 30.04.2025 | aceptado/accepted: 05.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com