

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2018-2020

Tesis para obtener el título de Maestría de Investigación en Antropología

Urdiendo hebras heterogéneas

Un estudio exploratorio sobre género, sexualidades y niñeces, desde el diálogo con narrativas
mapuche contemporáneas

Vicente Ignacio Pérez Ortiz

Asesora: Ana Lucia Ferraz

Lectores/as: Michael Uzendoski y Amalia Córdova

Quito, enero de 2024

Dedicatoria

A la memoria de mi padre, quien dejó este plano de la existencia mientras cursaba la Maestría.

Hoy tu ser de cenizas es uno con la mar y en cada ola me acompaña.

A los pueblos, colectividades y cuerpos en resistencia: un pequeño aporte para seguir interpretando la realidad que buscamos transformar.

Índice de contenidos

| | |
|---|----|
| Dedicatoria | 2 |
| Lista de ilustraciones | 5 |
| Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/tesina | 7 |
| Resumen | 8 |
| Agradecimientos..... | 9 |
| Introducción | 10 |
| Contexto..... | 11 |
| Sobre mi vinculación al tema | 13 |
| Problematización | 15 |
| Relevancia | 17 |
| Capítulo 1. Kiñe. Acercamientos teórico-conceptuales | 23 |
| 1.1. Posicionalidad..... | 23 |
| 1.2. Heterogeneidad como categoría | 26 |
| 1.3. Definiciones provisorias, resignificaciones pendientes..... | 32 |
| Capítulo 2. Epu. Esbozo metodológico: Trans(gresión)disciplinar | 34 |
| 2.1. Fundamento | 34 |
| 2.2. Fuentes..... | 37 |
| 2.4. Justificación..... | 39 |
| Capítulo 3. Kūla. Género y Sexualidades en video-performances disidentes..... | 41 |
| 3.1. Resistencia azulada, encuentro chispado en la translucidez de sus bordes | 42 |
| 3.2. Tenderse tranquila de espaldas es oro en calma | 56 |
| 3.3. Corolario..... | 67 |
| Capítulo 4. Meli. Niñeces, amistad, desarraigo y soledad. | 70 |

| | |
|--|-----|
| 4.1. A quien abre camino siempre le dolerá | 71 |
| 4.2. Mala Junta..... | 77 |
| Capítulo 5. Kechu. Consideraciones finales..... | 105 |
| 5.1. Interpelaciones..... | 106 |
| 5.2. Aprendizajes | 108 |
| 5.3. Proyecciones..... | 109 |
| Referencias | 111 |

Lista de ilustraciones

Tablas

| | |
|--|----|
| Tabla 2.1. Videos y fuentes..... | 38 |
| Tabla 3.2. Negación de la diversidad sexogenérica mapuche..... | 46 |
| Tabla 3.3. Estigma Raza, Género, Orientación sexual..... | 47 |
| Tabla 3.4. ¿Cautiverio feliz? | 50 |
| Tabla 3.5. La condena de lo femenino y la autonomía sobre los cuerpos..... | 52 |
| Tabla 3.6. El naufragio de pu machi weye..... | 53 |
| Tabla 3.7. Pewma de Gabriela Llankinao. | 59 |
| Tabla 3.8. Despierta | 64 |

Imágenes

| | |
|--|----|
| Imagen 3.1. Primer plano "You will never be a Weye". Fotografía de Alejandra Caro Rivera ... | 45 |
| Imagen 3.2. Final: You will never be a Weye. Fotografía de Alejandra Caro Rivera. | 55 |
| Imagen 3.3. Gabriela Llankinao. Fotografía de Felipe Cona..... | 58 |
| Imagen 3.4. Performance de Paula Baeza Pailamilla 1. Fotografía de Felipe Cona..... | 60 |
| Imagen 3.5. Mano saliendo del agua. Fotografía de Felipe Cona..... | 60 |
| Imagen 3.6. Triwe. Fotografía de Felipe Cona | 65 |
| Imagen 3.7. Vagina del Pewma en el Triwe. Fotografía de Felipe Cona..... | 65 |
| Imagen 3.8. Performance de Paula Baeza Pailamilla 2. Fotografía de Felipe Cona..... | 66 |
| Imagen 4.9. "Mi cuerpo es un museo" Performance de Paula Baeza Pailamilla. Fotografía de Lorna Remmele | 74 |
| Imagen 4.10. Afiche de Mala Junta. Ilustración: Chris Buzelli | 81 |

| | |
|---|-----|
| Imagen 4.11. Tano fumando. Dirección de Fotografía Matías Illanes..... | 82 |
| Imagen 4.12. Miradas de Tano y Javier. Dirección de fotografía Matías Illanes | 83 |
| Imagen 4.13. Cheo despertando. Dirección de Fotografía Matías Illanes | 85 |
| Imagen 4.14. Cheo lavando y cubriendo su cuerpo. Dirección de fotografía Matías Illanes | 86 |
| Imagen 4.15. Un cruce de caminos. Dirección de fotografía Matías Illanes | 87 |
| Imagen 4.16. Primer encuentro de Cheo y Tano. Dirección de Fotografía Matías Illanes | 89 |
| Imagen 4.17. Las primeras risas. Dirección de Fotografía Matías Illanes | 90 |
| Imagen 4.18. Poster Mala Junta de Bodega Films | 91 |
| Imagen 4.19. Risas bajo el árbol. Dirección de fotografía Matías Illanes | 94 |
| Imagen 4.20. Tano en las vías del tren. Dirección de fotografía Matías Illanes | 98 |
| Imagen 4.21. Acoso escolar a Cheo. Dirección de fotografía Matías Illanes | 100 |

Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/tesina

Yo, Vicente Ignacio Pérez Ortiz, autor de la tesis titulada "Urdiendo hebras heterogéneas: Un estudio exploratorio sobre género, sexualidades y niñeces, desde el diálogo con narrativas mapuche contemporáneas", declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, enero de 2024



Firma

Vicente Ignacio Pérez Ortiz

Resumen

Esta tesis de investigación adopta una perspectiva situada para explorar las zonas grises de las historias mapuche, centrándose en las narrativas variopintas y especialmente en las creaciones audiovisuales. Su propósito es relevar la importancia de la heterogeneidad como concepto clave para comprender cómo se abordan el género, las sexualidades y las niñeces en las narrativas mapuche contemporáneas.

El estudio se enfoca en tres obras específicas: “You will never be a weye” de Seba Calfuqueo, “Wüfko” de Paula Baeza Pailamilla y “Mala Junta” de Claudia Huaiquimilla. A través de un diálogo fronterizo con estas obras, la tesis teje una trama para repensar las concepciones sobre género, sexualidades y niñeces, cuestionando las prácticas colonizadoras de la antropología y proponiendo en su lugar, nuevas formas de abordar el estudio de la realidad con el fin de transformarla.

La investigación parte de la premisa de que las narrativas mapuche son ricas y diversas, y es en esas zonas grises donde se encuentran narrativas para comprender de manera más profunda y matizada las experiencias y vivencias mapuche. Las creaciones audiovisuales se convierten en un elemento fundamental para entender cómo estas temáticas son abordadas desde la perspectiva de sus protagonistas. La tesis destaca cómo estas narrativas mapuche contemporáneas son una voz poderosa que desafía los estereotipos y los roles tradicionales de género y sexualidad impuestos por la sociedad dominante. A través de su diálogo con estas obras, se propone una nueva mirada sobre el género, las sexualidades y las niñeces, alejándose de las perspectivas colonizadoras y abogando por enfoques transformadores.

En suma, esta tesis de investigación presenta un análisis profundo y reflexivo sobre las narrativas mapuche contemporáneas relacionadas con el género, las sexualidades y las niñeces. A través de la exploración de las creaciones audiovisuales mencionadas, se invita a repensar estas temáticas desde una perspectiva situada, abriendo paso a una comprensión más enriquecedora y sensible de las realidades mapuche.

Palabras clave: heterogeneidad, género, sexualidades, niñeces, narrativas mapuche.

Agradecimientos

A mi madre por su apoyo constante en mi formación con obstinada y estoica paciencia.

A mi tío Mincho que amorosamente insistió reiteradas veces en que pudiera terminar esta tesis.

A mis amores de la FLACSO Ecuador: Bárbara, Malena, Diana, Tefi, Tefa, Gonzalo, Eliana, Yeimi, Adrián, Mónica, Felipe, Esteban.

A mis amores de Chile, a quienes no nombro por temor a que se me pase por alto alguien; ustedes saben quiénes son.

A Feña, cuya lectura atenta, me permite dar cierre a este capítulo de la vida.

A mi profesora Ana Lucía, a quien con nuestras idas y vueltas me dio la posibilidad de guiarme amorosamente, aunque no fuera de la misma maestría y darme muchas otras posibilidades.

A Michael por leerme sinceramente, acompañarme y sugerirme.

A Amalia, quien, sin conocerme, me leyó rigurosamente y me brindó sugerencias valiosas para la tesis y la vida.

A Marcita por el cariño y la comprensión en mis tiempos dispares.

A la mapuchada, quienes son artífices de las tramas que he intentado urdir en este texto.

Introducción

¿Por qué los muertos mapuche se van al mar?
se preguntaba el poeta a orillas del río Mapocho

-Porque el cielo está lleno y ya no caben más y porque es sólo para los que se quieren salvar de este
infierno

Respondió la niña continuando su acostumbrada tarea de juntar objetos raros entre las piedras que dejaba
el río en sus crecidas

(Kiñelen rakiduam – David Aníñir Guilitraro)

Esta tesis, la he planteado como un estudio exploratorio sobre género, sexualidades y niñeces, donde a partir del diálogo con narrativas mapuche contemporáneas, busco comprender cómo estas permiten re-imaginar y reconceptualizar dichas categorías. Si bien, decidí usar el término “narrativas” en sentido amplio, los principales nudos de la investigación son tres creaciones audiovisuales de autoría mapuche; dos video-performances y un largometraje de ficción. Los video-performances en cuestión se tratan de “You will never be a weye”; y “Wüfko”, de Sebastián Calfuqueo, y Paula Baeza Pailamilla, respectivamente. Por su parte, el largometraje de ficción es “Mala Junta” de Claudia Huaiquimilla.

En lo relativo a la pregunta de investigación que guía el presente estudio es ¿de qué maneras se exploran el género, las sexualidades y las niñeces en narrativas mapuche contemporáneas? De esta desprende el siguiente objetivo general: Comprender cómo se exploran el género, las sexualidades y las niñeces en narrativas mapuche contemporáneas. Y, los objetivos específicos subsequentes son: a) Identificar de qué maneras se explora el género en “You will never be a weye” de Sebastián Calfuqueo; b) Identificar de qué maneras se exploran las sexualidades en “Wüfko” de Paula Baeza Pailamilla; y c) Identificar de qué maneras se exploran las niñeces en “Mala Junta” de Claudia Huaiquimilla.

Así, la estructura del texto se compone de la siguiente manera: una introducción donde he presentado la temática investigada, seguido de una contextualización donde aclaro mi posición como persona que investiga y mis motivaciones. En el mismo punto, propongo la noción de heterogeneidad como concepto llave del problema investigativo. Luego, en *Kiñe*¹. Capítulo 1,

¹ Los capítulos están enumerados respetando la numeración mapuche.

profundizo algunas expresiones y nudos que tiene dicha noción en narrativas mapuche². En *Epu*. Capítulo 2, desarrollo un breve esbozo metodológico. En *Küla*. Capítulo 3, exploro los conceptos género y de sexualidades en los video-performance “You will never be a Weye” de Sebastián Calfuqueo, y “Wüfko” de Paula Baeza Pailamilla. En *Meli*, capítulo 4 describo y analizo la obra “Mala Junta” de la directora Claudia Huaiquimilla, en diálogo con las expresiones y nudos de las niñeces en el *mundo mapuche*³ y chileno. Finalmente, en el último capítulo o *Kechu*, capítulo 5, narro las consideraciones finales de este estudio y los alcances que éste puede tener para investigaciones y/o acciones futuras.

Contexto

Esta investigación, inicialmente surgió a partir de la iniciativa “Una Antropología del Cine Indígena en América Latina”, coordinado por la Dra. Ana Lucía Ferraz, de la cual hice parte y que posteriormente tuvo otras derivas. Dada mi procedencia de Chile, se presentó la posibilidad de que pudiese hacer un estado del arte y posterior análisis sobre el cine producido por realizadoras y realizadores mapuche, que más tarde se transformó en esta tesis.

Originalmente, trabajé realizando un estado del arte de distintas producciones audiovisuales de autoría mapuche desde 1992 hasta 2019, que fue el año donde llevé a cabo esta pesquisa. En la medida de que fui empapándome de estas creaciones y leyendo más, tanto sobre cine, como de autorías mapuche, comencé a delimitar el objeto, de modo tal de que pudiese convertirse en una investigación sobre un asunto en particular. Así, me pregunté qué se ha dicho de lo que se había hecho y me topé con zonas grises poco explorada en estudios sobre el mundo mapuche en su heterogeneidad. Llegué a esa noción, de la mano con un texto que fue clave en la definición del problema investigar, a saber “Las zonas grises de la historia mapuche” del historiador Héctor Nahuelpan (2013a). Allí el autor, con otras palabras, esboza una crítica y autocrítica al meta-relato homogéneo, universalizante y androcéntrico sobre las historias mapuche, “que privilegia la presencia de líderes, o autoridades mapuche masculinas, desvaneciéndose en el actuar de éstos y

² A grandes rasgos, hablar de historias en plural, me permite esgrimir una visión homogeneizante del mundo mapuche, argumento que profundizo en *Kiñe*. Capítulo 1.

³ Aquí y en adelante, uso la noción de *mundo mapuche* que propone el *ngenpin* (autoridad religiosa e intelectual) Armando Marileo, la cual hace referencia a la “conjunción de elementos materiales, espirituales, sociales, que organizados, relacionados y expresados en sus propios códigos definen lo mapuche de forma particular y única” (Nahuelpan 2018, 178, Millalén 2006).

sus discursos, las identidades de mujeres, niños, niñas, *champurrias* o *kuñifal*⁴” (Ibid., 23-24). Este problema identificado por el autor me llevó a explorar tales ausencias en creaciones audiovisuales mapuche.

Así a partir de dicho ejercicio exploratorio, me encontré con el trabajo del periodista chileno Felipe Gutiérrez (2014), quien en su participación en el medio mapuche Mapuexpress, llevó a cabo una vasta investigación en el que reconstruyó una historia de los medios de comunicación mapuche desde sus inicios hasta producciones cinematográficas coetáneas al momento de su estudio. En el tiempo en que llevó a cabo esta investigación, poco se había explorado sobre el video-performance y sobre el cine de ficción, lo que me llevó a navegar esas aguas. De esta manera, en los intersticios de esas zonas grises, transité finalmente hacia el objeto con el que trabajé en este estudio exploratorio, a saber, narrativas mapuche contemporáneas que abordan las temáticas de género, sexualidades y niñeces. Para tales efectos, tomé dos video-performance y un largometraje de ficción como casos para analizar. Éstos fueron, “Wüfko”, y “You will never be a weye”, de Paula Baeza Pailamilla, y Sebastián Calfuqueo, respectivamente, y la película “Mala Junta” de Claudia Huaiquimilla.

Opté por hablar de narrativas por dos motivos; uno pragmático y otro reflexivo (que en la práctica se entretienen). Lo pragmático, tuvo que ver con que, en el proceso de investigación, incorporé una vasta bibliografía de autorías mapuche, las que operaron en claves interpretativas para analizar los videos y, en cuyo ejercicio dialógico, lo audiovisual como categoría se transformó más bien en una limitación. De esta manera, el ejercicio reflexivo me llevó a pensar lo audiovisual como medio de comunicación y expresión artística dentro de una categoría más amplia, como lo es el cine. El cine, a su vez, es también aprehensible como narrativa en la medida que cuenta historias, es decir, es una forma de literatura visual que utiliza imágenes y sonoridades creando una experiencia narrativa para los espectadores (Rossi 2007). Así, buscando abrir más que cerrar, el concepto de “narrativa” me permitió conectar de mejor manera las imágenes con los textos (Rivera 2015), buscando también vincular otros sentidos más allá de la visión.

⁴ Itálicas del autor.

Sobre mi vinculación al tema

Creo que todo proceso de reflexión-acción e investigativo, requiere siempre necesariamente, de transparentar la posición de quien investiga como un pensamiento situado (Leyva 2018). Dicho, en otros términos, quiénes hacemos investigación social, al igual que las personas que nos rodean, participamos de la vida social e inevitablemente expresamos el reflejo de sus disyuntivas, paradojas, complejidades y dificultades (Fals [1970] 2015).

Por mi parte, como persona no-mapuche, nací y viví parte importante de mi niñez y juventud en Viña del Mar, parte de lo que pu⁵ mapuche nombraron Alimapu (tierra quemada). Esta ciudad es parte de lo que actualmente se denomina Chile, país que en sus primeros años como Estado-nación se funda en base a la “usurpación de prácticamente la totalidad del territorio histórico, la apropiación y el despojo de los recursos naturales, la contaminación de los ecosistemas y la pérdida de la biodiversidad, las interferencias en y la supresión de las estructuras políticas y culturales mapuche” (Nahuelpan 2018, 163). Ello, perdura hasta el día hoy como continuidad colonialista (Cabrera 2016)⁶, con “la negación al derecho a la libre determinación y la autonomía en cuanto pueblo, y el despliegue de distintos dispositivos colonialistas y asimilacionistas (educación, salud, evangelización, entre otros)” (Nahuelpan 2018, 163).

En lo relativo a la educación escolar que recibí, ésta fue desde la matriz del Estado-nación chilena, la cual, se encargó entre otras cosas de “folclorizar e intentar suprimir las prácticas, los conocimientos y los saberes construidos a lo largo del tiempo por la sociedad mapuche” (Nahuelpan 2018, 167). En efecto, recuerdo que en la educación formal que recibí a temprana edad, nos hablaron de los grandes héroes mapuche como Lautaro (Leftraru), Caupolicán (Kalfulkan), y Galvarino (Kalwärengo), y sus hazañas contra los españoles, siempre en tiempo pasado. No sólo eso, también las victorias contra el ejército invasor, como la victoria de Curalaba, nos la relataban como el “desastre” de Curalaba, o la guerra de exterminio que anexó el territorio mapuche a Chile, como “pacificación” de la Araucanía, por señalar algunos ejemplos. Luego, desaparecían sin más de la historia, siendo la supuesta razón el proceso de mestizaje.

De cultura o civilización mapuche, ni hablar.

⁵ “Pu” refiere al indicador del plural en *mapuzungun* (lengua de la tierra; idioma mapuche).

⁶ Cuando me refiero a las historias del pueblo mapuche, la formación colonial de Chile, y la situación actual, utilizaré siempre fuentes de autorías mapuche, a menos que señale lo contrario.

Nuestra espiritualidad eran supersticiones, nuestra medicina cosa de brujos, nuestro arte, baratijas de feria costumbrista; nuestra lengua, un dialecto menor ya casi desaparecido y de nula utilidad en la vida moderna. También aprendí que los mapuche [...] habíamos habitado entre los ríos Biobío y Toltén en el sur de Chile. ‘Habíamos habitado’; así bien en el pasado, en pretérito pluscuamperfecto (Cayuqueo 2017, 15).

Cabe señalar que yo nací durante la década de los 90, a pocos años de la transición postdictadura civil-militar, en una década de “modernización compulsiva” (Toledo 2005) desarrollada por el Estado chileno, donde el colonialismo se reconfigura bajo una óptica neoliberal (Cabrera Llancaqueo 2016). El año 1997, las movilizaciones mapuche “contra sectores empresariales forestales e hidroeléctricos visibilizaron la presencia y figuración de un movimiento mapuche cuyo eje central comenzó a girar en torno al concepto de autodeterminación de los pueblos (Mariman, J. 2012 y Pairican 2014). Como respuesta, los gobiernos neoliberales de turno apostaron por la represión, la cual:

solo ha logrado dinamitar la convivencia en un Wallmapu fracturado por el propio Estado hace más de un siglo. Lejos de aplacar la violencia, la ha multiplicado. Lejos de pacificar los espíritus o apuntar hacia un necesario diálogo interétnico, ha sembrado vientos (Cayuqueo 2018, 32)

A temprana edad, vi varios grafitis e intervenciones alusivas al asunto, donde recuerdo, en particular, un rayado en uno de los muros de mi ciudad que decía: “¿en democracia? ¿y siguen matando mapuches?”. Esto, me causó una primera disonancia cognitiva, considerando lo que me (mal)enseñaban en el colegio. Así, se fue produciendo una tensión en mí, entre aquello que la calle narraba y lo que la escuela (mal)formaba, la cual, de la mano con los medios masivos de información, lograban instalar dos abordajes principales sobre pu mapuche, uno policial y otro folclórico (Cayuqueo 2016).

Afortunadamente, tuve la oportunidad de realizar mis estudios secundarios en un establecimiento educacional con vocación crítica, en el cual, a partir del visionado de algunos documentales sobre el conflicto del Estado chileno con pu mapuche pude, gradualmente, desmitificar la visión folclorizante de pu mapuche, y tener una visión distinta sobre el abordaje policial instalado en los noticiarios y periódicos de Chile.

Luego, gracias a que mi formación universitaria en sociología, tuve acceso a algunas lecturas “indigenistas” sobre pu mapuche (bastante más críticas en comparación con los textos escolares).

Casi en su totalidad, textos de la autoría de José Bengoa, historiador y antropólogo chileno que, si bien, es altamente reconocido en Chile, por sus ensayos sobre el pueblo mapuche, e incluso por algunas autorías mapuche (Cayuqueo 2017), también existen críticas de parte de mapuche pu weupife (historiadores/as mapuche), por hacer “historia de ‘lo mapuche’ en términos de objeto estudio’ (Mariman et. al. 2006, 9). “Estos indigenistas y otros investigadores parten del supuesto de que los Mapuche no tuvimos sentido de la soberanía territorial, ni tenemos memoria” (Ibid., 12), la posición de parte importante mapuche pu weupife de quienes se ha hecho referencia aquí es clara con respecto a este tipo de autores.

Por otra parte, durante los primeros años de mis estudios universitarios, también tuve la oportunidad de pasar un tiempo breve con una comunidad mapuche pehuenche, en la cual, pese a yo sentirme sumamente winka⁷, me recibieron de buena manera.

Hoy, gracias a mi participación en esta iniciativa de Cine Indígena antes referida y el subsecuente diseño de esta investigación, he podido acercarme a autorías mapuche, no solo desde la realización audiovisual, sino también en la escritura, la cual cumple un rol fundamental, como entiende y afirma Enrique Antileo (2020, 39):

la escritura, como uno de tantos medios de visibilización de pensamientos contemporáneos indígenas, no se posiciona desde la separación excluyente y arbitraria entre oralidad y escritura, donde el imaginario colectivo se constriñe y resume lo indígena como sinónimo de oralidad o caracteriza a los pueblos indígenas como pueblos ágrafos. La escritura es y ha sido parte de la acción colectiva de los movimientos indígenas, constituyendo uno de sus principales mecanismos de difusión y uso del espacio público.

Problematización

Me parece fundamental señalar que el movimiento mapuche en Chile mantiene “una actividad intelectual constante difundida a través de diversos soportes, además de ser depositarios de vastas trayectorias históricas y de tradiciones de pensamiento” (Antileo 2020, 28) anteriores al tiempo actual. En este sentido, creo que es central la heterogeneidad de visiones, ya que resulta patente el hecho de que en el “ideario antropológico solo existe homogeneidad cultural; las diferencias internas, históricas y territoriales de la sociedad mapuche no tienen relevancia” (Antileo 2016,

⁷ Persona no mapuche. No obstante, dependiendo de la entonación y el contexto puede significar también “blanco usurpador” (Mariman et. al. 2006).

39). Para estos efectos, recojo la noción de “zonas grises de la historia mapuche” que propone Hector Nahuelpan (2013a, 12-13) para intentar

situar en la discusión teórico-política, algunos de los diversos espacios cotidianos en que se desarrollan complejas interacciones sociales e intersubjetivas que hacen arte de experiencias de sufrimiento social, modos de sobrevivencia, resiliencia y resistencia, desplegados por hombres y mujeres mapuche en condiciones de marginalidad social y violencia colonial. Estos espacios cotidianos, interacciones y experiencias son constitutivas de las historias familiares, de las heterogéneas y contradictorias identidades mapuche, pero se hallan subalternizados por las narrativas oficiales e indigenistas

Así, esta noción posibilita la apertura de perspectivas analíticas que

permiten enfatizar en la complejidad que albergan las historias mapuche, y cómo éstas desafían las representaciones reificadas y normativas que frecuentemente se mueven entre clasificaciones binarias donde uno de los polos es habitualmente representado como dominante (modernidad/tradición, puro/impuro, colonizador/colonizado, occidente/indígena, winka/indio) (Nahuelpan 2013a, 13).

De esta forma, al incorporar la noción de “zonas grises”, me permite profundizar en la heterogeneidad de trayectorias y visiones mapuche desde su mundo. Al hablar de heterogeneidad mapuche y pu mapuche, así en plural, me interesa también problematizar las visiones reduccionistas o unívocas que privilegian “la presencia de líderes o autoridades mapuche masculinas, desvaneciéndose en el actuar de éstos y sus discursos, las identidades de mujeres, niños, niñas, *champurrias* o *kuñifal*”⁸ (Nahuelpan 2013a, 24). De hecho, bien sabremos que esta heterogeneidad es algo característico de pu mapuche desde sus orígenes, como afirma Jorge Millalén (2006, 25):

Es probable que antes de la invasión española la sociedad étnica y culturalmente homogénea que más tarde se dio el nombre de *mapuche*, no se autodenominara colectivamente con un etnónimo común, situación que podemos comprenderla, por un lado, según los patrones propios de ocupación de los espacios territoriales y la construcción de sus relaciones económicas, religiosas y espirituales asociadas finalmente a la creación de los Fütalmapu⁹.

⁸ Las nociones de *champurria* y *kuñifal* que, a grandes rasgos, quieren decir “mixturado” y “huérfano”, correspondientemente, las trabajaré con mayor detalle y atención en los capítulos que siguen.

⁹ Agrupación territorial, también denominada como “Identidad Territorial”, la cual es amplia y está compuesta por diferentes *Ayllarewe*. Los *Ayllarewe* se componen a su vez de varios *rewe*; “organización sociopolítica y territorial constituida de la agrupación de varios *lof*” (Mariman et. al. 2006, 277). El *lof* es un espacio “territorial limitado por

Así, además de problematizar la heterogeneidad mapuche, me permito hilvanar la relevancia que tiene la pluralidad de relaciones que se establecen con otros pueblos, colectividades y/o individualidades. En este sentido, prefiero dialogar con las heterogeneidades mapuche y la especificidad de sus distintas relaciones. De este modo, evito hablar de relaciones de “alteridad” u “otredad”, esgrimiéndolas de paso.

Tales nociones, suponen un relato que entorpece la comprensión compleja y heterogénea de pu mapuche y su mundo, ya que desde la *otredad* “se exotiza al indígena como referente de pureza cultural, es un otro subalternizado, inmovilizado y estático” (Caqueo y Mariman 2015, 19). Y, la *alteridad* constituye el “fundamento de la relación entre el sujeto investigador y el pueblo indígena o colonizado investigado” (Nahuelpan 2013b, 84).

Dicho esto, considero que las narrativas mapuche al abordarlas desde sus contenidos y las trayectorias de sus realizadores/as, en efecto facilita una profundización en dicha heterogeneidad, pues permite explorar este problema desde un medio que, por lo visto, ha sido poco estudiado en el caso de este pueblo. En suma, la pregunta de investigación que guía este trabajo es ¿de qué maneras se exploran el género, las sexualidades y las niñeces en narrativas mapuche contemporáneas? De la cual, se desprende el siguiente objetivo general: Comprender cómo se exploran el género, las sexualidades y las niñeces en narrativas mapuche contemporáneas.

Relevancia

Ciertamente, estas temáticas como problema de investigación no deben, en ningún caso, verse de manera aislada de las circunstancias sociohistóricas que las median. En otras palabras, existen condiciones de posibilidad para que estos temas puedan expresarse a través de narrativas como el cine, en este caso.

Hay una larga trayectoria de lucha y de pulsiones creativas desde el mundo mapuche, sin las cuales hablar hoy de cine mapuche en sus múltiples y heterogéneas expresiones no sería posible. En ese sentido, se han trazado genealogías de los medios de comunicación mapuche en sus

espacios naturales tales como ríos, monte, bosques y conformado por familias emparentadas, patrilinealmente, poseen un origen y una descendencia común” (Mariman et. al. 2006, 275).

diversas formas (como señalo más adelante). Por ello, me permito hilvanar algunos aspectos que me parecen significativos en el marco de este estudio.

Las “primeras organizaciones mapuche surgidas luego de la Ocupación de la Araucanía” tuvieron como principal demanda “el acceso a la educación” (Antileo 2020, 80). En ese contexto, ante la creciente amenaza de los colonos, una de las tantas formas de resistencia fue “la consecución de herramientas como la lectura, escritura y el aprendizaje de oficios” (Ibid.). Al respecto, si bien, hubo generaciones posteriores que también “vieron en el paradigma civilizatorio un camino y en la educación/alfabetización una herramienta” [...] “no dejaron de sentirse parte de sus pueblos y, por, sobre todo, no renunciaron a criticar a los gobiernos que tenían enfrente”.

Trenzado con lo anterior, a través de la historia, con cambios, rupturas, continuidades y saltos, estas tensiones se han manifestado a través de distintos medios como escritos como la crónica, el ensayo y la poesía, y desde el ocaso de los años 80 en formatos audiovisuales.

En ese sentido, preguntarnos por tales narrativas, permite profundizar en la problematización de la heterogeneidad mapuche desde sus múltiples singularidades y colectividades. Ahora, si bien la heterogeneidad en el cine mapuche, en específico, de la mano con maneras en las que se exploran el género, las sexualidades y las niñeces, constituyen un problema de investigación que, como tal, no he encontrado en otros trabajos previos, cabe señalar que, en efecto, sí hay antecedentes de investigación sobre el cine mapuche así como del cine *sobre* pu mapuche también.

Al respecto del segundo, cabe mencionar los estudios de autoría *chilena* de Gallardo (2008), Carreño (2001, 2007), y Alvarado (2011). El primero, por ejemplo, es descriptivo sobre aquellos dispositivos y procedimientos visuales presentes en el cine de ficción chileno, a partir del cual se introduce de manera protagónica la imagen de indígenas en Chile (Gallardo 2008). En éste, el autor analiza filmes, en el que se representan a *likan-antai* (referidos en el artículo como atacameños), *selk'nam* (a veces referidos como “fueguinos”) y mapuche. A mí parecer, resulta interesante, puesto, que contribuye al cuestionamiento de la configuración de un “nosotros” chileno, contrapuesto a los “otros” indígenas, que se representan de una manera sumamente exótica y hasta cierto punto utópica: “se les exhibe disfrutando de un paraíso terrenal pleno de recursos, desde donde sólo basta recolectar. En el cine chileno, el nativo es sinónimo de una sociedad satisfecha” (Gallardo 2008, 321). Respecto a pu mapuche en específico, se les presenta en las películas *Wichan* y *El Cautiverio Feliz*, como personas del pasado, en las que se destaca su

nobleza (Gallardo 2008). No obstante, se trata de un análisis más amplio que incluye la representación de otras colectividades indígenas, por lo cual, no se profundiza en el cine sobre pu mapuche en particular.

Los trabajos realizados por Carreño (2001, 2007), en cambio, sí se analiza el cine sobre pu mapuche y menciona algunos de autoría mapuche también. En el caso de su Memoria Profesional en Antropología Visual, llevada a cabo el 2001, analiza un total de 58 producciones, en los cuales, el criterio de selección responde más bien a la *presencia* de pu mapuche en los filmes, más que a las respectivas autorías. En su mayoría, las obras estudiadas son de autoría chilena, no obstante, cabe destacar la mención que se hace al trabajo de realizadores/as mapuche José Ancán, Jeannette Paillán, y la organización Kimun Mapu (Carreño 2001). Ahora bien, dada la cantidad de material analizado este constituye un estudio más bien de tipo descriptivo. Luego, en su tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos en 2007, hace un estudio más amplio puesto que lo extiende a la región latinoamericana, donde nuevamente se hace mención de la obra de Paillán, pero también de manera descriptiva.

Patricia Alvarado en su tesis para optar al grado Licenciada en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte (2011), aunque se trate de un estudio sobre fotografías, profundiza en la imagen que se ha creado sobre *lo* mapuche en Chile, como bien su subtítulo lo sugiere. Aquí, se problematiza la noción de otredad que se construye con respecto a pu mapuche, que a mi parecer es extensible a la imagen que se construye desde los filmes chilenos:

Podemos referirnos a la producción estereotípica de la imagen de una otredad, en este caso específico, Mapuche. Si miramos, bajo estos lentes, fotografías de un nativo en su entorno “natural” o un “salvaje bárbaro”, una mujer mapuche decorada con joyas y con un rictus parecido a la Mona Lisa, se hacen comunes, y se normalizan, son las formas de articular la diferencia entre el nosotros y una otredad que sólo cabe en sospechas. Las fotografías captadas pasan a ser un registro que se inserta en los imaginarios y se traspasa de generación en generación, esto necesariamente ha condicionado la mirada o más bien, la forma de mirar a la sociedad Mapuche (P. Alvarado 2011, 10)

Por otra parte, en lo que respecta al cine mapuche propiamente tal, destaco los trabajos de Amalia Córdova (2011), Sabina Álvarez (2013), Felipe Gutiérrez (2014), y Andrés Pereira (2015) (autorías chilenas también). La primera, realiza examina la producción y circulación de creaciones audiovisuales indígenas en América Latina en diálogo con los movimientos sociales de los que hacen parte. En el caso del cine mapuche, se refiere a Jeanette Paillán como “la

primera realizadora mapuche reconocida internacionalmente” (Córdova 2011, 101), junto con las vicisitudes de su trabajo. Ahora bien, al tratarse de un mapeo más general a nivel latinoamericano, no se profundiza en el contenido de la producción de Paillán, dado que no es ese el fin de la autora.

Álvarez, por su parte, desde su tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación Social, es un estudio de tipo etnográfico, en el que se comparan dos casos en Colombia, uno en Perú y dos en Chile. El énfasis, en este estudio, está puesto en lo comunitario, donde al tomar casos en específico, permite una mayor profundidad en el análisis. De aquí, destaco la incorporación de Adkimvn, organización autónoma de Wallmapu¹⁰, y su trabajo, el cual propone el desarrollo de “una comunicación que esté estructuralmente acorde y al servicio de las necesidades mapuche, haciendo de la tecnología audiovisual una herramienta más de la organización sociopolítica mapuche” (Álvarez 2013, 170). La selección de esta iniciativa, que hace parte de los casos analizados por la autora, me parece que contribuye a sistematizar y visibilizar una experiencia del cine mapuche, con mayor profundidad de análisis a diferencia de los estudios anteriores.

El estudio realizado por Pereira (2015) se centra específicamente en la producción audiovisual mapuche, en su relación con el movimiento indígena, los territorios, las instituciones estatales, la sociedad civil y los medios masivos de comunicación, como una “composición sinérgica que dispone un encuadre para la significación de su discurso, de sus actos performativos y para el flujo de su imaginación audiovisual” (Pereira 2015, 307). Este trabajo profundiza bastante más - en comparación con los anteriores- al análisis de los contenidos de cada filme, el cual, opera en tres dimensiones, a saber: discursiva, semiótica, y gramática. Ahora bien, el énfasis del autor está puesto en las narrativas de denuncia, revalorización cultural y de didáctica, teniendo la primera una mayor predominancia. Con esto creo que hay que tener sumo cuidado, pues puede incurrirse en el peligro de reproducir la temática del “conflicto”, que como bien reflexiona Jeanette Paillán “ya no es favorable a la causa mapuche” (Gutiérrez 2014, 90). No obstante, cabe señalar, que el autor sí es claro al señalar que en ningún caso su intención es “reducir la complejidad, las especificidades propias de cada caso, ni la heterogeneidad expresiva del material abordado” (Pereira 2015, 318).

¹⁰ Tierra circundante: “Territorio mapuche histórico, constituido por el *Puelmapu* y el *Gulumapu*” (Mariman et. al. 2006, 277).

Finalmente, el trabajo que ha desarrollado Felipe Gutiérrez, me parece que es el más completo en lo que respecta a los medios de comunicación mapuche en general. Aquí, el video mapuche tiene un espacio dedicado especialmente, al igual que la comunicación tradicional, la prensa, las radios y los medios mapuche por internet (Gutiérrez 2014). Aunque, se planteó como una tesis para optar al título de periodista en la Universidad de Chile en 2011, y tres años más tarde se transformase en libro, en rigor, esta investigación es fruto del trabajo y la experiencia del autor como periodista de un medio mapuche, a saber: el Colectivo de Comunicación Mapuche Mapuexpress. Este, es un estudio explícitamente situado y dialogado con actores de la comunicación mapuche, como bien reconoce el autor:

No puede olvidarse nunca, tampoco, desde donde se escribe. Esta investigación ha sido planteada como un trabajo que pretende aportar al desarrollo y crecimiento de estos medios, desde mi posición como comunicador no mapuche, colaborador de diversas experiencias de comunicación e integrante del Colectivo Mapuexpress. Mi motivación al tratar esta temática va precisamente porque veo –y esto es un diagnóstico común– que las numerosas experiencias de comunicación mapuche pasan por un periodo de estancamiento o no han podido afirmarse. En eso se centra la discusión de muchos comunicadores mapuche y este instrumento pretende ser un insumo más a esa discusión, la sistematización del camino recorrido, para enriquecerlo y visualizarlo (Gutiérrez 2014, 12).

Por mi parte, reivindico la necesidad de contribuir a esa sistematización del camino recorrido, desde los contenidos presentes en narrativas mapuche. En relación con lo cual, mi contribución parte desde el análisis a las obras audiovisuales de Sebastián Calfuqueo, Paula Baeza Pailamilla y Claudia Huaiquimilla, cuyas producciones no aparecen en el trabajo de Gutiérrez, al ser todavía incipientes durante el tiempo en que el autor desarrolla su investigación.

De esta manera, ante un escenario en el que se privilegia el relato masculino, al incorporar el trabajo de dichas autorías, se aporta a la heterogeneidad de visiones y trayectorias. Así tenemos narrativas desde una mujer cisgénero: Claudia Huaiquimilla; una autora que se cuestiona la categoría mujer como lugar de enunciación; Paula Baeza Pailamilla, y Seba Calfuqueo una autore no binarie, con una mirada que “aborda una posible unión entre lo queer y lo mapuche” (Antileo 2020, 269). Por otro lado, tanto en el caso de Calfuqueo, como en el de Baeza Pailamilla, se problematiza otro lugar de enunciación desde un cuerpo *champurria* (mezclado, mixturado).

En definitiva, desde mi corporalidad no mapuche, creo que sería interesante, el diálogo epistémico e intercultural que pueda desarrollarse a partir del visionado y análisis de dichas obras nutrido. Al respecto, el Machi¹¹ Víctor Caniullán señala lo siguiente:

La interculturalidad significa que el *winka* comprenda nuestro pensamiento y a partir de eso comenzar a dialogar y comunicarnos. Aceptar que existe otro conocimiento que es distinto al mío, pero que es igualmente válido y necesario (Caniullán en Nahuelpan 2018, 172).

En mi caso, acepto la existencia de otros conocimientos distintos al mío, igualmente válidos y necesarios, como el mapuche *kimün* y mapuche *rakizuam*¹², y quiero emprender el camino por comprenderlos en virtud de dicho diálogo intercultural. Que, al menos en el contexto universitario desde el cual se desarrolla esta investigación, para avanzar hacia la interculturalidad resulta fundamental:

la sistematización de las prácticas y conocimientos mapuche, y su reposicionamiento como conocimiento legítimo, válido y de referencia no sólo para los propios mapuche sino también para las sociedades en su conjunto, en el marco de las problemáticas y los desafíos globales y locales (Nahuelpan 2018, 177)

Así, este trabajo al tratarse de un esfuerzo por explorar narrativas mapuche contemporáneas, espero contribuir mi granito de arena a ese diálogo intercultural relevando la heterogeneidad de visiones e interrelaciones. Esto, teniendo plenamente en cuenta que esto lo desarrollo esto en un contexto sumamente complejo, en el cuál, como por dos ríos de distinto cauce, crece, por un lado, la representatividad político-institucional mapuche, como lo es el caso de la elección de Elisa Loncon como presidenta de la Convención Constituyente, y por otro lado la militarización del Wallmapu. Ello, nos interpela indudablemente a replantearnos como pueblo mestizo y tomar posición con respecto este tipo de situaciones. De esta manera, espero contribuir a hacer justicia epistémica e invitarnos a reflexionar sobre nuestro devenir como pueblos que habitamos esa frontera.

¹¹ “Autoridad socioreligiosa mapuche. Principal poseedor o poseedora de los conocimientos de la salud y la medicina” (Mariman et. al. 2006, 277).

¹² Sabiduría y filosofía ancestral mapuche, correspondientemente (Adkimvn 2014).

Capítulo 1. Kiñe. Acercamientos teórico-conceptuales

Somos una madeja
la familia esparcida
entre cables
que recorren avenidas
como antes el río.

Nada circular
quizás curvas en el horizonte
y en el vértice pero no los oblicuos.

Tal vez ondas
que nos sumergen, otra vez
hasta flotar
como otro cuerpo en la pradera

Estamos en un mapa que se fragmenta
y con cada piedra formamos un origen.
(Niños ocres del sol – Daniela Catrileo)

1.1. Posicionalidad

Al encontrarme con el asunto “cine mapuche”, mi proceder ulterior consistió en buscar todo lo que estuviese a mi alcance para saber qué se había producido en ngulumapu al respecto. Una vez que logré identificar un volumen significativo de producciones y autorías en este ámbito, el siguiente paso fue esbozar un problema de investigación relevante, para este asunto con el que me estaba encontrando, y cómo interpretarlo.

Una opción válida, hubiese sido trazar una genealogía de los principales problemas y preguntas planteadas en las investigaciones sobre cine indígena, y de allí tratar de indagar en aquello que no se estaba diciendo o bien, tratar de replicar alguna de estas problemáticas con un caso diferente, a saber, el cine mapuche. No obstante, este era un proceder que no me era del todo satisfactorio, en primer lugar, por las escasas referencias al caso que estaba explorando.

En segundo lugar, ello implicaba desconocer también mi imbricación en el asunto y, por consiguiente, el carácter situado de mis maneras de sentir, pensar, percibir e imaginar la realidad. Con esto quiero decir, que esta es una temática que no me es ajena como persona que investiga. Por el contrario, cuento con un bagaje y una posición al respecto (como ya habré mencionado en la introducción a esta tesis).

En ese sentido, al tratarse de un estudio que involucra colectividades e individualidades que son parte de un pueblo-nación del cual yo no hago parte, me incliné por profundizar mis lecturas de autorías mapuche en ciencias sociales, humanidades y artes. De esta manera, sin desconocer mi singularidad como pesquisante, siento interés por la discusión sobre la persistencia del colonialismo en Chile. Y, dentro de los diversos análisis al respecto, siento principal afinidad sobre lo que algunas investigadoras e investigadores mapuche han comenzado a analizar y ensayar, desde hacer algunos años y que consiste en “pensar la cuestión colonial y racial como constituyente del entramado estructural y relacional de la sociedad mapuche, posterior a la ocupación de Ngülumapu por parte del Estado en Chile, en la segunda mitad del siglo XIX” (Comunidad de Historia Mapuche 2015, 34-25).

En esa línea, me parecen relevantes las contribuciones de Enrique Antileo, antropólogo social, intelectual mapuche e integrante de la Comunidad de Historia Mapuche. Dentro de sus aportes, recojo, fundamentalmente su vasto trabajo sobre pensamiento político indígena y con ello, fundamentalmente, la necesidad por la “visibilización de la heterogeneidad interna y las perspectivas divergentes que albergan los pensamientos indígenas” (Antileo 2020, 29).

Ahora bien, la razón por la cual menciono una de las propuestas de Enrique Antileo en torno a los pensamientos indígenas la debo a que, como categoría, esta engloba a las artes, entre las que, por supuesto, se encuentra el cine mapuche también. Con ello, es preciso señalar que, el autor, comprende los pensamientos indígenas “como la constitución de trayectorias que reflejan el quehacer intelectual de los movimientos indígenas compuestos de múltiples expresiones y

formas, convergentes o divergentes” (Antileo 2020, 33). Para Antileo, dichos pensamientos indígenas “son ante todo entramados históricos que demuestran la capacidad reflexiva teórica y política de los movimientos” (33).

Al respecto, cabe mencionar que, para efectos de su investigación, al autor entiende “la especificidad de los movimientos indígenas anclada en su quehacer intelectual, el que construye perspectivas para pensar a sus colectividades históricas, sus pueblos, y se hermana con otros grupos que se encuentran colonialmente oprimidos” (Antileo 2020, 33). Además, cabe señalar que Antileo, en lo relativo a la conformación de dichos movimientos, los piensa “como entramados de participaciones diversas, constituidos por pulsiones individuales y colectivas. Son principalmente expresiones polifónicas y en tensión, con trayectorias históricas que se actualizan en las coyunturas que van construyendo” (33).

En esa línea, al entender los pensamientos indígenas y las narrativas mapuche, como parte de esta categoría, no está demás señalar que los realizadores de las distintas creaciones audiovisuales, también hacen parte de movimientos sumamente heterogéneos del pueblo mapuche, mediado por diversas trayectorias y coyunturas históricas. En ese sentido, su definición como expresiones polifónicas y en tensión, es algo que desarrollaré con mayor profundidad en el capítulo Kūla, en el que analizo cada obra como narrativa situada.

De igual manera, creo importante precisar que el trabajo de Enrique Antileo está enfocado principalmente en el pensamiento escrito, lo cual, por supuesto, no le impide hacer algunos apuntes con respecto a las artes también. Al respecto, el autor señala:

En literatura, cine y otras artes, las creaciones manifiestan -fuera de la constante interrogación sobre la existencia de la categoría de arte indígena (Escobar, 2004; Freitag, 2014; Mariman, P., 2015)- disociaciones entre las intervenciones que glorifican el pasado y ensalzan aspectos específicos de la cultura, y otras que revelan las contradicciones de la identidad indígena en los tiempos actuales (Antileo 2020, 234).

Para comprender el diverso repertorio de narrativas mapuche situadas desde distintas cuerpos-territorios y trayectorias, considero relevante problematizar, primeramente, la heterogeneidad como categoría pivote de este estudio, en diálogo con reflexiones de intelectuales mapuche en torno a este concepto y alguna de sus fuentes también.

En función de esto, a continuación, presento una exploración teórica del concepto heterogeneidad, seguido de un acercamiento a esta noción, a partir de un diálogo con las historias mapuche, y, concluyo este capítulo articulándolo con las nociones de género, sexualidades y niñeces, tendiendo el puente con la estrategia metodológica seguida en esta investigación.

1.2. Heterogeneidad como categoría

De acuerdo con la *papay*¹³ Maribel Mora Curriao (2007), el común denominador de la conquista fue imponer una homogeneización de Latinoamérica, continente diverso y pluricultural. A contrapelo de este proceso de homogeneización, la poeta e investigadora, problematiza la concepción de “heterogeneidad” del crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar, la cual, si bien, fue

creada específicamente para la literatura, ha excedido esos límites y desde el punto de vista de algunos estudiosos daría la posibilidad de una mejor comprensión de otros aspectos culturales propios de este lado del mundo, es decir, podría convertirse en paradigma de la realidad latinoamericana (E. M. Mora 2007, 8).

En efecto, como posteriormente sostiene la autora, la teoría de heterogeneidad cultural desarrollada por Cornejo polar, constituye actualmente uno de los aportes más consultados en la crítica literaria latinoamericana, sobre todo en aquellas que abordan temáticas relacionadas con pueblos indígenas (E. M. Mora 2007). No obstante, en la obra del crítico literario peruano, al igual que la de otros autores revisados por la autora, la imagen del indígena “es aún la de un sujeto que no ha podido generar su propias estrategias sociales y culturales que le permitan situarse en igualdad de condiciones en Latinoamérica”, lo cual, por cierto, “tiene mucho que ver con la imposición de una intelectualidad que hace siglos pretende, por un lado, su integración y por otro le ha negado el acceso a campos privilegiados de la cultura occidental” (E. M. Mora 2007, 10).

Ahora bien, en el caso de este estudio, abordo la problemática de un pueblo que sí ha generado estrategias sociales y culturales en el ámbito de las artes, literatura, investigación social, cine, documental, etc. No está demás decir, que el complejo entramado colonialista de dominación aún existente, lo sitúa en condiciones desfavorables dentro de ese ámbito en la región. No obstante,

¹³ Palabra para referirse con respeto a una mujer mayor.

pese a que el lugar de enunciación y el contexto en el cual Cornejo Polar elaboró su noción de heterogeneidad, difieran de las circunstancias en las que elaboro esta tesis, sí veo en la heterogeneidad -como categoría de análisis-, un concepto relevante para contrarrestar la homogeneización, exotización e idealización de determinados sujetos y/o colectividades a las que muchas veces incurren las ciencias sociales y, particularmente, la antropología (Quiñimil 2012, Nahuelpan 2013b, Zapata 2016).

Ciertamente, el problema de la homogeneización no es un equívoco al que podemos incurrir exclusivamente quienes indagamos en dinámicas de una colectividad de la cual no formamos parte, de hecho, Hector Nahuelpan (2013a, 27) es enfático en señalar que

Hoy, más que nunca, debemos esforzarnos por descentrar nuestras auto-representaciones de lo mapuche como una totalidad homogénea y armónica -en el pasado y en el presente-, e intentar percibir tanto nuestra heterogeneidad, como también las desigualdades y jerarquías en el tejido cotidiano de nuestras familias, comunidades, organizaciones y sociedad donde las desigualdades se reproducen, se articulan y refuncionalizan, en el contexto de una relación colonial fuertemente arraigada e internalizada.

En diálogo con lo sostenido por Nahuelpan me interesa, precisamente, explorar en la heterogeneidad mapuche a través de sus diversas obras audiovisuales. Tengo presente, por cierto, que difícilmente podré percibir también las desigualdades y jerarquías en su tejido cotidiano, dado que no pertenezco al pueblo mapuche. Sin embargo, considero que esta investigación si puede aportar a interpelar las maneras y visiones con las cuales se estudia a un pueblo del cual los investigadores no forman parte, que, como ya habré mencionado anteriormente, se suele incurrir en el equívoco de describir a tal o cual colectividad como una totalidad homogénea y armónica, parafraseando a Nahuelpan (2013a).

Por el contrario, partiendo del concepto de heterogeneidad como clave interpretativa, me he permitido la apertura al asombro, y asumido con honestidad mi aún incipiente conocimiento del *kimün* mapuche. Dicho sea de paso, no me corresponde, ni me interesa intentar traducir las “cosmologías”, ni las “ontologías” mapuche, asumiendo una supuesta exterioridad y homogeneidad en ese ejercicio, que a mi juicio tiene bastante de inverosímil, por lo demás. Tal apuesta, sería una empresa riesgosa, pues soy consciente de que “el uso no riguroso desde la epistemología mapuche de ciertos conceptos del *mapuzungun* por algunos estudiosos *wingka* los ha llevado a cometer errores de significado, distorsionando los resultados de sus estudios en

relación con la sociedad mapuche y su cultura” (Millalen 2019, 18). Planteo esto, ya que, asumo que tengo una postura y una imbricación subjetiva en este asunto y, con estas, declaro que no me interesa reificar a pu mapuche como una “alteridad” u “otredad” homogéneas, externas y/o no-coetáneas, porque no lo son.

Con ello, pretendo distanciarme de la disociación entre sujeto investigador y objeto investigado, construido como un “otro”. Dicha escisión, entiendo que se debe, entre otras cosas, al origen colonialista de la antropología, la cual se ve marcada, no sólo por una distancia fijada espacialmente “metrópoli-colonia, centro-periferia, universidad-comunidad”, sino también temporalmente, ya que el “otro” “representado como ‘indio’, ‘nativo’, ‘natural’, ‘aborigen’, ‘originario’ o ‘indígena’ fue situado ‘fuera’ de la civilización, instituido como parte de ‘sociedades simples’, pero también anclado en un espacio temporal ‘no-coetáneo’” (Fabian 1983, referido en Nahuelpan 2013b, 85). Así, desde esa perspectiva antropológica, el “otro”, no sólo es construido despojado de sus capacidades e iniciativas de agencia, sino también lo es “en cuanto sujeto epistémico, pues su acción y creación intelectual fue reducida al “mito”, a la “cosmovisión” o a la esfera del “conocimiento tradicional” apropiable mediante el registro etnográfico o en nuestros días mediante la biopiratería” (Nahuelpan 2013b, 85).

A partir de esto, creo necesario señalar, que me interesa abordar la heterogeneidad en el cine mapuche como un asunto histórico y político antes que de “diferencia cultural” u ontológico. En ese sentido, simpatizo con la postura de la historiadora chilena Claudia Zapata Silva, quien tiene una importante trayectoria de trabajo y estudio, sobre y con intelectuales quichuas, aymaras y mapuche, en Ecuador, Bolivia y Chile, respectivamente, y que justamente se hace esta pregunta:

¿Qué ocurre entonces con la diferencia? La pregunta es recurrente para quienes postulamos la no exotización de las sociedades indígenas. En mi caso, puedo responder que efectivamente existe una diferencia relevante, visible y de larga data que guarda relación con la cultura (modificada en el tiempo y en la relación con los no indígenas), pero que es también -y sobre todo- una diferencia de poder (imperial, colonial, estatal, de clase, etcétera) que ha afectado a estos colectivos en distintos períodos (Zapata 2016, 38).

En esa línea, considero que resulta interesante analizar cómo las obras audiovisuales mapuche van adquiriendo distintas dimensiones en determinados contextos sociales e históricos. Es decir,

esto implica comprender las narrativas de autorías mapuche como creaciones situadas que, al igual que hablar de conocimientos situados, no implica, al decir de Nahuelpan (2013b, 87-88): asumir una posición esencialista y reificada del lugar que puede ocupar, por ejemplo, un investigador indígena en la producción de conocimiento. Por el contrario, nuestros posicionamientos son siempre *contingentes*¹⁴, se han forjado en la experiencia que hemos tenido y han tenido nuestros contextos sociales y familiares, dentro de una historia de poder y colonización, en espacios de diálogo político y en los cruces de formación inter-disciplinarios (Nahuelpan et. al. 2012). Negar esto significa negar nuestra propia historia como sujetos históricos.

En este sentido, cada narrativa de autoría mapuche es contingente a las experiencias de cada realizador/a/e, su contexto social y familiar, por cierto, pero también a su contexto histórico. Como describo en el capítulo 3, cada una de estas producciones se ven atravesadas por las coyunturas que se viven, y van transformándose también en relación con los diálogos que se tienen al interior de cada colectividad, movimiento y/o red, de la cuál cada realizador/ae hace parte, tal como señala Antileo (2020), a propósito de los pensamientos indígenas.

Por eso, veo importante, hablar de narrativas mapuche en plural, enfatizando en la existencia de autores/as, me permite enfatizar en la heterogeneidad de las narrativas antes que cerrarlas a algo “homogéneo” y “propio”. En esa línea, difícilmente, se podría identificar algo así como creaciones mapuche “propias”, pues como bien sostuvo el pensador palestino Edward W. Said (2018, 334), la “cultura no es nunca cuestión de propiedad, de tomar y prestar con garantías y avales, sino más bien de apropiaciones, experiencias comunes e interdependencias de toda clase entre diferentes culturas”.

De hecho, yendo más lejos en la historia, podremos ver que incluso es probable, que el uso del etnónimo común “mapuche”, antes de la invasión española no fuera la autodenominación colectiva del pueblo que actualmente conocemos como tal, sino que esta operase de acuerdo con cada identidad territorial:

(pikumche, lafkenche, lelfünche, pewenche y williche en el caso del Gulu Mapu; y raküche, chaziche, mamüllche, puel williche en el caso del Puel Mapu), o en un nivel más local, según el lof o el rewe y el

¹⁴ Itálicas del original.

espacio por estos ocupado: makewe che (maquehuanos), forowe che (boroanos), puren che (pureninos), elikura che (elicuras) etc. (Millalen 2019, 48).

Así, la autodenominación posterior bajo el etnónimo común “mapuche”, independientemente de cuándo se haya generado, como bien reconoce el profesor de historia y dirigente José Millalen Paillal, estuvo intrínsecamente ligada a la interacción y “relación de violencia-resistencia, impuesta a partir de la invasión del imperio inka primero y española después” (2019. 48).

Interpreto también, que este proceso de autodeterminación histórico también ha sido en cierta medida ejercicio por mantener viva esa heterogeneidad, ante la amenaza homogeneizadora del Estado-nación chileno, que hasta nuestros días ha buscado la inferiorización y chilenización de pu mapuche (C. Alvarado 2016), y de los pueblos que habitan el territorio. De hecho, como sostiene la antropóloga Jimena Pichinao Huenchuleo, el gran despojo colonial llevado a cabo por el Estado-nación chileno, iniciada con la invasión militar mal llamada por la historiografía oficial, como “Pacificación de la Araucanía”¹⁵ en Gülu Mapu (1861) implicó

la instalación de un conjunto de instituciones que en una abierta política de ‘homogeneización cultural’ y con el propósito de ‘civilizar’ a los mapuche, incidieron directamente en el desuso del *mapuzungun*, en la pérdida de identidad y en la transformación del conjunto de su sistema de vida (Pichinao 2015, 89)

Aunque este proceso, que estuvo caracterizado por el despojo y desposesión material de los espacios vitales y de organización, pudo haber exterminado la existencia colectiva del pueblo mapuche, su incorporación forzada al Estado chileno tuvo como efecto no esperado, su adaptación, reorganización y persistencia (Antileo 2020) hasta el día de hoy. En este sentido, considerando que han pasado 160 años desde la usurpación iniciada por Chile y Argentina, y más siglos si tomamos en cuenta las interacciones y relaciones antes con la corona española, el imperio inka, y entre pueblos, difícilmente, podría caracterizar la metamorfosis de la heterogeneidad mapuche a lo largo de ese tiempo, siendo que este no es un trabajo historiográfico, por lo demás.

Tal vistazo al pasado me permite ilustrar brevemente la persistencia histórica del problema de la heterogeneidad. Ahora bien, el diálogo con las historias mapuche me ha permitido también una mayor claridad metodológica, en base a la cual he podido tomar una decisión con respecto a

¹⁵ En Puwel Mapu (territorio mapuche en el lado argentino), este proceso fue llamado “Campana del Desierto”.

dónde poner el acento en este estudio. Digo esto, pues tengo en cuenta que también “aquellas experiencias que protagonizan el meta-relato histórico mapuche centrado en la acción colectiva y lectura androcéntrica” operan “como recurso para sustentar discursos y representaciones de homogeneidad” (Nahuelpan 2015). Por el contrario, el énfasis en esta investigación, al tratarse de narrativas mapuche situadas y la trayectoria de quienes las han llevado a cabo, está puesto en experiencias que operan en un nivel más bien micro. Y con ello, retomando el diálogo con las nociones de las zonas grises de las historias mapuche y micropolíticas (Nahuelpan 2013a, 2015), he comprendido que

aun cuando estas experiencias y memorias remitan a trayectorias personales y familiares particulares, también se inscriben en una geografía social más amplia y abigarrada de opresiones y luchas que dan forma y dotan de sentidos múltiples a las desgarradoras y fragmentadas historias mapuche contemporáneas (2015, 295).

Así, adaptando una expresión de Cornejo Polar (2003, 195), me atrevo a plantear que la heterogeneidad mapuche se extravía en una palabra que es suya y de muchos, en una frontera abigarrada y champurreada entre mundos orales, tejidos, escritos y visuales, cine, novela y canción, moderno y antiguo, urbano y campesino, español y mapuzungun, entreverándose con todo un pueblo quebrado y heteróclito.

Dada esta complejidad, que se asemeja a la de un ovillo compuesto por tramas de diversas texturas y colores, he decidido tomar algunas hebras para palparlas con el cuidado que requieren. Por consiguiente, de las diversas posibilidades de expresión de la heterogeneidad mapuche en narrativas contemporáneas, analizo aquellos aspectos que han sido menos estudiados que concibo como temáticas emergentes y relevantes para este ámbito de estudios. Con esto, trato de aprender la técnica del “wirin ñimin o tejido de rayas verticales”, el cual:

remite a la conciencia de hacer convivir en armonía y respeto la diferencia y diversidad en el mismo territorio textil; maestría se vuelve, entonces, el disponer las franjas de colores más o menos fuertes, más o menos luminosos, con más o menos número hebras y procurando un lugar para cada uno de ellos (Calquin 2021, s.p.).

1.3. Definiciones provisorias, resignificaciones pendientes

A propósito de los asuntos que he explorado en las narrativas ya señaladas, hago énfasis principalmente en los de Género, Sexualidades, y Niñeces. En función de lo cual propongo definiciones provisorias, pues éstas se acercan a una definición más profunda al analizar las narrativas en cuestión.

Cuando hablo de género, lo hago en singular, pues mi énfasis está en un enfoque de género, lo que no quiere decir una mirada unívoca. Por el contrario, lo veo como un término en disputa, reivindicando la necesidad de reconocer y respetar el crisol de expresiones e identidades de género y cómo interactúan con otras formas de opresión y discriminación. Con ello, me interesa comprender cómo cada persona vive y experimenta su género en diferentes contextos históricos, culturales, sociales y políticos. En esa línea, recojo la discusión de Sebastián Calfuqueo (2019, 19) en torno a la figura del machi weye:

La habilidad del weye para llegar a ser tanto ‘no-hombre femenino’ como ‘hombre masculino’ es entendida de mejor manera con las teorías de género actuales, donde el sexo genital no determina las construcciones del género, sino que éstas se encuentran enmarcadas en sus culturas.

De esta manera, entiendo el género como algo fluido, que se construye social y performáticamente desbordando el binarismo colonial (Calfuqueo 2019, 19). En lo relativo a las sexualidades, lo hago en plural, pues me interesa tensionar la sexualidad que se construye como norma desde lo heterosexual. Con ello, tomo en cuenta las reflexiones Ana Millaleo desde su lugar de enunciación como mujer mapuche:

No se trata de que la sexualidad mapuche sea radicalmente distinta a las otras sexualidades, sino de que la sexualidad practicada cotidianamente, puede ser reinterpretada desde una perspectiva mapuche o distinta a la que se presenta como inmediata e invisibilizada por el espectáculo de máscaras, es decir; como leo desde el presente estas prácticas sexuales con los lentes del pasado (Millaleo 2014, s.p.).

Así, al tejer estos puentes entre pasado y presente, permite interpelar nociones winkas sobre las sexualidades “pues las diversidades ancestrales habitaban el territorio previo a las categorías y segmentos occidentales” (Coñomán 2020, s.p.) .

Finalmente, para hablar de niñez, lo hago en plural; niñeces, para comprender la heterogeneidad de las experiencias en esta categoría. Cuando analizo las niñeces en Mala Junta, ocupo la noción de “niños terribles” porque es la categoría que ocupa Claudia Huaiquimilla (que explico en el

capítulo Meli). Esta categoría la ocupo, no obstante, lo incorporando la perspectiva mapuche que entiende a los niños como “pichikeche (personas pequeñas), es decir, el de un ser o persona en formación a través de su socialización e internalización de un mundo social, político y cultural en el que participa” (Nahuelpan 2018, 160), pero no haciendo uso explícito de la palabra respetando el concepto utilizado por la directora.

Son estas las hebras heterogéneas que se van urdiendo a lo largo del análisis. Ahora bien, la pregunta por las técnicas que ocupo en esta urdimbre las hago explícitas en el siguiente capítulo, en lo relativo a la metodología.

Capítulo 2. Epu. Esbozo metodológico: Trans(gresión)disciplinar

Ka tañi laku iñchiw ñoñmen tuwkiyu kalechi pun mew. Pvtrvkeñma ñvkvf narvn, fvtra nvtram ñi chumgechi ñi wefvn taiñ pu Kuyfikeche feyti Wvne Mapuche Pvllv narapalu Kallfv meew feyti pu wenu am pvltrv lefulu ti afchi wenu kvrvf mew wavglen reke. Kimel eyiñ mu ta wenu rvpv, ñi pu lewfv ka ñi pewma. Kiñe pewv pekefiñ ñi pilun yenen rayen ka ñi wente ekull mew mulugechi pu liwen triltra namuntu yawvn. Ka tukulpakefiñ kawelltu yawvn mu ragi mawvn mew, ka fvtrake maziwantu ragiñ kom kvleche pukem. Allwe trogli ka newwn che gekefuy.

También con mi abuelo compartimos muchas noches a la intemperie. Largos silencios, largos relatos que nos hablaban del origen de la gente nuestra, del Primer Espíritu Mapuche arrojado desde el Azul. De las almas que colgaban en el infinito como estrellas. Nos enseñaba los caminos del cielo, sus ríos, sus señales.

Cada primavera lo veía portando flores en sus orejas y en la solapa de su vestón o caminando descalzo sobre el rocío de la mañana. También lo recuerdo cabalgando bajo la lluvia torrencial de un invierno entre bosques enormes. Era un hombre delgado y firme.

(Kallv Pewma mew/Sueño Azul – Elicura Chihuailaf)

2.1. Fundamento

Al tratarse de una investigación que surge como tesis para un programa de antropología, recojo la problematización que hace Tim Ingold (2015) de esta disciplina y su relación con la etnografía. Para Ingold, si bien, la etnografía produce una descripción bastante detallada que puede ser escrita, filmica, o mediante el uso de otro medio gráfico sobre la vida como es de hecho (de facto) vivida y experimentada por personas en un lugar determinado, el problema es cuando se convierte en un fin en sí mismo.

La antropología, en cambio, puede nutrirse de esta descripción con el propósito de comprender las condiciones y posibilidades de la vida humana en el mundo más allá del mero ejercicio descriptivo. Lo que hacen a la antropología ser lo que es, es su carácter holístico, ya que es una investigación: generosa: porque está atenta y responde a lo que otras personas hacen y dicen; abierta: porque no buscamos soluciones finales, sino más caminos a través de los cuales la vida es posible (de la mano con un compromiso con formas de vida sustentables); comparativa: porque estamos conscientes que cualquier camino que la vida pueda ser tomado no es el único

(ningún camino es pre-instituido como único/ “natural”); crítica: no nos quedamos satisfechos con las cosas tal como están (Ingold 2015).

Al constituirse la antropología con estas características, el autor, advierte, sin embargo, que no hay que dejar de poner atención a la actual catástrofe de la modernidad y, que ningún grupo indígena, ninguna especialidad científica, doctrina filosófica tiene la clave para el futuro (si es que esa clave existe), sino que este es un futuro que se construye colectivamente por medio del diálogo y, en este sentido, la antropología existe precisamente para expandir o alcanzar este diálogo, entablando una discusión sobre la vida humana.

Tomando en cuenta esta complejidad, Ingold critica el recurso de la etnografía en el estudio de casos, cuando se vuelve en fin en sí mismo, es decir, en un estudio exclusivamente del caso al margen de los problemas estructurales propios de la modernidad, entre otras cosas. A la vez, también considera que aquellos estudios que parten desde la obra de otro autor, que expanden su contenido o que es usado como un marco interpretativo de otras realidades, también constituye un error.

2.1. Diálogo de Saberes y Pensamiento Fronterizo

Como analista sociocultural, me posiciono a favor de la autodeterminación del pueblo mapuche. Con ello, reconozco que existe el peligro de incurrir en apropiaciones culturales al momento de manifestar explícitamente apoyo a la causa de un pueblo al que no pertenezco. En virtud de mantener la cautela ante esta situación, recojo las palabras de la papay Elisa Loncón: “para apoyar la causa mapuche y no caer en la apropiación cultural, es necesario hacerlo desde el diálogo intercultural. Eso significa, respetar los derechos del otro, respetar las autorías, respetar los conocimientos. Y cuando corresponda, citar a los sabios” (Loncon 2021).

En este caso, concibo que el diálogo intercultural, está dado por el reconocimiento de mi lugar de enunciación, desde un cuerpo no-mapuche, con las limitaciones e implicancias que eso pueda tener. Dicho esto, me ha parecido relevante esbozar brevemente el contexto sociopolítico en el cual me inserto al haber realizado esta investigación.

Como es sabido, el 18 de octubre en Chile, inició un proceso álgido de protestas populares, a las cuales se le ha denominado como “Estallido Social”, o bien, “La Revuelta”. Lo que en al principio, comenzó por el alza del precio de transporte, luego se extendió a una crítica radical al

modelo neoliberal instaurado en Chile durante la Dictadura Civil Militar 1973-1990, y que fue profundizado por los gobiernos posteriores. Junto con las movilizaciones callejeras, la generación de espacios participativos en cada territorio, como asambleas y cabildos, algo que ha llamado bastante la atención de diversos medios y analistas (me incluyo), es la aparición de la bandera *Wenüfoye*, como símbolo de resistencia, no solo entre la población indígena, sino también en la mestiza. Al respecto el historiador Fernando Pairican, en una columna se pregunta “¿Qué ve la sociedad chilena en ella?”, y para aproximarse a una posible respuesta cita al actual werken del parlamento de Koz Koz, y miembro del Aukin Wallampu Ngulam (Consejo de Todas las Tierras) para el tiempo de creación de esta bandera, 1995, Jorge Weke “ve un símbolo de liberación, de autorreconocimiento, de creer en la unidad dentro de la diversidad, de respetar, de valorar cada frente de lucha, de valorar cada aporte que hace el mapuche donde sea que se encuentre” (Pairican 2019, 9).

Sumándome a las palabras del werken Jorge Weke, y como parte de esa parte de la sociedad chilena que ve esta bandera, no solamente hay un acercamiento a este símbolo en particular, sino que éste, está también dado por un distanciamiento del Estado-nación chileno, el cual se funda en la supremacía blanca y en la dominación sobre los pueblos que históricamente han habitado este territorio. Al respecto, Paula Baeza Pailamilla (2021), interpreta esto como un “habitar la frontera”, como territorio nebuloso en el que se gesta este acercamiento.

Ese habitar la frontera es parte esencial del contexto de enunciación en el cual me sitúo al llevar a cabo este estudio. Me posiciono de una perspectiva fronteriza, en la que cada colectividad no la entiendo desde un afuera, sino en un *en relación con*. Allí un concepto que es clave como marco interpretativo es de “el umbral”, en el sentido que lo ocupa María Lugones (2021, 21), como:

el espacio entre realidades, la brecha entre y en medio de universos de sentido que construyen de diferentes maneras la vida social y a las personas, un intersticio desde el que una puede pararse críticamente con más claridad hacia diferentes estructuras.

Es un habitar la frontera que se ubica como parte esencial del contexto de enunciación en el cual me sitúo al llevar a cabo este estudio, marcado por mi propio lugar de enunciación como persona no binaria. Allí me pienso desde un lugar intersticial, como el umbral de Lugones, o “Nepantla” en la obra de Gloria Anzaldúa (2021, 29) como “un espacio psicológico liminal entre las formas en la que las cosas han sido y un futuro aún desconocido”; “el espacio intermedio, el sitio y señal

de transición”, o el estar escindido “entre caminos”, buscando “encontrar algún tipo de armonía en medio de los remolinos de múltiples y conflictivas cosmovisiones” donde “tenemos que aprender a integrar todas estas perspectivas”. Esto a mi parecer dialoga con la propuesta de epistemología ch’ixi de Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 207), como “una manera de andar por los caminos de una suerte de conciencia del borde o conciencia fronteriza”. Allí un lugar homólogo a Nepantla es el “taypi” “o zona de contacto que nos permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista, utilizar y al mismo tiempo demoler la razón instrumental que ha nacido de sus entrañas”. Son, en definitiva, estas nociones y discusiones que se ubican a la base de los fundamentos metodológicos de esta investigación.

2.2. Fuentes

Soy consciente, en primer lugar, de que en rigor las investigaciones son sumamente limitadas en sus posibilidades de ayudar a mejorar las condiciones materiales de tal o cual pueblo (Tuhiwai 2016). Sin embargo, propongo una contribución indirecta, al interpelar desde la investigación misma a los modos de llevar a cabo estudios con pueblos indígenas, haciendo un llamado a reconocer otras fuentes y producción de saberes más allá de la oralidad.

En relación con lo anteriormente esgrimido, he optado por no realizar entrevistas para complementar mi estudio. Al tener una postura y compromiso político con esta investigación, comprendo que esto puede incidir en el trabajo editorial posterior, es decir en el filtrado de contenidos y en mi mediación. Por otra parte, reivindico “la necesidad del cuestionamiento sobre las prácticas investigativas y el tutelaje” (Antileo 2016, 46) presentes en las ciencias sociales. En esa línea, al ser involuntariamente parte de un pueblo que históricamente ha sometido al pueblo-nación mapuche, considero que existe una violencia epistémica intrínseca en el acto de entrevistar con fines investigativos. Esto, porque tácitamente el testimonio tiene marcas asimétricas, pues conlleva la práctica de “*inquisitio*”¹⁶, vale decir, en el acto de preguntar y las capacidades y contextos para responder” (Antileo 2016, 44).

Por lo anterior, aunque efectivamente existe de mi parte un ejercicio de recorte y selección de fuentes, éstas son de libre acceso, lo que me permite transparentar que mi interpretación no necesariamente es un reflejo fidedigno de lo que allí está, sino que es eso, una interpretación,

¹⁶ Itálicas del original.

teñida desde mi lugar de enunciación. En función de esto, las entrevistas que cito están todas disponibles en línea, y la bibliografía de autorías mapuche en su mayoría también y/o están en formato de distribución física. Claramente, ello no desconoce la preexistencia de un trabajo editorial por parte de otros medios, ni tampoco la selección de mi parte, sin embargo, al transparentar la disponibilidad de las fuentes¹⁷ permito también que se haga explícito cuáles son los elementos que pongo a disposición de las interpretaciones. Así mismo, las narrativas que analizo también están disponibles en línea por distintos medios. Dicho esto, a continuación, señalo cuáles son¹⁸, y dónde pueden ser encontradas.

Tabla 2.1. Videos y fuentes.

| Título y autoría | Disponible en | Duración en minutos |
|---|--|---------------------|
| “You will never be a weye” – Sebastián Calfuqueo | Vimeo: https://vimeo.com/538709301 | 90m |
| “Wüfko” – Paula Baeza Pailamilla | Youtube: https://paulabaezapailamilla.wordpress.com/2020/08/02/wufko/ | 3m37s |
| “Mala Junta” – Claudia Huaiquimilla | Onda Media: https://ondamedia.cl/show/mala-junta Amazon Prime Video: shorturl.at/fgnP2 | 5m8s |

Fuente: Elaboración propia.

2.3. Muestra

Para la selección seguí una lógica de bola de nieve intertextual, es decir un texto me llevo a una discusión que señalaba y/o citaba otra y así sucesivamente. En este caso, comencé a indagar en el asunto “cine mapuche” problematizado en la introducción y en autorías. En determinado momento, leyendo a Enrique Antileo (2020), se refería al colectivo Rangñitulewfü y en particular

¹⁷ Advierto, no obstante, una excepción temporal, pues usé apuntes de campo de una Masterclass con Claudia Huaiquimilla, cuyo registro estuvo disponible en una fecha posterior a la escritura de este estudio.

¹⁸ En los capítulos ulteriores detallo los aspectos técnicos.

al trabajo de Sebastián Calfuqueo “You will never be a weye”, que a mi parecer exploraba las zonas grises descritas por Nahuelpan (2013a). Al verlo supe que sería parte de una muestra de Ficwallmapu (2021) sobre “Diversidades sexuales y afectivas desde la mirada de los pueblos ancestrales”. Allí conocí “Wüfko” de Paula Baeza Pailamilla, con quien luego tomé un taller de Poesía y Performance impartido juntamente con Daniela Catrileo¹⁹, a quien comencé a leer y escuchar sus entrevistas. En una de éstas, mencionó la relevancia del trabajo de Claudia Huaiquimilla con la película “Mala Junta”. Y así hice esa triangulación, con tres obras a partir de las cuales pude dialogar sobre género, sexualidades y niñeces de la mano con autorías mapuche y no mapuche que hablaran al respecto también.

2.4. Justificación

Ahora bien ¿qué tiene de antropológico todo esto? Como habré señalado anteriormente, circunscribo la antropología al propósito de comprender las condiciones y posibilidades de la vida humana en el mundo (Ingold 2015). En ese sentido, entiendo que el género, las sexualidades y las niñeces atraviesan las experiencias humanas y, por consiguiente, las condiciones y posibilidades de estas.

Por otra parte, siguiendo Ingold, la antropología es para mí también un arte de indagación, donde cada trabajo es un experimento: no en el sentido científico natural de probar una hipótesis preconcebida o de diseñar una confrontación entre ideas ‘en la cabeza’ y hechos ‘en el terreno’, sino en el sentido de forzar una abertura y luego seguir hacia donde nos lleve. Uno prueba cosas y ve qué pasa (Ingold 2015, 227).

Y así prestando atención a lo que diversas narrativas desde el mundo mapuche “tiene para decirnos” (Ibid., 2020), he podido dar forma a este trabajo. En esa línea si, por ejemplo, circunscribo este a la antropología del cine o de los medios de comunicación, sabremos que lo que ésta tiene para ofrecer “tiene que ver con su contextualización como proceso y producto cultural histórica y localmente situado” (Ardévol 2009, 157). Así, en el caso de las narrativas analizadas, éstas encarnan lo que en los video-performance analizados por Lorena Amaro, Daniela Catrileo y Javiera Quevedo, se ofrecen como “modos corporizados de representación,

¹⁹ Escritora y profesora de filosofía. Es integrante del Colectivo Mapuche Rangitulewfü y forma parte del equipo editorial de Yene Revista. Se dedica a la edición, docencia e investigación independiente (<https://yenerevista.com/2022/05/17/tain-tukulpan-zugu/>).

percepción y experiencia, a partir de un reservorio simbólico y expresivo que reformula y excede el registro visual, adentrándose más allá de aquello visible articulado por las convenciones del poder” (Amaro, Catrileo y Quevedo 2022, 70).

Capítulo 3. Küla. Género y Sexualidades en video-performances disidentes

a punta de peyote
algunas Mujeres del Este
se inyectan muday
ante el delirio de ser vencidas

N i ñ a s p u m a
N i ñ a s c i e r v o
bailando lo que resta de vida
En este amasijo de tierra
¿qué más se puede hacer
Nadie quiere aceptar el final

Mañana volveremos a las ofrendas

Y yo diré:
este es mi cuerpo
esta es mi sangre
esta es mi promesa para ustedes
Voy a torcer cuellos enemigos
patear cráneos
honrar la ficción indecible
que no podremos escribir

Antes de ver sus cabezas apiladas en el campo

me iré a reventar yanaconas

En este capítulo analizo dos cortometrajes presentados en Ficwallmapu en 2021, en el marco del conversatorio “Diversidades en movimiento”. El cual, estuvo centrado en las diversas maneras de expresión sexoafectiva y de género en el audiovisual indígena, dimensiones que analizo en cada narrativa. Los videos en cuestión se tratan de “You will never be a Weye”, y “Wüfko”, de Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla, respectivamente.

Ambas obras, interpreto, esgrimen un relato homogeneizante, heterosexista, misógino y androcéntrico sobre pu mapuche, mostrando narrativas desde las disidencias sexo-genéricas por un lado y, por otro, visibilizando y reivindicando la sexualidad y el placer bio-femenino. Al ser video-performances, las corporalidades como territorios en disputa son centrales en las narrativas; elemento que abro y profundizo en el análisis ulterior. En esa línea, los aspectos que abordo en este capítulo son, los lugares de enunciación de Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla, y el análisis de sus obras, a saber: “You will never be a weye”, y “Wüfko”, respectivamente.

3.1. Resistencia azulada, encuentro chispado en la translucidez de sus bordes

Pienso en mi nombre, mi nombre de pedernal azul.

“Calfuqueo”, digo sin abrir la boca.

Ese eco azul que me compone.

(Fragmento de “Warriache” de Daniela Catrileo en “Piñen”)

Kom ñi pu trenqueque

umauteigun

welu ñi peuman meu

wepaigun.

²⁰ Para este poema he hecho la excepción de respetar la forma original en el que está escrito, a diferencia de los anteriores que por ser también epígrafes los he alineado hacia la derecha del texto.

Todos los ancianos
ya se han dormido
pero en mis sueños
hoy, yo los despierto.

María Huenuñir Antihuala

Sebastián Calfuqueo (1991) es artista visual, es integrante del colectivo mapuche Rangiñtulewfu y la revista Yene. Es Licenciado²¹ y Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Su obra recurre a su origen mapuche y a su respectiva herencia cultural, como punto de partida, desde el cual propone “una reflexión crítica sobre el estatus social, cultural y político del sujeto Mapuche al interior de la sociedad chilena actual y Latinoamérica” (Calfuqueo s.f.). Esta, incluye instalaciones, trabajo en cerámica, performance y video, en las que explora “tanto las similitudes y diferencias culturales como los estereotipos que se producen en el cruce entre modos de pensamiento indígenas y occidentalizados, y también visibilizar problemáticas en torno al feminismo y disidencias sexuales” (Ibid.).

Tales intersticios se tejen desde un lugar de enunciación “*champurria*”²² y “mapudisidente” que confrontan lo colonial (Calfuqueo 2019, 30) en los que, siguiendo con sus palabras, el trabajo de Sebastián como artista visual:

se ha desarrollado en base a tres ejes de cuestionamiento hacia la identidad: La clase, el género y la raza. Dada mi ascendencia mapuche, he realizado cruces con respecto a mi biografía y la historia política y social del territorio mapuche, además de nuevos encuentros que desencajen lo que históricamente se nos ha enseñado cómo lo “correcto” o correspondiente a ciertos sujetos en las sociedades latinoamericanas. A

²¹ Sebastián es no binario y utiliza pronombres neutros/inclusivos, a saber: elle/le.

²² “Junto con *awinkao*, este concepto devela un estructura de clasificación racial surgida al interior de la sociedad mapuche. Lo *champurria* es el resultado del cruce entre un/a mapuche y un/a *winka*, desde allí el concepto solo develaría una cuestión sanguínea. Ahora, lo *champurria* permite nombrar también el resultado de la mezcla gastronómica de muchos ingredientes, es decir, el concepto tiene un sentido profundo vinculado con la mixtura, con lo heterogéneo. De esta forma, el concepto no tiene un origen racializador, sobre todo pensando que lo *champurria* fue utilizado como mezcla sanguínea solo cuando tal cosa ocurrió, es decir, desde el encuentro con el otro. Antes de esos procesos seguramente fue utilizado solo como sinónimo de mezcla. Y justamente esta última noción es la que desde hace algunos años se ha venido recuperando para reflexionar sobre identidades que habitan la frontera. Así, en algunos casos, tal como la ‘nueva mestiza’ en Estados Unidos o lo ‘ch’ixi’ en Bolivia, lo *champurria* nos puede permitir abrir la reflexión sobre identidades abigarradas” (Alvarado y Claudio 2021, 189-190).

pesar de que en algún momento las propuestas que he trabajado intentaban generar una nueva identidad, hoy me niego a creer en una categoría identitaria firme y estática (Ibid., 7).

Es en ese contexto donde la obra “You will never be a Weye” se sitúa problematizando las intersecciones clase, raza, género, desde el cuerpo de un “sujeto indígena y también no heterosexual” (Ibid., 83), pero también cuestionando la identidad como algo inmutable, y reconociéndola en cambio “como un momento transitorio, contextual y específico de un individuo” (Ibid., 8). Así, Sebastián plantea que esos lugares “no definen [su] identidad completamente y, por lo tanto, no [está] condenado a realizar obras que hablen únicamente en la interseccionalidad del género y la clase”, y añade: “Desde aquí me es importante definir que nuestras búsquedas, tanto identitarias como colectivas sean sin demarcar un lugar fijo, pero haciéndonos cargo también del lugar en que nos corresponde situarnos y hablar” (Calfuqueo 2019, 83). A propósito de esto Héctor Nahuelpan señala que “hablar de conocimientos situados no implica asumir una posición esencialista y reificada del lugar que puede ocupar, por ejemplo, un investigador indígena en la producción de conocimiento”, sino que por el contrario estos posicionamientos revisten siempre de un carácter contingente, pues “se han forjado en la experiencia que hemos tenido y han tenido nuestros contextos sociales y familiares, dentro de una historia de poder y colonización, en espacios de diálogo político y en los cruces de formación interdisciplinarios” (Nahuelpan et. al. 2012, 86).

3.1.1. You will never be a Weye

You will never be a Weye, “performance hecha el año 2012 en el encuentro ‘Feminismo e Instituciones’ en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile” (Calfuqueo 2019, 17), nos muestra en un inicio a Sebastián semidesnudo de espaldas a la cámara, mirando indumentarias que asemejan a la vestimenta de una machi colocadas sobre un telón negro de fondo (ver imagen 3.1). Al momento de levantarse, se escucha su voz en off que dice el título del video “You will never be a weye”, y luego narra un relato situado desde su experiencia e historia de vida en diálogo con perspectivas mapuche contemporáneas y visiones coloniales.

Imagen 3.1. Primer plano "You will never be a Weye"



Fuente: Alejandra Caro Rivera (2015)

Algo que salta a la vista en la materialidad del escenario es la vestimenta que Calfuqueo lentamente va descolgando y vistiendo sobre su cuerpo. De acuerdo con Mariairis Flores, Licenciada y Magíster en Teoría e Historia del Arte chilena, quien ha trabajado junto con el autore y recorrido²³ profundamente su obra, plantea que el “traje corresponde a un ‘disfraz’, fabricado en China, que se transa en el comercio y da cuenta de una falsa multiculturalidad” (Flores 2019, 106). Junto con ello, plantea una crítica a cómo su uso “obligado en festivales escolares lo ha despojado de su estatuto de indumentaria” (Ibid.), hecho que, por cierto, constituye parte de un fenómeno más extenso en ocasiones denominado “neoliberalismo multicultural”, el cual, como analiza Claudio Alvarado Lincopi (Alvarado y Claudio 2021, 138) “despolitiza los cuerpos y pueblos indígenas, haciendo de ellos objetos culturales para el consumo folclórico mediante un ejercicio museográfico, profundamente esencializador”. Esa diversidad despolitizada que promueve el neoliberalismo, opera “bajo una cosificación cultural que encierra el devenir indígena en un fetiche inmóvil, en una mercancía” (Ibid.)

²³ Ocupo este término ya que en la dedicatoria de la muestra “Donde No Habito” hecha por Seba a mi persona, se refiere a la curaduría de Mariairis a sus obras como “recorrido”.

De esta manera, en “You will never be a Weye” con la elección de esta indumentaria con dichas características específicas de su confección Sebastián realiza un ejercicio de interpelación política y, por consiguiente, repolitización de cuerpos y pueblos – en este caso mapuche- que el neoliberalismo multicultural se ha encargado de despolitizar. En sus palabras “lo que se busca es la reapropiación de una identidad negada —a través del silencio— por la historia, la religión y el patriarcado, ironizando con trajes que simulan las vestimentas reales –como un disfraz– junto a una peluca sintética” (Calfuqueo 2016, s.p.).

Dicha interpelación se problematiza en profundidad con el relato en off, el cual analizo a continuación. El video dura 4 minutos con 52 segundos en total (incluyendo los créditos), de estos divido el relato por partes para facilitar el análisis del discurso, así, analizo en primer lugar los 44 segundos iniciales.

Tabla 3.2. Negación de la diversidad sexogenérica mapuche

You will never be a Weye. Mi abuela decía: “En la cultura mapuche no hay maricones”, cuando un sobrino travesti quiso conocerla y no se imaginaba que tendría unos nietos maricones en su familia patriarcal.

Así también algunos mapuches contemporáneos dicen constantemente que en la historia de la nación no existía la homosexualidad, que ésta, no estaba dentro de su cultura.

La frase con la que inicia el relato fue dicha por la abuela paterna de Sebastián autodenominada “mapuche neta” como “reacción ante la presencia de un posible encuentro con un sobrino travesti” (Calfuqueo 2019, 20). Me detengo en lo “neto” como concepto, pues refiere a aquello que es puro, bien definido; elementos que desde hace algunos años personas y colectividades (mapuche y no mapuche) han venido problematizando, a la par que se recupera y reivindica lo impuro, la mixtura, lo abigarrado, lo fronterizo (Alvarado y Claudio 2021). Ange Cayuman²⁴ (también del colectivo Rangiñtulewfu) en diálogo con poetas mujeres mapuche aborda la relación de lo champurria con la impureza: “una impureza que permite expandir las posibilidades y

²⁴ Le autore firma de distintas maneras, con abreviatura de su nombre o invirtiendo sus apellidos. En este caso la nombro como se autodenomina en sus redes sociales, pero en la bibliografía me refiero a elle como firmado el capítulo que he citado, a saber: Valderrama Cayuman, Angélica.

realizar un ejercicio de creación que 'deja de reproducir el discurso oficial y estereotipado con el cual se ha descrito al sujeto indígena'²⁵ (Valderrama 2019, 350).

Este tipo de visiones que podemos denominar “impuras”, han posibilitado el paso de posturas centradas en “un esencialismo evidente a posicionamientos que comienzan a cuestionar los discursos de la complementariedad, dualidad y equilibrio” (Antileo 2020, 267). De acuerdo con Margarita Calfio, parte de la CHM, Trabajadora Social y Magíster en Género y Cultura, tales conceptos, al igual que el de “reciprocidad”, “son muy utilizados por los movimientos de pueblos originarios, para dar cuenta de las relaciones de género” (Calfio 2016, 33). En ese sentido, para el caso mapuche, la autora plantea que “estos términos, parecieran estar inmovilizando el estudio de las relaciones de género actuales, porque reducen las relaciones a la heterosexualidad y porque no dan cuenta de la realidad que viven las personas, que han sufrido históricamente desarraigo, violencia y discriminación” (Ibid.). Esto, es precisamente lo que señala Sebastián en su relato, cuando menciona que “algunos mapuche contemporáneos dicen constantemente que en la historia de la nación no existía la homosexualidad, que ésta, no estaba dentro de su cultura” (00:00-00-44:00 segs.). Luego, desde el segundo 45 hasta el minuto 1 con 12 segundo, Calfuqueo relata lo siguiente:

Tabla 3.3. Estigma Raza, Género, Orientación sexual

No me crie como un mapuche (tradicionalmente), tampoco se me permitió serlo, pero tengo el estigma de una vida asociada a un apellido que ha sido una marca de violencia y que pesa todavía.

El colegio y su bullying decía: “maricón y mapuche” como si hubiese un ser de inferior categoría y como si no existiese algo peor.

El estigma de los apellidos mapuche como una marca de violencia vigente, hace parte de los “imaginarios y discursos coloniales” que están “profundamente arraigados”, los cuales han

²⁵ Citado de un comentario de Roxana Miranda Rupailaf al libro “Xampurria” de Javier Milanca (2017 en Valderrama Cayuman 2019)

construido a “lo Mapuche como una ‘raza inferior’ (Nahuelpan 2015, 147). Una de las tantas maneras en las que las violencias han sido ejercidas sobre los cuerpos mapuche, es la que José Quidel Lincoleo señala como “el aplastamiento a través de la burla y la prepotencia”, al respecto plantea

fuiamos avergonzados los mapuche solo por ser mapuche. Con el paso de los años los propios mapuche reprodujimos esas prácticas, llegamos a burlarnos de nuestra propia gente, Nos sentíamos muy incómodos siendo mapuche, rechazando todo lo relacionado con el *mapuche az mogen* (Quidel 2015, 42)

Los procesos de colonización y desposesión que han caracterizado la conformación del Estado chileno trajeron consigo un “modo particular de construcción sociopolítica y cultural” “bajo disciplinas laborales, religiosas y escolares a las cuales se les atribuye un carácter civilizatorio”, las cuales han permitido “incluso la internalización de complejos de inferioridad en distintas generaciones Mapuche” (Nahuelpan 2015, 122). Particularmente, el colegio o la escuela, donde se insertaron pu mapuche durante el siglo xx, “fue un espacio de disciplinamiento que operaba mediante la violencia física y simbólica, así como en torno al castigo” (Porma 2015, 191). Dicha violencia ha sido legitimada

a través de discursos e imaginarios coloniales que en el transcurso del siglo xx naturalizaron la representación de los sujetos y sujetas mapuche como inferiores, conllevando a la rutina de la agresión y el menosprecio racial como condición para la integración del ‘indio’ (Ibid.)

Lo que señala Juan Porma, es algo que confirma Sebastián, quien fue sujeto a una “racialización ligada a [su] apellido mapuche, a los prejuicios y estereotipos racistas en torno a la construcción de sujetos impuesta por el colonialismo y el arribismo en Chile” (Calfuqueo 2019, 67). De hecho, menciona también que en ocasiones presencié como su “familia era llamada ‘india’, ante cualquier provocación, conflicto o problema”, pues eran en sus palabras:

los otros, siempre menospreciados porque no éramos provenientes de la ‘élite’ con ascendencia europea que tanto les gustaba resaltar, sino lo contrario, cargábamos con rasgos mapuche, un apellido mapuche, impronunciable ante su lengua pro-gringos. De esta forma, mi identidad fue sociabilizada desde el colegio en la educación básica como algo negativo. Era considerado por mis compañeros y la institución escolar de hombres como un ser de inferior categoría, obligado a asumir los lugares en los que ellos querían que estuviera, siempre con desprecio hacia lo que identitaria y visualmente era (Ibid.).

El racismo del cual ha sido objeto Sebastián se tradujo no solamente en la manera despectiva y peyorativa con la que era referido, sino que también significó sufrir acoso escolar, insultos, agresiones físicas a su cuerpo y pertenencias (Ibid.). Esto, se vio exacerbado por la añadidura del calificativo “maricón”, que en sus palabras se debe a que

no encajaba con el orden heteropatriarcal dentro del colegio de hombres, debido a mi expresión género - andrógina- y mi deseo sexual hacia ellos -otros hombres-. A pesar de no tener una sexualidad activa en ese periodo, ellos decidieron hablar de mi sexo e identidad solo por mis cualidades físicas de aquel entonces. Con una melena larga, escondida tras dominar varias técnicas para encajar con el corte “masculino” que el colegio exigía que llevásemos, generaba un quiebre, un desencaje en el molde de estos compañeros de institución. Por medio del maquillaje y estrafalarios *looks*, molestaba su masculinidad y era leído como lo *otro*²⁶, lo abyecto (Calfuqueo 2019, 64-65).

La pregunta por los orígenes de estas opresiones es parte de un debate extenso vigente, cuyas posibles respuestas exceden al presente estudio. Se podría hacer el ejercicio de ubicar el nacimiento de las diversas formas de dominio con la colonización española primero y chilena luego, no obstante, como bien señala Héctor Nahuelpan:

Reducir estas prácticas a un análisis que enfatice en el avance de la “dominación occidental” que al imponerse causaría todos los males y desgracias a las sociedades indígenas concebidas como totalidades armónicas o coherentes, constituye, de por sí una ceguera analítica. Las relaciones coloniales también involucran agentes internos y mediadores de los propios pueblos colonizados que las vehiculizan (Nahuelpan 2013b, 76).

En esa línea, no solamente resulta plausible problematizar la vehiculización de las relaciones coloniales, sino también su perpetuación mediante prácticas y discursos de diferentes colectivos e individualidades en la actualidad; siendo claro ejemplo de ello la experiencia visibilizada por Sebastián. Ahora bien, desde luego que las relaciones coloniales alteraron la fluidez sexo-genérica entre pu mapuche, de hecho, de acuerdo con Calfuqueo (2019, 20) antes “de la implementación de la cultura-religiosa, la homosexualidad y la movilidad entre géneros era una posibilidad que, tras la conquista, fue negada y lo sigue siendo negada hasta ahora”. De allí que, en su relato, Sebastián, aborde la crónica “Cautiverio feliz” del escritor y militar criollo (de origen español, nacido en Chile) Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, precisamente para

²⁶ Cursivas del original.

problematizar cómo los procesos de colonialismo exterminaron la figura del machi weye y, en definitiva, corromper a través de esta performance “la idea de una identidad fija de la construcción de la masculinidad mapuche y el proceso de segmentación de las labores asociadas al binarismo de lo femenino y lo masculino” (Ibid., 23). A propósito de esto, a continuación, analizo la parte del relato en la que se refiere a dicho cronista, a saber, del minuto 1 con 13 segundos al minuto 1 con 32 segundos:

Tabla 3.4. ¿Cautiverio feliz?

| |
|---|
| Núñez de Pineda, criollo dignificado por la historia chilena, en sus crónicas decía lo abominable que era tener al frente a un desafiante weye, puto, sodomita, nefando, invocador del demonio, a pesar de que el weye lo salvó de la muerte, que debió haber ocurrido. |
|---|

Sobre este aciago personaje criollo, una de las referencias usadas por Calfuqueo en su tesis de magíster (2019), es el trabajo de la Antropóloga peruana Ana Mariella Bacigalupo titulada “La lucha por la masculinidad del machi”, en el cual señala que Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, “escribió el único relato de un testimonio ocular sobre un encuentro entre un agente colonial y una machi weye” (2002, 31). Bacigalupo cita en extenso un fragmento sobre la descripción que hace Núñez de Pineda y Bascuñán del machi weye, el cual traigo a colación en virtud de ilustrar en detalle esta impresión colonial:

Llegó un indio de tan mal figura, que su traje, perverso rostro y talle, estaba significando lo que era [...] parecía un Lucifer en sus facciones, talle y traje, porque andaba sin calzones, que este era de los que [...] llaman hueyes [...] traía en lugar de calzones un *puno*²⁷, que es una mantichuela que traen por delante de la cintura para abajo, al modo de las indias, y unas camisetas largas encima. Traía el cabello largo y suelto, siendo así que todos los demás andan trenzados, las uñas tenía tan disformes, que parecían cucharas. Feísimo de rostro, y en el ojo una nube que lo comprendía todo. Muy pequeño de cuerpo, algo espaldudo, y rengo de una pierna, que con sólo mirarlo causaba horror y espanto: con que daba a entender sus viles ejercicios [...] El que usa el oficio de varón no es baldonado por él, como el que en nuestro vulgar lenguaje quiere decir

²⁷ Cursivas del original.

nefando y más propiamente putos que es la verdadera explicación del nombre hueies [...] acomodándose a ser machis o curanderos, porque tienen pacto con el demonio (Núñez de Pineda y Bascuñán 1863, 107, 157-159)

Los calificativos peyorativos en este extracto son reiterativos y oscilan entre juicios morales, racistas, sexistas, e inclusive estéticos, con expresiones como “mal figura”; “perverso rostro y talla”; parecía un lucifer”; vestido “al modo de las indias”; con uñas y cuerpo “disformes”; “feísimo de rostro”; “nefando”; “puto”; de “viles ejercicios” que “con sólo mirarlo causaba horror y espanto”; y finalmente que el hecho de ser machis se acomoda al supuesto de que “tienen pacto con el demonio” (Ibid.). De acuerdo con Sebastián Calfuqueo los españoles “enaltecieron al conquistador blanco, masculino, viril, heterosexual y poderoso para denostar el género del machi bajo sus creencias moralistas de un indígena afeminado, subalterno y marginal” (2019, 18). Núñez de Pineda y Bascuñán, escribió dicha crónica de 560 de páginas para condenar al machi weye y con ello legitimar su hispanidad, así:

El hecho de diferenciar entre los españoles y los indígenas, el cristianismo y la brujería, la sexualidad reproductiva y la sodomía, y la masculinidad y el afeminamiento se convirtió en una manera de controlar los límites entre un español privilegiado y un abyecto indígena *machi*²⁸ (Bacigalupo 2002, 32).

De acuerdo con la machi Pinda²⁹, a pu machi se las ha denominado *kallku* como sinónimo de bruje, lo que corresponde a la tergiversación de un término que literalmente significa “quien toma el pelo de otre con la mano”, el cual, “está cristianizado absolutamente y por eso se entiende como algo maligno, como algo completamente negativo que manipula la voluntad de las personas y que toma de las personas energía para vivir” (Paredes 2017, 192). Esta imputación a pu machi como brujes es algo de lo que

[...] la mayoría de las *machi* son acusadas de ello en algún momento de sus vidas. Yo soy difamada como *kallku* constantemente por mi propio pueblo, una y otra vez se me acusa de robar espíritus, ambicionar poderes, piedras y lagos completos, sólo porque así lo dijo algún vidente *winka*³⁰ retorciéndose y botando espuma por la boca, o gente que repite lo que lo que el confuso viento trae sin reflexionar... es parte de la

²⁸ Cursivas del original.

²⁹ De acuerdo con Ange Cayuman “Adriana Paredes Pinda se autodenomina de distinta maneras y ha firmado su trabajo bajo diferentes nombres”; como Adriana Paredes Pinda, Adriana Pinda, machi Pinda (Valderrama 2019, 330). Desde luego respeto el uso de esta heteronimia también, la que también he constatado en mis lecturas, de hecho, el fragmento que cito está firmado como Adriana Paredes Pindatray, la cual mantengo para efectos bibliográficos.

³⁰ Todas las cursivas son del original.

dimensión trágica y paradójica el rol, y es parte de la herencia cristiana que el alma mapuche lleva por siglos atada a su piel, lo reconozca o no. Fuimos quemadas una y otra vez por brujas, comadronas, videntes, fuimos ultrajadas por nuestro poder y ese propio poder se vuelve contra nosotras (Ibid., 190-191).

Esta condena pu machi contribuyó a la creación de un imaginario despectivo que demoniza hasta nuestros días una figura fundamental en el mundo mapuche. En ese sentido, la siguiente parte del relato de Sebastián que sigue (01:33-02:22) profundiza precisamente este aspecto:

Tabla 3.1. La condena de lo femenino y la autonomía sobre los cuerpos

El machi weye era central en la cultura mapuche antes de la invasión española, no obstante, su rol y comportamiento no se ajustaba a lo que los invasores consideraban como permitido. Los weyes tenían la libertad de ejercer sobre su cuerpo e identidad lo que quisieran contrario a la religión colonizadora, falsa, nefasta, machista, misógina, tal vez nada sería tan represivo como lo fue y lo es ahora. Los machis weyes eran considerados abominables, más que por asumir oficios ligados a la mujer, lo eran si realizaban prácticas sexuales pasivas, receptivas, penetrados.

Siempre es vergonzoso ser femenino, el problema constante en la historia, el rechazo a la feminización de las cosas, afeminado y pasivo como lo más vergonzoso que puede llegar a pasarte.

De acuerdo con Sebastián los “jesuitas suponían que los machis weye eran ‘putos’, ya que manifestaban deseos ‘femeninos’ por otros hombres” (Calfuqueo 2019, 18). De esta manera a pu machi les obligaron “a someterse a las ideas españolas de corrección sexual, modestia y decoro y a convertirse al cristianismo para evitar la persecución” (Bacigalupo 2002, 32). Estas ideas visualizaron lo femenino en pu machi weye “en su vestimenta, pues usaban faldas que los hacían ‘ser’ mujeres. Los repudiaban por sodomitas, porque decían que gozaban del ser penetrados por otros hombres” (Calfuqueo 2019, 18). Siguiendo el relato, la abominación con la que se caracterizó a pu machi weye “más que por asumir oficios ligados a la mujer, lo eran si realizaban prácticas sexuales pasivas, receptivas, penetrados” (02:10-02:22).

Según plantea Margarita Calfío, no solamente los jesuitas, sino que también las misiones “evangelizadoras, capuchina y anglicana” intervinieron en pu mapuche “de manera muy consciente y disciplinada sus almas tapándolos con vergüenza” (2016, 36). Esta vergüenza y

rechazo a los cuerpos mapuche y en especial los cuerpos feminizados en el proceso de usurpación winka al territorio, truncaron su tránsito “por extensos territorios, con libertad y amplitud” (Calfio 2013, 279). En ese contexto, las mujeres pasaron “de un protagonismo relevante en lo social a la mayor invisibilidad y violencia que se haya vivido colectivamente” (Ibid.). Proceso, en el cual mediante el rechazo, vergüenza y violencia sobre lo femenino favoreció el exterminio a pu machi weye, como termina relatando Sebastián hacia el final del video (02:23-04:52):

Tabla 3.2. El naufragio de pu machi weye

| |
|---|
| <p>Los machis weyes fueron exterminados, corrió sangre por las tierras de lo que hoy llamamos Chile, un territorio discriminador ante lo que no respondía al binarismo del femenino y masculino. El rol de la machi fue casi en su totalidad tomado por las mujeres.</p> <p>Nos olvidamos y se le olvidó a la historia, a mi abuela y a la sociedad entera, que en sus tierras y en su cultura nos revolcamos los maricones mapuche, esos que nadie quiere.</p> <p>Yo nunca seré un Weye, pero hubiese querido serlo.</p> |
|---|

El exterminio de pu machi weye, estuvo acompañado de la instalación de un régimen que se “ha enseñado como verdad, una heterosexualidad establecida como el paradigma lógico e inherente a la humanidad” (Calfuqueo 2019, 23). Ésta, ha sido denominada de distintas maneras, dentro de las cuales destaco la categoría *heterowinkapatriarcal*, acuñada por Doris Quiñimil, psicóloga, educadora y también integrante del colectivo Rangĩntulewfũ, para “concentrar conceptualmente diferentes formas de dominación” (2012). En esa línea, la CHM, plantea que “hoy existen, entre nuestra gente, sistemas de dominación patriarcales que poco espacio dejan a la dualidad, la simetría o la heterogeneidad”, las que de “modo contradictorio, ‘rigen’, la vida familiar y/o colectiva dentro de patrones masculinos y heterosexistas” (Comunidad de Historia Mapuche 2015, 19). Tales sistemas de dominación junto con la colonización han “golpeado’ sobre todo las vidas de las mujeres y de otros géneros innombrados y que han sido parte de la larga historia comunitaria mapuche” (Ibid.), así el “estudio de las crónicas de los invasores españoles y las traducciones con merma colonial” permite evidenciar la existencia “de sujetos que no respondían ante el binarismo judeocristiano” (Calfuqueo 2019, 23).

Así, esta crítica al heterowingskapatriarcado con perspectiva histórica, posibilita “una reactualización de discursos de género o fluidez de la identidad, mezclados con saberes que fueron históricamente permeados por la discriminación, la marginalidad y la violencia hacia los cuerpos indígenas” (Ibid., 23-24). Esto ha permitido, por ejemplo, tender puentes con lo *queer*, como escribe David (Vicho) Coñomán Romero, mapuche-champurria también integrante del Colectivo Rangitulewfü y del Colectivo de arte Uno1, Profesor de lengua y literatura e Investigador: en “un momento, lo *queer* vino a responder muchas inquietudes, momentos y partes de mi cuerpo. Me llevó a caminar con otros marginados que trazaron instantes de mi vida, hasta que quise replantear mi mapuchidad cola³¹” (Coñomán 2020, s.p.). No obstante, también han existido desencuentros:

volví a confirmar que lo LGBTIQ+ no realiza la crítica al colonialismo existente con mi pueblo. Porque hay pocos espacios para que maricas mapuche discutan las sexualidades y afectividades ancestrales. Existen, sí, pero a puntas de autogestiones y trabajos ad honorem, por lo que se mantiene la precarización hasta por pensar como marica/fleto/cola mapuche [...] Pero ahora que lo repienso: no. Lo LGBTIQ+ no me representa del todo, porque el “+” está antes de las categorías, del acrónimo, pues las diversidades ancestrales habitaban el territorio previo a las categorías y segmentos occidentales, por eso me cobijo en las nuevas corrientes diversas que dialogan y critican los otros institucionalizados, de ahí: +LGBTIQ (Coñomán 2020, s.p.).

De allí que la obra Calfuqueo (2019) insista en transgredir tanto las identidades reificadas en el mundo mapuche y en las disidencias sexo-genéricas, reivindicando de esta manera la potencialidad política del “sujeto indígena al establecer sus problemáticas, al hablar desde su mismo cuerpo y sin hacer uso por defecto de los procesos de universalización de la categoría indígena que la norma europea promueve” (Ibid., 82). Y el esfuerzo de Calfuqueo no es menor, ya que permite visibilizar otras maneras mapuche de politizar, pues equívocamente la política mapuche ha sido definida

como aquellas acciones visibles, que confrontan o negocian con el Estado o como aquellas experiencias que giran en su órbita, de modo que las diversas modalidades cotidianas que despliegan las identidades mapuche para hacer frente a las jerarquías socio-raciales colonialmente estructuradas, esos ‘otros’

³¹ En Chile y Argentina, es una de las maneras de referirse a los homosexuales de manera peyorativa de parte las personas heterosexuales, no obstante, dentro de la comunidad se reivindica como forma de autoafirmación (de la misma manera que la palabra *queer* en los países de habla inglesa).

movimientos mapuche, son vaciados de su contenido político, condenados al silencio, al olvido o posicionados en un lugar secundario en relación a las ‘grandes’ historias y ‘personajes’ mapuche (Nahuelpan 2013b, 24) .

El corto termina con Calfuqueo mirando a la cámara y el sonido de un “cultrún”³² de fondo (ver imagen 3.2). Finalmente, y parafraseando una de las últimas oraciones del relato, esta performance nos permite sacar del olvido sociohistórico y familiar de que en estas tierras habitó el deseo y la sexo-afectividad más allá de la norma heterowingkapatriarcal; algo que en “Wüfko” de Paula Baeza Pailamilla adquiere un rol central, como analizo en el siguiente apartado.

Imagen 3.2. Final: You will never be a Weye



Fuente: Alejandra Caro Rivera (2015)

³² Kulxun o Kulltrun: instrumento diseñado en madera y cuero. Es usado principalmente por la o el machi.

3.2. Tenderse tranquila de espaldas es oro en calma

El susurro de los árboles
tiene el mensaje de las aves, la luna llena tiene tu pensamiento,
el amanecer, tus ruegos
en la llovizna, y el aire,
tu voz que canta a orillas del río.

Pewma – María Isabel Lara Millapán

Paula Baeza Pailamilla (1988), artista visual mapuche es Pedagoga en Danza Contemporánea por la Universidad ARCIS y Magister en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile como becaria CONICYT. Al igual que Sebastián, es también parte del Colectivo Rangiñtulewfü. Su trabajo se ha gestado desde la performance basándose en su identidad mapuche champurria diaspórica, “siendo este el punto de origen para sus obras de performance, cuestionándose a sí misma y a su contexto a nivel histórico, político y social” (Baeza s.f.). También destaca “su trabajo textil desde proyectos de arte relacional” (Ibid.).

Particularmente, en su obra hay un enfoque en la autodeterminación de pu mapuche “en la sociedad chilena como gesto político” y, en “cómo los espacios públicos urbanos son ocupados por los cuerpos de mujeres indígenas mediante performances que abordan la condición de invisibilidad en el contexto diaspórico en el que actualmente viven, esto es, desplazadas de sus territorios de origen” (Baeza 2020, s.p.). Según reflexiona Paula, sus prácticas, o bien, su propia experiencia de vida e historia:

se han situado en un *espacio liminal*, entre una cosa y otra. He sido, o me ha tocado estar, en lugares bisagra: lugares que son generalmente incómodos, pero tremendamente interesantes y nutritivos. Incluso lo planteo desde la performance, pues para mí el cuerpo es una bisagra entre muchas cosas, y la performance misma es también un lugar porfiado, que cuesta agarrar, que no se estudia como carrera en una universidad, sino que más bien se investiga a través del cuerpo, de las experiencias. Creo que refleja eso: el ser un puente de comunicación, de flujos, de elementos de información entre una cosa y otra. Esa zona gris. Otro ejemplo está en la condición de ser mapuche y nacer en la ciudad: para mí no hay una u otra, sino que una se constituye a partir de ambas. En otro plano, nunca me he sentido identificada como

mujer, aunque sé que soy leída como mujer, y nuevamente hay una incomodidad ahora en torno al género. Y aunque estudié danza, también me he dedicado mucho a las artes visuales. Estudié danza contemporánea primero: fueron seis años dedicada al entrenamiento, el cuerpo y la conciencia. Y después me fui al otro extremo, me metí a estudiar teoría del arte: estudio, cabeza, letras, escritura, academia, filosofía. Creo que es esa idea de un puente y de lo que está entre medio de dos lados, ese lugar que no es fácilmente reconocible, una zona media como de arena movediza, la que me interesa mucho³³ (Baeza Pailamilla 2020, s.p.)

De las palabras de Paula, he puesto énfasis en el espacio liminal, en el cual sitúa junto con sus prácticas, experiencias e historia de vida. La filósofa, feminista decolonial y educadora popular argentina María Lugones, explora el concepto de liminalidad en diálogo con la obra Víctor Turner, como un “habitar el umbral”:

El espacio entre realidades, la brecha entre y en medio de universos de sentido que construyen de diferentes maneras la vida social y a las personas, un intersticio desde el que una puede pararse críticamente con más claridad hacia diferentes estructuras [...] El umbral es el lugar donde una se hace más enteramente consciente de la propia multiplicidad (Lugones 2021, 105)

3.2.1 Wüfko

Wüfko “es un ojo de agua, vertiente de gran pureza”, “el sonido que emite el agua al salir de la tierra” “y también el nombre de un sitio sagrado en el bosque de *Challupen*” (Baeza 2019, s.p.). Este proyecto se realizó en la residencia artística “Territorios en tensión”, organizado por Ficwallmapu en 2019, el cual estuvo caracterizado por su invitación a “dialogar en torno a las diversidades sexo-afectivas desde los pueblos originarios y comunidades afrodescendientes” en Challupen (Ficwallmapu 2019, s.p.). En la nota emitida a través del medio digital de dicho festival, en la cual, se invita a la Exposición de arte contemporáneo afrodescendiente y mapuche “Fillke: Territorios en Tensión”, curada por Eduardo Rapiman y que surge como resultado de la residencia anteriormente mencionada, Paula, al respecto de la muestra y de su obra en particular señala lo siguiente:

³³ Cursivas mías.

Somos artistas mapuche y afrodescendientes que estamos proponiendo una sensibilidad otra desde la mirada sobre la diversidad sexual. En mi caso hice un video performance basándome en el relato de una lamngen del territorio y aborda la eroticidad, el cuerpo de la mujer desde el pewma/sueño y eso lo represento a través de dos imágenes, dos fotografías y un video. Es un viaje por el pewma de esa lamngen, que ella misma cuenta, y su relato nos lleva a experimentar esa erótica (Ibid.).

La lamngen es Gabriela Llankinao, quien, en una voz en off, relata el pewma que tuvo con dicho lugar, a partir del cual se revela “un kimün (saberes) vinculado con la propia sensibilidad corporal” (Baeza Pailamilla 2019, s.p.). A continuación, muestro el relato, las imágenes y sonoridades de manera intercalada con el análisis.

Imagen 3.3. Gabriela Llankinao



Fuente: Felipe Cona (2019)

El video parte con un tarareo o bien posiblemente lo que se conoce como “ül”³⁴, en un plano con un fondo negro y luego nos muestran a Gabriela mirando (ver imagen 3.3). Después se acerca el plano a su boca y relata su pewma:

³⁴ Ül es canto. No obstante, lo pongo entre comillas, ya que hay distintos tipos de canto, como, por ejemplo, el “llamekan” “conocido también como canto de la molienda” (M. Mora 2010a). Por otra parte, si bien, todes les mapuche “pueden cantar, no todo aquel que canta o puede transmitir un canto es considerado *ülkantufe*. Esta condición requiere como mínimo de unas capacidades particulares, un aprendizaje específico, un ejercicio constante y un reconocimiento como tal por parte de los integrantes de la comunidad. En el mayor de los casos, esta condición deviene mandato, porque ‘le viene en la sangre’ – se dice entre los mapuche- o por designio espiritual conocido a través de los *pewma* (sueños). De cualquier modo es algo que está en el *piuke* (corazón), en el *rakiduum* (pensamiento) y en el *püllu* (espíritu) y obliga a su realización” (M. Mora 2010a, 33)

Tabla 3.3. Pewma de Gabriela Llankinao.

El sueño era, ñaña, que yo estaba observando a unas ñañas, a unas mujeres, no me acuerdo si eran 2 o 3 y estaban masturbando a una de ellas [se intercala con un plano de la parte inferior del cuerpo de Paula desnudo saliendo del agua (ver imagen 3.4)]. De eso pasaba yo a estar observando, pero de más cerca ahora, ya veía las manos de estas ñañas que estaban estimulando esta vulva y estaba mojadita la vagina y la mano salía mojadita. Y cuando estaba observando eso, ya, en un momento no me daba cuenta, pero mi mano la llevaban, o yo misma era la que metía, no me acuerdo, pero era una clase que me estaban dando [se intercala con plano de mano saliendo del agua (ver imagen 3.5)]. Yo sentía eso, que era una clase en donde me estaban enseñando a estimular esta vagina, esta vulva, y que estuviera mojada pero mojada, si de verdad salía muy mojada y despierto [vuelve el plano a sus labios].

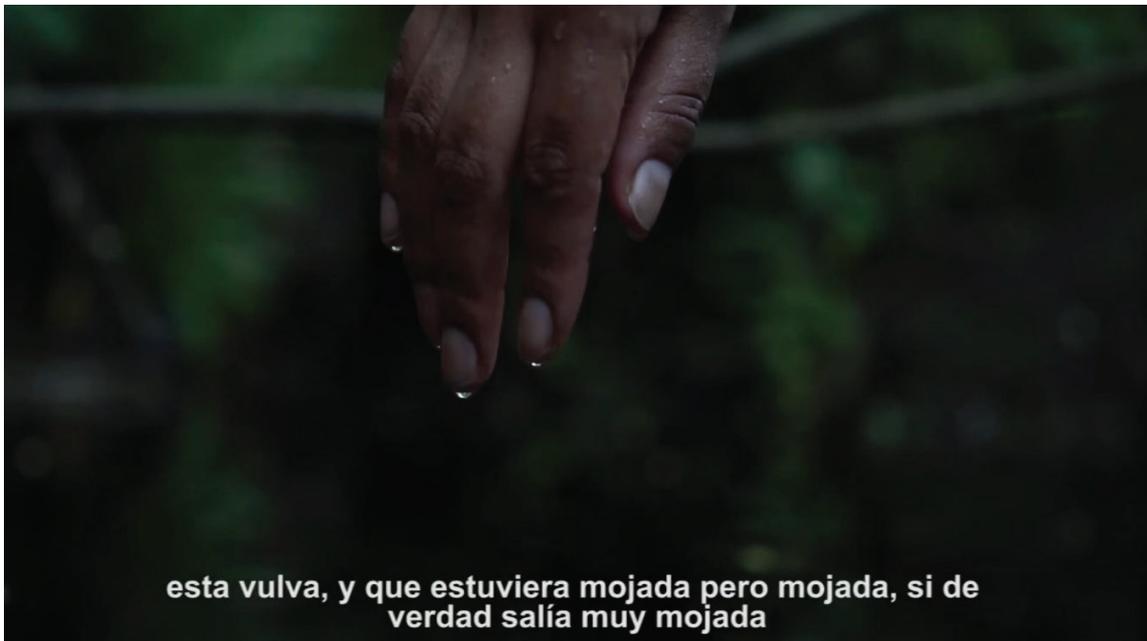
En una entrevista a Paula, Victoria Guzmán, investigadora chilena especializada en memoria cultural, identidad y representación, plantea que en Wüfko hay un giro onírico en comparación con sus otras obras, donde, “de cierta forma las fronteras entre lo que es real e irreal se van diluyendo. La mujer y la tierra que se compenetran, barreras que se van deshaciendo, lo que conecta también con lo liminal” (Baeza Pailamilla, 2020, s.p.). A propósito de lo cual, pese a que según Paula siempre le da “una vuelta poética a la violencia, o a situaciones de resistencia”, para esta obra se permitió “no hacer algo tan contestario”, como un regalo a sí misma, de “habitar otra cosa” y “dejarse llevar por el territorio” (Baeza Pailamilla, 2020, s.p.). En ese sentido, no le gusta llegar a un lugar con un tema impuesto, sino que busca encontrarse con algo; lo que en ese momento ocurrió con el pewma de Gabriela, a partir del cual generó un diálogo y se creó la obra (Baeza Pailamilla, 2020, s.p.).

Imagen 3.4. Performance de Paula Baeza Pailamilla 1



Fuente: Felipe Cona (2019)

Imagen 3.5. Mano saliendo del agua



Fuente: Felipe Cona (2019)

En lo relativo a la imagen, comparto con Victoria Guzmán, que esta obra es muy potente visualmente hablando, “las piernas de la mujer que sobresalen del lago, la idea de la vulva representada con el agua, la mano que entra y sale, el árbol... entra por los ojos directo al corazón. No pasa por la cabeza” (Ibid.). Paula junto con Kütral Vargas Huaiquimilla, escritora y artista visual³⁵, se refieren a esto como “Pornografía mapuche”, lo cual, como apuesta es “un trabajo súper radical: es un tema fuerte, Sobre todo para ciertos tradicionalismos, incluso mapuche” (Ibid.). Al respecto, a partir de las discusiones e investigaciones con las que he dialogado a propósito de la obra de Calfuqueo, sabemos que junto con la colonización y los entronques con opresiones múltiples se ha marginado violentamente toda expresión que transgreda la norma heterowingkapatriarcal.

En ese sentido, los espacios de autonomía que guardaba la nación mapuche para las mujeres “fue mal interpretado por los observadores externos, sobre todo por los sacerdotes”, en las que muchas veces fueron acusadas “con el correr de los siglos, de todo aquello que esa sociedad abominaba (el salvajismo, el libertinaje, la prostitución, la brujería, etc.) con argumentos que provenían de los discursos religiosos como de los discursos científicos y del derecho” (M. Mora 2010a, 11). Tales procesos de marginación violenta se vieron exacerbados con la anexión forzada del País Mapuche a los Estados-Nación de Chile y Argentina en la década de 1880 (Calfio 2019) generando un trauma que se ha perpetuado de manera transgeneracional incluso con procesos naturales como el goce sexual o el de la menstruación, la cual, “quedó en el silencio, en lo oculto, en un estado de enfermedad”, rompiéndose el traspaso de conocimientos intergeneracionales y haciendo aparecer “la culpa”, en ese sentido: se “omitieron saberes porque en la vida de estas personas se inscribió en su espíritu otra forma de asumir la vida; se impuso una visión androcéntrica que castigaba a las mujeres por el pecado de Eva” (Ibid., 2013, 281).

En Wüfko, la radicalidad que se habita en palabras de Paula “desde un espacio más ligero”, no es fácil, sin embargo, porque de alguna u otra manera arremete contra conservadurismos cargados de homo/lesbofobia, en la medida de que Gabriela relata un pewma “que le entrega información de contenido erótico entre mujeres”. A este respecto, Margarita Calfio en diálogo con Audre

³⁵ En su perfil de Instagram, Kütral también se describe como “Modelo”; Mapuche potra; Alienígena ancestral; MozzosopranoDRAMATICA; y Villana TRANSgénica (<https://instagram.com/ladykutralsenoritafuego?igshid=YmMyMTA2M2Y=>).

Lorde³⁶, plantea que lo erótico “actúa de varias maneras”, siendo la primera de estas proporcionar “el poder que proviene de la experiencia de compartir profundamente cualquier actividad con otra persona” (Calfio 2016, 38). Y, en esa línea, añade que “compartir el goce, ya sea físico, emocional, espiritual o intelectual, crea un puente entre las personas que puede ser la base para entender mejor aquello que no se comparte y disminuir el sentimiento de amenaza que provocan las diferencias” (Lorde, 1984). En el texto citado, Lorde también señala que:

Lo erótico es un recurso que reside en el interior de todas nosotras, asentado en un plano profundamente femenino y espiritual, y firmemente enraizado en el poder de nuestros sentimientos inexpressados y aún por reconocer. Para perpetuarse, toda opresión debe corromper o distorsionar las fuentes de poder inherentes a la cultura de los oprimidos de las que puede surgir energía para el cambio. En el caso de las mujeres, esto se ha traducido en la supresión de lo erótico como fuente de poder e información en nuestras vidas (Lorde [1984] 2003, 37)

En ese sentido, lo erótico tiene una potencia contrahegemónica en cuyas múltiples expresiones habita también el deseo. Al respecto, Paula ha reflexionado sobre:

la importancia política de mostrar nuestros deseos como corporalidades mapuche o indígenas, por ejemplo. Porque siento que también ha pasado mucho que con estos enormes prejuicios que existen sobre nuestros cuerpos como -lo que ya sabemos- todas estas etiquetas que también el Estado lanza sobre el pueblo mapuche... y luego existe también una exotización, se le ha quitado una carga muy fuerte también del ámbito sensible de estos cuerpos. Entonces pareciera que estos cuerpos no desean, no tienen deseo por otros, no tienen una sensibilidad sexoafectiva, no se está pensando en esos términos, siento que siempre desde el ojo hegemónico o eres como el enemigo del Estado o eres el fetiche exótico del mismo [...] (Cruz, Baeza Pailamilla y Calfuqueo 2021, 1:00:00-1:03:53)

La configuración patriarcal, capitalista y colonialista del Estado-Nación chileno que lee a los cuerpos racializados de esa manera, es algo que ciertamente no pasa desapercibido ante un examen crítico de la realidad como advierte Claudio Alvarado Lincopi:

El patriarcado y el colonialismo como sistemas de opresión interseccionados, en un contexto de apertura multicultural, abren una fisura para trastocar los ideales de belleza occidental y el lugar de las mujeres

³⁶ Lorde (1934-1992), importante escritora precursora del afrofeminismo se autodefinía como “una guerrera poeta feminista negra y lesbiana” (Fuente: <https://mujeresbacanas.com/audre-lorde-1934-1992/>).

indígenas, pero siempre manteniendo el cuerpo feminizado como un posible objeto de consumo, y el cuerpo ‘indio’ como cosa folclorizada (2021, 32).

Y es precisamente en este escenario en el que Baeza Pailamilla, menciona que estos cuerpos al “develar su deseo, al develar su erotismo” desafían esa hegemonía (Cruz, Baeza Pailamilla y Calfuqueo 2021, 1:04:00). Esto, es algo que Paula ha reflexionado de manera conjunta con Kütral, en la que no solamente hay una reivindicación del derecho al territorio entendido en su dimensión geopolítica, sino también del derecho al “al territorio del deseo, al territorio del erotismo” (Ibid.). Así mismo, la colonización de las vidas y cuerpos mapuche, según añade la autora, también ha implicado un despojo de los territorios de la sensibilidad, de lo espiritual, de lo inmaterial, en el los que los sueños también se manifiestan como un territorio a recuperar. En ese sentido, la siguiente parte del relato de Gabriela sobre su pewma resultan bastante ilustrativo en este aspecto:

Tabla 3.4. Despierta

Y yo ese día tenía que ir a hacer cosas a la escuela y tenía que ir a ver a la ñaña Ceci por lo mismo de la escuela, queríamos ir con un curso a visitarla a su casa, conocerla a ella. Y ella en un momento también invitó a conocer el espacio donde ella quería mostrarles a los niños el bosque, y llevarlos a un camino antiguo que unía con “Cona Rüpü”³⁷, que era el “Fütra”³⁸ Cona Rüpü” [se intercala con imágenes del bosque]. Y este camino por ser tan antiguo, había mucha vegetación verde ahí entre medio. Y llegamos a un lugar donde ella “este es el Wüfko po’, ñaña”, me dijo. Y lo voy mirando, y estaba rodeado de puras cosas verdes, puras plantas, puros lawen, y alrededor se asomaban unas raíces bien delgaditas, medias blanquitas que salían del Wüfko y de otras partes del mismo suelo del bosque [aparecen registros del Wüfko]. Y se iban engrosando estas raíces y empezaban a formar todas juntas un tronco muy grande, y ya pego la mirá pa arriba y era un triwe (ver imagen 3.6). Y en medio de este tronco se generan dos brazos grandes de este árbol, y en medio de estas dos ramas que aparecen, me quedé pegá y ahí estaba la vagina que yo había visto, tenía forma de vagina (ver imagen 3.7). Y era grande, era un árbol tan grande y la vagina estaba ahí. Y le dije a la ñaña: “ñaña, me acordé de un sueño que tuve anoche”, y le conté el sueño, y le dije “esto era po’, ñaña”. Ese es el sueño po’, ñañita [se intercala con un plano de la parte inferior del cuerpo de Paula desnudo simulando el triwe en el bosque (ver imagen 3.8) y finaliza con el sonido de una respiración jadeante].

³⁷ “La senda de le guerrere”, es lo que conocemos como Coñaripe localidad lacustre de la Región de Los Ríos.

³⁸ Gran.

Imagen 3.6. Triwe



Fuente: Felipe Cona (2019)

Imagen 3.7. Vagina del Pewma en el Triwe



Fuente: Felipe Cona (2019)

Imagen 3.8. Performance de Paula Baeza Pailamilla



Fuente: Felipe Cona (2019)

El *pewma* de Gabriela, como señala en su relato, tiene un componente de anticipación a un suceso futuro, donde la vulva aparecida en su sueño vuelve a aparecer en el triwe al día siguiente. En esa línea, Paula plantea que el *pewma* también es un proceso de comunicación, donde “no es solo información que llega, sino que también incide en la realidad, la transforma, no queda solo en el plano onírico o interpretativo, si no que llega y significa” (Baeza 2020, s.p.). Y eso es algo, en sus palabras “muy humano y antiguo”, cuando un *pewma* se comparte, se cuenta, también se interpreta, lo cual, “genera realidad”, algo que para la autora resulta fascinante, pues al comparación al internet, por ejemplo, este último es “es como un sueño arcaico y precario, mientras que el *pewma*³⁹ te entrega esa información que no sé de dónde viene y que además es una tecnología orgánica, demasiado avanzada” (Ibid.). De allí que, junto con otras características”, el *pewma*, constituya un interés actual por parte de la autora a investigar como “territorio virtual o audiovisual”.

³⁹ *Cursivas del original.*

3.3. Corolario

A modo de ofrecer un posible cierre de este capítulo, me permito sintetizar el contenido de lo aquí discutido, ofreciendo algunas ideas-fuerza de sus alcances.

3.3.1. Interpelación conservadurismo incorporado

Con "interpelación conservadurismo incorporado" me refiero a cómo las ideologías conservadoras se internalizan y se convierten en parte de las maneras de ser y actuar de las personas. De acuerdo con la bibliografía mapuche aquí discutida (Nahuelpan 2013a, Porma 2015) esto ocurre a través de mecanismos de socialización y asimilación impuestos por el colonialismo, así el conservadurismo incorporado puede manifestarse en actitudes y acciones que perpetúan desigualdades de género, raciales o sociales, así como en la resistencia al cambio social y político.

Por el contrario, en el caso de las obras de Calfuqueo y Baeza Pailamilla, vemos una interpelación a este conservadurismo incorporado, rompiendo su perpetuación y subvirtiendo sus prácticas en otras maneras de habitar los cuerpos y el relacionamiento entre estos, ofreciendo repertorios de transformación política y social.

3.3.2. Intersticios y Agrietamientos de la memoria

Como "agrietamiento de la memoria" entiendo la ruptura o fractura en la narrativa histórica dominante y la construcción de nuevas formas de recordar y comprender el pasado. En sintonía con la bibliografía discutida y el análisis, esto implica cuestionar y desafiar las versiones oficiales de la historia, especialmente en relación con las experiencias de los pueblos indígenas, grupos y colectividades históricamente excluidas. Así, el agrietamiento de la memoria busca recuperar y revalorizar las historias y memorias silenciadas, con el propósito de construir contranarrativas que exploren y re-habiten las zonas grises de las historias.

Las narrativas visuales y escritas aquí exploradas reivindican lugares intersticiales de enunciación, re-habitando voces y perspectivas que se encuentran en los márgenes o intersticios de las estructuras dominantes de poder y conocimiento. En ese aspecto al no circunscribirse a lugares estáticos, permite esgrimir visiones reificantes de las memorias e historias, relevando el cambio y el proceso constante. De acuerdo con lo analizado, estos lugares intersticiales permiten desafiar y subvertir las narrativas hegemónicas, generando espacios desde los cuales se pueden articular nuevas formas de pensamiento y acción. Sin embargo, es importante destacar que no es una indefinición ni un rechazo a la identidad, de hecho, hay una reivindicación política identitaria explícita, pero no vista de manera estática, sino como un proceso de identificación situado en historias compartidas; eso que llaman mundo mapuche.

3.3.3. Corporalidades y Territorialidades Vivas

La noción de "cuerpos vivos" la empleo desde una concepción de los cuerpos como entidades dinámicas, en constante relación con su entorno y con otros cuerpos. Según Baeza Pailamilla (2019) y Alvarado Lincopi (2019), esta noción reconoce la interdependencia y la interconexión entre corporalidades, así como la importancia de los aspectos corporales en la construcción de identidades y experiencias individuales y colectivas. Los cuerpos vivos pueden ser entendidos como sitios de resistencia, agencia y transformación.

Así, esta interconexión entre cuerpos no refiere a cuerpos solamente humanos, sino a todo cuerpo vivo. En esa línea, la noción de "cuerpo-territorio" surgida de la intersección entre las teorías feministas y las perspectivas indígenas, es relevante para pensar las prácticas aquí estudiadas. El cuerpo-territorio reconoce la estrecha relación entre el cuerpo individual y el territorio colectivo en el que se habita. Esta concepción implica una conexión profunda con la tierra, el espacio geográfico y el entorno natural, así como la comprensión de que la violencia y la opresión sobre los cuerpos están intrínsecamente ligadas a la explotación y la destrucción del territorio. Baeza Pailamilla (2019) explora esta noción, buscando reconectar y revalorizar los cuerpos y los territorios desde de los afectos en resistencia.

Esto lleva pensar los cuerpos-territorios, como "territorialidades sensibles", como una forma de comprender y habitar el territorio que reconoce y valora las relaciones emocionales y afectivas que se establecen con el entorno. Según Kütral (2019) y Baeza Pailamilla (2019), esto implica una sensibilidad hacia los lugares, las historias y las memorias que conforman un territorio determinado. Las territorialidades sensibles se basan en la conexión y el cuidado de la tierra, así como en la consideración de las múltiples voces y experiencias que se entrelazan en un espacio determinado. Esta perspectiva desafía la visión instrumental y explotadora de los territorios, y propone una relación conectada, pues en definitiva somos el territorio que habitamos.

Finalmente, los territorios de lo sensible también evocan a las niñeces que aprenden “sintiendo, lo que sienten, por sí mismos” (Salazar 2006, 130), lo que abordo con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Capítulo 4. Meli. Niñeces, amistad, desarraigo y soledad.

Uno siempre anda con el sur a cuestas
con todos los ríos y todos sus árboles
sintiéndose ajeno en toda parte
Pensando pensando
cuando llega a un lugar
que es como un ave

Bailábamos siguiendo el curso de las estrellas
Alrededor de un árbol
que le crecían soles

Cantaba un ave
como si lo hiciera en una quebrada
su nombre de invierno
entre millones y millones de perros
que clamaban por una madrugada

Wuilke Wilke pingen
Wuilke wilke pingen
repetía el ave
bailábamos nuevamente
y el árbol endulzaba los soles
para el pájaro que no dormía
que no vivía más que para repetir su nombre

(Visitando a los Wariache – Cristián Aurelio Antillanca)

En este capítulo, problematizo las narrativas sobre juventudes y niñeces en un diálogo con la película *Mala Junta* de Claudia Huaiquimilla. En primer lugar, abordo en extenso el lugar de enunciación de la realizadora desde un enfoque biográfico situacional, a partir de algunas de sus entrevistas donde se dejan entrever sus historias de vida, motivaciones, sentidos y prácticas en los procesos de realización. Luego, en un segundo momento, analizo las narrativas del filme centrándome la amistad de sus protagonistas Cheo y Tano, sus vicisitudes entre sí, con el mundo adulto y la escuela.

4.1. A quien abre camino siempre le dolerá

Claudia Huaiquimilla (1987), es directora, guionista y productora, ha sido también profesora de cine y guion en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile, y en la Escuela de Cine de Chile. Se reconoce como mujer y como mapuche, lo cual signa el lugar de enunciación en su accionar cinematográfico y es, a la vez “un gesto político que responde a las palabras de su padre cuando este le decía que el apellido que lleva significa lanza dorada y que ‘al que abre (camino) siempre le va a doler’” (Huaiquimilla 2022a, s.p.).

Su primer cortometraje llamado “San Juan, la noche más larga” (2012), fue premiado en el Festival Internacional de Cortometrajes de Clermont-Ferrand, Francia, con una Mención Especial del Jurado en 2013, y varios premios por Mejor Cortometraje en festivales nacionales. Luego estrena como directora y coescritora la película “Mala Junta” (2016) -que abordo en el segundo apartado de capítulo- ganó 40 premios y fue estrenada en cines comerciales de Chile y Francia. Su segundo largometraje “Mis hermanos sueñan despiertos”, estuvo inspirado en una tragedia real ocurrida en 2007 en un Centro de Reclusión Infantil (CRI), dependiente del Sename, cerca de Puerto Montt, Chile donde murieron 10 internos. Esta película fue estrenada en Locarno y obtuvo varios premios en el Festival de Cine de Guadalajara (Escuela Crítica de Valparaíso 2022, s.p.).

A propósito del impacto masivo de su obra, Daniela Catrileo, reconoce a Huaiquimilla como una de las intelectuales orgánicas “en este mundo y en este momento mapuche” (D. Catrileo 2020, 34:22-35:38). Dicho reconocimiento, lo hace a partir de la conceptualización propuesta por Gramsci, desde la cual señala que esta noción “también tiene que ver con una cuestión masiva

que pueda agujerear la homogeneidad que se crea presente; es una cuestión política” (D. Catrileo 2020, 34:22-35:38). De acuerdo con Catrileo, Huaiquimilla al crear *Mala Junta*, hace “una película que puede ser masiva que puede estar en diferentes territorios, la gente la ve y se reconoce, y a la vez también ve otras capas profundas de la chilenidad no solamente en el mundo mapuche”, sino que también aborda tangencialmente la discriminación por parte del Sename⁴⁰ con un joven chileno coprotagonista de esta historia lo que posibilita “un puente entre lo chileno y lo mapuche” (D. Catrileo 2020, 34:22-35:38). En ese sentido Catrileo también plantea que *Mala Junta* tiene una mirada desde la niñez, la juventud, y la amistad, cuya narrativa posibilita cambios que pueden ser masivos: “un niño, una niña que hoy vea esa película puede decir: ‘sí, yo también soy mapuche’, o un niño que lo vea siendo chileno puede generar otras perspectivas en él del mundo mapuche” (D. Catrileo 2020, 34:22-35:38).

Análogamente, la biografía de Huaiquimilla se ubica en un intrincado cruce por este puente, pues creció entre *Lawan*, comunidad ubicada en Mariquina, Región de Los Ríos, a la que ella y su padre pertenecen (lugar donde se sitúa gran parte del filme), y La Florida, municipio de la *Fütra Waria* o la Capital del Reyno⁴¹. En una entrevista para el medio digital “El Desconcierto”, señala que toda su vida ha tenido presente los choques de ser mapuche en un país que ha tratado constantemente de blanquear sus orígenes como Estado-Nación: “Siempre lo tuve presente, pero me empecé a dar cuenta al ver que la historia que me enseñaban en el colegio no tenía nada que ver con la que me enseñaban en la casa” (Huaiquimilla 2016, s.p.).

El establecimiento educacional del que hace mención era un colegio “para señoritas”, en el que sintió un contrapunto constante, “partiendo por vivir el contraste con la crianza chilena, que percibe como exitista y acelerada, muy lejana a la del mapuche, que tiene que ver vincularse con el entorno, contemplar, y apreciar otro tipo de ganancias” (Ibid.). Una manifestación gráfica de estos contrapuntos se dio durante un día de las fiestas patrias en su colegio católico, en él había

⁴⁰ Se refiere al Servicio Nacional de Menores, organismo del Estado que depende del Ministerio de Justicia de Chile, el cual, si bien se plantea *de iure* contribuir a proteger y promover los derechos de NNJA, junto con reinserir socialmente a quienes han infringido la ley, lleva años siendo foco de polémicas, por casos de desapariciones, abuso y tráfico sexual, problemas de drogadicción, y un largo etcétera.

⁴¹ *Fütra Warria*: Gran Ciudad o Ciudad Grande, es uno de los nombres con los que algunas individualidades y colectividades mapuche se refieren a Santiago de Chile. En contraste, también se acuña con cierta ironía la toponimia de Capital del Reyno, nombre con el que fuera bautizada dicha ciudad en los procesos de colonización (Alvarado y Claudio 2021).

600 estudiantes vestidas como “huasitas elegantes con trajes típicos” y solo ella “una mapuche” (Huaiquimilla 2022a, s.p.).

Las huasas y los huasos son una figura central en la configuración de la identidad nacional chilena como “un espectro que lo abarca todo, se lo come todo” (A. C. Catrileo 2019, 30). El huaso chileno se erige “como estandarte del orgullo nacional” “que identifica un deber ser ‘anacrónico’, fijo en su chilenidad sin poner en tensión las identidades ni cuestionarse más allá” (A. C. Catrileo 2019, 30). “Esta imagen, representada por el hombre a caballo, provino del jinete andaluz que se trasladó a América con el proceso de conquista y colonia” (Biblioteca Nacional de Chile s.f., s.p.) que en países como Argentina adoptó de nombre de “gaucho”, en México “charro”, en Colombia y Venezuela “llanero”, etc. (A. C. Catrileo 2019, 30).

En contraste, Claudia fue exhibida como objeto de museo paseándola por todos los salones “Yo no estaba disfrazada, yo estaba vestida para mí muy normal; como soy súper tímida, fue muy traumático y siento que se me repite esa historia una y otra vez” (Huaiquimilla 2022a, s.p.). Precisamente son experiencias como éstas las que han influenciado sus creaciones ulteriores, donde una de las proclamas que Huaiquimilla encarna desde el mundo mapuche se condensa en la siguiente afirmación: “Nosotros no somos objetos de museo, somos una cultura viva y en resistencia y ocupamos las herramientas de la modernidad para seguir subsistiendo, es importante contar eso y darle dignidad a través del cine” (Huaiquimilla 2022a, s.p.).

Imagen 4.9. "Mi cuerpo es un museo" Performance de Paula Baeza Pailamilla



Fuente: Lorna Remmele (2019)

En esa línea, Claudia reflexiona que, sin que sea necesariamente un ejercicio autobiográfico, los realizadores siempre ponen algo de sí en las películas, por lo que las discriminaciones y frustraciones experimentadas durante la vida también son transmitidas a través de su cine (Huaiquimilla 2016, s.p.). En julio de 2022, asistí a una Masterclass con la realizadora, organizado por la Escuela Crítica de Valparaíso, en el Teatro Condell de la misma ciudad, donde tomé algunas notas de campo que hago dialogar con entrevistas presentes en otros medios, para así escudriñar en sus narrativas situadas, así como los sentidos que las guían. A modo de caracterizar dicha instancia, señalo que estuvo precedida por la siguiente invitación: “[en] esta Masterclass dialogaremos [con Claudia Huaiquimilla] sobre su cine, sus referentes, cómo construye sus relatos y la importancia que le da a las pequeñas e íntimas historias que se invisibilizan detrás de los grandes relatos noticiosos” (Escuela Crítica de Valparaíso 2022, s.p.).

Al respecto, Huaiquimilla (Huaiquimilla 2022b) plantea que la manera en que su padre le contaba historias influyó mucho en como ella cuenta sus historias. De hecho, eligió el cine como carrera por familiaridad con el ritmo creativo, en contraste con la inmediatez del periodismo, que era la

otra carrera que la Escuela ofrecía. En ese sentido, se hacen presentes elementos como la contemplación, los sonidos de la naturaleza, filmar la mirada, captar el mundo interior. Manera de contar historias que se asemejaba a la manera que su padre le contaba. En un principio no veía posible hacer carrera de cine, y sus primera influencias artísticas y audiovisuales fueron las teleseries, la música y la poesía. Luego, cursando la carrera, los filmes que más le llamaron la atención fueron los de Agnés Varda y Raúl Ruiz donde vio el cine como recolección.

Ese recorrido desde su niñez, de ser una niña con un ritmo distinto que no calzaba con el sistema educativo, le otorgó una certeza, pues sin perjuicio de sus buenas calificaciones Huaiquimilla señala que: “Para mucha gente yo era una cabra de mierda, que no tenía futuro y no iba a llegar a ningún lado. Ese rechazo lo sentí mucho” (2016, s.p.). La ira de ser niña y que hablen por ti, “que nadie te pregunte nada, que escriban tu futuro sin consultarte”, “crecer en un contexto violento”, la ha hecho “desarrollar una porfía que perdura hasta el día de hoy”, y es la que propicia su encuentro con las voces de las niñas (2016, s.p.).

Lo señalado por Huaiquimilla me resuena bastante con la presentación que hiciera Silvia Aguilera M.⁴² al libro “Ser niño ‘huacho’ en la historia de Chile” del historiador chileno Gabriel Salazar, en la cual plantea que las niñas al igual “que las mujeres y los pobres” “han sido seres inexistentes en la versión de la historia en que fuimos formados. Esa historia era la de los adultos hombres, de los hijos de alguien” (Aguilera 2006, 8-9). Y añade:

Si la historia es un diálogo sin fin entre el presente y el pasado podríamos decir que son los niños la fibra sensible donde se va depositando la subjetividad del presente, donde se va acumulando el amor, el desprecio, el abandono, la pobreza, la indiferencia, la soledad, el maltrato directo o indirecto del mundo de los adultos, de los que hacen la historia -historia que los interviene, los modela, los arriesga y los desafía tempranamente- y se va apoyando, transformándose en una huella casi imperceptible pero que tiene la intensidad de las marcas de fuego. Y desde allí se va tejiendo un diálogo subterráneo de ese pasado y éste presente, diálogo invisible, tantas veces sordo y mudo para los adultos (Aguilera 2006, 8-9).

A este respecto, me parece que el trabajo de Claudia, lo que hace es precisamente romper con la manera de hacer historia de los adultos, incorporando la fibra sensible de su niñez del pasado en un diálogo con el presente; el suyo y el de otras niñas. En ese diálogo que se va tejiendo, el

⁴² Editora chilena, cofundadora de Lom Ediciones y titulada en Pedagogía en Historia, por la Universidad Católica Raúl Silva Henríquez.

audiovisual es una hebra importante, de allí que Huaiquimilla sostenga que el ser director(e/a) es también ser tejedor(e/a). En ese tejido, ve el proceso de filmación como práctica política, donde no hay una tesis previa, sino una experimentación constante. De hecho, los guiones son sugeridos y conversados con sus actores/as, quienes encarnan los textos con sus propias palabras, lo que genera nuevas cosas. Así, se percibe como la antítesis de la imagen del director que está sentado en una silla lejos gritando las acciones a seguir por el reparto, en cambio, conversa y acompaña a cada uno. Ve prioritario que el cine no esté sobre la vida, por lo cual se debe generar un ambiente de cuidado, con respeto a la comunidad y a los niños.

Por lo anterior, Mala Junta tiene que ver con contar una historia sobre niños que no tienen voz, que están invisibilizados, “porque son un poco el lado feo de una historia”, ante lo cual sostiene “Yo quiero darles una voz, poner al espectador en los pies de estos niños. Tratar de ver qué sueñan y también cómo se sienten ante el juicio de los demás” (Huaiquimilla 2016, s.p.).

A propósito de los anhelos y sentidos que guían el trabajo con niños, Salazar plantea que hacer historia de niños “es, sobre todo, una cuestión de piel, de solidaridad, de convivencia, de ser uno mismo, más que de métodos y teorías. Se trata de ‘sentir la humanidad propia y convivir el ‘sentir’ de esos niños” (Salazar 2006, 91). Y a mi parecer Claudia encarna notablemente esas (y otras) características en su trabajo las que, por cierto, también se expresan en las reflexiones que hace del mismo:

En mi caso, me siento muy cercana a la energía de las chicas y de los chicos porque creo que a mí se me reitera, sobre todo siendo directora mujer y también mapuche, el hecho de que la represión por parte de la autoridad y del decirme cómo se hacen las cosas, se repiten constantemente. Cuando era adolescente no lo supe expresar con palabras y con el cine es como logro transmitir eso que me dolió. Ahora veo a los adolescentes con su dolor y trato de ser un canal para ayudarles a traducir lo que están sintiendo. Sin embargo, no es que yo decida que mis películas sean sobre la adolescencia, es solo que estoy en la vida y veo un dolor y tengo que hacer algo (Huaiquimilla 2022a, s.p.).

De allí se desprende su necesidad de contar algo desde otro lugar, dejar escrita la historia a través del cine, del arte, de poder acompañar a personajes que no tendrán monumentos, y retratar la belleza humana en toda su complejidad; con un sentido expansivo. El habla, es un habla rizomática sin sujeto/sin verbo, y los mapuche no hablan por hablar, siempre debe tener un sentido; qué mostrar y qué dejar fuera es una decisión política. Por ello, Mala Junta fue fruto de 6 años de investigación, buscando romper estereotipos y prejuicios e interrogándose a sí misma

¿Cuál es el sentido de contar esta historia? ¿Cómo contarla? ¿Por qué contarla yo? Preguntas que guían el filme que analizo a continuación.

4.2. Mala Junta

4.2.1. Preludio

A modo de introducción al análisis de las narrativas sobre niñeces y juventudes presentes en Mala Junta, he desarrollado un abordaje distinto al del capítulo Kūla, donde analicé video-performances de menos de 5 minutos de duración, permitiéndome analizar de manera extendida el discurso presente en cada audiovisual. En este caso, al tratarse de un filme de 89 minutos de duración (con variadas ambientaciones, personajes, situaciones y subtramas), comento a modo de contextualización previa al análisis denso, tres aspectos que permiten tener un panorama general sobre la película: a) Características técnicas; b) Trasfondo político-territorial; y c) Sinopsis de la trama.

a) Características técnicas

Película producida en Chile, rodada en San José de la Mariquina, y Santiago. Dirigida por Claudia Huaiquimilla. El guion, por su parte, si bien está escrito por Huaiquimilla junto con Pablo Greene, de acuerdo por lo señalado por la primera en la Masterclass, éste es un guion que es sugerido y no necesariamente leído por sus actores, sino que más bien se da en diálogo con éstos, quienes lo hacen suyo y luego lo narran en sus términos.

El elenco estuvo compuesto por: Andrew Bargsted, Eliseo Fernández, Francisco Pérez-Bannen, Francisca Gavilán, Ariel Mateluna, Sebastián Ayala, Ignacia Uribe, Rosa Ramírez, Alex Quevedo, Verónica Medel y Baltazar Amaya (Lanza Verde s.f.b.).

La productora es Lanza Verde, la que, en sus palabras se describe de la siguiente manera:

LANZA VERDE es una productora audiovisual que levanta historias de autor con un especial foco en el espectador como invitado estelar. Entre las temáticas principales que tratan se encuentran: crítica social,

coming of age y territorios, buscando siempre el humor y el amor en los lugares menos esperados. Fundada por Claudia Huaiquimilla y Pablo Greene, el año 2015 (Lanza Verde s.f.a.).

Estuvo coproducida con Pinda y Molotov Cine. Fue financiada por el Fondo Audiovisual Regional 2014 del Ministerio de las Culturas y las Artes del Gobierno de Chile. Auspiciado por la Universidad Del Desarrollo, Instituto Profesional ARCOS y la Ilustre Municipalidad de Mariquina (Lanza Verde s.f.a.).

Producción ejecutiva: Claudia Huaiquimilla; Pablo Greene; Eduardo Villalobos; Rebeca Gutiérrez Campos. Producción general: Rebeca Gutiérrez Campos. Asistentes de dirección: Pablo Greene; Enrique Farías; Fabián Flores. Dirección de fotografía: Matías Illanes. Montaje: Valeria Hernández. Dirección de arte: Camilo Solis. Sonido: Andrés Zelada; Carlos Collio; Diego Aguilar. Música⁴³: José Miguel Tobar; Miguel Miranda. Maquillaje: Marcela Hidalgo (Lanza Verde s.f.a.).

b) Trasfondo político-territorial

La trama ocurre en la comuna⁴⁴ de San José de la Mariquina, la que ha sido objeto por parte de los grandes medios de comunicación por las quemas de camiones de empresas forestales por encapuchados. En el discurso mediático, se alude a la “causa mapuche”, lo cual, tiene consecuencias directas sobre las comunidades mapuche que habitan el sector. Ello, por otra parte, cambia el foco de las dinámicas que detonan los conflictos, a saber, la usurpación de territorios por parte de empresas extractivas resguardadas por los agentes represores del Estado.

De acuerdo con el antropólogo chileno Jens Benhör⁴⁵ en una reseña para la Revista Endémico, “aunque la película no entra en las profundidades del conflicto del estado chileno con el pueblo mapuche, sí invita a mirarlo desde otra perspectiva. Desde esa inquietud constante en que vive una comunidad bajo sospecha, violentada económica y socialmente” (Benhör 2017, s.p.). A propósito del ambiente sonoro y visual que genera la película, concuerdo también con Benhör que:

⁴³ A modo de apunte, añado que la película finaliza con la canción “Nacido Indio” de Daniela Millaleo.

⁴⁴ División administrativa chilena equivalente a la de Alcaldía o Municipio en otros países.

⁴⁵ Su trabajo se centra principalmente a la educación ambiental y la comunicación de la ciencia.

A través de una música minimalista, con guitarras eléctricas y un kultrún que resuenan como ecos de la tierra, Mala Junta se desarrolla en los márgenes, entre pinos y eucaliptos, sitios pelados, pequeñas casas de madera con olor a humo y la tetera siempre sobre la estufa, gallinas, chanchos y polvo, el aserrín aparece de repente, las sopaipillas y el vino que pasa de mano en mano. Todo esto conforma un recorrido por el sur, por esos paisajes que están entremedio; no son densos y fotogénicos bosques nativos, no son impresionantes saltos de agua enmarcados por algún monumental cerro con araucarias; son pueblos con caminos de tierra, son liceos, son campos chicos rodeados por plantaciones grandes y son dos niños aún confundidos porque sienten que la vida podría tener algún sentido (Benöhr 2017, s.p.).

c) Sinopsis de la trama

Cuando Tano (Andrew Bargsted), de 16 años, vuelve a cometer un delito en Santiago, se ofrece como solución de última oportunidad ir a vivir al campo en el sur de Chile con su padre Javier (Francisco Pérez-Bannen) a quién no ve hace años y apenas conoce, para así evitar el internamiento en un centro de la red Sename. Javier vive en un sector mapuche desde hace años, por lo que Tano al llegar, participa de sus dinámicas y también de sus problemáticas. Allí entabla un vínculo de amistad con Cheo (Eliseo Fernández) un tímido joven mapuche, quien es objeto de acoso por parte de sus compañeros de curso. Los conflictos del sector señalados en b) y las tensas relaciones con sus padres, los mueven a enfrentar juntos los distintos prejuicios que cargan en su ya compleja juventud. A propósito de los personajes, Claudia Huaiquimilla plantea lo siguiente:

Yo elegí dos personajes, que es un niño del Sename y uno mapuche, que apelan a algo que pueda sentir cualquier chileno, que tiene que ver con que de pronto no calzamos en un modelo y no hay donde pertenecer. Estos dos niños están buscando ser quienes quieren ser y la gente les dice que no deben ser así y no les dan el lugar donde acogerse, que va más allá de que seamos o no mapuche, sino que, que tan mala junta seamos. A todos alguien nos considera un poco mala junta. Todos pueden identificarse con esos niños (Huaiquimilla 2017a, s.p.)

En esa búsqueda de ser quienes quieren ser, entre los sentimientos de no pertenencia, de disrupción con el entorno, de distancia con el mundo adulto, se va urdiendo en la relación de Tano con Cheo un wixal⁴⁶ tejido a partir de la yuxtaposición de dos colores distintos que hacen

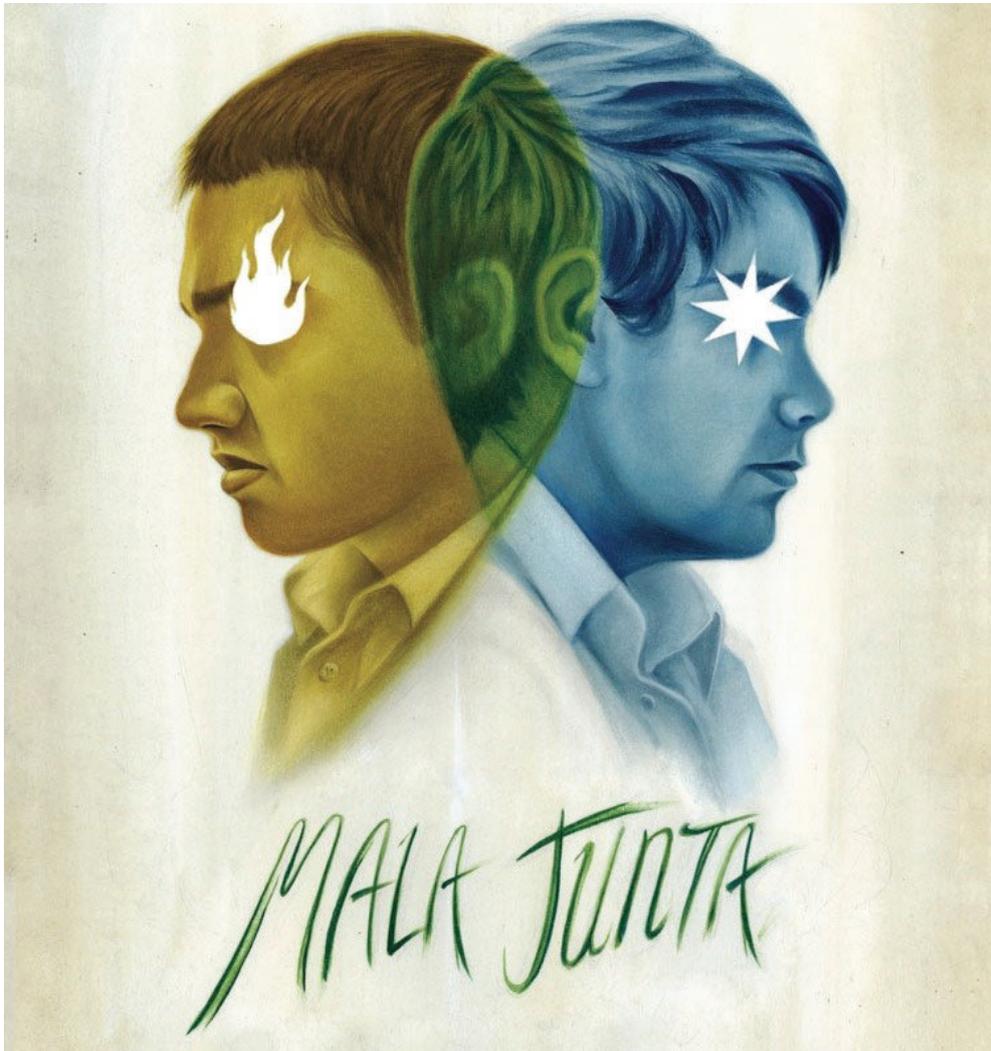
⁴⁶ “El wixal es infinitamente mucho más que el artefacto en el que las tejedoras mapuche urdimos textiles para vestir o abrigar a nuestra gente. En él, nos ponemos de pie trama a trama, gestando nuestros tejidos como libros abiertos que relatan historias, sueños o propósito de vida” (Calquin 2021, s.p.).

aparecer un tercer color a la distancia, pero que al mirarlo de cerca pueden verse sus, puntos, entrelazamientos, nudos, tensiones, etc.⁴⁷ (ver imagen 4.10).

En suma, el análisis que a continuación realizo sobre la película no sigue un orden estrictamente cronológico del desarrollo de ésta. En primer lugar, narro los minutos iniciales de la película enfatizando entornos, sucesos e introducción a las vidas de Tano y Cheo antes de su primer cruce. Luego, analizo el desarrollo de lo que Huaiquimilla concibe como los niños terribles, en los siguientes apartados: La amistad; La escuela; Desencuentros con el mundo adulto; y Árboles caídos, raíces descubiertas.

⁴⁷ Tomo prestada esta metáfora de la palabra aymara ch'ixi, la que de acuerdo con Silvia Rivera Cusicanqui **Fuente especificada no válida**. “tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados [...] Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo”.

Imagen 4.10. Afiche de Mala Junta



Fuente: Chris Buzelli (2016)

4.2.2. Minutos iniciales

Es de noche, los perros ladran, Tano prende un cigarro y mira a su alrededor (ver imagen 4.11). Cambia la toma, rompen fulminantemente el cerrojo de una estación de servicio con Dani (Baltazar Amaya). Entran con capuchas y linternas, Tano desactiva la alarma y suspira aliviado. Indica la señal: “hay que avisar”. Sugiere sacar algo antes y Dani advierte: “pero hueón, si la

cuestión era entrar y salir”. Tano insiste: “ya, pero si es pa’ nosotros hueón, la hacemos corta⁴⁸”. Dani cede: “ya, anda hueón”, Tano aclara: “quédate avisando, yo la hago corta”.

Imagen 4.11. Tano fumando



Fuente: Matías Illanes (2016)

Entra al área de los productos mientras por la mampara de vidrio se ve cómo llegan los vehículos del resto del equipo a encadenar un cajero automático para extraerlo. Tano comienza a sacar cigarrillos, dinero de la caja, y golosinas. En eso suena un estruendo de vidrios quebrándose y en las cámaras de seguridad se ve como uno de los vehículos logra extraer el cajero. Tano agitado se apura en su proeza y le lanza algunas golosinas a Dani, quien sale primero del lugar. En eso se escucha la voz de alguien; un trabajador de la gasolinera que lo retiene con fuerza, Tano le pega una patada para apartarlo de Dani, quien se libera y ahora Tano es retenido. Dani grita que lo suelten y Tano le dice que corra, mientras maldice inmovilizado en el suelo. Dani escapa corriendo y se pierde en una calle difuminada entre los gritos de Tano, sonidos de motores de los vehículos y sirenas de la policía. Suena una melodía dramática, la imagen se vuelve negra con el título “MALA JUNTA” con letras blancas.

⁴⁸ Hacerla corta quiere decir realizar una acción sin demora.

Es de día. Tano camina entre las sombras de un pasillo interior hacia la cámara, cabizbajo y comiendo una fruta. La imagen se aclara, mira hacia adelante y se detiene pasmado. Cambia la toma y aparece Javier al otro lado del pasillo sentado tras una ventana con un lapicero rellenando algún papel. Se detiene en su acción, mira a Tano de vuelta y (pasados unos segundos) lo saluda moviendo la cabeza hacia arriba (ver imagen 4.12).

Imagen 4.12. Miradas de Tano y Javier



Fuente: Matías Illanes (2016)

Luego cambia a un plano en el que se muestra a Javier y Tano de espaldas, apoyados en una baranda en el Terminal Alameda de los buses Tur Bus en Santiago. Javier le menciona a Tano que vio a su mamá después de mucho tiempo y comenta de manera despectiva el deterioro de su aspecto físico: “está hecha mierda”. Esto lo hace con una sonrisa levemente dibujada en su rostro, buscando la simpatía o complicidad de su hijo con el comentario. Tano, simplemente lo mira y voltea el rostro en otra dirección. Javier toma un sorbo de su té, cambia a un tono más serio y le dice a Tano: “oye me... me dijeron clarito que van a estar encima tuyo todos estos meses”, refiriéndose al control que hará Sename sobre su tutoría. Mientras Javier le menciona esto Tano se voltea y se apoya en la baranda con el cuerpo en una dirección opuesta a la de Javier.

El padre busca afirmar su autoridad adulta mencionando que él no es como “la Natalia” (la madre), momento en que Tano lo mira y Javier añade “a mí no me vengai con hueás, nada de arrancarse”. Tano lo mira moviendo la cabeza como si estuviera asintiendo, pero con un ritmo desafiante y le dice: “Tranquilo, yo no soy como voh⁴⁹”, evocando el abandono paterno. En eso, Tano voltea su rostro en la misma dirección que está su cuerpo y muerde su sándwich, Javier guarda silencio lo mira un momento, luego mira hacia adelante y da otro sorbo a su té. Mientras

⁴⁹ Vos, Tú.

tanto, se escucha por los altoparlantes: “Pasajeros con destino a Temuco, Purranque y Mariquina, salida 22 horas, favor dirigirse a anden...”.

Un vistazo al viaje desde el interior del bus. La mayoría duerme, incluido Javier. Tano mantiene los ojos abiertos hacia delante. Parece insomne. Mira atentamente de reojo el teléfono de una pasajera en el que alcanza a divisarse una pista de audio reproduciéndose. La pasajera guarda su teléfono, acomoda sus audífonos y su cuerpo. Tano vuelve la mirada al frente. Cambia la sonoridad y Tano, antes recostado, se asoma por la ventana. Javier despierta de golpe y el resto de pasajeros también. Un murmullo estruendoso y el fulgor de una barricada en llamas tienen su impacto en el bus y sus viajantes. Se siente un golpe en el armazón del vehículo. Afuera personas encapuchadas avivan las llamas y sostienen un lienzo. Habla el chofer del bus: “Cuidado, señores pasajeros, por favor échense pa’ atrás, cierren las cortinas ya vamos avanzando, vamos avanzando. Tengan cuidado por favor, cierren las cortinas oiga”.

El murmullo se vuelve menos nítido y se intercala el chiflido de una tetera que ha alcanzado su punto de ebullición. La escena del bus ahora aparece en el noticiario por la pantalla del televisor al interior de una casa. El humo de las barricadas televisadas se confunde con el vapor del agua recién hervida. En la televisión se escucha la voz de una periodista que narra:

Un nuevo ataque incendiario se efectuó esta madrugada en el sector del acceso 17 de la Ruta 5 Sur camino a la ciudad de Valdivia. Más de una decena de encapuchados cuyas identidades aún se desconocen quemaron y destrozaron un camión carguero propiedad de la Celulosa Arauco. Carabineros comenzó una investigación para encontrar a los responsables. Hasta ahora, las únicas pistas de su identidad son los carteles y lienzos alusivos al conflicto mapuche hallados en el lugar.

Mientras sigue la narración por parte de la periodista, Andrea (Francisca Gavilán) saca la tetera cesando su chiflido. La toma cambia y muestran a Cheo despertándose al cantar del gallo (ver imagen 4.13).

Imagen 4.13. Cheo despertando



Fuente: Matías Illanes (2016)

Mientras bosteza, alguien apaga el televisor. Se refriega sus ojos, se destapa de las cobijas y se pone sus botines. Ahora se muestra el exterior de la casa con cacareo de gallinas sonando de fondo. Cheo con su torso desnudo lava sus brazos y rostro con agua de un lavatorio enlozado. Andrea, su madre sale con un bol (enlozado también) a botar agua a la tierra. Cheo, mientras la madre sale y realiza la acción, coge la toalla y se tapa cubriendo tu torso. Andrea al ver el gesto de su hijo, le comenta con una sonrisa dibujada en su rostro: “¿Qué tanto se tapa oiga? Como si no lo conociera yo”. En eso se da vuelta con el bol vacío, levanta una tineta⁵⁰ con agua y vuelve a entrar a la casa. Lo que a primera impresión pareciera ser el pudor adolescente de Cheo, un chico tímido que tapa su cuerpo, es el ocultamiento de cicatrices de lo que alguna vez posiblemente fueron heridas por perdigones (ver imagen 4.14).

⁵⁰ En Chile le decimos tineta a un balde de cinco galones.

Imagen 4.14. Cheo lavando y cubriendo su cuerpo. Dirección de fotografía Matías Illanes



Fuente: Matías Illanes (2016)

Suena una percusión mientras la cámara recorre fugaz e íntimamente el torso de Cheo. Nueva escena. Cheo va por un camino de tierra rodeado de campos de trigo con la música de fondo intensificándose, el viento soplando fuerte y aves graznando. Más adelante caminan Pedro (Ariel Mateluna) y su padre. Pedro, mira hacia atrás para corroborar que Cheo les sigue el paso. Se escucha un trinar de treiles y cambia la toma. Esperan sentados en un cerco pequeño de madera a que los pasen a buscar en vehículo para ir al pueblo, mientras Cheo le lanza espigas⁵¹ a Pedro, quien le dice en tono de broma que si sigue igual de molesto va a terminar como un tábano. El padre le dice a su hijo Pedro: “Va a estar complicado más tarde mijo”. Éste le responde: “Si po’, seguramente los pacos van a huear pa’ acá también”. El señor, lo toma del brazo y lo mira: “Cuídate tú”. “Tranquilo viejo, si yo ya no ando en esa” le responde Pedro, quien, al llegar una camioneta gris indica: “ya, movamos la rajita que llegó el transporte”. Se detiene la camioneta con ritmos de ranchera y dos ocupantes en la parte trasera. Se suben los primeros, Cheo se demora un poco, y Pedro con el resto de los ocupantes bromean diciéndole que no sea pajero⁵². Los ocupantes se sientan a los lados y Cheo al medio como niño al cuidado de los mayores, el vehículo avanza perdiéndose por un camino de tierra rodeado de árboles.

Se muestran las manos de Tano quitándole la carcasa al teléfono visto anteriormente en manos de una pasajera del bus. Se escucha el canto de un chercán. Mira hacia atrás con el sol pegándole en la cara. Un plano panorámico muestra a Tano y Javier bajando del bus parqueado en la carretera

⁵¹ Una broma habitual en los trigales es lanzar espigas para que se claven en la ropa de quien nos acompaña.

⁵² En varios países de habla hispana se usa “pajero” como sinónimo de aquel que tiene el hábito de masturbarse. Sin embargo, tanto en Chile como en el Río de la Plata, también se utiliza como sinónimo de flojo o reacio al trabajo. En el caso de Cheo, como joven, se insinúa que es flojo producto de la masturbación constante.

pavimentada. Mientras en sentido contrario, por un camino de tierra pasa la camioneta con Cheo en sentido contrario (ver imagen 4.15), marcando el primer cruce de los protagonistas.

Imagen 4.15. Un cruce de caminos



Fuente: Matías Illanes (2016)

4.3.1 Niños terribles

Quise adentrarme en el bosque

comer algunas moras

estirar las piernas en soledad

saco algunas fotografías

un escarabajo intenta subir una hoja

al nido de un ave

un zorro contempla el vuelo

de unas libélulas

la huella de un perdigón

incrustada en el tronco

de un roble

(De “El territorio del viaje” – Daniela Catrileo)

De acuerdo con la directora, le gusta mucho la niñez como temática, porque es que lo que nos marca para el resto de la vida, seamos conscientes o no de ello. También, hablar de “los niños terribles” permite interpelar las miradas adultas y externas sobre las niñeces, que buscan hacerles responsables en un mundo que les adultos han creado (Huaiquimilla 2017b, s.p.). Esta noción popularizada por el libro homónimo de Jean Cocteau, habla de niños que “se aíslan del mundo y conforme crecen se involucran en situaciones emocionales complejas”, “que representan una ruptura de las normas y convenciones sociales” (De la Garza 2017). En esa línea, el interés de Huaiquimilla (2017b, s.p.) está en “contar historias desde su punto de vista: qué es lo que sienten ellos frente al mundo que los rechaza”. Así, la película “nació un poco de darle a estos dos marginados un primer amigo, un primer aliado y que lo entendieran” (Huaiquimilla 2020, s.p.).

4.3.2. La amistad

En su primer día en San José de la Mariquina, Tano le saca un poco de vino a un botellón de su padre, la pone en una botella de plástico y sale a recorrer el entorno de su nuevo hogar. Llega a un lugar tranquilo en medio de un bosque con un árbol al centro y algunos cachureos⁵³. Se apoya en el árbol a tomar vino. Cheo llega con un palo guía a ese escondite, que es también su refugio y ve a Tano por primera vez. Tano cuando siente que alguien llega guarda la botella en su bolsillo. Se miran y se hacen un gesto levantando la cabeza. Cheo se le queda mirando mientras ondea el palo con una mano, mira en otra dirección cuando Tano lo observa de vuelta (ver imagen 4.16) y le exclama a Cheo: “ya po’ hueón que mirai”, éste le contesta: “no erís de aquí”.

- Me vine por unos días no más, responde Tano.
- ¿Qué?
- Que me vine por unos días no más... me voy a virar ya, aclara Tano.
- ¿A dónde? Vuelve a preguntar Cheo.
- ¿Y a vo’ que te importa hueón?

⁵³ En Chile denominamos cachureo a un conjunto de objetos comúnmente “desechables”, como elementos de plomería, juguetes viejos, tapas de plástico, etc.

- Cheo lo mira.
- Ya chao... ¡chao hueón! Insiste Tano y saca su botella con vino.

Imagen 4.16. Primer encuentro de Cheo y Tano



Fuente: Matías Illanes (2016)

Cheo, se da vuelta como para salir y se gira nuevamente hacia Tano y le pregunta por la botella: “¿Qué es eso?” Éste con una sonrisa pícaro, le contesta: “Bah, juguito de uva po’, por qué ¿querís? Toma po’”. Cheo niega con la cabeza. “Toma” insiste Tano y Cheo vuelve a negar con la cabeza. Tano en un tono más amistoso le pregunta:

- Ya hueón ¿dónde venden puchos⁵⁴ por acá?
- En el pueblo.
- Buena y ¿cómo llego pa’ allá?
- Caminando.
- Chucha, dice Tano suspirando. Obvio po’ hueón.

Ambos ríen respirando. Tano pregunta “¿y ese palo?”, Cheo lo mira desafiando de manera juguetona y golpea el palo en la palma de su otra mano. “Aaah, ¿Qué, me andai’ pakiando⁵⁵?”.

⁵⁴ Cigarrillos.

⁵⁵ Esta expresión viene de Paco, manera en que se le dice a la policía en Chile, similar a “Chapa” en Ecuador y “Tombo” en Colombia.

Cheo asiente con la cabeza. Tano levanta las manos en broma y dice: “ya tranquilo tío, si no estoy haciendo nada”. Ambos vuelven a sonreír (ver imagen 4.17).

Imagen 4.17. Las primeras risas



Fuente: Matías Illanes (2016)

“Ya chao hueón”, le dice Tano en un tono juguetón y se va del lugar. Cae la noche y se ve un plano general con la silueta de Cheo haciendo una fogata con los cachureos del suelo. Este lugar, que era también el escondite de Claudia Huaiquimilla cuando pequeña, se convierte en su punto de encuentro, donde se van conociendo y tejiendo su amistad. El árbol y la relación entre ellos se vuelven un refugio ante la hostilidad del cotidiano, del acoso escolar sufrido por Cheo, el hostigamiento de la autoridad del mundo adulto a Tano, y el asedio empresarial y estatal al territorio.

Luego de ese primer encuentro Cheo pareciera que seguir a Tano donde vaya. Sin amistades en el liceo, Tano aparece como un amigo que no lo discrimina por ser mapuche, es su vecino y habita también sentimientos comunes, el vacío, la soledad, no encajar. Jugando en el plano interpretativo de lo aparente, vemos a Tano como el joven rebelde y desarraigado que incita al tímido y “buen cabro”⁵⁶ Cheo a desafiar las normas, a ser vivaz y a agarrar lo que está a la vista para ser tomado por quienes obran con audacia. Ejemplo de ello, se da cuando entran a una tienda, Cheo mira una gorra y Tano le dice:

- ¿Te gustó esté?
- Sí.
- Está bueno.

⁵⁶ Buen chico.

- Cheo asiente con la cabeza.
- Llévatelo po'. Tano pone la gorra entre la ropa de Cheo.
- ¿Qué? Cheo lo mira desconcertado, mientras Tano sigue su camino y le dice:
- Ponte vío' hueón.

Tano sale de la tienda actuando con normalidad y les dice a las chicas que están en la caja: “Chao, muchas gracias que estén bien”, y ellas le corresponden con amabilidad: “Chao”. Cheo mira a su alrededor con desconcierto.

Imagen 4.18. Poster Mala Junta de Bodega Films



Fuente: Bodega Films (2016)

Esta escena que, por cierto, fue elegida para uno de los posters promocionales del filme (ver imagen 4.18), luego continúa con ambos caminando por la vereda. Tano saca audífonos del bolsillo y los coloca en su teléfono, Cheo mira el gesto con nerviosismo. Tano le dice “ya sácalo hueón, si ya fue, pónitelo”. Cheo saca la gorra, se la coloca en la cabeza y mira a Tano, como buscando su aprobación. Tano lo ve y comenta: “buena ahí, rankeando⁵⁷”, Cheo sonríe con timidez. “Pa’ que te saquís la cara de pollo⁵⁸ hueón”, comenta Tano.

De acuerdo con Verónica Quezada, Terapeuta ocupacional y psicóloga comunitaria chilena, en diálogo con Carlos Vásquez (2010) hay una manifestación de autoeficacia dentro de las actividades delictuales, según la cual reflexiona que “existe una necesidad de las y los jóvenes de mostrarse competentes y eficaces frente al mundo, y en algunos casos, ciertas acciones delictuales o actividades alejadas de la norma, les permiten mostrar sus capacidades inherentes, intangibles desde otros lugares” (Ibid.).

Esto es algo que marca fuertemente el carácter de Tano, mostrar su competencia y eficacia. Es algo que se puede ver desde el inicio del filme, cuando le insiste a Dani en ir a sacar golosinas y cigarrillos en la estación de servicio, cuando el plan era solo “entrar y salir”. También manifiesta iniciativa y capacidad persuasiva, la cual, en ocasiones puede incurrir en manipulación de su parte (sobre todo con Cheo) para lograr lo que se propone y transgredir las normas. Ello le lleva también a hacer que su amistad con Cheo esté sujeta a ciertas condiciones, por ejemplo, luego de un acto político social en el que ambos participan, Tano convence a Cheo de que vayan a una tertulia con las personas del acto, tras preguntarle ¿somos amigos o no somos amigos?⁵⁹

Otro momento que ilustra bien esta característica se da tras volver del colegio al taller mecánico donde trabajan Javier y Pedro, allí, Tano le dice a su padre que Cheo lo invitó a su casa; un evento que improvisó para no volver a la rutina de un hogar que no siente suyo. Luego, Javier envía una caja de bombones para Andrea con Cheo, a quien Tano le insiste para que se los

⁵⁷ Esta expresión anglicista viene “ranking” en inglés, que evoca a clasificar algo. No obstante, en Chile se popularizó con el reguetón que lo usa como sinónimo de respeto y admiración, y en este caso, por el contexto de enunciación, lo que Tano le quiere decir a Cheo es que está vistoso.

⁵⁸ Una de las tantas expresiones zoomórficas en Chile. Que quiere decir una persona que no tiene desplante ante ciertas situaciones de la vida, que le falta iniciativa o que es despistado en extremo. También puede operar como sinónimo del uso coloquial de imberbe.

⁵⁹ Desde mi propia vivencia, debo decir que esta pregunta en Chile es común entre niños y jóvenes, tanto para convencer a otro, como para reafirmar la amistad.

coman, convenciéndolo con que le estarían haciendo un favor a su mamá, ya que “todas las viejas están a dieta”.

La cámara ahora capta la celulosa operando en primer plano, “huele como a chanco muerto”, comenta Tano. En seguida ambos protagonistas en un plano general caminan por las vías del tren.

De fondo la celulosa, humeante e imponente, puesta en un lugar lleno de vegetación, que contrasta con el metal gris de una estructura invasiva. Dos adolescentes compartiendo unos chocolates; uno viene de Santiago y otro ha estado toda su vida en San José de Mariquina. Oye, esta hueá es muy gigante, ¿qué es?, pregunta el Tano. Es la celulosa, le responde el Cheo. ‘Bacán’. La respuesta automática que sale de la boca de una persona en formación que no comprende lo que tiene por delante. El Cheo es categórico: ‘¿Cómo que bacán? Tiene la cagá’ (Valencia en la bajada de su entrevista a Huaiquimilla 2017a, s.p.).

Allí sentados bajo el árbol donde se encontraron por primera vez (ver imagen 4.19), fuman un porro y entre risas, Tano le dice a Cheo que ahora puede ser su amigo. Cheo, luego le muestra a Tano cómo explota una lata en el fuego. El primero, incrédulo, en seguida estalla en risa cuando siente el estruendo de la explosión. Ambos ríen y jueguetean.

El consumo de alcohol, tabaco u otras sustancias en nuestros tiempos es parte de las relaciones entre jóvenes, según reflexiona Quezada:

En relación a los vínculos establecidos con pares, las y los jóvenes encuentran en estos un referente y acompañante importante, dentro de la cotidianidad. En ocasiones es con estos con quien es posible conversar y apoyarse, pero también es donde aparece el consumo de drogas como una actividad que forma parte de esta relación (Quezada 2016, 262).

En efecto, en el vínculo que van formando Tano y Cheo aparece el consumo de vino, tabaco y marihuana, como una actividad que forma parte de la relación a lo largo del filme. No obstante, estos elementos aparecen como un problema solo ante la mirada adulta, pues al origen de los problemas y, en definitiva, de sus dolencias como niños, no está en el consumo, sino en el abandono, en la falta de afecto y en la discriminación.

Imagen 4.19. Risas bajo el árbol



Fuente: Matías Illanes (2016)

Cuando se hace de noche tas sellar su amistad bajo el árbol, Tano con Cheo llegan a la casa de Javier, allí los esperan con Pedro preparando huevos revueltos para las onces. Pedro, sabiendo en la condición en la que vienen los molesta diciendo que tienen harta hambre por estudiar. Javier les dice “cuidado con estos paseítos ustedes dos”. Pedro insinúa que a Cheo le falta un hermanito, refiriéndose a Tano. Cheo lo mira con expectativa; Tano abjura de la situación con un impropio y una risa nerviosa, avergonzado se cubre la cabeza con su capucha.

Esa amistad/hermandad se va tejiendo no exenta de nudos a lo largo de la película, tensionada sobre todo por los desencuentros con el mundo adulto y la escuela, dimensiones que atraviesan las niñeces y que a continuación analizo.

4.3.3. Desencuentros con el mundo adulto.

- Cachai que una vez yo estaba así fumando en el baño de mi casa. Estaba con el cuello afuera de la ventana así, parecía jirafa conchetumare, pa' que no me pillaran hueón. Y de repente de la nada, entra el Roberto así de un portazo terrible enojao' y me pregunta ¿qué estoy haciendo culiao'?! Y yo le dije: Na' ¿querís? Hermano, esa hueá le dije hueón. Me sacó la conchetumare⁶⁰

⁶⁰ Le propinó una gran golpiza.

po', obvio. Estaba mi mamá al lado mirando toda la hueá más encima. Me sacó la conchetumare el culiao ¿y sabís que hice yo?

- Cheo se encoje de hombros.
- Na'. A lo Gokú po' hermano. No grité, no lloré, no lo dejé de mirar en ningún momento. Es que ahí los culiaos se cagan de miedo, ahí recién se te ven los cocos⁶¹ ¿cachai o no?
- Yo nunca lo conocí.
- ¿A quién?
- A mi papá.
- ¿También se fue?
- No, se murió.
- Chucha sorry... Bueno, valen callampa⁶² todos los viejos culiaos, mejor que esté muerto.
- Mi mamá decía que era bacán.
- Bueno es que las mamás hablan puras hueás po' ¿o no?
- Cheo se encoje de hombros.

Este diálogo se da entre Tano y Cheo, en su primera fumada baja el árbol, cuando declaran su amistad, terminando el primer tercio de la película. Aquí se esboza en breves palabras la relación que tiene cada uno con la figura paterna principalmente. En el caso de Tano, es más patente esta problemática, situación por la cual, he decidido centrar los desencuentros con el mundo adulto a partir de las vivencias de Tano, y las dinámicas de la escuela desde la vivencia de Cheo, la que resulta más problemática.

Así, en función de esa priorización problematizo la figura del “huacho” en Tano. De acuerdo con la antropóloga chilena y Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales, Sonia Montecino (2010) la noción de huacho está atravesada por la ilegitimidad/bastardía como una marca y, en definitiva, estigma que perdura hasta nuestros días. Así, “el huacho mestizo lleva como signo de su constitución: el abandono, lo errático del padre que emula el hijo” (Ibid., 53), características

⁶¹ Cojones.

⁶² No valen nada.

que a mi parecer se hacen presente en la figura de Tano, por su historia que nos cuenta la película.

Cuando Tano sale a recorrer el bosque por primera vez y se encuentra con Cheo, Javier en paralelo tiene una conversación con la asistente social encargada de su caso. Ella le menciona que en el ejercicio de su labor no le gusta mandar a un ningún niño a ningún centro de menores y en el caso de Alejandro (nombre de Tano) muchos menos, porque ingresarlo para él sería matarlo. Para poder rescatarlo, prosigue, tienen que jugarse entero por él, reiterando que Javier es su única opción y que la ausencia de Tano en el hogar poco ayuda. Javier se muestra cabizbajo y acongojado por lo que la asistente le comenta, y que él no quisiera que recluyan a Tano. La asistente sentencia que quisiera creerle.

Esa frustración ante el llamado de atención por parte de la asistente social se transforma más tarde en enfado con Tano y en una búsqueda de afirmar su autoridad como padre. Cuando Tano vuelve de caminar, Javier en tono serio y con escaso contacto visual, le pregunta por su ausencia y por el vino. Tano es excusa con que estaba caminando y que le había sacado poquito. Javier en eso, le comenta que al día siguiente irán inscribirse al Liceo. Tano se molesta y le reclama que no le habló de eso en Santiago, Javier es categórico: “te lo estoy diciendo ahora”.

- Oye hueón no podís hacer esa hueá. Reclama Tano.
- ¿Qué huéa? ¿educarte? Vos soy un pendejo, no te mandai solo.
- Ahora po’ conchetumare.

Tano desafiante, insinúa la hipocresía de estar ausente y aparecer ahora con la intención de educarlo y de tratar de manejar su vida. La reacción de Javier es violenta, se levanta de su silla apartándola con fuerza y se acerca de frente a Tano increpándolo con tono autoritario: “a quién le decís conchetumare, conchetumare”. Tano lo mira fijo, boquiabierto, asustado, sin achicarse, pero tampoco avivando más el fuego. Se da la vuelta, entra a su habitación y pega un portazo.

A propósito del vínculo paternidad-autoritarismo, el Sociólogo y Educador Popular chileno Klaudio Duarte (2016, 29) plantea que “la figura del padre instaurada como eje de autoridad unilateral”. Y añade

Padre, como se dijo, viene del latín *pater*⁶³ que significa patrono, defensor o protector. No aparece en su etimología la noción de servicio, ni de apoyo mutuo, ni menos que el aporte pueda ser también en la dirección contraria, vale decir de sus hijos e hijas para él. Con este tipo de lazos parentales, se refuerza la constitución de asimetrías que denomino adultocéntricas (Ibid.).

Javier encarna en gran parte de la película esa figura de Padre, lo que tiene como efecto un roce constante con Tano. Al día siguiente, cuando lo inscribe en el liceo, le dice que se porte bien y, preocupado por su imagen, que no lo haga quedar mal.

Gabriel Salazar, empatizando con los huachos, desde la primera persona plural, plantea que hablar de “‘nuestros’ viejos”, es sobre todo hablar de “*ausencias* de retener a su lado a los muchos hijos que echaron al mundo” (Salazar 2006, 34).

“¿Y qué pasaba con mamá?” se pregunta el historiador chileno. Para la madre, el huacho se transforma en estorbo, ella “no escapaba como papá, ciertamente, pero en cambio se deshacía de nosotros tan pronto como podía” (Ibid., 35). Al respecto, otra escena que resulta bastante ilustrativa en este aspecto es un día que Tano se escapa del liceo y decide llamar a su mamá. Le reclama que lo mandó a vivir lejos y ni siquiera lo ha llamado, que quiere volver a Santiago ya que está aburrido del pueblo y extraña a Dani. Por lo que Tano habla, se infiere que la mamá no lo va a recibir de vuelta, con expresiones como “¿qué pasó mamá, se está descartando?”; “ya mamá, sí sé que la cagué”; “chucha, está diciendo lo mismo que el Roberto”. La llamada se corta y vemos a Tano con los ojos vidriosos. Luego aparece un plano con él de espaldas, sentado en las vías del tren (ver imagen 4.20).

⁶³ Itálicas del original en ambas palabras.

Imagen 4.20. Tano en las vías del tren



Fuente: Matías Illanes (2016)

Quizás, el clímax del abandono a Tano se da a horas de la noche en la tertulia posterior al acto político-social. En ese lugar, conversando con Francisca (interpretada por Ignacia Uribe), le comenta que él solo confía en sí mismo. Allí, pasado unos instantes están ambes besándose en la parte de atrás de una camioneta y se detienen porque alguien llega. “Alejandro”, se escucha la voz de Javier. Tano baja de la camioneta y tienen un altercado por lo tarde que es. Además, Tano se ríe borracho y Javier se ofende. Le dice que se suba al auto y Tano le responde “cállate hueón”, allí Javier le grita “¡pendejo huéon, te pasai por la raja a todo el mundo⁶⁴, por eso te echan de todos lados! ¿no entendís?”. En ese momento Francisca baja de la camioneta y se disculpa diciendo que ella lo invitó. La mirada de Javier cambia, pues se da cuenta de lo agresivo que estaba siendo con su hijo, o que lo estaba siendo a la vista de alguien más de la comunidad. Tano se va molesto caminando rápido y Javier lo sigue en su camioneta, y le dice que se suba. Tano lo ignora, así que Javier se adelanta para bajarse delante de él y contener su marcha. Lo abraza y Tano le grita: “¡suéltame culiao!” Tano se zafa y Javier le reclama “oye hueón para tu

⁶⁴ Faltar el respeto de una manera osada.

hueá, soy tu papá”. La réplica de Tano entre gritos y sollozos es, en lo personal, una de las partes que más me conmueve de la película:

Desde cuando conchetumare ¡desde cuando po’ hueón! Vos creís que ser papá es meterla y sacarla un par de veces embarao⁶⁵ culiao’ ¿dónde estuviste cuando me sacaron la chucha? ¡¿a dónde estuviste hueón!? Hippiando en el cerro conchetumare ¡te creiai diferente, pero erís la misma hueá que ella hueón! ¡llegai, decís lo que querís y después le echai la culpa al pendejo culiao’! Se pierde la plata: el pendejo culiao’ ¡mandémolo a la chucha al conchetumare pa’ que no moleste hueón! ¡y ahora seamos felices po’ hueón! ¡contentos los culiaos! ¡ándate a la chucha hueón! ¡ándate a la chucha! ¡valís callampa igual que todos los culiaos! ¡valís callampa culiao’!

Javier solo guarda silencio con sus ojos vidriosos. Sabe que su hijo tiene razón. Tano empieza a vomitar, Javier trata de contenerlo y llevarlo a la camioneta Tano le grita que lo suelte y que se quiere ir. Al día siguiente se muestra a Javier en un plano americano botando todo el alcohol. Tano sale, le comenta desafiante y con cierta ironía que seguro ese es su problema, y sale a caminar. Cuando Javier le pregunta dónde va él responde que ya no se arrancó.

Vuelve al bosque a descargar su rabia pateando el árbol. Allí llega Cheo y le pregunta si está bien, porque la Fran le contó que Javier estaba muy enojado. Tano, en su tendencia autodestructiva dice “oye Cheíto ¿cachai la marca del indio⁶⁶?” Cheo exclama su desconocimiento con una onomatopeya, “¿querís conocerla’ ¿querís jugar? Ya, pero sin llorar sí” sentencia Tano. Le dice que cuente hasta cincuenta mientras con sus uñas raspa el brazo de Cheo, quién le empieza a decir que le está doliendo. Tano insiste y lo incita a que cuente en voz alta. Se genera una tensión corporal importante. Cheo trata de sacar su brazo mientras Tano sigue insistiendo “¡Suéltame hueón!” le grita Cheo, Tano agresivo le responde “por qué no te metís en tus hueás mejor, pendejo culiao’”. “¿Qué hueá?” le dice Cheo a Tano mientras lo empuja, este le responde: “ahora me enfrentai po’ hueón, enfrenta a tu mamita po’, dile que te presente a tu papá que se deje de hacer la hueona”.

¿Por qué Tano dice esto sobre el papá de Cheo? Ocurre que, tras la primera fumada bajo el árbol, donde Cheo le dice que su papá se murió, Tano tiene una conversación con Javier al respecto, quien le aclara que allí se dicen muchas cosas, pero no todas son verdad. Eso que Tano se guardó

⁶⁵ Imbécil

⁶⁶ Juego violento que por su nombre lo más probable es que tenga un origen colonial. Éste tiene principalmente dos versiones, una es rasparse la piel con una goma de borrar recitando el abecedario, otra es la que muestran la película.

luego estalla con Cheo, quién al verse interpelado va a enfrentar a su mamá preguntándole qué es lo que no le ha contado sobre su papá. Ella se desentiende del tema y Cheo, ocupando el mismo vocabulario que Tano le dice: “¿por qué se hace tanto la hueona?”, Andrea molesta lo abofetea. Luego muestran a Cheo acostado y a Andrea acercándose a acariciar la mejilla anteriormente abofeteada. Pero ese no es la orfandad que intersecta con mayor fuerza la vivencia de Cheo es el asedio del empresariado y la policía en su territorio, pero también el abuso constante que sufre en la escuela por parte de otros muchachos.

4.3.4. La escuela

El liceo para Tano resulta una experiencia más bien inverosímil, pues es la calle quien le ha enseñado, como comenta en otra escena. En cambio, para Cheo es un lugar horroroso. Desde el inicio se ve como unos muchachos se acercan, lo rodean y le quitan la comida. Diego (Sebastián Ayala) lo molesta diciendo que alguien le escribió una carta de amor y lo incitan para que la lea, diciendo que él lee bonito. Como Cheo guarda silencio, otro chico lee la supuesta carta, imitando de manera burlesca su forma de hablar (ver imagen 4.21).

Imagen 4.21. Acoso escolar a Cheo



Fuente: Matías Illanes (2016)

Con respecto a la violencia escolar y hacia pu pichikeche, Jaime Antimil Caniupan, profesor de historia, dedica un capítulo de libro en el que indaga en los orígenes coloniales de ésta y su persistencia en la actualidad. Aborda el colonialismo como un wekufü⁶⁷

[...] que hizo que nuestros abuelos y abuelas, padres y madres fueran castigados en las escuelas, arrodillados sobre arvejas por hablar mapuche y que hoy patologiza el ‘castellano mapuche’ hablado por sus niños como trastornos fonológicos, fisiológicos o psicológicos; el que nos obliga a aprender la historia oficial de los grupos dominantes; el que continúa bestializándonos, haciendo cotidiano nuestro maltrato [...] (Antimil 2015, 159-160)

En efecto, la violencia a la que es sometido Cheo es parte de su cotidiano en la escuela. De hecho, en seguida de los chicos que se burlan de su “castellano mapuche”, escupen en su leche y lo obligan a tomársela. Sin saber esa situación, esos son los primeros chicos con los que socializa Tano en el liceo, quienes le inventan que una vez Cheo quemó mochilas en el patio y que en unos años más haría lo mismo con camiones. Más adelante Tano va con Diego y ve que los otros chicos molestan a alguien en el piso de abajo. Tano les dice: “buena a ¿quién están hueviando?”. Allí se percata de que es a Cheo a quien molestan y solo se aleja de la situación. Mientras los chicos le lanzan sus cuadernos y mochila anteriormente arrebatadas, allí Cheo aplica algo aprendido con Tano y mira fijo a Diego, quien se detiene y se aleja. Tras esta situación Tano se escapa del liceo y va a las líneas del tren, como habré señalado anteriormente.

Ciertamente el retrato que hace la directora de esta situación no es un hecho azaroso:

Los niños que vienen del campo tienen un ritmo distinto y eso da pie a que sean muy molestados en el colegio. Y lamentablemente no es algo que le ocurre solamente a Cheo. Yo hice un casting en la comunidad, entrevisté más o menos a 100 niños. Y de ahí el gran les molestaban por ser mapuche en el colegio (Huaiquimilla 2017c, s.p.).

El goce que tienen los chicos de acosar a Cheo tampoco es casual, de acuerdo con la machi Pinda esa “perversidad de que tu felicidad consiste en pasar sobre los demás es completamente occidental”, y añade que la escuela según cree “es la piel más efectiva y recalcitrante de la colonización y de la colonialidad aún presentes en nuestros cuerpos: nos atraviesa y reduce [...]” (Paredes 2017, 182).

⁶⁷ “Espíritu negativo, peligroso, maligno”.

4.3.5. Árboles caídos, raíces descubiertas

Anochece. “Pedro ¿dónde andabai?” Andrea contesta el teléfono:

- ¿Cómo están los niños?

- Bien, está todo bien ¿qué pasó?

- Está la cagá con los pagos.

La conversación que hace la voz en off de esta escena se corta, el viento comienza a soplar fuerte y una música dramática lo acompaña. Se ve imágenes de la celulosa en la penumbra y se escucha un disparo. Pájaros vuelan, los perros ladran y la brisa se vuelve suave. De pronto un vidrio se quiebra en la casa de Cheo, caen bombas lacrimógenas en su interior. Se escuchan disparos y voces que gritan: “¡Saquen a todos estos indios culiaos de acá! ¡Tráiganme al Pedro! ¡Allanamiento mierda!” La policía revienta la casa “¡Cheo apúrate, Eliseo” exclama Andrea “¡¿Dónde está el Pedro?!” grita un paco mientras agarra a Andrea para arrastrarla fuera de la casa, Cheo trata de interceder y otro lo toma por el cuello “¡Indio culiao ven pa’ acá, dónde vay conchetumare!” Entra otro cargando una escopeta.

La escena es truculenta, remueve sentimientos y las vísceras de quienes sentimos ira ante estas situaciones. Según la directora

Eso era muy importante retratarlo. En Chile se conoce más que nada la arista política de este conflicto, pero no el conflicto humano y social. Investigué mucho para hacer la película, y me basé en muchos relatos de la Unicef respecto a cómo vivían ellos el conflicto en su comunidad. Entonces este allanamiento que ocurre dentro de la película está basado en el relato de los niños de cómo entraban las fuerzas al amanecer (Huaiquimilla 2017c, s.p.).

Hay gritos por doquier, bebés que lloran, disparos. Un tiuque trina, un árbol se cae. Se muestra el liceo, Tano buscando a Cheo en el patio. Diego se acerca, le convida de su gaseosa y dice “no vinieron por si lo andai’ buscando”, Tano responde: “Estaba lleno de pacos allá hueón”. “Está bien po hueón, si estos hueones tienen la pura cagá”. Tano serio, le devuelve la botella: “toma”. Diego cambia el tema y le hace una invitación a su casa a fumar, Tano le dice que no puede. Diego insiste “ya hueón, qué vai’ a tener que hacer”. Tano lo mira fijamente y le contesta: “sabís que, no quiero hueón”. Diego queda pasmado y Tano se va. Javier viene a buscarlo al liceo “¿Qué huea pasó”? le pregunta Tano, “quedó la cagá, vamos”, responde el primero.

Mientras van en la camioneta se ve cómo la policía allana las distintas casas “¡pacos culiaos!”, les grita Tano. “No hueón” Javier trata de que su hijo no se exponga “¿Qué hueá?” se pregunta Tano sorprendido por la situación, “hueones abusadores” comenta Javier. Se detienen en un cerco de madera abierto, Javier se baja a consolar al padre de Pedro, Tano se acerca y ve a los comuneros con palines en las manos, entre los que se encuentra Cheo con la boca cubierta. Custodian un cuerpo cubierto con plástico mientras la policía de investigaciones intenta hacer el peritaje. Tano mira atónito la situación.

Luego los muestran en la parte trasera de una camioneta. Tano mira quizás por primera vez a Cheo con compasión. Más tarde, las noticias comentan el hecho sobre la muerte de Pedro Melinao Licán, joven dirigente. Apuntan a que fue provocado por un arma de fuego a corta distancia, se registran manifestaciones en repudio al hecho. Algo que en más de una ocasión nos ha tocado ver por la televisión a quienes habitamos en Chile.

Al día siguiente, se escucha una trutruca, cultrunes, afafán ¡marichiweu! ⁶⁸. Se muestra un campo de verde espesor. Banderas negras, algunas wenufoyes y wuñelfes azules y rojas⁶⁹. Es el funeral de Pedro. Javier y Cheo cargan el ataúd con otros comuneros, Tano camina más atrás en silencio. Después mira con respeto como Cheo cabalga con banderas junto a otros comuneros como parte del rito. En seguida, en un círculo con el ataúd una lamngnen⁷⁰ dedica unas palabras en mapuzungun.

Esa tarde hay tormenta eléctrica. Andrea se desvela, y Cheo le dice que vaya a acostarse. Su madre le dice que si quieren se organizan y van a ver a su papá. Cheo niega suavemente con la cabeza y dice que está bien así. En paralelo Tano también conversa con su Javier, le confiesa que cuando chico había mandado a la mierda a su mamá y le gritó que quería irse a vivir con su papá. Su mamá le decía que estaba perdiendo el tiempo. Pasados unos años, Tano se dio cuenta que no le importaba si su papá se moría, y cuestiona el hecho de que aparezca recién ahora.

Por la mañana hay conmoción en el liceo. Tano llega a la cancha techada y una mochila está quemándose en al aro de basquetbol ¡lo quemó el Cheo! Grita un niño entre risas. Cheo y Francisca miran con desolación. Alguien grita que el Cheo es terrorista “¡igual que el hueón que

⁶⁸ Afafán es una arenga mapuche, y marichiweu significa diez o mil veces venceremos.

⁶⁹ La Wenufoye es la bandera mapuche unificada, creada en 1992. La wuñelfe es la bandera autonomista mapuche.

⁷⁰ Hermana.

mataron”. Cheo va y confronta a Diego, entre empujones el primero termina en el suelo siendo pateado por el segundo. Tano se va de la cancha al pasillo. Tenso, pues sabe que si interfiere puede tener problemas con Sename. Patea una puerta y se decide. Va donde Cheo está siendo golpeado, quita a Diego y lo golpea botándole sangre de la nariz “¡Pelea conmigo hueón!” Lo increpa “¡pela conmigo po’ culiao!”, lo patea “¡no sabís con quien te estay metiendo conchetumare!” vuelva a increparlo “¡nunca más, una más y te mato culiao!” le grita iracundo a Diego.

Muestran a Francisca, Tano, Cheo y Andrea en una banca fuera de la dirección del liceo. Sale Javier y le dice a Tano “¿en qué quedamos?”, “no fue su culpa” se interpone Cheo. El primero le responde: “mira tú no lo defendai y dejate de seguirle los pasos”, “ya tranquilo Javier” le dice Andrea. Javier llama a la mamá de Tano, contándole la situación y que si lo echan se lo va a mandar de vuelta. La respuesta de la madre es negativa y por las expresiones de Javier se da a entender que Tano ni siquiera tiene un espacio donde dormir en Santiago. Allí cambia la mirada.

Finalizando, Tano fuma con Javier afuera de la casa, y este le comenta que ha estado pensando en arreglar el altillo de su casa para habilitarle un espacio. Tano sonríe. Al día siguiente vuelve la asistente social y les trae malas noticias. Javier defiende a Tano y le dice que se comprometió a cambiar, que las cosas serán diferentes. El panorama no es muy alentador. Una música melancólica marca la pauta. Llega Andrea a la entrada de su casa y le pregunta a Javier por Tano, quien le dice que ha guardado silencio, mientras mira por la ventana la situación y se hacen saludan con Cheo moviendo la cabeza que acompaña a su madre.

Suena una ventisca de esas que vienen con las heladas. Vuelven al árbol, pero esta vez está caído con sus raíces a la vista y el sonido de una motosierra de fondo. Se acercan a la raigambre y finaliza la película.

Capítulo 5. Kechu. Consideraciones finales.

Yo enhebro mis palabras,
para tejer unidad,
por el hilo de la vida,
también me quiero enhebrar.

Si mi alma está dolida,
mi voz prefiere cantar,
para cicatrizar la herida,
de la que les quiero contar.

Yo soy hija de la tierra,
mi padre es el astro Sol
¡juro que no es mentira!
soy herman del dolor.

Mi raíz está marcada
sobre doradas praderas,
está entrelazada
como fértil enredadera.
Donde florece el copihue,
allá donde crece el pewn,
donde germina el bosque
y donde semilla el lawen.

¡Allá lejos! Yo canto
para que me escuche el mar,
yo proclamo a los vientos,
que puedan escuchar.

Van los ecos melodiosos

gritando que yo soy la mies,
van suplicando piadosos
pa' que yo me sienta bien.

(Tejer sueños ancestrales – María Huenuñir Antihuala)

Quisiera abrir este espacio de conclusiones retomando el cierre abierto, de “Mala Junta” y del capítulo anterior. Parto mencionando que el final anteriormente narrado, no estaba del todo planeado, según señala la autora⁷¹. Ya que tenía planeada una escena a ser grabada en el árbol, el cual, inesperadamente se encontraba derribado al llegar al lugar.

Este hecho, ella lo llamó un “final orgánico”. Con este concepto, quisiera abrir, las conclusiones de esta tesis que, en sí, ha sido escrita en un contexto telúrico, mediado por lo que fue la pandemia por COVID-19, crisis y replanteos en mi propia persona a la par de la escritura de esta tesis, la cual, me fue interpelando a lo largo de su elaboración. Así, el árbol caído también puede representar el ciclo de vida y los cambios inevitables, tal como sus personajes experimentaron transformaciones durante la película, la caída del árbol podría reflejar el fin de una etapa y el inicio de otra.

Quiero pensar el cierre de esa manera, volviendo a mirar lo escrito y las serendipias que emanan del proceso.

5.1. Interpelaciones

La heterogeneidad como concepto llave, me permitió explorar varias puertas aledañas, que usualmente pasamos por alto por creer estar buscando la puerta principal. Habiendo realizado este recorrido por narrativas mapuche contemporáneas sobre género, sexualidades y niñeces, hay varios elementos que rondan mis sentipensamientos y que considero relevante compartir a modo de apuntes finales. Uno de estos elementos, son las problematizaciones que permiten reconceptualizar las nociones recién señaladas.

En primer lugar, las narrativas presentadas desarrolladas por Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla, en “You will never be a weye” y “Wüfko”, respectivamente, permiten esgrimir el relato heterowingkapatriarcal que se ha construido sobre pu mapuche, desbordando las categorías

⁷¹ Según lo que ella misma señaló en la Masterclass a la que hice referencia anteriormente.

de género y sexualidades, reapropiándose y resignificando vivencias que históricamente les han sido despojadas como cuerpos-territorios. Ello, permite también interpelarnos a reconfigurar nuestras relaciones con tales dimensiones de la vida, desde la ternura y la sensibilidad. Así mismo, también se cuestiona la identidad como categoría fija y se reconoce en cambio, como un estar siendo liminal, contextual y singular, sin por ello dejar de estar intrínsecamente ligado a las colectividades que habitamos.

Me permito retomar el concepto de "desmalezado / desalambrado de cuerpos", usado por Vicho Coñomán (2020), el cual, evoca a la liberación de los cuerpos de las restricciones y normas impuestas por el colonialismo en sus diferentes niveles. Nos interpela, pues implica deshacernos de estereotipos, expectativas y limitaciones impuestas en relación con el cuerpo y la forma en que debe ser vivido y experimentado. El desmalezado / desalambrado de cuerpos promueve una heterogeneidad cuerpo-territorial y la ternura hacia todas las formas corporales y su autodeterminación. Esta mirada nos permite desafiar y subvertir las normas de género, los ideales estéticos y las presiones sociales que restringen la libertad y la expresión de los cuerpos.

Por otra parte, las obras de Calfuqueo y Baeza Pailamilla, exploran sexualidades más allá de la carne humana, como experiencias que trasciende los límites de esta especie. Esta interpelación, desafía la idea tradicional de que la sexualidad se limita exclusivamente a los seres humanos y plantea una visión más amplia y diversa de las expresiones sexuales en incluyen la animalidad y los mundos vegetales.

Segundo, en "Mala Junta" las niñeces como temática también nos llevan de vuelta por la ternura y sensibilidad de la que nos han despojado a quienes estamos entrando al mundo adulto. De estos niños terribles tenemos mucho que aprender, partiendo por comenzar a agrietar las maneras adultocéntricas de percibir y construir la realidad.

En el contexto de la colonización y la imposición de la cultura dominante, las escuelas han sido espacios donde se han reproducido formas de burla, abuso, abandono, desarraigo y soledad hacia las niñeces y juventudes mapuche. Pero también, ha dejado en una zona gris, las niñeces mestizas, como lo es el caso del Tano.

Estas son historias de desarraigo, vinculado a la pérdida de conexión con los afectos, donde sus protagonistas experimentan una profunda soledad, sintiéndose aislados y desvinculados. De allí

la importancia del encuentro de estos dos “niños terribles”, que logran arraigarse en esa mala junta, urdiendo la amistad como resistencia.

Las relaciones de amistad pueden ser espacios de apoyo, solidaridad y resistencia frente a las estructuras de poder y opresión. La amistad deviene en una forma de construir lazos afectivos y de cuidado mutuo, desafiando las normas. En definitiva, la amistad se urde como una fuerza transformadora, cuestionando las jerarquías y generando espacios de liberación.

De esta manera, la obra de Huaiquimilla desborda lo mapuche al esgrimir el abandono paterno y qué significa ser padre (o madre), por ejemplo, en esa escena del Tano, cuando cuestiona a Javier, por su ausencia, nos obliga a pensar en la necesidad de hacer presente aquello que se nos aparece como ausente.

Esto es algo sumamente político. La triada de narrativas, permite visibilizar esas resistencias cotidianas que se invisibilizan bajo los grandes relatos, no solo de la meta-historia univesal y/o nacional, sino también de los énfasis que suelen darse al momento de investigar fenómenos presentes colectividades humanas.

5.2. Aprendizajes

Algunos aprendizajes, que sobre todo vi en la obra de Claudia Huaiquimilla, dicen relación con las maneras de hacer cine, donde los silencios, los mundos interiores, la contemplación, las miradas, los sonidos, son centrales. A mi parecer, esa centralidad se vuelve insurgente ante la hegemonía hollywoodense del frenesí y el estruendo. Y no se trata solamente de imágenes, sino que su forma en la práctica subvierte la dirección asimétrica en el cine, pues, concibe el hacer cine desde los cuidados, con respeto a la colectividad que es artífice del proceso.

Destaco en la práctica cinematográfica de Huaiquimilla, no solamente el uso las imágenes en sí, sino que su forma de hacer cine subvierte las direcciones asimétricas comunes en el cine. Y esto, es algo transversal a las narrativas aquí analizadas, pues sus autoras conciben el proceso de creación desde una perspectiva de cuidado y respeto hacia la colectividad de la que hacen parte, y de quienes participan como artífices del proceso.

Esto implica ir a contrapelo a las lógicas de la producción cinematográfica, sobre todo en lo referido al ámbito de financiamiento. Pues, gran parte de las fuentes de financiamiento tienden a priorizar producciones indígenas que se ajusten a estereotipos preestablecidos de lo que se

considera "creación indígena", usualmente circunscrito a lo "artesanal". Esta limitación puede resultar en la reproducción de lógicas abyectas que perjudican a las comunidades con las que trabaja.

Es fundamental para quienes estudiamos la realidad social y cultural para transformarla, reconocer esta problemática y tener disposición a escuchar realmente lo que las colectividades llevan tiempo diciendo. Debemos trascender los enfoques estereotipados y dar voz a las diversas perspectivas y realidades. En este sentido, el cine se convierte en una herramienta poderosa para visibilizar y abordar la heterogeneidad de realidades y problemáticas. A través del cine, podemos generar conciencia, promover la empatía y fomentar la comprensión mutua entre pueblos.

5.3. Proyecciones

A propósito de lo anterior ¿estamos escuchando lo que nosotros mismos estamos diciendo? El reconocimiento de pertenecer a un pueblo que históricamente se ha construido en base a la subordinación a otros pueblos, nos ha vaciado como población mestiza, pues esta categoría reviste de características que la hacen homologarse a la supremacía blanca, en detrimento de lo que Elicura Chihuailaf llama "nuestra hermosa morenidad". Es tiempo repensarnos como pueblo quilto, como mezcla que no quiere seguir reconociéndose en el Estado-Nación chileno blanco. Sobre todo, en un momento refundacional en lo que respecta a una nueva constitución en Chile, como bien señala Claudio Alvarado Lincopi:

querer observar una posible trama en latencia, que aún no se devela en toda su extensión, pero que ya muestra signos refundacionales.

En esta trama, insistimos, es factible de analizar la incomodidad que representa actualmente el guion patrio de los siglos que nos anteceden, su condición blanquecina, elitaria y señorial hoy están puestas en cuestión. Al mismo tiempo, emerge contraculturalmente una serie de indicios para imaginar los nuevos contornos de la comunidad política, la reivindicación del quiltraje, del callejeo mestizo, Negro Matapaco mediante, o la recuperación de una morenidad silenciada, de una condición indígena profunda que busca su lugar público por medio de la wenufoye o la whipala, dos simples expresiones de algo que se cocina a fuego lento. La plurinacionalidad puede ser parte de ese fuego (C. Alvarado 2020, 101).

Así, a modo de cierre, nos invito a cuestionarnos y repensar nuestro proceso de identificación como pueblo "quilto" y a valorar la importancia de escuchar nuestras propias voces y

experiencias. Nos llama a estudiarnos y comprender mejor las expresiones contraculturales y las luchas por la reivindicación de la morenidad y la plurinacionalidad en el contexto de la construcción en el actual Chile, azotado por una ola conservadora que busca subsumirnos en las lógicas señoriales de antaño. De allí la importancia de seguir explorando e interpelando, no por acervo bibliográfico, sino por la memoria y por un futuro digno libre de opresiones.

Referencias

- Aguilera, Silvia. "A modo de presentación". En *Ser niño 'huacho' en la historia de Chile*, de Gabriel Salazar, 7-11. Santiago: Lom Ediciones, 2006.
- Alvarado, Claudio. "Silencios coloniales, silencios micropolíticos. Memorias de violencias y dignidades mapuche en Santiago de Chile." *Aletheia* 6, n° 12 (2016).
- Alvarado, Claudio. "Una razón antropofágica para una constituyente plurinacional. De la nación blanqueada a la comunidad política abigarrada." En *Wallmapu: ensayos sobre plurinacionalidad y Nueva Constitución*, de VVAA, 89-104. Santiago: CIIR | Pehuén Editores, 2020.
- Alvarado, Patricia. *"Un Pueblo Hecho Imagen". La imagen creada sobre lo Mapuche en Chile. Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte*. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011.
- Alvarado, y Claudio. *Mapurbekistán. Ciudad, Cuerpo y Racismo. Diáspora Mapuche en Santiago, Siglo XX*. Santiago: Pehuén Editores, 2021.
- Álvarez, Sabina. *Comunicación Comunitaria Audiovisual en América Latina. Casos de Colombia, Perú y Chile. Tesis para optar al grado de Magister en Comunicación Social*. Santiago: Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, 2013.
- Amaro, Lorena, Daniela Catrileo, y Javiera Quevedo. "Ojo de agua atenta: aparatos de resonancia y resistencia en los videoperformances de Paula Coñoepan y Sebastián Calfuqueo." *452°F* 27 (2022): 62-80.
- Antileo, Enrique. *¡Aquí estamos todavía! Anticolonialismo y emancipación en los pensamientos políticos mapuche y aymara (Chile-Bolivia, 1990-2006)*. Santiago: Pehuén Editores, 2020.
- Antileo, Enrique. "Ayllapan y Munizaga. Apuntes preliminares sobre una autobiografía, prácticas investigativas y el habla subalterna." En *Zuamgenolu. Pueblo Mapuche en contexto de Estado Nacional Chileno, siglos XIX y XX*, de Pedro Canales (Editor), 33-50. Santiago: Editorial Usach, 2016.
- Antimil, Jaime. "Pu 1püchi kona. La vida de niñas y niños alquilados en el Gülu Mapu." En *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*, de

- Comunidad de Historia Mapuche, 159-188. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Anzaldúa, Gloria. *Luz en lo oscuro*. Buenos Aires: Hekht Libros, 2021.
- Ardévol, Elisenda. “Antropología de los medios de comunicación social.” *Revista Valenciana d'Etnologia*, n° 4 (2009): 153-165.
- Bacigalupo, Ana Mariella. “La lucha por la masculinidad de machi, Políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile.” *Revista de Historia Indígena*, n° 6 (2002): 29-64.
- Baeza, Paula, entrevista de Darling Orellana. (18 de marzo de 2021).
- Baeza, Paula, entrevista de Victoria Guzmán y Paula Valenzuela. *Cuerpos de la Diáspora Mapuche. Entrevista a Paula Baeza Pailamilla* (13 de agosto de 2020).
- . *Paula Baeza Pailamilla*. s.f. <https://paulabaezapailamilla.wordpress.com/paula-baeza-pailamilla/> (último acceso: 15 de mayo de 2021).
- Baeza, Paula. *Wüfko*. 28 de noviembre de 2019.
- Benöhr, Jens. “Mala Junta: el otro paisaje del sur.” *Endémico web*, junio 2017: s.p.
- Biblioteca Nacional de Chile. “Memoria Chilena.” “*Huaso*”, en: *Los Cuatro Huasos*. s.f. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91938.html> (último acceso: 03 de julio de 2022).
- Cabrera, José Luis. “Complejidades conceptuales sobre el colonialismo y lo postcolonial. Aproximaciones desde el caso del Pueblo Mapuche.” *Revista Izquierdas* (IDEA-USACH), n° 26 (enero 2016): 169-191.
- Calfio, Margarita. “Cuerpos marcados. Comunidades en construcción.” En *Kyanq'ib'il xuj b'ix kyanq'ib'il qxe'chi. Tuwün pu zomo. Mujeres y pueblos originarios. Luchas y resistencias hacia la descolonización*, de Millaray Painemal y Andrea (compiladoras) Álvarez, 33-38. Santiago: Pehuén Editores, 2016.
- Calfio, Margarita. “Peküyen.” En *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche.*, de Comunidad de Historia Mapuche, 279-296. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013.

- Calfio, Margarita. “Yafüluwayiñ mapucheke pu zomo. Mongelechi newentun siglos XIX ka XX. Yafluayñ, mujeres mapuche. Resistencia viva en los siglos XIX y XX.” En *¡Allkütunge, wingka! ¡ka kiñechi! Ensayos sobre historias mapuche*, de Pablo Mariman, Fabiana Nahuelquir, Jose Millalen, Margarita Calfio y Rodrigo Levil, 235-269. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2019.
- Calfuqueo, Sebastián. s.f. <https://sebastiancalfuqueo.com/cv/> (último acceso: 16 de junio de 2022).
- . *Kangechi. Lo Otro con Otros. Tesis para optar al grado de Magister en Artes Visuales*. Santiago: Universidad de Chile. Facultad de Artes, 2019.
- . *Sebastián Calfuqueo*. 16 de septiembre de 2016. <https://sebastiancalfuqueo.com/2016/09/10/291/> (último acceso: 2022 de junio de 16).
- Calquin, Eugenia. “Reflexiones sobre el wixal. Tejiendo tejidos, tejemos nuestra vida.” *Yene. Revista de Arte, Pensamiento y Escrituras de Wallmapu y Abya Yala*, 30 de enero de 2021: s.p.
- Caqueo, Sandra, y Pablo Mariman. *Arte "otro". Problematizaciones desde lo indígena*. Santiago: Ediciones Uchile Indígena, 2015.
- Carreño, Gastón. *Entre el Ojo y el Espejo. La imagen Mapuche en Cine y Video. Memoria Profesional en Antropología Visual*. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2001.
- . *Miradas y Alteridad. La Imagen del Indígena Latinoamericano en la Producción Audiovisual. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2007.
- Catrileo, Antonio Calibán. *Awkan epupillan mew: dos espíritus en divergencia*. Santiago: Pehuén, 2019.
- Catrileo, Daniela, entrevista de Coty Pallarés. *Locas Mujeres*. (julio de 2020).
- Cayuqueo, Pedro. *En el mundo mapuche, la libertad es un pilar fundamental de la sociedad* (26 de mayo de 2016).
- . *Historia Secreta Mapuche*. Santiago: Catalonia, 2017.

- “Vilcún, morir matando. The Clinic, 05/octubre/2016.” En *Porfiada y rebelde es la memoria: Crónicas mapuche*, de Pedro Cayuqueo, 31-33. Santiago: Catalonia, 2018.
- CHM-CEIM. *Comunidad de Historia Mapuche - Centro de Estudios e Investigaciones Mapuche*. s/f. <https://www.comunidadhistoriamapuche.cl/quienes-somos/> (último acceso: 28 de 03 de 2021).
- Comunidad de Historia Mapuche. “Awükan ka kuxankan zugu. Kiñeke rakizuum.” En *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias Coloniales en Wajmapu*, de Enrique Antileo, Luis Cárcamo-Huechante, Margarita Calfio y Herson Huinca-Piutrin, 9-20. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Coñomán, David "Vicho". “+LGBTIQ y la mapuchidad diverse.” *Yene. Revista de Arte, Pensamiento y Escrituras en Wallmapu y Abya Yala*, 16 de junio de 2020.
- Córdova, Amalia. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina.” *Comunicación y Medios* (Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile), n° 24 (2011): 81-107.
- Cornejo, Antonio. *Escribir en el Aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP - Latinoamericana Editores, 2003.
- Cruz, Ángeles, Paula Baeza Pailamilla, y Sebastián Calfuqueo, entrevista de Ange Valderrama Cayuman. *Diversidades en movimiento. Diversidades sexuales y afectivas desde la mirada de los pueblos ancestrales* Ficwallmapu. 28 de enero de 2021.
- De la Garza, Alejandro. “¿Quiénes son los niños terribles?” *Milenio*, 30 de abril de 2017: s.p.
- Duarte, Klaudio. “Genealogía del adultocentrismo. La constitución de un Patriarcado Adultocéntrico .” En *Juventudes en Chile. Miradas de jóvenes que investigan*, de Klaudio Duarte y Carolina Álvarez, 17-47. Santiago: Edición de la Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile, 2016.
- Escuela Crítica de Valparaíso. *La Juguera Magazine*. 2022. <https://lajugeramagazine.cl/escuela/masterclass-claudia-huaquimilla/> (último acceso: 01 de junio de 2022).

- Fals, Orlando. “La crisis, el compromiso y la ciencia (1970).” En *Una sociología sentipensante para América Latina*, de O Fals Borda y V.M. (antología y presentación) Moncayo, 219-252. México; Buenos Aires: Siglo XXI Editores; CLACSO, [1970] 2015.
- Ficwallmapu. *Ficwallmapu inaugurará Muestra de Arte “Fillke: Territorios en Tensión”*. Temuco, 2019.
- Flores, Mariairis. “Reflexiones expansivas. El feminismo en los mapuches.” *Revista de la Universidad de México*, n° Género/ Dossier (marzo 2019): 106-114.
- Gallardo, Francisco. “Elementos para una Antropología del Cine Indígena: Los Nativos en el Cine de Ficción de Chile.” *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 40, n° Especial (2008): 317-325.
- Gutiérrez, Felipe. *We Aukiñ Zugu. Historia de los medios de comunicación mapuche*. Santiago: IWGIA; Quimantú, 2014.
- Huaiquimilla, Claudia, entrevista de Palo Valencia. *Claudia Huaiquimilla, directora de Mala Junta: “Que una mujer trate temas políticos y grabe escenas de acción, genera desconfianza”* (mayo de 2017a).
- Huaiquimilla, Claudia, entrevista de Rocío Venegas. *Claudia Huaiquimilla: La directora detrás de “Mala Junta”, película que da voz a los niños marginados de Chile y Wallmapu* (14 de octubre de 2016).
- Huaiquimilla, Claudia, entrevista de Comunidad Creativa Los Ríos. *Entrevista a Claudia Huaiquimilla, Cineasta Mapuche La Lanza Dorada del Cine de Claudia* (28 de junio de 2022a).
- Huaiquimilla, Claudia, entrevista de Raphael Morán. *'Mala junta', una película chilena aplaudida en el festival de Toulouse* (11 de mayo de 2017c).
- Huaiquimilla, Claudia, entrevista de Dafne Moncada. *Masterclass Claudia Huaiquimilla. Diálogo con Dafne Moncada* Escuela Crítica de Valparaíso. Insomnia Teatro Condell. La Juguera Magazine, Valparaíso. 4 de julio de 2022b.
- Huaiquimilla, Claudia, entrevista de Mocen. *Película Mala Junta. Entrevista a: Claudia Huaiquimilla - Mapuche* (07 de mayo de 2017b).

- Huaiquimilla, Claudia, entrevista de Filmalive. *Subterráneo - Claudia Huaiquimilla (Cineasta)* (24 de mayo de 2020).
- Ingold, Tim. “Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía.” *Etnografías Contemporáneas* (2) 2 (2015): 218-230.
- Lanza Verde. *Lanza Verde*. s.f.a. <https://lanzaverde.cl/nosotros/> (último acceso: 20 de julio de 2022).
- . *Lanza Verde. Proyectos: Mala Junta*. s.f.b. <https://lanzaverde.cl/project/pelicula-mala-junta/> (último acceso: 20 de julio de 2022).
- Leyva, Xochitl. “Breve introducción a los tres tomos.” En *Prácticas otras de conocimiento(s): Entre crisis, entre guerras. Tomo I*, de VVAA, 23-35. San Cristóbal de Las Casas; Guadalajara; Buenos Aires: Cooperativa Editorial RETOS; Taller Editorial La Casa del Mago; CLACSO, 2018.
- Loncon, Elisa, entrevista de Sofía Huaiquil. *¿Cómo apoyar la causa #mapuche y no meter las patas en el intento?* (11 de mayo de 2021).
- Lorde, Audre. “Usos de lo erótico: lo erótico como poder.” En *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, de Audre Lorde, traducido por María Corniero, Alba V. rev. Lasheras y Miren Elordui, 37-46. Madrid: Horas y horas, [1984] 2003.
- Lugones, María. *Peregrinajes: Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2021.
- Mariman, Pablo, Sergio Caniuqueo, Jorge Millalén, y Rodrigo Levil. *!...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- Millalén, Jorge. “La sociedad mapuche prehispánica: Kimün, arqueología y etnohistoria.” En *!...Escucha, Winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*, de Pablo Mariman, Sergio Caniuqueo, Jorge Millalén y Rodrigo Levil, 17-52. Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- Millalen, José. “Pu mapuche: kimün, arqueología ka etnohistoria petu ño akunun kake tripa mollfüñche.” En *¡Allkütunge, wingka! Ensayos sobre historias mapuche*, de Pablo

- Mariman, Fabiana Nahuelquir, José Millalen, Margarita Calfio y Rodrigo Levil, 17-76. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2019.
- Millaleo, Ana. "Mujer y sexualidad mapuche, la cotidianeidad olvidada tras la identidad weichafe." *Mapuexpress*, 05 de septiembre de 2014: s.p.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Catalonia, 2010.
- Mora, Elsa Maribel. "La imagen del indio en tres estudios críticos latinoamericanos." *Cyber Humanitatis*, n° 42 (2007).
- Mora, Maribel. "De versos y voces: ül registrados y poesía mapuche contemporánea." En *Kümedungun / Kümewirin: Antología Poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, de Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga García, 5-20. Santiago: Lom Ediciones, 2010a.
- Nahuelpan, Héctor. "'Nos explotaron como animales y ahora quieren que no nos levantemos'. Vidas despojables y micropolíticas de resistencia mapuche." En *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*, de Comunidad de Historia Mapuche, 271-300. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Nahuelpan, Héctor. "El lugar del "indio" en la investigación social. Reflexiones en torno a un debate político y epistémico aún pendiente." *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n° 24 (2013b): 71-91.
- Nahuelpan, Héctor. "El lugar del "indio" en la investigación social. Reflexiones en torno a un debate político y epistémico aún pendiente." *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n° 24 (2013b): 71-91.
- Nahuelpan, Héctor. "Formación colonial del Estado y desposesión en Ngulumapu." En *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche.*, de Comunidad de Historia Mapuche, 119-154. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Nahuelpan, Héctor. "Las 'zonas grises' de las historias mapuche: colonialismo internalizado, marginalidad y políticas de la memoria." *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 17, n° 1 (2013a): 11-33.

- Nahuelpan, Héctor. “Los desafíos de un diálogo epistémico intercultural: pueblo mapuche, conocimientos y universidad.” En *Prácticas otras de conocimiento(s) : Entre crisis, entre guerras. Tomo I*, de VVAA, 159-180. San Cristóbal de Las Casas; Guadalajara; Buenos Aires: Cooperativa Editorial RETOS; Taller Editorial La Casa del Mago; CLACSO, 2018.
- Pairican, Fernando. *La bandera Mapuche y la batalla por los símbolos. Columna de opinión*. CIPER. 04 de 11 de 2019.
- Paredes, Adriana. “La pluma del Picaflor del agua.” En *Zomo newen: Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas*, de Elisa García Mingo, 175-204. Santiago: Lom Ediciones, 2017.
- Paredes, Adriana. “La pluma del Picaflor del agua.” En *Zomo newen: Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas*, de Elisa García, 175-204. Santiago: Lom, 2017.
- Pereira, Andrés. “Irrupción simbólica en el movimiento social mapuche. Una panorámica de su producción audiovisual.” *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº 129 (noviembre 2015): 303-323.
- Pichinao, Jimena. “La mercantilización del Mapuche Mapu (tierras mapuche). Hacia la expropiación absoluta.” En *Awükan ka kuxankan Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*, de Comunidad de Historia Mapuche, 87-106. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Porma, Juan. “Violencia colonial en la Escuela: el caso de la comunidad José Porma en el siglo xx.” En *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*, de Comunidad de Historia Mapuche, 189-206. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Quezada, Verónica. “Jóvenes y cotidianidad: consumo, infracción, ocio y tiempo libre.” En *Juventudes en Chile. Miradas de jóvenes que investigan*, de Klaudio Duarte y Carolina Álvarez, 253-267. Santiago: Edición de la Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile, 2016.

- Quidel, José. “Chumgelu ka chumgechi pu mapuche ñi kuxankagepan ka hotukagepan ñi rakizuam ka ñi püjü zugu mew.” En *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*, de Comunidad de Historia Mapuche, 21-56. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Quiñimil, Doris. *Petu mongenleñ, petu mapuchengen. Todavía estamos vivxs, todavía somos mapuche. Un proceso autoetnográfico para la descolonización feminista de las categorías mujer, mapuche, urbana, a través del aborto*. Granada: Tesis para optar al título de máster Erasmus Mundus en Estudios de las Mujeres y de Género, Universidad de Granada, 2012.
- Rivera, Silvia. *Sociología de la imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- Rossi, María José. *El cine como texto: hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento*. Buenos Aires: Topía editorial, 2007.
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- Salazar, Gabriel. *Ser niño "huacho" en la historia de Chile*. Santiago: Lom Ediciones, 2006.
- Tuhiwai, Linda. *A descolonizar las metodologías: Investigación y pueblos indígenas*. Santiago: Lom, 2016.
- Valderrama, Angélica. “Movimiento en las fronteras: lo champurria como estrategia política mapuche.” En *Nación, Otredad, Deseo: producción de la diferencia en tiempos multiculturales*, de Antonieta Vera, Isabel Aguilera y Rosario (Coordinadoras) Fernández, 327-360. Santiago: Ediciones Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2019.
- Zapata, Claudia. *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile: Diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Santiago: Lom ediciones, 2016.