



NGEN

Tesis para optar al Grado de Magíster en Cine Documental

TESISTA:

Jaime Bernardo Díaz Díaz

PROFESOR GUÍA:

Carlos Flores Del Pino

Santiago, Chile

2022

NGEN

Reflexión Teórica Obra de Grado Magister en Cine Documental

Ficha técnica

Dirección: Jaime Bernardo Díaz Díaz

Profesor Guía: Carlos Flores

Tutor Técnico: Pedro Dantas

Producción de campo: Gerardo Hernández

Cámara: Jaime Bernardo Díaz Díaz, Raúl Moncada, Gerardo Hernández

Lugar de producción: Nueva Imperial, Temuco, Villarrica

Duración: 23:11 minutos

Formato de registro: Video de alta definición 1920 x 1080, color.

Introducción

Ngen es un cortometraje documental etnográfico de personaje, que a través de un viaje contemplativo y onírico nos muestra el mundo de Rosa, una machi mapuche de la localidad de Fin Fin Boroa, Región de la Araucanía. Mediante relatos, conversaciones, reflexiones, terapéutica y búsqueda del *lawén* (medicina) la protagonista nos muestra la profunda relación que establece con el medio y las divinidades no humanas dueñas de la naturaleza, denominadas *ngen*. Entidades que habitan el territorio terrestre del *wallmapu* (territorio) y que los no mapuches son incapaces de ver.

De la mano de Rosa, el cortometraje aborda la dicotomía vida-destrucción, una constante en el conflicto capital vida, mostrándonos otra cara de las consecuencias del impacto que tiene la industria extractivista forestal en el territorio del *wallmapu* y que afecta a las comunidades mapuche no sólo en la dimensión ecológica sino también cultural. Es decir, no sólo la naturaleza es amenazada en los términos materiales por la industria forestal, en los planos cosmológicos y ontológicos también está en riesgo la vida de las no humanidades, la existencia de los *ngen*, seres con los que la machi se comunica por medio de rogativas, sueños y con los cuales establece relaciones de reciprocidad por medio de pagos que le permiten obtener favores divinos fundamentales para el proceso de recolección del *lawén*, cada vez más escaso y del cual estos seres-tierra son los dueños protectores y que es necesario para sanar a los enfermos. Respecto al concepto de *Ngen* María Ester Grebe señala:

El subsistema de los *ngen* [...] se identifica con “espíritus dueños” de la naturaleza silvestre, los cuales circunscriben su actividad al estrato cósmico terrestre: el *mapu*, tierra habitada por los mapuches (sic). En los *ngen* residen las potencias de la naturaleza silvestre, asociadas a

la caza recolección, a sus plantas y animales que pueblan su mundo indómito. La misión de estos espíritus es cuidar y preservar la vida, bienestar y continuidad de los fenómenos naturales en nichos ecológicos específicos a su cargo. Por tanto, el subsistema de los *ngen* genera los principios de una etnoecología nativa, contribuyendo al equilibrio del medio ambiente, evitando tanto la explotación excesiva o depredación de los recursos naturales como también su contaminación. (Grebe, 1994:47-48)

Ngen es una historia que apela a la vida, que nos abre una ventana al mundo de la machi (autoridad religiosa mapuche) a sus concepciones y creencias. Espacio al que pocas veces tenemos acceso como no mapuche, debido al “carácter cerrado, secreto o iniciático” (Grebe 1994:45) que tiene este sistema religioso para quienes no forman parte de esta cultura. A través de la intimidad que guardan las relaciones sociales que Rosa establece con sus pacientes y con un medio ambiente animado, objetivado como un espacio vivo el cual solo es aprehensible a través de la relación que genera una intermediaria provista de un don especial, *Ngen* nos muestra ciertos aspectos cotidianos de la religiosidad mapuche, más allá de los grandes eventos rituales o espacios ceremoniales como son el *wetripantu* o el *guillatín*.

La película como lugar de reflexión no plantea ser una explicación de las existencias no humanas, tampoco busca constituirse como una definición del concepto de *Ngen*, más bien se enfoca en la relación sensible que la machi establece con un entorno animado, con el que se comunica por medio de sus relatos, acciones y reflexiones.

En el plano contemplativo lo vivo está ahí, es el medio en el que se mueve la protagonista, un territorio que se constituye como un personaje dentro de la obra. A través de los planos generales concatenados de la neblina, el vapor que sale de las aguas, los planos dorsales de la machi cantándole o hablándole el mar, los planos detalle del bosque y las texturas que sugieren las raíces se busca generar esa sensación de animacidad, esa otredad que no es parte de lo humano pero que tiene un lugar central en el multiverso de las relaciones sociales mapuche. En otras palabras, la machi se comunica con eso que el espectador no ve, pero está ahí y forma parte de su mundo.

Otro aspecto que resulta significativo en la decisión de prescindir de las explicaciones se relaciona con el tema de la brujería. Algo que puede resultar extraordinario a nuestros ojos, en el mundo mapuche es una posibilidad concreta, se objetiva como una de las causales dentro del proceso salud-enfermedad. Sobre explicar eso es sacarlo de su lugar dentro de la cotidianidad de la machi y situarlo en un lugar de traducción.

La acción de las fuerzas no humanas, así como puede ayudar a las personas, como se relata al inicio de la película, mediante la acción del *kalku* (brujo) o producto de la trasgresión de un espacio sagrado también las puede enfermar, es ahí donde el poder de la machi se manifiesta en uno de sus campos de acción, en el hecho concreto de su eficacia. Ella puede interceder por medio de un

diagnostico y su terapéutica, que implica invocar a los *ngen*, el uso de *lawén* y el retiro del mal por medio de ciertos artefactos o herramientas como son los cuchillos o el cono de papel. Como mencionan Citarella y Oyarce:

En la cosmovisión mapuche el orden del Universo se rige por una serie de fuerzas opuestas y complementarias que deben estar en armonía. La intervención humana y/o de otros entes de la naturaleza pueden llegar a alterar ese orden para dar paso a una relación conflictiva entre el cosmos y el ser humano, entre el individuo y su medio social. Uno de los fenómenos en que se objetiviza ese conflicto es la enfermedad llamada, en *mapudungun*, *kutran*, concebida como un estado en que el individuo no puede relacionarse normalmente con los demás y/o se encuentra incapacitado de realizar sus tareas habituales. (2018, 86)

En este sentido *Ngen* nos plantea en su argumento que actualmente el equilibrio entre opuestos complementarios se encuentra alterado debido a la destrucción del medio ambiente. Todo aquello que tiene vida propia, el ecosistema de los *ngen*, se encuentra amenazado por la quema de bosques para la siembra de pinos y eucaliptus. Una imagen final de los bosques destruidos y agónicos nos conduce a un escenario apocalíptico que nos ofrece un monocultivo de coníferas. Rosa no es indiferente a esta situación, la afecta y en cierto sentido es encargada de buscar por medio de su reflexión ser una agente que busca restablecer el equilibrio roto. Como señala Marisol de la Cadena:

Las «cosas» que los movimientos indígenas están actualmente «haciendo públicas» (cf. Latour, 2005) en política no son simplemente «no humanas»; son entidades sensibles cuya existencia material –y la de los mundos a los que pertenecen– está actualmente amenazada por el maridaje neoliberal entre el capital y el Estado. (De la Cadena, 2020:284)

La película abre con la intimidad de la *ruka*, el humo invadiendo la escena. Frente al fuego Rosa coge su *kultrún* y comienza a percutirlo. El sonido hipnótico paulatinamente se funde con el humo de la hoguera que a su vez se entremezcla con imágenes de un paisaje onírico, una especie de trance nos lleva al cronotopo del *ngen* por medio del relato de Rosa.

En este sentido, la *ruka* representa la conciencia interior y exterior de la protagonista, el punto de partida de su reflexión, pero también el puerto de llegada y final del viaje introspectivo. Un adentro y afuera que abre y cierra la obra.

Aproximación al tema

La idea de realizar el cortometraje *Ngen* surge de una inquietud vinculada con mi trabajo de años como etnólogo, una exploración aún en desarrollo, sobre las nociones de vida o concepciones de lo vivo presente en el pensamiento amerindio. Que señala que en ciertas tradiciones indígenas no occidentales este fenómeno es extensivo a un conjunto de existencias que el pensamiento occidental o naturalista considera cuerpos inertes u objetos carentes de vida. Es decir, en estas realidades lo vivo

es un concepto más amplio que aquel que se nos enseña en los cursos de biología moderna¹ que se imparten en las escuelas básicas y medias occidentales, que se circunscribe a aquellos seres que nacen, crecen se reproducen y mueren como definición simplificada y que diferencia a los hombres, animales, plantas, organismos policelulares y unicelulares de los cuerpos carentes de vida, como pueden ser los objetos o ciertos fenómenos naturales. Para complejizar un poco el problema Herrero (2006) nos dice que en la tradición científica contemporánea no existe una definición de vida que sea universalmente aceptada, sin embargo, existen ciertas características que todas las definiciones toman en cuenta.

Para algunos autores la característica más importante de la vida es el metabolismo celular, ya que por medio de éste los organismos pueden mantener su estructura y función. Para los biólogos moleculares, lo más importante es el ADN y la capacidad de replicarse que tenga dicho organismo. Para otros, los organismos vivos hay que definirlos desde la perspectiva ecológica, ya que ningún ser vivo puede vivir aisladamente, en tanto otros se inclinan hacia una perspectiva de carácter evolucionista (2006:3).

Más allá de las aproximaciones emanadas de la academia de la biología moderna y que en ocasiones guardan distancia con los sistemas animistas, para muchos pueblos indígenas americanos el fenómeno de la vida es extensivo a minerales, fenómenos meteorológicos, astronómicos, objetos religiosos, seres cuya corporalidad es invisible a nuestros ojos, fuerzas telúricas y ciertos artefactos dotados de volición y agencia, que forman parte del complejo entramado de las relaciones sociales que involucran a seres humanos y no-humanos (Pitrou, 2011).

En muchas de estas realidades el mundo es concebido como un lugar poblado por una multiplicidad de seres con los cuales los humanos interactúan –positiva o negativamente–, comparten su devenir, establecen relaciones de alteridad, reciprocidad, parentesco, alianza y venganza, por mencionar algunas. Cada una de estas formas de existencia se encuentran clasificadas por el pensamiento indígena y son objetivadas según el grado de poder, “agentividad” y “animacidad” que poseen (Santos Granero, 2012: 24), lo que da cuenta de una compleja teoría de lo viviente o vivo, que se expresa tanto en el ámbito discursivo, como en las prácticas cotidianas y rituales.

Por ejemplo, en el área mesoamericana o el área andina no es extraño que ciertos objetos o elementos de la naturaleza adquieran vida o se encuentren animados. En tiempos precolombinos en el área maya se han documentado ejecuciones rituales a estatuas (Jaramillo y Borrero, 2015: 210), incluso en el Popol Vuh (2012: 120-121) se narra cómo los objetos se revelan contra sus amos humanos. En Tenochtitlan, los mexicas fueron incapaces de transportar una piedra que por su propia

¹ Si bien he partido de una definición básica y generalizada del concepto de vida, debo mencionar, que ya para el mundo no indígena resulta complejo definir o elaborar el concepto de vida, debido a que dependiendo de la disciplina se pueden obtener distintas respuestas que pueden resultar incluso antagónicas.

voluntad prefirió quedarse en su montaña antes de ser llevada a la capital del imperio (Durán, 1995: 553-556; Navarrete sf: 5). Actualmente, en la Ciudad de México, un grupo de esculturas del Niño Dios son tratadas por diferentes comunidades de Xochimilco como seres vivientes, con necesidades afectivas y orgánicas, a las que se les viste, da de comer y regocija como a infantes de carne y hueso (Díaz, 2014). En Guatemala el pueblo tz'utujil de Santiago Atitlán convive con el Rilaj Maam, un antiguo nawal materializado en una escultura de madera, considerado un ser sagrado, con poderes milagrosos, capaz de hacer el bien y el mal, pero que también tiene necesidades, por tanto existe toda una organización comunitaria para el ceremonial encargada de procurarlo y atenderlo (Vallejo, 2005). En Perú, Bolivia y Ecuador el movimiento indígena-popular invoca a entidades no humanas *seres-tierra* como la *Pacha Mama* o Ausangate -una poderosa montaña fuente de vida y muerte, de riqueza o pobreza-, y las incluye en la arena política (De la Cadena, 2020).

Para no ir tan lejos, después del gran maremoto, de 1960, en el cerro La Mesa, sector de *Collileufu* zona del Budi en el sur de Chile, durante un *Nguillatun* una comunidad mapuche sacrifica a un menor de edad para restablecer el equilibrio perdido con la naturaleza, aplacar la furia del mar y restaurar su relación con *ngenechen*, deidad tutelar (Caniguan, 2013). Asimismo, en distintas comunidades del Wallmapu, encontramos *Futa Kura* (piedras santas) que los mapuche conciben como vivas y con poder, como son: la piedra de Lumaco, el Abuelito Huenteano y Manquean, así como las *toki kura* del museo de Cañete (Menard, 2018).

Conociendo este fenómeno y habiéndolo estudiado en otros contextos, concretamente en Xochimilco una localidad urbana del sur de la Ciudad de México, donde los santos también son objetivados como seres vivos, o Yahualica, una localidad náhuatl del Estado de Hidalgo en México, donde las estatuas prehispánicas son percibidas en la actualidad como entidades vivas y tienen la capacidad de enfermar o ayudar a las personas. Decidí buscar un caso donde se expresara este tipo de relación y abordarlo a través del discurso cinematográfico. Fue así como después de una incesante búsqueda de medio año, y una investigación bibliográfica y etnográfica que me llevó por diversos territorios tanto en el norte del país como en el sur, que decidí trabajar con el pueblo mapuche.

De este modo me movilité a la región de la Araucanía y comencé a recorrer distintos pueblos buscando casos y especialistas rituales que fueran capaces de expresar este tipo de relaciones. Encontrar una machi que estuviera dispuesta a participar de la película no fue tarea fácil, toqué una serie de puertas, solicité apoyo y conocí varios personajes que en un principio se mostraban dispuestos a trabajar, pero en el proceso se arrepentían.

Cuando estaba por perder las esperanzas, uno de los informantes claves que me apoyó en el proceso me contactó con un escultor mapuche que me llevó donde la machi Rosa. Para acceder a ella primero tuve que hacer *pentukún*, parte del protocolo mapuche cuando uno conoce a una persona,

saludo solemne que implica primero no llegar con las manos vacías, ser presentado y tener en cuenta una serie de valores respecto a las relaciones sociales². En mi primera visita le comenté sobre el proyecto, las intenciones de grabar y le mostré los equipos. Hicimos acuerdos sobre los espacios permitidos para grabar y los que no debían mostrarse.

Desde un principio la intención no fue tratar de que la cámara pasara inadvertida, como un ojo que espía, sino que se volviera parte de la cotidianidad para que los hechos fluyeran de manera espontánea frente a ella y así lograr una cercanía con la protagonista. En este sentido la película se enmarca o se aproxima al tipo de representación de la realidad que en términos de Nichols se relaciona con la modalidad de observación. En palabras del autor:

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje [...] las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica [...]

En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición. Incluso cuando el texto pasa a un escenario o localización diferente, prevalece la sensación de que hay una continuidad espacial y temporal subyacente, una continuidad que está en consonancia con el momento de la filmación, haciendo del cine de observación una forma particularmente gráfica de la presentación en «tiempo presente».

La presencia de la cámara «en el lugar» atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/ participante (sin el recurso ilimitado de la dinamización del tiempo y el espacio que permite el cine). (Nichols, 1997:72-74)

Estas características, no necesariamente constituyen un conjunto de reglas, patrones o formas inalterables a los que debe ceñirse la obra, pues los modos de representación son flexibles y a veces se combinan, sino un punto para situarla dentro del universo del documental.

Siguiendo a Nichols, el documental de observación brinda la posibilidad de echar un vistazo a un retazo de la experiencia vivida de las otredades, acercarnos a las formas en que los actores sociales se desenvuelven en sus propios territorios y bajo sus propios códigos sin que el realizador ponga límites a las acciones. Aunque el realizador está detrás de la cámara, constituye “una presencia ausente” que permanece invisible o trata de pasar desapercibido en el relato para centrar la atención

² “La reciprocidad[...]representa un elemento ordenador y normativo también en el plano de la vida social y económica del grupo. En este ámbito apunta a la conservación de los mecanismos de solidaridad de la comunidad, a su integración económica y cultural, así como a la vigencia de la identidad del individuo dentro de su grupo social. La reciprocidad significa el respeto de las leyes, los valores morales e ideológicos y las estructuras de poder establecidas por la tradición. En este sentido, sustenta el orden establecido por la cultura tanto en el plano de lo humano como en la relación con lo sagrado-sobrenatural”(Citarella, 2018:73)

en los actores sociales. Por lo menos esta ausencia significativa se percibe en términos físicos, más no en la estructura de la obra donde está presente su punto de vista tanto en el lenguaje filmico a través de los planos, el diseño sonoro y el color, como en la organización del montaje (Nichols,1997:77). Esta decisión “apela al espectador a asumir un papel más activo al determinar la significación de lo que se dice y hace” (Nichols,2013:201).

Por estas razones situarse en el contexto, convivir con los actores sociales y conocer sus códigos culturales fue fundamental. Acompañar a la protagonista en sus actividades cotidianas, rituales y apoyarla en sus quehaceres, permitió generar el *rapport* necesario para poder situar la cámara de forma recurrente sin que eso fuera motivo de conflictos o inhibiciones y así lograr que los materiales de registro filmico fueran una anécdota más dentro de la relación realizador-protagonista.

De manera progresiva los vínculos se fueron afianzando, hasta generar una profunda amistad con la protagonista, no exenta de acuerdos que involucraban lo que estaba permitido mostrar y lo que se debía ocultar, como señalé anteriormente. El primer y más significativo de los acuerdos fue no mostrar los trances de la machi, debido a que eso afectaba a su *püllü* o espíritu y ponía en riesgo su vida. Tampoco estaba permitido grabar ciertos rituales como es el caso de los *nguillatunes* o *machitunes*.

De este modo mediante un trabajo fotográfico detallista y un diseño sonoro cuidadoso, sustentado por una investigación etnográfica inmersiva en la línea del cine directo y de la antropología visual comenzó a delinearse *Ngen*. Una obra que intenta dar cuenta de las narrativas orales propias de una machi *lafkenche*, en una clave con coherencia cultural y que no trasgreda los códigos propios de la cultura local.

Giros narrativos

Cuando inicié *Ngen*, una de las primeras dificultades que se presentó fue: ¿Cómo mostrar aquello que no se ve? ¿Cómo abordar lo intangible?

Para dar respuesta a estas preguntas estructuré una serie de ensayos que iban desde, inventar a estos seres por medio de animaciones o generar un relato coral donde los actores sociales hablaran a cámara acerca de estas existencias –buscando resolver el problema a través de la posibilidad que brinda la entrevista–, hasta pensar en el hecho de renunciar al documental observacional y darle un giro expositivo. Ninguna de estas formulas me convenció, sentía que la primera se resumía en resolver el enigma de los *ngen* brindando una respuesta más mía que contextual y que escapaba a la lógica mapuche³. La segunda, transformaba la historia más en una etnografía clásica o en un tipo de reportaje

³ En muchas platicas con la machi Rosa discutimos sobre las características físicas de los *ngen*, ella me decía que, si bien, varios tienen características antropomorfas o zoomorfas, que combinan atributos de humano con

acerca de los *ngen*. Mientras que mi búsqueda se encaminaba más a elaborar una experiencia sensible, buscando la función poética, capaz de abrir interrogantes, sembrar incertidumbres en lugar de brindar respuestas digeridas. Asimismo, era necesario contar una historia, plantear un problema con la posibilidad de fabularse, en este caso construido a partir de los opuestos salud-enfermedad, natural-sobrenatural, vida-destrucción, equilibrio-desequilibrio, régimen de reciprocidad-extractivismo. Como menciona Patricio Guzmán respecto a la idea del documental:

La búsqueda y el hallazgo de una idea son la causa frecuente y punto de partida de una película documental. La idea original desencadena todo el proceso. Para mí, una idea buena se reconoce porque propone un relato o el desarrollo potencial de una historia. Si la idea original carece de esta facultad, no significa nada para nosotros. Una idea original debe estar preñada de algo; debe contener en el fondo una fábula, un cuento. Por el contrario, un enunciado, una simple enumeración temática, no tiene ninguna utilidad para nuestro trabajo. Ante todo, una película documental debe proponerse contar algo; una historia lo mejor articulada posible y además construida con elementos de la realidad. (1998:2-3)

En el texto volcaba los esfuerzos en resolver el problema de la representación de los *Ngen*, elaborando una serie de guiones imaginarios escritos en la ciudad de Santiago lejos de Fin Fin Boroa. Fue durante el rodaje y trabajo de campo, que la película comenzó a trazar su propio camino, escapándose a las ataduras intelectuales que le imponían las primeras propuestas narrativas trazadas sobre el papel. Pero que sirvieron para elaborar un discurso fílmico, visualizar el tipo de planos, imaginar el tipo de sonido, movimientos de cámara y ritmo de la película. También para definir el tipo de película que quería hacer. Similar al proceso que describe Guzmán al hablarnos sobre la localización de personajes y escenarios:

[...]cuando el realizador conoce a todos los personajes y lugares, cuando visita por primera vez el sitio de los acontecimientos y puede respirar, observar, pasear por “adentro” de la historia que desea narrar. Aquí todo cambia. La realidad se encarga de confirmar el trabajo previamente escrito o lo supera, lo niega y lo transforma. Las premisas teóricas pasan a segundo plano cuando aparecen, por primera vez, los personajes reales de carne y hueso y los agentes narrativos auténticos. Empieza un proceso bastante rápido para reacomodar situaciones, personajes, escenarios y demás elementos no previstos. A veces la obra previamente concebida se transforma en una cosa bastante distinta. (1998:6)

animales o características de especies diferentes entremezcladas, ellos son inaprehensibles e irrepresentables. Inclusive verlos puede ser peligroso, ya que, dependiendo del tipo o forma de la aparición, puede ser señal de mal agüero, que trae consecuencias como la enfermedad, muerte o quedar sujeto a una relación con el *ngen*. A este tipo de aparición sobrenatural se conoce como *perimontun*.

La machi tiene la posibilidad de ver a los *ngen* a través de sus *pewmas* y sentir su presencia en los espacios que recorre, puede entrar y salir de esta relación sin verse afectada. También es capaz de establecer una diplomacia con ellos para sanar a la persona que haya hecho *perimontún* o transgredido un lugar sin intención. Asimismo, existen las machis de *perimontún*, personas que han tenido una aparición y se han visto obligadas a trabajar para el *ngen*, adquiriendo el don de machi. Por estas razones, siempre que hablé con Rosa sobre el hecho de representar figurativamente estos seres se mostró contraria. Ella confiaba en que solos se iban a manifestar.

De este modo convivir con la machi me hizo darme cuenta de que el valor de la narración no radicaba en la explicación del fenómeno sino en mostrar el tipo de relación social que ella establecía con las no humanidades. Cómo estas fuerzas forman parte de la cotidianidad mapuche y se manifiestan como actores sociales a través del relato y las acciones de Rosa, por ejemplo: Al interceder por ella en caso de una inminente fatalidad -relato con que abre la película-; cómo una otredad que no vemos, pero está ahí latente, tal como se percibe en el *purrún*(danza) y *llepun* (rogativa) que Rosa realiza frente a la inmensidad del mar, mientras la cámara se posiciona a sus espaldas, generando la impresión de comunicación con una otredad; o la escena donde busca el *lawén*, introduciéndose en un territorio salvaje en el cual no hay mas presencia humana que la de ella y su *keyu* (ayudante). Sin embargo, le habla a la naturaleza, a un tercero, a través de sus rogativas y vierte sobre el follaje semillas, dejando algo a cambio de lo que se lleva. En este sentido, los planos dorsales no son casuales, apelan a la comunicación con lo inaprehensible, con lo no humano.

La relación se expresaba por medio de Rosa, ella era el puente, el vinculo entre ambos mundos, un intermediario capaz de moverse en los límites de lo humano y lo sobrenatural. Fue así como los *ngen* dejaron de ser los protagonistas –como estaba escrito en el texto–, y la película devino progresivamente en un documental de personaje, donde el rol principal lo ocupó la machi. Siguiendo a Guzmán en torno a la importancia en la elección de los personajes:

[...]casi todos los films documentales --hoy día-- se estructuran con la intervención de personajes. Ellos articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema. Son los agentes narrativos más necesarios. Por lo tanto, su elección es fundamental. No sólo hay que buscar a los sujetos que conozcan más el tema sino a los mejores expositores del mismo; a quienes sean capaces de transmitir una vivencia, implicándose, ofreciendo un testimonio poco común. Si los personajes no son capaces de mostrar sentimientos delante de la cámara se convierten inmediatamente en personajes secundarios. Obligan a los “otros” recursos narrativos a efectuar un trabajo doble: contar la historia correctamente sin sus apoyos naturales. La ausencia de protagonistas desequilibra el relato. (1998,8-9)

Rosa cumplía con todas estas características. En el mundo mapuche la machi constituye una autoridad religiosa y moral, un chamán capaz de establecer puentes y comunicación con el mundo de los seres no humanos, las divinidades y los antepasados. Es una diplomática entre planos, una intermediaria entre los humanos y las divinidades que “[...]penetra en espíritu dentro de la esfera de los seres y fuerzas sobrenaturales[...] en los lugares santos, comulga y es poseída por las fuerzas del bien, por lo cual le es posible controlar las fuerzas del mal”(Faron, 1997:127). En palabras de Citarella y Oyarce:

[...]la machi es concebida como una especialista cuyo poder y conocimiento proviene de su facultad de acceso al mundo sobrenatural; de su contacto con los espíritus ancestrales y con los espíritus de la naturaleza. Estos que viven en el espacio superior o Wenu Mapu la han

elegido para comunicarse con las personas que viven en el espacio terrenal o *mapu*, con el propósito de enviar mensajes, recomendaciones o sanciones, lo que realiza a través de revelaciones oníricas, visiones y estados de trance.(2018, 130)

El ámbito de la comunicación con las fuerzas sobrenaturales no se remite solo al espectro de la vigilia, la machi experimenta *peymas*, sueños adivinatorios por medio de los cuales recibe importantes mensajes que provienen de otros planos y que sirven para orientar tanto el comportamiento individual como de su comunidad. En este sentido, el plano onírico, es otro de los lugares patentes en la película, este aparece graficado como un espacio metafórico de oscuridad por el cual la machi transita contemplando luces y formas indescifrables. La escena apela a la sensibilidad, carece de diálogos, solo se acompaña de un sonido que asemeja un trance donde la protagonista contempla lo inexplicable. Como señalan Citarella y Oyarce:

El sueño en la cultura mapuche constituye una experiencia complementaria de la vida en vigilia; forma parte de su realidad como importante elemento orientador del comportamiento. Sueño y vigilia constituyen una dualidad intrínseca de la cotidianidad del ser humano. (2018:115)

La machi también es capaz de entrar en trance, quedar inconsciente y ser poseída por un espíritu que le entrega mensajes que son traducidos por medio de un interprete denominado *machife*. Conoce las hierbas y es capaz de elaborar pócmas y contras que sirven para curar un amplio espectro de dolencias espirituales, mentales y físicas para proteger a las personas de las fuerzas del mal.

En el mundo mapuche gran parte de las enfermedades se originan por la transgresión de un conjunto de reglas, al respecto Citarella y Oyarce señalan:

Las enfermedades y calamidades (catástrofes naturales, malas cosechas, sequías, pestes, muerte de animales, etc.) se originan en la ruptura de este orden prescrito, en la violación de un interdicto. En primer lugar, existen una serie de normas con respecto al orden natural –no atravesar terrenos pantanosos, evitar los remolinos de viento, no pisar culebras ni sus nidos– en suma– no transitar por espacios donde pueda alojarse el mal. Estas normas llegan a adquirir formas de verdaderos tabúes, cuya transgresión genera situaciones inmediatas de crisis o enfermedad por intervención directa de los dioses o espíritus del lugar. (2018 73)

Si tomamos en cuenta la destrucción del territorio habitado por los seres-tierra como una causal de enfermedad, una dolencia que se extiende más allá del discurso humano y que afecta la vida natural y social en general. Entenderemos que Rosa en su rol de machi ocupa el lugar de guardiana, ya que ella es la protectora del espacio físico, social, cultural y espiritual mapuche. El elemento narrativo aglutinador, columna vertebral que estructura todo el relato. Una portadora de un saber único, protectora de la costumbre la creencia y encargada de mantener el orden social y la continuidad cultural de su pueblo-nación. En otras palabras, la película apela a que es ella capaz de diagnosticar la enfermedad de la tierra y por medio de su reflexión-denuncia sanar el territorio de los *ngen*.

Por último, aunque el mundo de la machi parece anclarse al territorio de las tradiciones ancestrales, la idea de la película no es mostrarla contrapuesta al concepto de modernidad, ya que las comunidades indígenas actualmente construyen y viven en sus propias modernidades contemporáneas a las otras, pero bajo sus condiciones particulares. Es decir, la machi se mueve también en los campos de la modernidad, a la manera euroamericana, en un punto especialmente sensible: el uso de las tecnologías de comunicación como es el celular y los medios de transporte. No se podría argumentar que sus tradiciones se mantienen por el aislamiento, o que su relación con los *ngen* es una creencia condenada a desaparecer cuando se vinculen al mundo globalizado. La dicotomía entre tradición y modernidad se antoja corta para la comprensión de la relación entre humanos y no humanos, más cuando la relación esta atravesada actualmente por el conflicto capital-vida y eso agrega otra capa de complejidad al fenómeno.

Bibliografía

- Caniguan, Natalia. 2013. *Relatos de sacrificio en el Budi*. Lom. Santiago de Chile.
- Citarella, Luca y Ana María Oyarce [et.al]. 2018. *Medicinas y culturas en la Araucanía*. Pehuén. Santiago de Chile.
- De la Cadena, Marisol. 2020. *Cosmopolítica indígena en los andes: reflexiones Conceptuales más allá de la «política»*. Tabula Rasa, No. 33. pp 273-311. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10>
- Díaz, Jaime. 2014. *La imagen-Niño en el culto a los Niños Dios de Xochimilco* en Ramiro A. Gómez Arzapalo D. Y Alicia María Juárez Becerril (comps.) *Fenómenos religiosos populares en Latinoamérica*. Análisis y aportaciones interdisciplinarias. pp. 427- 448 México: Artificio Editores.
- Durán, Diego. 1995. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México: Cien de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Faron, Louis. 1997. *Antipaiñamko. Moral y ritual mapuche*. Ediciones Mundo. Santiago de Chile.
- Guzmán, Patricio. 1998. *El Guión en el Cine Documental*. Artículo publicado por la revista “Viridiana”. Madrid, 1998; la revista “Cinemas d’Amérique Latine”. Toulouse, 1998; la antología “Pensar el documental” .Editorial Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998; y la antología “Taller de escritura para televisión”, de Lorenzo Vilches. Editorial Gedisa, España, 1999.
- Grebe, María Ester. 1994. *El subsistema de los ngen en la religiosidad mapuche*. Revista Chilena de Antropología No.12. pp: 45-64. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Herrero, Libia. 2006. *¿Qué es la vida? ¿La ciencia se atreve a definirla?* Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 7, No.1. pp 1-35. Universidad de Costa Rica. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43970102>
- Jaramillo Arango, Antonio y Ricardo Borrero. 2015. *Enterrando al cuerpo. Objetos y cuerpos individuales en las tumbas mayas del Clásico* en *Costumbres y prácticas funerarias en el área maya a través del tiempo*. Memorias del XXIV Encuentro Internacional Los Investigadores de la Cultura Maya 2014. Vol. 23, Tomo I. pp:206-215. Campeche: Universidad Autónoma de Campeche.

- Menard, André. 2018. *Sobre la vida y el poder de las piedras: Newenke kura en el Museo Mapuche de Cañete*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Navarrete, Federico.s.f. *Los monolitos mexicas como máquinas del tiempo*. (<https://histomesoamericana.files.wordpress.com/2015/05/navarrete-los-monolitos-mexicas.pdf>) 09.05.2016.
- Nichols, Bill. 1997. *La Representación de la Realidad*. Paidós. Barcelona.
- 2013. *Introducción al Documental*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Pitrou, Perig. 2011. *La noción de vida en Mesoamérica. Introducción*. En Perig Pitrou, María del Carmen Valverde y Johannes Neurath *La Noción de vida en Mesoamerica* (Coords.) pp 9-39. Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Estudios Mexicanos Centroamericanos. México, D.F.
- Popol Vuh. 2012. Allen J. Christenson (trad). México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Santos Granero, Fernando. 2012. *Introducción*. En Fernando Santos Granero (ed). *La vida oculta de las cosas. Teorías indígenas de la materialidad y la personificación*. Quito: Abya Ayala.
- Vallejo, Alberto. 2005. *Por los caminos de los antiguos nawales. Rilaj Maam y el nawalismo maya tz'utujil en Santiago Atitlán*. INAH. Ciudad de México.