

**Patrimonialización e indigeneidad: políticas de identidad y
políticas culturales en el conflicto chileno-mapuche**

DISSERTATION

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Nadja Lobensteiner

aus

Gräfelfing

2019

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Sebastian Thies

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Olaf Kaltmeier

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Februar 2018

Índice

1	Introducción	8
2	Patrimonio cultural e indigeneidad	15
2.1	Patrimonio cultural	15
2.2	Las políticas de protección y salvaguardia del patrimonio cultural	19
2.2.1	El enfoque de la incipiente legislación patrimonial: el monumento	19
2.2.2	El patrimonio cultural, el patrimonio natural y los pueblos indígenas: los inicios de la política de protección en las sociedades americanas	20
2.2.3	La internacionalización del patrimonio cultural como monumento	22
2.2.4	La UNESCO y la universalidad del patrimonio cultural	23
2.2.5	La UNESCO y el patrimonio cultural inmaterial	26
2.2.6	La UNESCO y la salvaguardia de las prácticas vividas	27
2.2.7	El Patrimonio cultural inmaterial y la toma de conciencia por el contexto local	29
2.3	Tres formas de hacer patrimonio cultural: la musealización, la mediatización y la ritualización	32
2.3.1	La musealización	32
2.3.2	La mediatización	35
2.3.3	La ritualización y la performatividad	38
2.4	Indigeneidad	41
2.5	Indigeneidad mapuche	48
2.5.1	La reactivación cultural	48
2.5.2	La indigeneidad mapuche en el marco de las políticas del Estado chileno	49
2.5.3	La confrontación entre el Estado chileno y el activismo mapuche	52
2.5.4	La cultura mapuche en el marco de la resistencia	53
3	La musealización y el activismo cultural en las Bienales de Arte y Cultura Indígena	54
3.1	Las políticas y el arte indígena	56

3.1.1	El Banco Interamericano de Desarrollo: las políticas de reducción de conflicto a nivel supraestatal.....	56
3.1.2	El Programa Orígenes: la administración de indigeneidad desde el arte	59
3.1.2.1	El marco político-institucional de las Bienales	59
3.1.2.2	Primera, Segunda, ¿Tercera Bienal? De la política al mercado	61
3.1.2.3	Aproximaciones al arte y la cultura indígena desde su gestión: la dicotomía de la feria y el arte o la bienal	63
3.1.3	La comisión de curatoría: manejo y desarrollo de criterios de inclusión y exclusión al/ del arte indígena.....	66
3.1.4	Los/ Las artistas: las evaluaciones y la transgresión	70
3.1.4.1	Las evaluaciones y la transgresión	70
3.1.5	Los/ Las visitantes	73
3.1.5.1	La Primera Bienal como muestra etnográfica	73
3.1.5.2	La Segunda Bienal: la visita obligada, el público ausente	80
3.2	Las Memorias: la catalogación de indigeneidad	81
3.2.1	El contexto de producción de los catálogos	83
3.2.2	Los marcos de significación usados en la catalogación de indigeneidad.....	86
3.2.2.1	La territorialización y la exotización.....	86
3.2.2.2	La artesanización, la ancestralización y la tradicionalización.....	89
3.2.2.3	Arte y cultura indígena: ¿tradicional o contemporáneo?, ¿tradicional y contemporáneo?	93
3.2.2.4	El silenciamiento y el anonimato	97
3.3	Reflexión: la simultaneidad de la cultura indígena como un pasado recolectable y la posibilidad de la expresión de crítica y oposición	100
4	Los medios de comunicación mapuches: activismo político e interculturalidad.....	102
4.1	Los medios de comunicación mapuches: perspectiva histórica	104
4.1.1	Las cartas mapuches en periódicos chilenos en la colonia y la república.....	104
4.1.2	Las publicaciones de las organizaciones mapuches en la prensa chilena a inicios del siglo 20	108
4.1.3	La prensa mapuche	110
4.2	<i>Azkintuwe</i> : un periodismo mapuche activista.....	113
4.2.1	Descripción: el perfil de <i>Azkintuwe</i>	113

4.2.2	Núcleos temáticos en el periodismo activista de <i>Azkintuwe</i>	122
4.2.2.1	Reflexiones sobre el periodismo mapuche.....	122
4.2.2.2	Presos políticos y Ley Antiterrorista.....	125
4.2.2.3	Resistencia a la represa Ralco: la inundación de un cementerio mapuche	127
4.2.2.4	Idioma mapuche	128
4.2.2.5	Cultura mapuche y resistencia.....	130
4.2.2.6	Violencia del Estado contra los mapuche	132
4.2.2.7	Oposición a las políticas públicas	133
4.2.3	Los suplementos culturales <i>Yekintun</i> y <i>Zapilkan</i>	135
4.2.4	Reflexión: la escritura activista y la actualización de la cultura mapuche.....	137
4.3	Las crónicas mapuches de Pedro Cayuqueo.....	139
4.3.1	Las crónicas mapuches en el mercado del libro.....	139
4.3.2	Heterogeneidad de posiciones políticas mapuches en el mercado del libro.....	141
4.3.3	El género de la crónica	143
4.3.4	Las crónicas de Cayuqueo como lugar de elaboración de una agenda política de temas por discutir.....	145
4.3.5	La creación de una marca a través de las crónicas: análisis de la crónica “¿Por qué ya no hablan mapudungun en la Moneda?”	147
4.3.5.1	Intelectualidad mapuche: escribir desde una posición intercultural.....	148
4.3.5.2	Nostalgia e ironía	151
4.4	Reflexión: la accesibilidad de la cultura mapuche y del conflicto chileno-mapuche a través del relato personal y comprometido.....	157
5	El nguillatún: la salvaguardia y la resistencia cultural.....	159
5.1	¿Qué es la ceremonia del nguillatun?.....	159
5.2	El nguillatún y el movimiento del folklore	162
5.2.1	El folklore.....	163
5.2.2	El nguillatún en la música de Violeta Parra	167
5.2.2.1	Contextualización de la creación folklórica de Violeta Parra: redescubrir y recolectar para enfrentar la pérdida y tomar posición política.....	167
5.2.2.2	La música mapuche	169
5.2.2.3	“El Guillatún” de Violeta Parra: una aproximación creativa y propia a la cultura mapuche	171

5.2.2.4 Reflexión: los límites de la recreación de la ceremonia.....	175
5.2.3 El nguillatún en el cine de Sergio Bravo.....	176
5.2.3.1 El cine etnográfico	178
5.2.3.2 “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo: propuesta de un cine de patrimonio cultural.....	182
5.2.3.3 Reflexión: el desenterramiento del movimiento del folklore en el cine patrimonial	194
5.3 El nguillatún como obra maestra UNESCO: el proceso institucional y la evaluación crítica en el contexto de las políticas de identidad	195
5.3.1.1 El proceso institucional en torno al nguillatún como patrimonio cultural	196
5.3.1.2 La práctica del nguillatún	206
5.3.1.3 Reflexión: la práctica, un nuevo discurso de patrimonio cultural	209
6 Conclusión	210
7 Bibliografía	213

1 Introducción

“Feula kalewetui moñen; tēfachi weche mētewe wiñkatuiñ; allwe ñoimarpuiñ taiñ küpal ñi ñülam ka ñi dēñu: kalli rupape kiñe mufü tripantu, fei meu epe kimwerpulaiai ñi mapu dēñun eñ.

Fei meu dēñulpe tēfachi lifro eñ kiñeke naq rume!”

/

“En nuestros días la vida ha cambiado; la generación nueva se ha chilenuizado mucho; poco a poco ha ido olvidándose del designio y de la índole de nuestra raza; que pasen unos cuanto años y casi ni sabrán ya hablar su lengua nativa.

Entonces, ¿qué lean algunas veces siquiera este libro!”

(Coña 2010 [1930]: 25)

“Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”

(Pizarnik 1968)

En la introducción a este trabajo me referiré, por un lado, al tema a exponer y, por el otro, a la forma en que trabajé en lo que se volvió el presente trabajo. También mostraré en qué sentido el trabajo en el texto tiene que ver conmigo.

El trabajo trata sobre la política cultural en Chile, más específicamente, la política de patrimonio cultural. Quiero dar cuenta de la participación activa de algunos actores mapuches en esa política, una participación propia que se relaciona con la construcción de etnicidad mapuche y las demandas políticas de diferentes activismos mapuches. Es decir, se trata de una participación de actores mapuches marcada por una política de identidad (Thies 2015: 11-12). La perspectiva desde la cual abordo el patrimonio cultural es amplia: lo que me importa es dar cuenta de una aproximación a la cultura indígena en términos de patrimonio cultural. Es decir, en mi argumentación concedo un lugar destacado a las leyes y medidas sobre el patrimonio cultural a lo largo del auge de ese tema, es decir, entre finales de los años 90 y la primera década de los 2000. Iré más allá del enfoque institucional y jurídico, enfoque que, para el caso de la cultura indígena en Chile, han elegido Patricia Ayala y Guillaume Boccara (2011) en su investigación. Mi aproximación toma en consideración esa perspectiva con referencia directa al concepto político, tanto nacional como internacional, de patrimonio cultural. No obstante, quiero dar cuenta de lo que constituye una forma de actuar y pensar enraizada en una comprensión patrimonial de cultura y sociedad. Me inspiro en la metodología elaborada por Michel Foucault en *La arqueología del saber*: no tomo por punto de partida lo que se llama de cierta forma (Foucault 1990 [1973]: 48), patrimonio cultural, en mi caso, sino que parto del

discurso de patrimonio cultural, sus formas de constituirse, las consecuencias de su existir, su actuar (ibíd.: 61 ss.). Es por esta razón que no todo de lo que escribo se llama directamente patrimonio cultural. Argumento que aún así forma parte del discurso.

Para el caso del patrimonio cultural, Daniel Herwitz ha acuñado el término de “heritage-speak” (Herwitz 2012: 6) para referirse a su enfoque de estudio en las prácticas institucionales, socioculturales y socioeconómicas que desembocan en la construcción de patrimonio cultural. Ese término resume bien lo que busco hacer en mi trabajo porque apoya mi idea de desintegrar un concepto fijo y establecido de patrimonio cultural y partir más bien de una comprensión de cultura como parte de una argumentación política que se inscribe en una tendencia de patrimonio cultural. Asumo una posición de investigación que busca huellas, usos y consecuencias de la patrimonialización y que rechaza comprender el concepto de patrimonio cultural como preestablecido, “heritage-as-artifacts” (Breglia 2006: 12-13) como lo formula Lisa Breglia igualmente desde una posición crítica.

Antepuesto a esta introducción se encuentran dos citas. La primera cita proviene de las memorias del Lonko Pascual Coña, un mapuche que en los años 20 del siglo XX describe su vida y su pueblo de acuerdo con lo que consideran importante él y el misionero capuchino con el cual trabaja, padre Ernesto Wilhelm de Moesbach. En el comentario citado, Pascual Coña lamenta y anticipa la pérdida cultural del pueblo mapuche. En ese sentido, las palabras del cacique mapuche, desde mi punto de vista, pueden ser interpretadas como cercanas, pero no idénticas, a la llamada “nostalgia imperialista” (Rosaldo 1993: 68 ss., la traducción es mía): la expresión contradictoria de tristeza o arrepentimiento frente a la destrucción de una cultura y sociedad, destrucción y pérdida cultural lamentada por los mismos actores colonialistas que la provocan, actores académico-europeos dotados de un bagaje cultural que sería propio de una sociedad supuestamente civilizada.

Lo que la cita hace ver es que la nostalgia imperialista no es un fenómeno únicamente europeo y occidental. Más bien, la conciencia por la pérdida cultural en combinación con un giro nostalgizante hacia el pasado o un pasado anticipado aquí se vuelve también parte del discurso mapuche. Se distingue de ciertas expresiones de nostalgia propias de actores del supuesto progresismo, de la supuesta civilización, en la medida en que piensa y anticipa el formato de la escritura y del libro no sólo como archivo, sino también como una invitación a la práctica. El llamado a una forma de salvaguardia de la cultura de parte de Pascual Coña es de los años 20, es decir, se adelanta unas décadas al debate sobre el patrimonio cultural. José Rabasa habla del carácter recíproco, abierto tanto hacia las culturas indígenas como las occidentales, de la escritura (Rabasa 2008: 50). Mi intención es discutir en qué sentido el

discurso del patrimonio cultural igualmente puede ser una “calle bidireccional” (ibíd., la traducción es mía). Posiblemente, el concepto de la “zona de contacto” (Pratt 2000 [1992]: 6, la traducción es mía) de Mary Louise Pratt, en la medida en que habla de la interacción de diferentes actores del contexto colonial que se influyen mutuamente y que se encuentran en relaciones marcadas por una distribución de poder desigual, es aún más preciso que la formulación de Rabasa, ya que permite nivelar la oposición binaria que insinúa la expresión metafórica de éste.

Herwitz señala la importancia del concepto de patrimonio cultural en el marco de la decolonización entendida desde una perspectiva macro, es decir, una perspectiva que habla sobre la colonización y la decolonización respecto al nivel de país y región (Herwitz 2012: 20). Explica que la reconstrucción de un patrimonio cultural propio es usado como parte de un proceso de independización. Siguiendo a Frantz Fanon, argumenta que ese proceso tiene que ver además con la valorización de la cultura propia que ha sido desestimado y destruido en el marco de la colonización. Herwitz argumenta que la inversión de la lógica colonial, de la cual la imposición de un patrimonio cultural es central, no desemboca en la creación de algo completamente propio porque, como inversión, sigue aceptando cierta parte del pensamiento hegemónico. Acepto ese argumento en parte, pero no pretendo ver a entes culturales separados el uno del otro – por ejemplo, la cultura mapuche versus una cultura europea –, sino que me concentro en la perspectiva menos rígida de la “zona de contacto” (Pratt 2000). No obstante, al igual que el concepto de la nostalgia imperialista, quiero incluir esta idea en mi argumento para preguntar sobre la posibilidad de varias versiones y no una versión de una práctica de patrimonio cultural (parcialmente incluido en la argumentación de Herwitz 2012: 11; 21).

Lo haré en el marco de tres ejemplos que significan tres formas diferentes de práctica cultural y salvaguardia de patrimonio cultural: primero, las exposiciones de arte por medio del ejemplo de las Bienales de Arte y Cultura Indígena de la década del 2000; segundo, los artículos en el periódico *Azkintuwe* y las crónicas del periodista mapuche Pedro Cayuqueo de la primera y segunda década del 2000; tercero, la creación artística de los años 60 del siglo 20 que recurre a la ceremonia mapuche del nguillatún y que veo como un puente al debate político sobre el nguillatún y su reconocimiento como patrimonio cultural UNESCO que surge en la década del 2000.

Elegí esos tres ámbitos de la agencia política, la creación y la práctica cultural, primero, debido a que implican diferentes posibilidades de posicionamientos políticos: respecto a las Bienales es posible preguntar por la representación de indigeneidad en el marco de las

instituciones estatales asimismo como las posibilidades de la participación y subversión; el emprendimiento mediático muestra la oposición, tanto bajo sus propias condiciones como de diversa forma respondiendo a la esfera estatal; en el rito, el nguillatún, – el cual abordaré, primero, mediante una perspectiva histórico-cultural, segundo, mediante la reconstrucción del debate sobre la UNESCO y el patrimonio cultural intangible – se deja comprender la valoración simbólica en el marco interestatal a la vez que se tematiza la diferencia cultural que es también política.

Otra razón que he tomado en cuenta son las respectivas prácticas de salvaguardia que rigen en las diferentes áreas de la protección y mantención: mientras en el marco de una situación de museo se recolecta, ordena, expone y describe, se recorre, se mira y se evalúa, es diferente el caso de la práctica vivida que se aprende de memoria, se realiza física y emocionalmente, que se reglamenta, se administra, se transcribe y pone en valor simbólicamente. Del manejo clásico del patrimonio cultural material e inmaterial se distingue aún, desde cierta perspectiva, lo que hacen los medios de comunicación: representan, narran, visualizan, seleccionan y recalcan, ponen en agenda, hacen circular, opinan, expresan demandas y visiones. Si bien las prácticas que acabo de mencionar no se suelen restringir a un solo ámbito, sino que suelen formar parte de diferentes ámbitos, argumento que los deslindes son posibles en la medida en que los casos muestran ciertas tendencias hacia prácticas distintas.

Antepuesto a los tres casos se encuentra una introducción a las teorías del patrimonio cultural y la indigeneidad en la que se basa mi argumentación.

A primera vista pueda parecer que este trabajo no tiene mucho que ver conmigo: yo vivo en Tübingen, Alemania, y no trabajo en el ámbito sobre el que escribo. No es cierto. Con la misma realización del trabajo y la elaboración del texto yo empiezo a formar parte de las relaciones de poder propias de la representación de culturas no-europeas por los “ojos imperialistas” (Pratt 2000 [1992], la traducción es mía). Es decir, me inscribo, aunque lo rechace, en el canon de los estudios académicos que se apropian de la representación de culturas no-europeas y que pueden contribuir a las relaciones de poder establecidas como desiguales. Si bien en las entrevistas, que han formado parte de mi forma de trabajar, puede darse, hasta cierto grado, el cuestionamiento de mi posición de poder sobre el texto y las preguntas, sigo siendo yo la que propone el tema de mi trabajo, la que investiga en cierta dirección, la que incentiva las entrevistas.

No obstante, desde mi perspectiva, este trabajo tiene que ver conmigo por aún otra razón: no sólo escribo sobre un tema, también escribo sobre mí y sobre mis dudas de mí misma. Más bien dicho, lo que escribo es el resultado de un momento en el que manejo esas dudas de mí

misma, en el que no dejo que las dudas me prohíban escribir y en el que pongo las dudas de lado.

Por eso quiero escribir sobre la timidez y la inseguridad que son la base a partir de la cual trabajo. Sobre la timidez que percibo en los meses de investigación en Santiago. Está toda esa lucha política de los activistas mapuche que tanto me impresiona y que tanto respeto. A pesar de que soy tímida se vuelve necesario tomar parte del ámbito del activismo que no percibo como el ámbito propio de las personas tímidas. Yo tengo conocimiento de la historia colonial y postcolonial del pueblo mapuche y de la destrucción de sus lazos sociales y su cultura, del robo de sus tierras y de la violencia. Pero soy tímida y no veo de qué manera mi trabajo podría ser una contribución a la tradición intelectual mapuche.

Una cita de John Beverley, que encuentro en un texto de Freya Schiwy, y que cuestiona la posibilidad de escribir sobre la falta de poder y la marginación desde el privilegiado lugar de la academia, sintetiza muy bien estas dudas. Beverley parece dar una salida a este dilema, en cuanto sostiene que lo que sí es posible, es escribir sobre la dificultad de escribir sobre personas y grupos que no contarían con las mismas posibilidades de escribir sobre sí mismas (Beverley 1999 citado en Schiwy 2009: 22). Mis dificultades y mis dudas acerca de mí como investigadora de ese trabajo tienen que ver con el argumento de Beverley. Sin embargo, tienen que ver también con que la situación de investigación en la que me encuentro es más compleja: hay una tradición intelectual mapuche fuerte que sí se hace escuchar. Yo me siento incómoda al tratar de hacer un trabajo en el mismo ámbito que no siento el ámbito mío. Esa situación me hace pensar en una clase sobre los estudios subalternos en la cual la profesora nos propuso empezar la reflexión preguntándonos por nuestras propias subalternidades, por las situaciones en las que nosotros y nosotras, los y las participantes del curso que tomé en la Universidad de Guadalajara, nos sentíamos subalternos y subalternas. Recuerdo esa pregunta y me siento justificada en expresar no solamente la conciencia por mi complicidad con las relaciones de poder en cuanto a la representación de otras culturas, sino también mis dudas frente a la participación de esa complicidad porque me doy cuenta que no corresponde dar por sentado la debilidad de los otros y las otras como tampoco corresponde suponer mi propia posición de fuerza o poder. Es decir, reconozco tanto la complicidad como la complejidad.

Lo que me ayudó a no rendirme ante las dudas propias de la disciplina académica tanto como las dudas de mí misma fue el aprendizaje del idioma mapuche.

Había decidido aprender mapudungun porque pensaba que no tendría ninguna posibilidad de entender la política y la cultura si no conociera el idioma, aunque fuera un idioma relativamente poco hablado. Sigue siendo un idioma que se habla y no quería ignorar ese

hecho (comp. la crítica de Gayatri Chakravorty Spivak ante la ausencia de los idiomas no-europeos en el contexto de los estudios literarios en Spivak 2003: 10). Para evitar que fueran discriminados, muchos padres hablantes de mapudungun habían decidido no enseñar este idioma a sus hijos e hijas. Hoy es posible observar un llamado a volver a aprender y usar el idioma mapudungun, lo que repercute en el ámbito académico: ha llegado a mis manos, por ejemplo, un trabajo de investigación, una colección de artículos, que empieza con una introducción en mapudungun (comp. Nahuelpan Moreno et al. 2012).

A la vez, el curso con la profesora Clara Antinao y varios otros estudiantes se convirtió, sin que hubiera sido mi intención, en una fuerza estabilizante en cuanto a mis dudas sobre el valor de mi trabajo y en cuanto al manejo de mi timidez e inseguridad. Con Clara Antinao fuimos a varios nguillatunes en Santiago, experiencia que me ayudó mucho a sentirme capaz de escribir desde mi perspectiva sobre formas de apropiación de la cultura mapuche y la resistencia, sobre el sentido político de la representación y la construcción de indigeneidad mapuche y sobre la discusión, el alcance y la crítica de las políticas del patrimonio cultural y la patrimonialización.

Un rol parecido cumplió después, en la fase de la composición del texto, mi familiaridad con la escritura femenina, es decir, la posibilidad de escribir un texto a pesar de las condiciones que significan un peso para mí a la vez que las respeto (comp. la segunda cita antepuesta a esta introducción de Alejandra Pizarnik). En ese sentido, he guardado, por ejemplo, la norma de trabajar a base de las referencias a los estudios previamente hechos por la muy obvia razón de que ha sido en gran parte a través de ellos que he aprendido y que me he informado. No obstante, seguir y respetar esa norma ha llevado también a que no me sintiera habilitada para formular reflexiones propias lo que, aún así, he tratado de hacer. De esa situación de incomodidad ha surgido, no obstante, el intento de evitar las citas con valor de juicio autoritario. Me he permitido, en cambio, una narración y una argumentación que se despliegan en el curso del texto.

Pude escribir ese trabajo gracias a la ayuda de varias personas. Conté con el apoyo de los profesores Sebastian Thies (U. Tübingen) y Olaf Kaltmeier (U. Bielefeld) quienes dirigieron la presente tesis y quienes a lo largo del trabajo me propusieron puntos de partida importantes para la reflexión sobre mi tema. Fue a través de Sebastian Thies y Olaf Kaltmeier que logré empezar a desarrollar este trabajo en el marco de la Red de Investigación sobre América Latina “Etnicidad, Ciudadanía y Pertenencia”, proyecto financiado por el Ministerio Federal

de Educación e Investigación (BMBF) de Alemania. Contando con el financiamiento de dicho proyecto pude realizar dos estadias de investigación en Chile.

Además, agradezco especialmente a las personas que estuvieron dispuestas a hablar conmigo sobre sus experiencias en la política del patrimonio cultural y el activismo cultural. Son varias las entrevistas y otras formas de ayuda que menciono a lo largo del trabajo. Aprendí también a través de aquellas entrevistas que al final no entraron a la versión escrita del trabajo.

A Clara Antinao, mi profesora de mapudungun, ya la mencioné. Gracias a ella tuve la posibilidad de aprender el idioma y la cultura mapuche, algo que para mí sigue siendo muy valioso y que guardo dentro de mí.

El español no es mi lengua materna y aún así decidí escribir en ese idioma. Me importa que la tesis pueda ser leída por hablantes de español. Javier Fernández corrigió mi texto con mucha exactitud y contribuyó a ese objetivo. Las faltas que permanezcan en el texto son responsabilidad mía.

Siento que aquí no sé cómo expresar bien lo que significa la presencia de las personas a las que quiero mucho y que ayudaron tanto para estar en condición de escribir y terminar este trabajo, ya que ése es un asunto íntimo. Gracias por estar presentes, amigos y amigas. Gracias por estar presentes, mamá, Eva-Maria y Cornelia. Gracias por estar ahí, Rolf.

2 Patrimonio cultural e indigeneidad

2.1 Patrimonio cultural

Patrimonio cultural proviene, como concepto, de la idea de poseer algo (Harrison 2013: 43). No ha perdido ese rasgo en la actualidad, todo lo contrario, se lo sigue entendiendo como un conjunto de valores que se han ido acumulando a lo largo del tiempo (Herwitz 2012: 15). El aspecto de valores acumulados tiene que ver tanto con lo económico como con lo sociocultural. Su valor económico se muestra cuando se lo trata y se lo mira como una marca, una etiqueta que se entiende y que circula internacionalmente. Su valor sociocultural hace referencia a la selección de lo que se evalúa como lo mejor de la supuesta práctica de larga duración de actitudes y normas (ibíd.).

La comprensión de patrimonio cultural incluye aun otras facetas que lo distinguen claramente como un proceso anclado en una comunidad. Desde finales del siglo 18, bajo patrimonio cultural se remite también al manejo de un origen o de una historia cultural en el contexto de los procesos de formación de identidad (Tschofen 2007: 19-20; Herwitz 2012: 13). Esa comprensión de patrimonio cultural surge en un contexto histórico-cultural que mostraba un interés en la idea del origen de distintos aspectos de las culturas, por ejemplo, la búsqueda del origen de un idioma en otros idiomas (Herwitz 2012: 18). El concepto está íntimamente vinculado a la colonización y al imperialismo. Es por eso que más que la posesión de lo propio significa también la apropiación de lo ajeno: recolectar vestigios de otras culturas y exponer las antigüedades era una forma de mostrar la propia fuerza (ibíd.: 16). A la vez, iba de la mano con el establecimiento de una cultura europea como patrimonio cultural que debería sustituir las culturas no-europeas en los países colonializados (ibíd.).

Este complejo aspecto de la expresión de origen e identidad sigue repercutiendo en la comprensión actual del patrimonio cultural:

“Ese conjunto de bienes y prácticas que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo. Las únicas operaciones posibles – preservarlo, restaurarlo, difundirlo – son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos.” (García Canclini 2015 [1989]: 150)

El patrimonio cultural, según la aproximación de Néstor García Canclini, se entendería a finales del siglo XX igualmente como el manejo de lo que queda del pasado, de la conexión con el pasado en el presente de una forma que se genere cohesión, una sensación de

comunidad. Se trataría de algo que tendría un valor excepcional, un valor que no se cuestiona. De esa forma se explica porqué no todo pasado es entendido como patrimonio cultural, sino que solamente determinadas prácticas u objetos que se vinculan con el pasado (Herwitz 2012: 13).

La vertiente temporal juega un rol importante en la definición del concepto del patrimonio cultural (Breglia 2006: 32). Según Harvey, sería posible ubicar el inicio del fenómeno de patrimonio cultural entre finales del siglo 19 y el siglo 20 (Harvey 2001: 321), debido, entre otras, a la profesionalización del área de patrimonio cultural (ibíd.: 323). No obstante, siempre habría existido ya un concepto de patrimonio cultural entendido como la interpretación y el manejo del pasado en el presente (ibíd.: 320). De ahí que su definición de patrimonio cultural hace hincapié en el pasado como recurso en el presente:

“The practice of engaging with these case studies through recourse to heritage concepts will help us to understand heritage as a process, or a verb, related to human action and agency, and as an instrument of cultural power in whatever period of time one chooses to examine. In order to investigate these historical case studies, the simple definition of heritage as ‘a contemporary product shaped from history’ has been used. This concise definition conveys that heritage is subjective and filtered with reference to the present, whenever that ‘present’ actually is. It is a value-laden concept, related to processes of commodification, but intrinsically reflective of a relationship with the past, however that ‘past’ is perceived and defined.” (ibíd.: 327)

Aún así, es posible señalar lo específico de la actual comprensión de patrimonio cultural. Según Lowenthal, lo que hoy en día entendemos por patrimonio cultural se caracterizaría por significar, más que una forma de manejo del pasado en el presente (Lowenthal 1998: 1), pues, sería la conciencia por la fragilidad de la herencia y por el peligro que corre: “Legacies at risk are cherished for their very fragility.” (ibíd.: 6)

A la pérdida y el peligro como características de la comprensión contemporánea del patrimonio cultural François Hartog agrega además una presencia considerable del presente en las prácticas patrimoniales:

“We would like to prepare, starting from today, the museum of tomorrow, assembling today’s archives as if they were already yesterday’s, caught as we are between amnesia and the desire to forget nothing.” (Hartog 2005: 14)

Este aspecto igualmente podría tomarse en consideración al destacar la noción específica de la actual comprensión del concepto de patrimonio cultural. Hartog observa una perspectiva de museo sobre el presente, el anhelo de convertir el presente en archivo y colección. Detrás de esa práctica de salvaguardia del presente, detrás del museo del ahora, se escondería, según

Hartog, una inestabilidad identitaria, una identidad bajo peligro que se asegura a sí misma por medio de una colección del pasado y del presente que libera del trabajo de memoria:

“However, it is less a question of an obvious, assertive identity, more a question of an uneasy identity that risks disappearing or is already largely forgotten, obliterated, or repressed: an identity in search of itself, to be exhumed, assembled, or even invented. In this way, heritage comes to define less what one possesses, what one has, than circumscribing what one is, without having known, or even been capable of knowing. Heritage thus becomes an invitation for collective anamnesis.” (ibíd.: 10)

Paradigmático para el concepto actual del patrimonio cultural es además su heterogeneidad. En ese sentido, con miras hacia las sociedades postcoloniales y sociedades marcadas por procesos de migración, Stuart Hall aboga por un concepto de patrimonio cultural abierto. Si el patrimonio cultural es un concepto que fomenta la narración de una nación, siendo la nación un proyecto no concluído, en camino y abierto (Hall 2005: 25), sería de suma importancia tomar en cuenta también los procesos actuales que influyen en una comprensión del patrimonio cultural (ibíd.: 24). La importancia se deriva de que se trata de un concepto poderoso, puesto que describe el valor que se le concede a algo al conservarlo (ibíd.: 23) y que crea significado al ordenar, combinar y rankear (ibíd.: 24). Hall propone otra forma de estudiar el patrimonio cultural con tal de hacer de ese concepto un concepto incluyente: en vez de basarse en símbolos u objetos que permanecen estáticos una vez fijados como tales, una vez fijados como patrimonio, habría que prestar atención a cambios en su interpretación. Ashworth et al. recalcan igualmente la noción del patrimonio cultural heterogéneo: para los autores no es un patrimonio cultural, sino que son varios los patrimonios culturales que conviven en una sociedad (Ashworth et al. 2007: 36). De ahí que sería posible hablar de los desacuerdos en términos de patrimonio cultural (ibíd.: 36-37).

Patricia Ayala ha estudiado el patrimonio cultural respecto a la indigeneidad en las sociedades latinoamericanas, un factor en específico el que podría hacer surgir desacuerdos entre actores de diferentes sectores del proceso de patrimonialización. En esas sociedades hubo una política estacionacional respecto a un patrimonio cultural percibido como patrimonio cultural material, es decir, específicamente respecto a las obras de las culturas indígenas precolombinas:

“El pasado precolombino fue utilizado para reforzar el discurso nacionalista de los países americanos (p.e. México, Perú y Bolivia), destacando en ellos las referencias a las sociedades prehispánicas que alcanzaron un “alto grado de desarrollo“ como la Maya, Azteca, Tiwanaku e Inca, las cuales dejaron monumentos comparables con los preservados en el Viejo Mundo.“ (Ayala Rocabado 2008: 33)

Menciona un ejemplo del ámbito del discurso patrimonialista respecto a la identidad nacional, el Museo Nacional de México, el cual ha incluido el patrimonio cultural indígena ya en la primera mitad del siglo XIX (ibíd.: 33). No obstante, el punto que hace Ayala específicamente para el contexto chileno actual es que los mismos actores indígenas se han vuelto hacia su patrimonio cultural. Ayala observa ese movimiento a partir de los años 90 del siglo XX, es decir, en el contexto de la emergencia étnica, “cuando se promulgó la Ley Indígena y se redefinieron las relaciones del Estado con los pueblos originarios” (ibíd.: 22). De ahí que la referencia al patrimonio cultural propio se vuelve parte de una definición de etnicidad e indigeneidad:

“En este escenario social el patrimonio cultural es utilizado como recurso identitario, como un marcador de contraste grupal que permite construir un nosotros en contraposición a los otros.” (ibíd.: 31)

Lo que aquí se nota es que el patrimonio cultural ha pasado a formar parte de una definición de indigeneidad que discrepa de la definición de identidad nacional (ibíd.: 30). Carlos Mamami Condori explica varias formas concretas de discrepancias entre patrimonio cultural nacional y una aproximación indígena que van desde la denominación diferente de los sitios de culto aymara (Mamami Condori 1994: 48) hasta otra comprensión del tiempo (ibíd.: 55-58). Respecto a lo último, por ejemplo, enfatiza en un concepto de tiempo que aprecia la claridad con la cual se puede ver el pasado, un pasado vinculado con la idea de la libertad de la ruptura de la colonización:

“In its basic and restricted sense this word [nayra, nl] means the eye, the organ of sight, but it also means the past. The past is as it were in front of our eyes. By contrast the word qhipa which means literally the back, is used to refer to time after, i.e. the future. We thus reach a concept of time in which the future is behind our backs and the past before our eyes, both in time and space. The present brings together this conjunction between past and future, and between space and time.” (ibíd.: 57)

Mamami Condori habla del concepto diferente de tiempo: “Pacha and nayra imply that this world can be reversed, that the past can also be the future.” (ibíd.: 58) Es especialmente desde esa perspectiva que la vertiente del pasado como parte del concepto de patrimonio cultural occidental puede ganar otro sentido.

2.2 Las políticas de protección y salvaguardia del patrimonio cultural

2.2.1 El enfoque de la incipiente legislación patrimonial: el monumento

Los inicios de una legislación respecto al patrimonio cultural se suelen situar en Francia y Gran Bretaña a partir del siglo XIX. Esas primeras políticas van dirigidas a la protección de edificios históricos (Harrison 2013: 44-45) que datarían de un pasado distinto al presente y que correrían el riesgo de ser destruidos en la cotidianeidad moderna (ibíd.: 46). De ahí se traspa la idea de la importancia de la protección de las obras del pasado por medio de la legislación a otras regiones, por ejemplo a Estados Unidos o la entonces colonia de Gran Bretaña, la India (Smith 2006: 21). En ese contexto, el término de monumento gana importancia, ya que señalaría el valor simbólico y estético que se le atribuye a una determinada obra asimismo como su función de testigo del pasado:

“The use of the term monument is particularly important in the European context. As Choay (2001) documents, the word took on particular registers of power, greatness, and beauty during the seventeenth century and came to affirm a sense of grand public schemes and aesthetic sensibilities. The monument became ‘a witness to history and a work of art’ that took on a commemorative role in triggering certain public memories and values, and is a concept that has come to embody a particular European vision of the world (Choay 2001: 15; Carrier 2005).” (ibíd.: 19)

Las políticas de registro y protección con respecto a monumentos continúan con fuerza en los diferentes países hasta los años 80 del siglo XX (Harrison 2013: 47-55). Es una política que pone un enfoque en la conservación de una obra de la forma más auténtica posible, siendo digno de conservar aquello que destaca por su estética (Smith 2006: 20-21).

El término de monumento es clave también en la política chilena desde la creación del Consejo de Monumentos Nacionales en 1925, “institución estatal encargada de declarar, definir, proteger, conservar y poner en valor el patrimonio cultural de Chile” (Ayala/ Boccara 2011: 42). En la Ley de Monumentos Nacionales de 1970 se concretiza a lo que se concede protección como patrimonio cultural y se definen seis tipos de monumento nacional, “Históricos, Públicos, Arqueológicos, Paleontológicos, Santuarios de la Naturaleza y Zonas Típicas” (ibíd.).

2.2.2 El patrimonio cultural, el patrimonio natural y los pueblos indígenas: los inicios de la política de protección en las sociedades americanas

La política de patrimonio cultural de parte de los Estados surge en las Américas en el siglo XIX en relación con la comprensión de indigeneidad y su inclusión parcial a o exclusión de la cultura nacional.

Los casos de México y Perú muestran no sólo que la cultura material indígena es parte de la formación de los Estados independizados que buscan afirmarse también por medio de la construcción de una cultura nacional lo que implica la nacionalización de la cultura precolombina (Earle 2007). Además, tanto en México como en Perú, es el deseo de apropiación de las culturas no-occidentales de parte de coleccionistas, el que provoca una política de protección (ibíd.: 138-140). Es en 1822 que se formula en ambos países una primera legislación que establece la prohibición de la salida de las fronteras nacionales de cultura material precolombina (con excepción de la solicitud de un permiso especial) (ibíd.). Según Rebecca Earle, esa primera legislación de hecho no logró impedir la exportación de los bienes culturales indígenas (ibíd.). No obstante, menciono esos ejemplos para poner énfasis en la complejidad de esas políticas que se relacionan con el deseo dirigido hacia las culturas indígenas y su nacionalización.

El ejemplo de los Estados Unidos da cuenta tanto de la valorización del patrimonio cultural indígena como de su negación. En los Estados Unidos, la historia del patrimonio cultural en sus orígenes está íntimamente vinculado a la protección de aquellas áreas, de aquella naturaleza, que supuestamente existiría sin influencia humana. Esa fascinación por lo salvaje connotaría, según Harrison, la idea bíblica del jardín Eden:

“The idea of wilderness was strongly influenced by Judaeo-Christian notions of the fall from grace in the Garden of Eden and the idea of a lost, natural, golden age of humanity in which humans existed in balance with nature (Olwig 2001; see also Olwig and Lowenthal 2006).“
(Harrison 2013: 45)

En esa temprana aproximación al patrimonio ya está presente la idea de la protección ante la pérdida. Para los Estados Unidos, según explica Harrison, se suele constatar que la legislación patrimonial comenzaría con la instauración del Yellow Stone National Park en 1872 (ibíd.: 47). Harrison muestra, no obstante, que habría una fecha aún anterior que tendría importancia en cuanto a los inicios del patrimonio cultural en Estados Unidos: la oficina etnológica se adelantaría al Yellow Stone National Park, iniciando ya en 1869 la tarea de declarar dignos de protección a aquellos lugares con relevancia para los pueblos indígenas (ibíd.). El ejemplo de

Estados Unidos es paradigmático para el patrimonio cultural en sociedades postcoloniales: por un lado, hay conciencia por el valor del patrimonio cultural indígena; por el otro, hay ignorancia respecto a la cultura indígena entonces actual, puesto que con la declaración del Yellow Stone National Park como área sin intervención humana se desconoce el uso de las áreas que comprenden ese parque de parte de las comunidades indígenas, en específico, los shoshone (Spence 1999: 45). La idea de la protección aquí va de la mano con la proyección de una determinada fascinación sobre un área (por ejemplo, relacionado con la antes citada idea bíblica del jardín Edén). Mark Spence señala al respecto que el Yellowstone como área usada para la caza se remonta largo tiempo atrás:

“In 1870, Yellowstone was not, as one member of the Washburn party described it, a primeval wilderness (...) Rather, it was a landscape that had been shaped by thousands of years of human use and habitation. (...) While small bands of hunters and gatherers made the longest and most persistent use of Yellowstone, larger outlying groups from the eastern and western slopes of the Rocky Mountains also exploited the area on a seasonal basis.” (ibíd.: 43)

Habría existido y continuaría existiendo además un vínculo espiritual con ciertas zonas:

“Yellowstone had other important but less utilitarian attractions. The many geysers and fumarole in the area held a particular fascination for both distant travelers and indigenous groups. (...) Many native peoples no doubt believed that Yellowstone’s thermal features possessed spiritual powers, and contemporary Indians from surrounding reservations continue to attribute special healing properties to the hot mineral waters. Some leave small offerings beside or within the springs, a practice that certainly dates back thousands of years.” (ibíd.)

El establecimiento del parque como tal se daría, según Spence, en un ámbito marcado por su conflictividad: se enfrentarían grupos indígenas que pretenden usar las áreas del parque con las fuerzas armadas que buscan impedir el uso del parque (ibíd.: 56-57). Aún así, a lo largo del tiempo se le atribuiría significado a la presencia indígena en el parque: la supuesta ausencia de seres humanos en el área se mezclaría con la aceptación de la existencia de las comunidades indígenas, las cuales se interpretarían, de acuerdo con un lenguaje patrimonial, como últimos vestigios de una cultura en declive, de una cultura que se puede aprovechar con fines turísticos (ibíd.: 71-72).

2.2.3 La internacionalización del patrimonio cultural como monumento

En la primera mitad del siglo XX se internacionaliza la preocupación por el patrimonio cultural. En la *Carta de Atenas para la Restauración de Monumentos Históricos* (1931) se define a nivel internacional el marco de lo que es la política de patrimonio cultural con enfoque en la conservación y la restauración, en la autenticidad de la conservación, asimismo como en la necesidad de experticia para cumplir con aquellas tareas (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios 1931). A la Carta de Atenas le sigue en 1964 la *Carta de Venecia*, es decir, la *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios*, junto con la cual se crea también la organización no-gubernamental especializada en conservación, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) (Smith 2006: 21; 88). En 1964 ya son tres los estados no-europeos que participan, Túnez, México y Perú (Lowenthal 1998: 5). La *Carta de Venecia* se basa en la definición de su objeto en el concepto del monumento:

“La noción de monumento histórico comprende la creación arquitectónica aislada así como el conjunto urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa, o de un acontecimiento histórico. Se refiere no sólo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural.” (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios 1964)

El texto, según una interpretación de Smith (2006), es paradigmático para las políticas patrimoniales por varias razones: primero, vincula patrimonio cultural y civilización, lo que haría posible, según la autora, la connotación de una primacía de las sociedades europeas sobre otras sociedades (Smith 2006: 89); segundo, propaga la idea de que un monumento lleva inscrito una historia; tercero, el patrimonio cultural se encuentra a cargo de expertos, expertos cuya tarea es mantener el monumento de la forma más auténtica, supuestamente más correcta respecto a su estado original (ibíd.: 91-92); por último, adhiere a las prácticas de conservación y administración etc. sin que enfoque esas mismas prácticas como constituyentes de lo que es elegido como patrimonio cultural tanto como los significados y valores atribuidos a un monumento (ibíd.: 93-94).

Ante un contexto en el cual se habla de patrimonio cultural indígena, la *Carta de Venecia* no resulta suficiente. Si bien sería por ello que para su uso en Australia se la adapta a partir de 1979 en forma la *Carta de Burra, The Australia ICOMOS Guidelines for the Conservation of Places of Cultural Significance* (Australia ICOMOS 1979), las diferentes versiones que han existido tampoco responden a las necesidades. La versión de 1999, por ejemplo, restringe

justamente la participación comunitaria la cual ocupa un lugar subordinado frente a los supuestos expertos en patrimonio cultural (Smith 2006: 104). Serían los expertos quienes a base de la materialidad de un patrimonio cultural conocerían su significado del cual se derivaría la forma de su salvaguardia (ibíd.: 103-104).

2.2.4 La UNESCO y la universalidad del patrimonio cultural

La forma más conocida que toma la internacionalización de las políticas del patrimonio cultural es, no obstante, la que se da después de la Segunda Guerra Mundial en el marco de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). La primera convención de la UNESCO respecto al patrimonio cultural está marcada por la destrucción sucedida en la guerra mundial (Harrison 2013: 56-57): se trata de la Convención de La Haya de 1954, *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado* (UNESCO 1954). En ese mismo sentido se pueden entender también otras acciones de la UNESCO, las cuales igualmente suceden bajo el lema de una inminente pérdida o destrucción.

El primer hito de la UNESCO se enmarca en ese contexto: es el traslado y la reconstrucción de varios templos de Egiptia y Sudán, a partir de 1959 y por alrededor de 20 años (Harrison 2013: 58), que se encontraban bajo amenaza de inundación por la construcción de una represa. No se trata solamente de una campaña internacional de rescate de patrimonio cultural. Esto tiene una vertiente política internacional: no sólo se da en el contexto de un conflicto político entre Egiptia y Gran Bretaña respecto al canal de Suez. Además, sucede que los países participantes en el rescate de los templos ganan así el derecho sobre objetos de los sitios en cuestión que pueden ser agregados a las colecciones museales de los países financiadores (ibíd.: 59-61).

El actuar de la UNESCO en el caso de los templos de Egiptia y Sudán se refleja, entre otras, en la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* de 1972, ya que dicha convención parte constatando la situación de riesgo, de amenaza en la cual se encuentra el patrimonio cultural y natural (UNESCO 1972).

El texto de la convención habla de “patrimonio universal” y “patrimonio mundial” (ibíd.), es decir, defiende una posición según la cual se comparte la comprensión de un patrimonio a nivel internacional, ya que ése se destacaría por su “valor excepcional” (ibíd.). De ahí que un punto central de la convención es la cooperación internacional en términos de salvaguardia de

patrimonio cultural y natural. A pesar de dicho acceso internacional al patrimonio cultural no permite a otras entidades que no sean los Estados que propongan una obra para la categoría de patrimonio cultural.

La definición de patrimonio cultural contempla los monumentos, los conjuntos y los lugares; la definición de patrimonio natural se extiende igualmente desde los monumentos, es decir, desde lo singular, hasta las áreas más extensas (ibíd.). Tanto el patrimonio cultural como el patrimonio natural precisan para su definición de su evaluación como tal de parte de las áreas de conocimiento de expertos, entre ellas, en el caso del patrimonio cultural, “el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia” (ibíd.) y “el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico” (ibíd.).

Las prácticas a través de las cuales se construye el patrimonio cultural (y natural) son descritas en la convención como tareas que deben cumplir los Estados partes: se trata de “identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural situado en su territorio” (ibíd.). Para poder cumplir con esas tareas, para constituir el patrimonio cultural, el artículo 5 especifica lo que un Estado necesita para que pueda cumplir con esas tareas, entre otras, una institucionalidad del patrimonio cultural (por ejemplo, el Consejo de Monumentos Nacionales en Chile) asimismo como una legislación específica (por ejemplo, la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales en Chile).

Una de las partes centrales de la Convención es la lista del patrimonio cultural y natural a cuya creación de parte de los Estados convoca la Convención (ibíd., artículo 11). El Comité del Patrimonio Mundial, constituido por una determinada cantidad de países miembros de la Convención, decide sobre la inclusión en la lista de un patrimonio propuesto. Aparte de esa lista hay una segunda lista para aquel patrimonio que se encuentra en peligro, por ejemplo, debido a

“un deterioro acelerado, proyectos de grandes obras públicas o privadas, rápido desarrollo urbano y turístico, destrucción debida a cambios de utilización o de propiedad de tierra, alteraciones profundas debidas a una causa desconocida, abandono por cualquier motivo, conflicto armado que haya estallado o amenace estallar, catástrofes y cataclismos, incendios, terremotos, deslizamientos de terreno, erupciones volcánicas, modificaciones del nivel de las aguas, inundaciones y maremotos.” (ibíd.)

Aquello que aparece en dicha lista puede recibir apoyo por el Fondo de Patrimonio Mundial con tal de ser salvaguardado. Esa práctica del listado, según Bernhard Tschöfen, deja ver que el concepto de patrimonio cultural mundial pone de relieve un carácter de espacio, pues, espacio e historia se interrelacionan por medio de la adscripción de significado que sucede en los procesos de patrimonialización. Es decir:

“Ungeachtet des Globaleffekts von Welterbe, ist die Sache nicht allein auf der Ebene von Enträumlichung und Entgrenzung zu verhandeln. (...) Alles Gelistete kann auch besucht werden (das Abgegangene hat im System Kulturerbe keinen Platz oder wird so lange aktualisiert, bis es wieder über eine Gegenwart verfügt). (...) In dieser Tradition – die auch Grundlage des modernen Tourismus ist – stehen Denkmale für bestimmte Orte, stehen Orte für bestimmte Kulturräume und lassen sich Landschaften als Materialisierungen vergangener Lebensweisen lesen und entziffern. Dieses Prinzip der Ortsgeistigkeit geht davon aus, dass sich historische Ereignisse und kulturelle Verhältnisse den Orten über das Sichtbare hinaus einschreiben (...).“ (Tschofen 2007: 26-27)

La convención ha recibido críticas debido al argumento allí propuesto de un patrimonio universal vinculado a un determinado manejo de ese patrimonio compartido de la misma forma a nivel universal:

“Byrne (1991) suggests that the idea of the universal significance of heritage values is made up of two parts. The first is that all humans necessarily share an interest in the physical aspects of the past as ‘heritage’, and that they do so in the same way. The second is that people in one country would necessarily be interested and concerned for the conservation of certain types of physical remains of heritage in another country – that certain aspects of heritage transcend physical and political boundaries.” (Harrison 2013: 64)

En términos de política internacional, la universalidad de la Convención – que en la práctica resulta en un concepto europeo de patrimonio cultural¹ – podría ser interpretado también como un intento de promover una hegemonía europea a nivel cultural. Eso sucedería en una época en la cual esa hegemonía se vería en riesgo (Smith 2006: 100).

Además, Smith enfatiza en el uso del término de “bienes” (“properties” en inglés) en el artículo 3 de la Convención: el término connotaría el traspaso de un patrimonio de la comunidad local a la comunidad mundial (ibíd.: 101). La conversión de algo no solamente en patrimonio cultural, sino además en un bien, es significativo en la medida en que la categoría se ha vuelto una marca y una estrategia de marketing (Harrison 2013: 89; Herwitz 2012).

¹ Comp. la ubicación del patrimonio cultural listado bajo la convención en el año 2000:

“An analysis of the 630 sites and monuments inscribed on the World Heritage List under the cultural criteria quoted above shows that 55 per cent of them are situated in European countries. The figure rises to 60 per cent of those in Canada and the USA, which are considered by UNESCO to form a single cultural region with Europe, are added. (...) The Asian inscriptions, the bulk of which are represented by sixteen in both China and India, account for 14 per cent, and next come the Latin American/Caribbean region with 12 per cent and the Arab states with 11 per cent. Only 4 per cent are situated in Africa and a mere 1 per cent in Australia and Oceania, both vast regions of enormous cultural diversity and complexity.” (Cleere 2001: 25)

2.2.5 La UNESCO y el patrimonio cultural inmaterial

La categoría de lo inmaterial o lo intangible en las políticas de patrimonio cultural no sólo surge como una ampliación del concepto, sino, según Harrison, significa además una forma de desestabilización respecto a un discurso de patrimonio cultural restringido a los monumentos (Harrison 2013: 128) y a la construcción de naciones (ibíd.: 114). Esa ampliación de las políticas patrimoniales hacia lo inmaterial se daría en el contexto de la puesta en circulación del concepto occidental de patrimonio cultural por medio del patrimonio mundial, es decir, por medio de la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* de 1972. Es decir, se llega a tematizar el patrimonio cultural inmaterial cuando se pone en práctica una política de patrimonio la cual al dirigirse a lo que tiene valor universal abriría un espacio de discusión y de oposición respecto a lo que se incluye y lo que no:

“What I am suggesting is that it was only because the World Heritage Convention was expressed as a universal convention representing universal heritage values that the criticisms of minorities and marginalised peoples, and the question of representativeness itself, became a problem which it was important for the World Heritage Committee to address. (...) This point is essential to understanding the ways in which heritage developed in the decades after 1972, and has had a profound influence on heritage practice throughout the world by (at least partially) shifting the focus away from practical issues of conservation to those of identity politics and representation.” (Harrison 2013: 117)

En cuanto a la categoría de lo inmaterial, su paulatina inclusión a las políticas de la UNESCO es a través del término de folklore. La Convención que se refiere al patrimonio inmaterial es precedida por discusiones que se remontan hasta 1973. Bolivia, en ese año, articula la necesidad de la protección del folklore en el marco de la *Convención Universal sobre Derecho de Autor* (UNESCO 1952) respecto al folklore (comp. Meyer-Rath 2007: 151; Harrison 2013: 130). De esa forma, se pretende contar con una protección jurídica de las expresiones populares y tradicionales ante una comercialización de parte de terceros (Meyer-Rath 2007: 151), objetivo que no se realiza, según Anne Meyer-Rath, debido a que no se logra adaptar los derechos de autor a una autoría colectiva o anónima (ibíd.: 151-152).

Las discusiones continúan en la Conferencia Mundial sobre Política Cultural Mondiacult (México D.F. 1982), instancia en la cual se pasa a actualizar la definición de patrimonio cultural:

“Se afirmó que el patrimonio abarca todos los valores de la cultura tal y como se expresan en la vida cotidiana, y se señaló la importancia cada vez mayor de las actividades destinadas a sostener los modos de vida y las formas de expresión por los que se transmiten esos valores. La Conferencia observó que la atención suscitada por la preservación del “patrimonio inmaterial” se podía considerar una de las novedades más positivas del decenio anterior. Esta fue una de las primeras ocasiones en que se utilizó oficialmente la expresión “patrimonio inmaterial”.” (UNESCO: 1982-2000: de *MONDIACULT* a “*Nuestra diversidad creativa*”)

En cuanto a la extensión concreta del término de patrimonio cultural, se nombran en específico “las obras materiales e inmateriales a través de las cuales se expresa la creatividad de los pueblos: idiomas, ritos, creencias, sitios y monumentos históricos, obras literarias, obras de arte, archivos y bibliotecas” (ibíd.). Se rompe la reducción de la noción de patrimonio cultural a la cultura de élite y se propone una concepción del término de folclor que incluye además de lo generalmente entendido por el término aspectos tecnológicos, gastronómicos y vinculados con la medicina (ibíd.). De esa forma, se hace visible un giro antropológico de la aproximación al patrimonio cultural (Harrison 2013: 131).

2.2.6 La UNESCO y la salvaguardia de las prácticas vividas

No obstante, lo que después, en 1989, se formula respecto a la cultura inmaterial es sólo una recomendación, la *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular* (UNESCO 15.11.1989). No es un instrumento jurídico (Meyer-Rath 2007: 152). Uno de los cambios que se notan en ese documento, según Meyer Rath, es que del concepto de la protección se pasaría al concepto de la salvaguardia. Se concretiza el objetivo de la mantención. Se va perfilando, además, la inclusión de las prácticas culturales, espacios de prácticas tanto como personas en el patrimonio cultural (comp. Meyer-Rath 2007: 152; Harrison 2013: 134). La recomendación es criticada por constituir una aproximación no adecuada a las culturas vivas, es decir, por ser un intento de musealizar y fijar las culturas (Meyer-Rath 2007: 152-153).

Aún así, se avanza en dirección hacia la Convención del 2003. Eso tiene que ver con que la UNESCO pone su enfoque cada vez más en la diversidad como amenazada por la globalización (ibíd.: 154). Ejemplo de aquello sería el informe *Nuestra Diversidad Creativa* de 1996 (UNESCO 1996). Tiene que ver además con una reflexión sobre el concepto de autenticidad que tenía un lugar importante en las políticas del patrimonio cultural hasta los años 90. El concepto de autenticidad resultaba problemático porque se refería a la

autenticidad del material, de la base física, más que al manejo, a la continuidad de una obra. Meyer-Rath cita al respecto el ejemplo del patrimonio cultural en Japón:

“Gerade japanische Experten wiesen darauf hin, dass Authentizität sich nicht unbedingt an der Originalität von Material festmachen müsse, sondern auch in der Kontinuität von Wertzuschreibungen oder Restaurierungstechniken begründet sein könne.“ (Meyer-Rath 2007: 155)

Otra contribución hacia la toma de conciencia por las culturas vivas es el programa *Tesoros Humanos Vivos* que se crea en 1993 y en el cual es central el conocimiento de las personas y la transmisión de ese conocimiento (ibíd.: 156). Es decir, se trata de una categoría referente a “individuos que poseen en sumo grado los conocimientos y técnicas necesarias para interpretar o recrear determinados elementos del patrimonio cultural inmaterial” (UNESCO: *Directrices para la creación de sistemas nacionales de "Tesoros Humanos Vivos"*). Como, según Hartog, la legislación japonesa contempla la categoría de “living national treasure” (legislación japonesa citada en Hartog 2005: 11) desde 1950, es posible que la inspiración para incluir esa categoría en la UNESCO provenga de ahí (comp. tb. Lowenthal 1998: 19). Ese tipo de patrimonio cultural connota además una aproximación distinta al concepto que enfoca más la permanencia de la práctica que la conservación:

“The title, which can reward an individual or a group, requires the winner to hand on her/his knowledge. In order to do this, the winner benefits from a grant. It is clear from this original provision that the object or its conservation counts less than the actualization of know-how which is handed on precisely through being actualized. Like the temple made of wood, traditional art exists as long as it belongs to or is part of the present. As a result, concepts such as ‘original’, ‘copy’, ‘authenticity’, which are central to the construction of heritage in the West, are not an issue or are not in any case attributed the same value in Japan.” (Hartog 2005: 11-12)

La lista que interesa en uno de los estudios de caso que trataré más adelante, el estudio de caso que se refiere a la ceremonia del nguillatun, y que se llama las *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad*, surge, a base de reuniones a finales de los 90 (UNESCO: *Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*) y es antecedida por el informe *Nuestra Diversidad Creativa* (1996), informe que pone de relieve que el patrimonio inmaterial es “extremadamente frágil” (UNESCO: *1982-2000: de MONDIACULT a "Nuestra diversidad creativa"*). Meyer-Rath señala que un cambio que se introduce con las *Obras Maestras de la Humanidad* es justamente que se empieza a prestar atención no solamente a autores individuales, como es el caso de los *Tesoros Humanos Vivos*, sino que se piensa también en los colectivos, en las comunidades que ejercen una

determinada práctica (Meyer-Rath 2007: 156). El contexto sociocultural gana en importancia, visible, por ejemplo, en el uso del término de “espacio cultural” y luego en la formulación de criterios de selección su ampliación a “espacios y formas culturales” (UNESCO: *Decisiones adoptadas por el Consejo Ejecutivo en su 155a reunión*). Con tal de poder ser proclamada Obra Maestra es necesario

“representar un ejemplo:

- i) de una importante concentración del patrimonio cultural inmaterial de valor excepcional, o
 - ii) de una expresión cultural popular y tradicional de valor excepcional desde el punto de vista histórico, artístico, etnológico, sociológico, antropológico, lingüístico o literario.”
- (ibíd.)

El texto menciona además la importancia de la expresión cultural para “ los pueblos y las comunidades culturales interesadas” asimismo como “el peligro de que desaparezca debido a la falta de medios para salvaguardarlo y protegerlo, a procesos de transformación acelerada, a la urbanización o a la aculturación” (ibíd.).

Con aquel paso, la UNESCO aparentemente llega a invertir la situación lamentada en el informe de 1994: Smith hace hincapié en que la proclamación de Obras Mastras realizada en el 2001 dio como resultado la selección de 18 proclamaciones no-occidentales versus una sola proclamación occidental (Smith 2006: 55). Respecto a la totalidad de las inscripciones de 2001, 2003 y 2005, Harrison destaca su diversidad en cuanto a su distribución geográfica tanto como su forma (Harrison 2013: 135).

2.2.7 El Patrimonio cultural inmaterial y la toma de conciencia por el contexto local

Desde la lista que se refiere a las *Obras Mastras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad* se pasa en el 2003 a la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. El punto central de la Convención es superar la noción crítica de la universalidad del valor de un patrimonio cultural y proponer un concepto de representatividad, es decir, de significado para una comunidad en específico y un contexto local (Meyer-Rath 2007: 158). Cuando la preocupación deja de ser lo material y empieza a ser lo intangible, la pregunta que se plantea es por cómo se protege lo efímero, las prácticas (ibíd.: 163). De ahí que se empieza a poner el foco en las personas para las cuales algo tiene importancia (ibíd.). Al igual que en el caso del programa *Tesoros Humanos Vivos* es menos la autenticidad y más la transmisión la que se vuelve central (ibíd.: 164). Meyer-Rath explica que la UNESCO estaba especialmente preocupada por evitar la propuesta de un instrumento político y administrativo que musealice,

que fosilice una práctica (ibíd.: 166-167). En ese contexto se puede entender la flexibilidad con la que se interpreta el patrimonio cultural inmaterial que se muestra en el reconocimiento incluso de prácticas perdidas y reencontradas o de prácticas recientes (ibíd.: 166-167).

Smith recalca la importancia de la ratificación de dicho texto especialmente en sociedades de carácter postcolonial en las cuales los pueblos indígenas verían apoyado su patrimonio cultural (Smith 2006: 55). La definición (ver cita a continuación) insinúa una interpretación afín a las políticas de identidad al poner de relieve la duración de las herencias intergeneracionales asimismo como los vínculos territoriales:

“1. Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (...)” (UNESCO 2003)

Con la nueva Convención, lo inscrito en las listas de Obras Maestras pasa a la lista del patrimonio intangible (Harrison 2013: 135), lista que sí es internacional. Representatividad significaría, según Harrison, dejar atrás el acto de premiar algo por su carácter sobresaliente en términos universales pasando a tomar algo en consideración por su valor inherente el cual lo hace relacionable con otros patrimonios culturales inmateriales (Harrison 2013: 135-136 refiriéndose a Schmitt 2008).

El carácter internacional de la lista puede ser entendido como contradictorio al tener en cuenta que sería el criterio de la representatividad el que regiría en la nueva Convención. La tendencia universalizante no cambia. Otro punto crítico es el llamado a que los Estados compongan en forma de archivo todo aquello que constituya patrimonio intangible (ibíd.: 135). Se trata de una acción difícil si se toma en cuenta que sería justamente la enorme diversidad de patrimonios intangibles a la que se quería prestar atención y la que se podría ver reducida en su diversidad en el marco de una composición simbólica.

En el caso chileno, en un inicio eso ha tomado la forma de una base de datos a cuya compilación se convocó, por ejemplo, mediante un seminario de carácter informativo (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 26. & 27.05.2011). El Consejo de la Cultura está a cargo de la base de datos, cuyos representantes explican en dicha instancia, entre otras, que las propuestas para dicho archivo digital precisan del acuerdo de la comunidad y que, antes de

integrar el archivo, deben pasar por una revisión por parte de expertos. Lo propuesto pasa, primero, por una transformación al ser literalizado, seguido por su recontextualización en medio de otras prácticas etc. de diferente índole asimismo como por la evaluación por personas ajenas al contexto local.

Además, surge con la nueva convención una lista aparte que remite al patrimonio cultural intangible “que requiere medidas urgentes de salvaguardia” (UNESCO 2003). El criterio que define esa última lista, el criterio explícito del riesgo, se vuelve posteriormente requerimiento con tal de ser incluida en la lista única que existe desde 2010 (Harrison 2013: 137).

Hay varias críticas respecto a la categoría del patrimonio cultural inmaterial. Un primer enfoque de las críticas se concentra en el temor por la pérdida de vida y de la posibilidad de cambio debido a que algo se ve inscrito como patrimonio de una determinada forma, vinculado a una determinada imagen (Smith 2006: 55). El carácter dinámico de las prácticas culturales no estaría de acuerdo con su registración (ibíd.: 56). Elicura Chihuailaf, poeta e intelectual mapuche, apunta a dicha fosilización, específicamente en cuanto a la indigeneidad mapuche, ya en su ensayo de 1992 (Chihuailaf 1992). El hecho de que lo intangible pueda convertirse en un destino turístico puede igualmente contribuir a la fijación de algo performático en una forma que permita la puesta en escena (Harrison 2013: 136-137).

En cuanto a la herencia intergeneracional como elemento de la definición de patrimonio inmaterial habría que agregar que prescribe un discurso de antigüedad, es decir, un discurso que es capaz de relegar algo al pasado. Si bien ese discurso conversa con discursos de las políticas de identidad de actores indígenas (por ejemplo, habitar en el territorio desde antes de la colonización, la continuidad cultural), la herencia intergeneracional puede llevar a ser entendida como alejada de la actualidad.

La apropiación de parte de la UNESCO, la ampliación de su rango de acción, merece también una discusión. Por un lado, se incentiva a los Estados a la valorización de todo tipo de expresión cultural. Esa incentivación puede llevar a una abertura hacia prácticas menoscabadas y discriminadas en sociedades postcoloniales. Por otro lado, es necesario tomar en cuenta que la puesta en agenda patrimonial (en el sentido UNESCO) de una determinada expresión requiere la aceptación de un vínculo de dependencia del Estado de parte de quienes ejercen la práctica. Los instrumentos de la UNESCO no son aptos para las demandas de minorías debido a la misma lógica de la UNESCO que conversa con los Estados (ibíd.: 136). El posible reconocimiento y el reforzamiento de prácticas que pueden encontrarse en disminución iría de la mano con ofrecer la intervención en un espacio de poder comunitario.

2.3 Tres formas de hacer patrimonio cultural: la musealización, la mediatización y la ritualización

La presentación del desarrollo de las políticas de patrimonio cultural me ha permitido enfocar fases del concepto desde la perspectiva de su institucionalización. Como he explicado anteriormente, en ese trabajo entiendo el patrimonio cultural no sólo – pero también – como una política de Estado o de organismos intergubernamentales. Es más: es también una forma de comprender y practicar cultura e identidad desde su administración y apropiación asimismo como la manifestación de su valorización y la politización.

Describiré esa aproximación con respecto a los ámbitos de la exposición, los medios de comunicación y las performances culturales.

2.3.1 La musealización

La práctica de la musealización se refiere a lo que se puede recolectar, clasificar, archivar o exponer y hacer accesible a la visita y la contemplación. Lo que sucede con lo expuesto en el museo, es, según Svetlana Alpers, la presentación como objeto o arte (Alpers 1991: 26) lo cual lleva a captar la mirada (ibíd.: 25). Lo expuesto pasa por un proceso que la autora llama “efecto museo” (ibíd.: 26, la traducción es mía): "The museum effect, I want to argue, is a way of seeing. And rather than trying to overcome it, one might as well try to work with it." (ibíd.: 27) Lo que propone la autora en una aproximación pragmática es aprovechar ese “efecto museo” para llamar la atención sobre objetos cuya visibilidad de otra forma no estaría garantizada.

A pesar de ese argumento de Alpers, el debate sobre el “efecto museo”, sus consecuencias e interpretaciones en cuanto a su lugar en la cultura contemporánea, se caracteriza más por una aproximación crítica al formato del museo.

En ese sentido, la ilimitada visibilidad de un objeto en el museo, la transformación de su valor ritual del contexto de culto al contexto de la exposición, es interpretado por Walter Benjamin, si lo leo correctamente, como un primer paso hacia la pérdida del aura (Benjamin 2006 [1936]: 27-28). Se distingue, no obstante, de aquella pérdida del aura que sucede al reproducirse y masificarse un objeto anteriormente apreciado por su unicidad (ibíd.: 20), su lejanía y su carácter intocable (ibíd.: 19).

La descontextualización de lo expuesto y su estetización, procesos que también reconoce Alpers, lleva además a que lo expuesto pierda sus funciones en la vida cotidiana (García Canclini 2015 [1989]: 162). Para García Canclini, el museo expone los objetos en “un escenario-depósito que lo contenga y proteja, un escenario-vitrina” (ibíd.: 158). El museo sería un lugar que al exponer domestica. Eso repercute en el marco de la exposición de objetos provenientes de procesos de colonización en cuanto a la forma de aproximarse a los objetos de parte de los visitantes quienes podrían, según Herwitz, contemplar cómodamente lo expuesto y pasar a interpretarlo desde esa posición contemplativa (Herwitz 2012: 17). Es una aproximación marcada por la observación distante y dotada del poder de interpretación.

La idea de museo es analizada también en cuanto al rol que juega en su función de creación de comunidad. Los museos están vinculados a la idea de una comunidad, sea local o nacional, ya que, por medio de un “patrimonio legítimo” (García Canclini 2015 [1989] : 155), pueden contribuir a la fijación de límites territoriales y culturales. En el museo, lo territorial y lo cultural se mezclan, es decir, “la ocupación de un territorio y la formación de colecciones” (ibíd.: 177) van de la mano. En ese sentido, es importante reconocer que, aparte de abarcar el territorio, la exposición puede construir un pasado según parámetros de una autenticidad entendida como una supuesta “esencia nacional” (ibíd.: 152). El pasado que se presenta en el museo puede ser uno con el cual se han hecho las paces, un pasado estable que existe sin estorbar junto a un presente y un futuro que ocuparían el lugar de la modernización. García Canclini habla del tradicionalismo para referirse a esa tendencia en los museos (ibíd.: 152). Para los museos locales, Marta Anico usa el término de “identity bunkers” (Anico 2009: 64), concepto que alude a la representación de un supuesto pasado idealizado (auténtico, solidario, encerrado en lo local, lo supuestamente originario de la zona) (comp. tb. Huyssen 1995: 13). La autora advierte de que una representación de acuerdo con ese concepto puede hacer surgir la desconexión con otras experiencias y la exclusión de una parte de la sociedad, o sea,

"other communities may experience feelings of exclusion and dis-identification, thus making it very difficult for local museums to achieve the aims of social cohesion and cultural integration" (Anico 2009: 64).

Según Anico, otro sería el caso del formato de los centros culturales. Los centros o foros culturales se distinguen de la forma clásica de museo, ya que trabajan más los vínculos con el lugar haciendo resaltar, según la autora, la diversidad del patrimonio. Buscan establecer un diálogo tanto entre temáticas como entre personas que adhieren a patrimonios diferentes. Los centros o foros culturales permiten perspectivas diferentes sobre cultura e identidad. De esa forma, esos lugares están más a la altura de los debates y problemáticas actuales, entre los

cuales cuenta el multiculturalismo, la marginación social, la exclusión cultural y los conflictos étnicos (ibíd.).

Alpers argumenta parecido a Anico cuando sostiene que los museos pueden no ser los lugares más aptos para dar reconocimiento a grupos minoritarios o marginados:

"It is only recently that peoples or groups, nations, and even cities have felt that to be represented in a museum was to be given recognition as a culture, therefore giving rise, I suppose, to questions about how to do it right. It may not be politically or institutionally possible to suggest that justice to a people should not be dependent on their representation, or their representability, in a museum. Some cultures lack artifacts of visual interest. And politics aside, museums are perhaps not the best means of offering general education about cultures. It is not only that cultures are not the sum of their materials, but also that books and/or film might do the job much better." (Alpers 1991: 30)

Un tono de crítica sociocultural tiene la aproximación de Andreas Huyssen al concepto de museo al interpretar éste en el contexto de una sociedad obsesionada con la conversión de sí misma en archivo, en museo (comp. la observación de Hartog respecto a la patrimonialización en el capítulo 2.1.). Interpreta esa tendencia como algo que surge en un momento en el cual una tradición, una suerte de seguridad, ya se ha perdido, y en el que se anhela su reconstrucción, se anhela detener la pérdida:

"It is not the sense of secure traditions that marks the beginnings of the museum, but rather their loss combined with a multi-layered desire for (re)construction." (Huyssen 1995: 15)

Para entender la masificación del museo, la así llamada "museummania" (ibíd.), hace falta pensar más allá del museo, ver en qué sentido el museo repercute en la vida cotidiana: en la cotidianeidad hay cada vez más de museo, hecho que sucede fuera del lugar del museo. Huyssen observa "Strategies such as collecting, citing, and appropriating" (ibíd.: 14) y llama la atención sobre la restauración de los centros urbanos asimismo como la moda retro y archivización de la vida privada por medio de los dispositivos electrónicos:

"Indeed, a museal sensibility seems to be occupying ever larger chunks of everyday culture and experience. If you think of the historicizing restoration of old urban centers, whole museum villages and landscapes, the boom of flea markets, retro fashions, and nostalgia waves, the obsessive self-musealization per video recorder, memoir writing and confessional literature, and if you add to that the electronic totalization of the world on data banks, the museum can indeed no longer be described as a single institution with stable and well-drawn boundaries. The museum in this broad amorphous sense has become a key paradigm of contemporary cultural activities." (ibíd.)

Lo que contribuiría a la musealización de la vida cotidiana es la rapidez con la cual esa se lleva a cabo en la actualidad, por ejemplo, la rapidez por la que se caracteriza el sector tecnológico y el consumo (ibíd.: 25-26).

2.3.2 La mediatización

En el caso de la práctica de la mediatización lo que prima es la reproducción de lo que se elige enfocar. Es una aproximación al patrimonio cultural que implica un proceso de creación. De esa forma, la involucración propia mediada por la tecnología es fundamental para la reproducción. En ese sentido, la mediatización se distingue de la práctica de la musealización la cual puede trabajar con lo que encuentra, por ejemplo, un objeto, una fotografía, invisibilizando más fácilmente la propia decisión de recolectar y exponer. Eso es menos posible en los casos de la escritura, del canto o la filmación en los cuales interviene la propia voz, el propio estilo, el propio cuerpo (por ejemplo, por medio de la cámara).

Según la aproximación de Faye Ginsburg a la producción audiovisual indígena, la mediatización remite a diferentes aspectos. Remite, primero, a la descripción fílmica de las prácticas culturales, los procesos políticos y las dinámicas de construcción de identidad, de lo relevante para la construcción y la continuidad de una comunidad o un pueblo (Ginsburg 2000: 358). En ese sentido, implica un paso a un formato más estable y perdurable, a pesar de todo lo efímero que es una película al depender de su proyección en un determinado momento y lugar. La filmación se vuelve especialmente importante en el contexto de los pueblos indígenas que han enfrentado su destrucción en el proceso de colonización y conquista y que se ven frente a dificultades a la hora de transmitir sus prácticas sociales y culturales, sus formas de vivir y sus ritos. La mediatización implica construir continuidad y construir un vínculo entre diferentes tiempos (ibíd.), aun cuando ese vínculo no se dé con facilidad debido a las razones mencionadas². Es decir, la mediatización tiene una vertiente temporal porque puede ser una forma de llevar al presente lo que casi se perdió en el proceso de colonización y conquista.

² Comp. Ginsburg 2000: 368:

“Work being produced by minorities about themselves, I suggest, is also concerned with mediating across boundaries, but rather than space and cultural difference they are directed more to the mediation of ruptures of time and history – to heal disruptions in cultural knowledge, historical memory, and identity between generations due to the tragic but familiar litany of assaults – taking of lands, political violence, introduced diseases, expansion of capitalist interests and tourism, and unemployment coupled with loss of traditional bases of subsistence.”

Segundo, la mediatización se refiere también al proceso de explicarles a otros y a otras una cultura, es decir, de traducir referentes culturales a un contexto diferente (ibíd.: 368).

Lo que implica la producción audiovisual indígena, no obstante, es más complejo. Filmar es igualmente un proceso de creación de significado, un proceso creativo, y no es una simple reproducción de la realidad (ibíd.: 357). Más importante aún, el trabajo con el audiovisual tiene consecuencias para las comunidades. A pesar de la evaluación positiva de la mediatización en el contexto de las culturas indígenas, hay un problema, un “Faustian dilemma” (ibíd.: 360): las producciones audiovisuales introducen cambios a las sociedades indígenas. Son positivas en la medida en que las cámaras y las producciones pueden estar en manos de las propias comunidades indígenas; son negativas en la medida en que el consumo cultural puede contribuir a la pérdida cultural.

Ese lado negativo de la mediatización, no obstante, puede ser cuestionado. Freya Schiwy, por ejemplo, sostiene otro argumento. Usa el término de indianización para hablar de que la producción audiovisual indígena recurre a lo supuestamente ajeno, las técnicas y formas de representación occidentales, para apropiarse de ello e integrarlo a la cultura indígena usándolo para fines propios (Schiwy 2009: 12-13). En ese sentido, el concepto de indianización en el caso de la producción audiovisual indígena se asemeja a la transculturación analizada por Ángel Rama la cual apunta a la narrativa latinoamericana que se basa tanto en lo propio como en lo ajeno y que integra lo ajeno de forma consciente y activa (Rama 2008: 40 ss.).

La argumentación debe tomar en cuenta otros aspectos cuando se refiere no a la producción audiovisual, sino a la escritura. Si bien Schiwy llama la atención sobre la simplificación que está detrás de la oposición entre la cultura oral y la escrita, enfatizando en la heterogeneidad de la oralidad (Schiwy 2009: 13), la escritura en el contexto latinoamericano sí connota ejercicio de poder y exclusión de poder asimismo como la imposición de un alfabeto sobre lenguas habladas. Es diferente además porque la escritura es considerada una forma de mantener fijo y de guardar (Ong 1996: 8), mientras el audiovisual es un medio con características de lo efímero, de lo que está en constante movimiento, de lo que está en un momento y en otro ya no (como en el caso de la proyección) (Schiwy 2009).

Es además por medio de la escritura y su lectura que se toma posesión de América Latina en el proceso de la colonización y conquista:

“Esta palabra escrita vivirá en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario.” (Rama 1984: 22)

En la época colonial esa palabra escrita está en manos de unos pocos que pertenecen a la corona o la iglesia y que se sitúan en las ciudades, pensadas luego de la conquista igualmente

por medio de un ejercicio de modelaje simbólico antes de su realización, modelaje que se impone sobre lugares anteriormente importantes para la población indígena (ibíd.: 21). Para explicar el vínculo entre escritura y poder, Rama crea el concepto de la ciudad letrada:

“En el centro de toda ciudad (...) hubo una ciudad letrada que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia.” (ibíd.: 32)

La escritura, el poder que se ejerce por medio de la escritura, la administración, las decisiones fijadas en los documentos se encuentra distanciado de la vida social:

“Hubo un secular desencuentro entre la minuciosidad prescriptiva de las leyes y códigos y la anárquica confusión de la sociedad sobre la cual legislaban.” (ibíd.: 43-44)

Para la sociedad mapuche los documentos escritos que pueden ejemplificar el argumento de Rama son los títulos de propiedad que son entregados a los mapuches para certificar la posesión de un terreno. Se entregan, no obstante, en la época postreduccional, es decir, luego de despojar a los mapuches de su territorio. En ese ejemplo vemos también cómo el poder de la ciudad letrada va más allá de las fronteras de la ciudad y alcanza un vasto territorio.

Sin embargo, la escritura también es el mecanismo de la mediatización en un sentido de empoderamiento de las culturas indígenas. Lo muestra José Rabasa recurriendo al ejemplo de los códices de Nueva España del siglo 16, más específicamente aquellos escritos por autores indígenas en lengua nahuatl e integrados a *La Historia General de las Cosas de Nueva España* de Bernardino Sahagún (Garibay Kintana 1956: 11 ss.). Es también por medio de la escritura que en aquel documento se da cuenta de la conquista desde la perspectiva de los conquistados y es por eso que Rabasa sostiene la posibilidad de la apropiación de un alfabeto de parte de las sociedades conquistadas, las sociedades con idiomas sin escritura alfabética (Rabasa 2008).

2.3.3 La ritualización y la performatividad

La mediatización – la grabación, la descripción – es la práctica por excelencia para guardar los ritos y las performances culturales. No obstante, los ritos, los significados efímeros producidos y compartidos por una comunidad o por grupos de personas en una comunidad, se caracterizan también, más allá de su reglamento, por su especificidad en un determinado momento y un determinado lugar. Es por eso que los ritos tienen la capacidad de escaparse de su apropiación. Sin embargo, sostengo que en la medida en que una argumentación que recalca la resistencia de lo efímero a su musealización y su mediatización se vuelve parte de una política de identidad es posible hablar de la ritualización como práctica de patrimonialización. La proclamación del carácter defensivo de las performances culturales es una forma de valorarlas y de hacerlas únicas y por ende de hacer posible la conexión a los discursos del patrimonio cultural. En las sociedades postcoloniales el argumento puede ir de la mano con la degradación de otras prácticas de patrimonio cultural, más europeas y occidentales. Es por eso que la ritualización se deja entender como una respuesta a un discurso patrimonial el cual se busca sustituir en el contexto de una descolonización (Herwitz 2012: 11; 20-21).

Es decir, hablo de patrimonio cultural en el caso de los ritos y las ceremonias no solamente respecto a los llamados ritos ritualizados (Douglas 1974 [1970]: 14), los ritos que se han hecho estáticos y que se realizan sin que se les asigne importancia. Yo me refiero a que también aquellos ritos y aquellas ceremonias que se actualizan por su constante uso (ibíd.: 13) pueden, por ejemplo, por medio del recurso a su resistencia, entenderse como formando parte de un discurso del patrimonio cultural.

Desde la etnología y la antropología se ha descrito a los ritos respecto a su relevancia en una situación de cambio, sea en el contexto social o natural (van Gennep 2005: 16). Arnold Van Gennep piensa que los llamados ritos de pasaje o transición se realizan para pasar de una situación a otra de modo tal que esa transición no cause daño a la comunidad (ibíd.: 23). La aproximación de Victor Turner se refiere a las performances culturales en un sentido amplio. Comparte con la propuesta de Van Gennep el énfasis en su importancia en las situaciones de transformación y crisis. Se distingue de Van Gennep en la medida en que las performances culturales son, para Turner, no sólo la garantía de un orden establecido, sino que también la posibilidad de un cambio. Turner propone aquí los conceptos del drama social y la liminalidad. El término de drama social apunta a ese potencial de reflexión que surge en las crisis sociales y que está presente en las performances culturales por medio de las cuales se

reacciona a las crisis (Turner 2009: 30). En esos momentos de crisis se desencadena un proceso reflexivo respecto a lo que constituye la sociedad:

“Da soziale Dramen das normale, alltägliche Rollenspiel aufheben, unterbrechen sie den Fluß des sozialen und zwingen eine Gruppe, sich mit dem eigenen Verhalten in Bezug zu den eigenen Werten zu befassen, manchmal auch den Wert dieser Werte in Frage zu stellen. Mit anderen Worten, Dramen setzen reflexive Prozesse ebenso in Gang, wie sie diese einschließen, und bringen kulturelle Rahmen hervor, in denen Reflexivität einen legitimen Ort haben kann.“ (ibíd.: 197)

No obstante, las performances no se prestan solamente como instancia reflexiva, sino que también son una forma de manejar los conflictos y las crisis (ibíd.: 14), los llamados momentos de liminalidad, es decir, los momentos de generación de algo nuevo (ibíd.: 41) y de las transgresiones socialmente aceptadas.

En ese contexto es importante señalar que el arte, los formatos culturales, constituyen, para Victor Turner, una forma de expresar algo, de hacer accesible un momento, un elemento de la comunidad:

“Für mich ist die Ethnologie der kunstvollen Darbietung (performance) wesentlicher Bestandteil der Ethnologie des Erlebens. In einem gewissen Sinne ist jede Art der kulturellen Darstellung – Ritual, Zeremonie, Karneval, Theater und Dichtung eingeschlossen – Erklärung und Entfaltung des Lebens selbst, wie Dilthey oft sagte. Gerade durch den Prozeß der Darstellung wird das, was normalerweise hermetisch in den Tiefen des soziokulturellen Lebens verschlossen, der Alltagsbeobachtung und dem Verstand nicht zugänglich ist, ans Licht befördert – Dilthey verwendet hier das Wort ausdrücken, im Sinne von »herauspressen«.“ (ibíd.: 17)

Lo performático está concebido como la posibilidad de llevar algo a un fin, de realizar algo. Eso sucedería en un contexto de comunicación con otros, en un contexto en el cual se trata de hacerse entender a los demás (ibíd.: 18-19). Compartir es hacerse entender y en ese sentido es parte del manejo de las crisis y los cambios.

La performance cultural comparte con el rito el que se trate de realizar algo: no se trata de representar algo, sino de hacerlo de verdad. La idea consiste en hacer algo utilizando espacio, tiempo y cuerpo, utilizándolos no con tal de crear una ficción (como sucedería en una obra de teatro), sino con tal de aprovechar su propio sentido o su libertad de sentido, con tal de aprovecharlos directamente, sin referencia a un significado atribuido de antemano. O sea, en la performance destaca el carácter abierto de espacio, tiempo y cuerpo en cuanto a lo que pueden significar. Es lo que sucede también en el rito: no se trata de una representación, no es la ficción de algo, sino que es hacer algo significativo en un momento dado, de realizar algo

de veras. Son el espacio, el tiempo y el cuerpo los factores que contribuyen a que se construya realidad. La realidad está constituido por los movimientos, por los sonidos, por la percepción. Y lo que surge a base de movimientos, sonidos, percepción, interacción entre quienes están presentes, es imprevisto y momentáneo (Fischer-Lichte 2002). De la descripción de la performance, me parece especialmente relevante para la comprensión del rito, primero, el aspecto de la interacción entre quienes están presentes y la relevancia de la presencia de todos y todas. Segundo, el rito tampoco se finge, sino que se hace de veras. Tercero, el rito no se limita a un palco, a un espacio limitado, sino que se inserta en un espacio más complejo y heterogéneo. Cuarto, está en constante flujo y abierto en cuanto a lo que sucede (comp. ibíd.). Es decir, entender el rito con miras hacia la teoría de la performatividad ayuda porque nos hace poner atención en los aspectos que componen una situación en su totalidad: espacio, tiempo, actos corporales, sonido, interacción asimismo como la momentaneidad y la espontaneidad de la situación.

No obstante, hay una diferencia importante entre ambos: los ritos, si bien en transformación, si bien cambiantes, sirven a algo y se hacen con un determinado fin. En cuanto al significado que transportan son más estrictos. En los ritos además se distribuyen ciertos roles y quienes participan cumplen con las expectativas que se asocian con los roles. En ese sentido, lo que se hace en el marco del rito depende de un modelo y no surge totalmente del momento.

La teoría de la performatividad que enfoca la construcción de la vida social sí presta atención a esas características del rito. Es justamente el carácter a la vez cerrado, previsible y transgresivo de la construcción de realidad por medio de los actos corporales al que apunta la teoría de la performatividad elaborada por Judith Butler. El ejemplo en el que se concentra Butler es la construcción de géneros por medio de los actos performáticos. El género, según analiza Butler, es construido discursivamente como algo natural, como si fuera incuestionable. En ese contexto, Butler llama la atención sobre el hecho de que el argumento mismo que sostiene el género como culturalmente interpretado abre la posibilidad de más de dos géneros, de más de lo que se construye como incuestionable (Butler 2014 [1990] : 200). Es decir, también en el contexto de la construcción de género se observa cómo la transgresión de la norma vigente es parte del proceso normado. Tanto la construcción de dos géneros como su puesta en cuestión sucede vía actos realizados por medio del cuerpo. Es significativo lo que hacemos porque nos construye como sujetos siempre cuando nos mantenemos dentro de las posibilidades que las reglas de la sociedad preven. Es posible ir más allá de esas posibilidades, la misma forma de hacer género por medio de los actos corporales insinúa esa posibilidad: por ejemplo, la imitación como mecanismo de construcción de género nos puede llevar a entender

que el género se construye en la superficie. No obstante, al ir más allá nos salimos de las categorías aceptadas como tales, de lo que tiene lugar en la sociedad, de lo que encuentra entrada fácilmente.

La acción performática o ritual es a la vez creativa y estricta o restringida. Es posible perspectivar esa complejidad desde una meta-perspectiva respecto a su resistencia supuestamente natural a volverse estático y de su afirmación como práctica propia, inaccesible desde el exterior de la comunidad.

2.4 Indigeneidad

El término indigeneidad se usa para hablar de personas originarias de un determinado lugar. En América Latina, indígena muchas veces se usa en vez de indio o india, ya que indio es claramente despectivo, connota una supuesta inferioridad que le ha sido atribuido de parte de los colonizadores que se veían a sí mismos como superiores, como los supuestos civilizados frente a los supuestos bárbaros (de la Cadena/ Starn 2009: 198). Remite, a la vez, fuertemente a las atrocidades cometidas respecto a la población en la colonización y conquista de parte de los europeos. Indio es la denominación usada por Cristóbal Colón al referirse a la población que encuentra al llegar a América. Indio se ha usado también para hacer, de parte de la administración de la corona, distinciones legales entre la población originaria y la población europea (Büschges 2012: 232). Es decir, es importante tener en cuenta que indio es una denominación impuesta sobre la población originaria de parte de los conquistadores; no es una denominación elegida por las personas a las que se refiere:

“In Latin America, for example, *Indian* is not a natural category. It is a category imposed by colonial powers; it does not recognize the diversity (and at times historical animosity) among indigenous communities. To forge an indigenous movement in the contemporary era, activists had to convince people to expand their self-identification from Quichua, or Shuar, or Tzotzil or something else to *Indian*. This was not a given.” (Yashar 2007: 10)

Hoy en día tanto el término indio como el término indígena son usados por parte de activistas y movimientos indígenas en su retórica política de resistencia a pesar de que ambos tienen una connotación negativa puesto que describen a la población originaria como inferior, de menos valor (Merlan 2009: 310). Ambos, indio e indígena, no obstante, conllevan el mismo problema de la homogeneización de una población que en sí es heterogénea (Büschges 2012: 233). Respecto al término de indígena en específico, Marisol de la Cadena y Orin Starn sostienen que su uso se remonta al siglo 16:

“La etiqueta indígena revelaba además una relación con otros no europeos: el primer uso en inglés viene en un informe de 1598 sobre el descubrimiento de América entre «indígenas» (definida como «personas criadas en ese mismo suelo») y las personas que los españoles y los portugueses trajeron de África como esclavos. No es de extrañar que estas formas de relacionalidad expresaran la superioridad europea en la medida que «indígena» era sinónimo de «pagano», almas idólatras que debían ser salvadas por el cristianismo.” (de la Cadena/ Starn 2009: 196-197)

Christian Büschges sitúa el origen del uso de ese término recién en el siglo de las independencias de los estados latinoamericanos; más específicamente sería Simón Bolívar, independista venezolano, el que primero ha recurrido al término indígena (Büschges 2012: 232-233).

En su estudio del indigenismo internacional, Francesca Merlan distingue entre dos tipos de definiciones de indigeneidad, una a base de la definición de criterios, la otra con miras hacia las relaciones sociales que llevan a un determinado concepto de indigeneidad:

“Indigeneity has been defined for academic and regulatory purposes in ways that I will distinguish as “criterial” and “relational”. By “criterial,” I mean definitions that propose some set of criteria, or conditions, that enable identification of the “indigenous” as a global “kind.” By “relational,” I mean definitions that emphasize grounding in relations between the “indigenous” and their “others” rather than in properties inherent only to those we call “indigenous” themselves.” (Merlan 2009: 304-305)

En cierto sentido, esa forma de distinguir entre aproximaciones al concepto de indigeneidad se deja conectar con la distinción de dos formas de trabajar sobre etnicidad que hace Rogers Brubaker: él observa, por un lado, una forma de trabajar etnicidad partiendo de los grupos étnicos como entidades incuestionables, entidades dadas de por sí (Brubaker 2006: 8-9), posición que rechaza; aboga, no obstante, por otro lado, por una forma de trabajar etnicidad que se dedicaría a interrogar acerca de cómo se construye cierta etnicidad o cierto grupo étnico (ibíd.: 11). Brubaker lo expresa de la siguiente forma:

“Ethnicity, race, and nation should be conceptualized not as substances or things or entities or organisms or collective individuals – as the imagery of discrete, concrete, tangible, bounded, and enduring “groups” encourages us to do – but rather in relational, processual, dynamic, eventful, and disaggregated terms. This means thinking of ethnicity, race, and nation not in terms of substantial groups or entities but in terms of practical categories, situated actions, cultural idioms, cognitive schemas, discursive frames, organizational routines, institutional forms, political projects, and contingent events.” (ibíd.: 11)

En cuanto a indigeneidad y su definición de parte de instituciones internacionales, encontramos aproximaciones al concepto que se sitúan más por el lado de las definiciones a

base de criterios, a base de la construcción de entidades cerradas, a pesar de que también toman en cuenta las relaciones sociales en las cuales se inserta indigeneidad. Cuando la Liga de las Naciones en 1920, después de la Primera Guerra Mundial, define a los pueblos indígenas con miras hacia su supuesta vulnerabilidad se refiere a su dependencia y su pérdida de un poder colonizador:

“Peoples rendered vulnerable, not only by ‘backwardness’ but also by the loss of their colonial overlord, were the first to be labelled by a multilateral agreement as ‘Indigenous’.”
(Rowse 2008: 412)

La definición institucional de indigeneidad se amplía en los años 30 del siglo XX (ibíd.: 412-413) y pasa a incluir a más que aquellas personas dependientes de un poder colonizador el cual han perdido debido a la Primera Guerra Mundial. Ahora, bajo el término de nativos y con una aproximación más enfocada en criterios, de parte de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) se empieza a hablar de personas que se describirían por su diferencia:

“Whereas they were formerly regarded as lazy members of the human race, who were better for enforced regular employment, it is now realized that what seemed like laziness was sometimes the fact that they were fully occupied with their own economic affairs, sometimes malnutrition, and sometimes fundamental unsuitability for industrial work. Furthermore, the real potentialities of these people now begin to have some consideration. Their simple economy is beginning to be protected, their craftsmanship encouraged, and their codes of living given respect” (Gibberd 1937, 83 citado en Rowse 2008: 413)

La cita de la OIT también incluye el aspecto que ya está presente en la definición anterior orientada en la supuesta vulnerabilidad, es decir, el aspecto de la necesidad de protección, en este caso, la protección de su diferencia. Eso, por supuesto, no está de acuerdo con la idea de la asimilación de los pueblos indígenas a los estados naciones, idea que persigue la OIT en el *Convenio sobre Poblaciones Indígenas y Tribuales* de 1957 junto con la meta de la protección de lo específicamente indígena (Rowse 2008: 414).

Un cambio en la forma de perspectivar la indigeneidad se da en los años 80 del siglo XX. Merlan cita como ejemplos de la comprensión de pueblo indígena a base de un catálogo de criterios tanto la definición de las Naciones Unidas formulada por José Martínez Cobo como la aproximación a indigeneidad de la OIT en el Convenio 169. En cuanto a la aproximación a la indigeneidad de Martínez Cobo desarrollada para las Naciones Unidas en un estudio de 1983 cabrían destacar dos aspectos: primero, el hecho de que Martínez Cobo señale reiteradamente que son únicamente las mismas comunidades indígenas las que tienen el

derecho a definirse³; segundo, si bien afirma que el derecho a definir indigeneidad no lo tienen terceros, el estudio propone una enumeración de criterios que serían claves para una descripción de lo que es indígena – y resulta contradictorio en ese sentido. La definición que elabora hace hincapié en la pertenencia a un determinado territorio, en la historia de conquista y colonización, en su legado ancestral, sus instituciones y justicia:

“Indigenous communities, peoples and nations are those which, having a historical continuity with pre-invasion and pre-colonial societies that developed on their territories, consider themselves distinct from other sectors of the societies now prevailing in those territories, or parts of them. They form at present non-dominant sectors of society and are determined to preserve, develop and transmit to future generations their ancestral territories, and their ethnic identity, as the basis of their continued existence as peoples, in accordance with their own cultural patterns, social institutions and legal systems.” (Martínez Cobo 1983: 50)⁴

El *Convenio sobre Pueblos Indígenas y Tribales*, es decir, el Convenio 169 de la OIT de 1989, define en su artículo 1, incisos 1 y 2, de forma indirecta lo que abarca indigeneidad. Recalca la historia de colonización y conquista como aspecto fundamental agregando además una diferencia que se haría notar en distintos ámbitos de la vida de un pueblo, entre ellos, los ámbitos económico, social y cultural⁵. En el convenio se encuentran formulados los derechos que deben tener los pueblos indígenas en el marco de los estados nacionales respecto a tierra y territorio, educación, empleo, medios de comunicación asimismo como salud (Organización Internacional del Trabajo 1989). Con esa aproximación a indigeneidad, la OIT se distancia de su forma anterior de legislar en el contexto de la indigeneidad, puesto que deja atrás la ideología de la asimilación de los supuestos atrasados pueblos indígenas a la sociedad dominante (de la Cadena/ Starn 2009: 200), formulada en el *Convenio sobre Poblaciones*

³ Comp. Martínez Cobo 1983: 49:

“It must be stated in this respect that the question of a definition is one that must be left to the indigenous communities themselves. The fundamental assertion must be that indigenous populations must be recognized according to their own perception and conception of themselves in relation to other groups; there must be no attempt to define them according to the perception of others through the values of foreign societies or of the dominant sectors in such societies.”

⁴ No obstante, el estudio trata de más que de una definición y abarca también propuestas concretas en cuanto a las áreas de salud, vivienda, educación (tanto para la población indígena como para la población no indígena), idioma, cultura, empleo, tierra, derechos políticos, religión y justicia (Martínez Cobo: 56-78).

⁵ Comp. Organización Internacional del Trabajo 1989:

“1. El presente Convenio se aplica: (a) a los pueblos tribales en países independientes (...) (b) a los pueblos en países independientes, considerados indígenas por el hecho de descender de poblaciones que habitaban en el país o en una región geográfica a la que pertenece el país en la época de la conquista o la colonización o del establecimiento de las actuales fronteras estatales y que, cualquiera que sea su situación jurídica, conservan todas sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas.

2. La conciencia de su identidad indígena o tribal deberá considerarse un criterio fundamental para determinar los grupos a los que se aplican las disposiciones del presente Convenio.”

Indígenas y Tribuales, Convenio 107, de 1957⁶. Ese cambio ya es observado por parte de José Martínez Cobo en 1983 (Martínez Cobo 1983: 3).

A la vez existen otras aproximaciones que enfatizan lo que Merlan describe como una posición relacional, a saber, entender lo indígena en su contexto de sociedad, la cual podemos formular aún más precisamente añadiendo aspectos de la propuesta de Brubaker: una forma de hablar sobre indigeneidad tomando en consideración las prácticas sociales, culturales e institucionales que la hacen surgir y que la hacen aparecer. La aproximación de Marisol de la Cadena y Orin Starn representa, por ejemplo, esa segunda corriente: la indigeneidad se vuelve visible y existe en el marco de una sociedad que hace posible su expresión en contraste con lo no indígena. Lo indígena surge como una fuerza en un contexto en el cual coexiste lo que se concibe como no indígena (de la Cadena/ Starn 2009: 196). También podríamos mencionar el estudio sobre ciudadanía y movimientos indígenas de Deborah Yashar en el cual la autora, en vez de definir indigeneidad, habla sobre indigeneidad enfocando la organización a base del criterio de etnicidad con el fin de formular demandas políticas (Yashar 2007).

Andrew Canessa también observa el concepto de indigeneidad desde su potencial político, no obstante, con una perspectiva diferente: mientras Yashar ve al estado nacional desafiado por los movimientos indígenas (ibíd.: 3-5), Canessa enfoca no solamente la indigeneización del estado-nación, sino también el carácter internacional del concepto. Lo que busca hacer desde una mirada crítica y analítica es dar cuenta de los elementos que componen el concepto de indigeneidad, elementos que vincula a una aproximación globalizada de indigeneidad:

“(…) I do want to note the growing worldwide understanding shared by international agencies and activists alike that indigenous people are marginalized, often poor; victims of economic and political injustice; and bearers of ‘traditional’ culture. The claim to indigenous status is therefore a claim to authenticity and a claim for justice.” (Canessa 2006: 243)

Es decir, Canessa identifica denominadores comunes de una comprensión de indigeneidad que se genera a nivel internacional, entre ellas cuenta tanto los factores de marginalización, pobreza, injusticia sufrida, lucha por justicia como la herencia cultural. Se observan esos aspectos también en la definición de Merlan:

“Indigeneity is taken to imply first-order connections (usually at small scale) between group and locality. It connotes belonging and originariness and deeply felt processes of attachment

⁶ Comp. Organización Internacional del Trabajo 1989:

“1. El presente Convenio se aplica: (a) a los miembros de las poblaciones tribuales o semitribuales en los países independientes, (...); (b) a los miembros de las poblaciones tribuales o semitribuales en los países independientes, consideradas indígenas por el hecho de descender de poblaciones que habitaban en el país, o en una región geográfica a la que pertenece el país, en la época de la conquista o la colonización y que, cualquiera que esa su situación jurídica, viven más de acuerdo con las instituciones sociales, económicas y culturales de dicha época que con las instituciones de la nación a que pertenecen.”

and identification, and thus it distinguishes “natives” from others. Indigeneity as it has expanded in its meaning to define an international category is taken to refer to peoples who have great moral claims on nation-states and on international society, often because of inhumane, unequal and exclusionary treatment. Within some of these contexts, there were considerable historical similarities of settlement, colonization, and marginalization of native peoples.” (Merlan 2009: 304)

Respecto al argumento de la adopción de una imagen internacional de indigeneidad menciona además el término de “global hyperreal indian“ (Canessa 2006: 253), término que toma de Alcida Ramos (1994) y que usa para describir una suerte de proyección idealizada sobre lo indígena: o sea, indigeneidad entendida como cercano al medio ambiente y de ahí especialmente razonable, sensible, inteligente respecto al cuidado del medio ambiente. Y si bien indigeneidad connota lo antiguo, puesto que remite a aquellas personas que habitan un lugar desde hace mucho tiempo, que comparten una identidad heredada (Canessa 2006: 242), el concepto se habría renovado. La novedad del concepto se deja comprender a base del ejemplo del presidente boliviano electo en 2006, Evo Morales. Para Canessa, Morales habría logrado formular la política boliviana como indígena, lo nacional como indígena. Lo habría logrado definiendo lo indígena como lo resistente, lo indígena como política de lucha en términos internacionales y de anti-globalización:

“Not only have indigenous people gone from the margins to the centre of Bolivian politics; but, rather more interestingly, it appears that central political issues, national issues that affect everyone, are represented as indigenous issues – after all, there is nothing intrinsically indigenous about a gas pipe line. Indigeneity is becoming the language of protests over resources and the defence of the patria against the forces of globalization; it is breaking out of its specific concerns and offering a language of political engagement for a much broader public.” (ibíd.: 254)

Lo que Yashar acierta para el estado nacional, es decir, el hecho de que continúe significativo en cuanto a la creación de identidades relevantes, en cuanto al otorgamiento de relevancia a determinadas identidades en la arena política (Yashar 2007: 5-6), es lo que, según Canessa, habría sucedido en Bolivia. Morales habría sugerido una suerte de acogida amplia de lo indígena de parte de la sociedad, la identificación con los supuestos valores que connota indigeneidad, entre ellos, el arraigo a lo local, a un determinado territorio, el cuidado del medio ambiente:

“Morales’s indigeneity here is a strategic position against which to challenge global capitalism. If we understand globalisation as the extension of global capital in ever more efficient ways which has as one of its consequences the weakening of the nation-state and the homogenization of products and cultures around the world, then what could be more anti-global than an indigenous identity? If globalisation is about rampant world capitalism, indigeneity is about local economies and practices. If globalisation is about neo-colonial exploitation of resources, then eco-indians are the best guardians of natural resources. If globalisation is about deterritorialised and fractured identities, indigeneity is about an enduring, rooted and authentic identity.” (Canessa 2006: 252)

La indigeneización de la sociedad, inspirada también en la evaluación positiva de una determinada imagen de lo indígena, se distingue de la referencia a héroes de la resistencia indígena en la colonia de parte de la élite política decimonónica de los estados-nacionales latinoamericanos recién independizadas (Earle 2007: 37). La razón es la siguiente: mientras en el siglo XIX la referencia es a una indigeneidad pasada, a valores adscritos a los indígenas de la colonia y precoloniales (por ejemplo, la valorización de la cultura material precolonial) (ibíd.), en el gobierno de Morales el enfoque está en una visión para la actualidad.

¿Qué sucede en un estado en el cual una comprensión de indigeneidad se vuelve central? La hipótesis de Canessa al respecto es que el hecho de que se defina oficialmente y de forma homogénea lo indígena no lleva a la comprensión de lo culturalmente diferente, de la indigeneidad de aquellos que no recurren al concepto global de indigeneidad, que no recurren a la proyección idealizada de lo indígena. Al contrario, aquellos continuarían marginalizados, ya que no tienen un término bajo el cual reivindicar su diferencia, mientras no se identifiquen bajo el término de indígena:

“If everyone is indigenous, however, it leaves little space for culturally distinct groups to organise around their indigeneity; and one of the paradoxes of the success of indigenous politics in Bolivia may be the continued marginalisation of indigenous peoples.” (Canessa 2006: 260)

Canessa cuestiona el alcance real de un concepto nacional de indigeneidad que pertenece al lenguaje global de indigeneidad.

2.5 Indigeneidad mapuche

Antes de pasar a los estudios de caso, trazaré brevemente una aproximación a la indigeneidad mapuche desde la perspectiva del movimiento político-cultural. Seguiré la propuesta de Brubaker (2006) y estudiaré las relaciones sociales a través de las cuales se construye etnicidad. Más específicamente pondré atención en la construcción de indigeneidad mapuche como fuerza política de resistencia (comp. Yashar 2007). Es posible entender la indigeneidad mapuche a base de las dinámicas de la resistencia política a partir de los primeros intentos de conquista de parte de los españoles, como lo ha mostrado Olaf Kaltmeier (2004) en su estudio del movimiento mapuche. Debido al contexto de los estudios de caso de mi trabajo, me concentraré en la época contemporánea.

2.5.1 La reactivación cultural

En cuanto al pasado reciente, un primer punto de partida respecto a la organización de los mapuches a base de una identidad étnica puede ser la que se da con los Centros Culturales Mapuches en el marco de la resistencia a la dictadura militar de Pinochet en Chile y en un tiempo en el cual el movimiento indígena se organiza también en otros países, como, por ejemplo, en el caso del American Indian Movement en los Estados Unidos (Mallon 2002: 3). La activista Rosa Isolde Reuque Paillalef, cofundadora de los Centros Culturales Mapuches los cuales se empiezan a crear en las comunidades mapuches del sur de Chile a finales de la década de los 70, explica que el objetivo del movimiento consistía en el reforzamiento de la identidad mapuche por medio de la revitalización cultural asimismo como la organización social y comunitaria (Reuque Paillalef 2002: 67-68). Según la activista, se empezó a reflexionar sobre lo que era vital para una comunidad mapuche, lo que también se refiere a su propia comunidad, la que tampoco había seguido practicando todo aquello que podría ser considerado específico de los mapuche:

“That’s when we began talking in my family, at my house: when was the last time we did a gillatun in our community? Who is our cacique? Why don’t we speak the Mapuche language anymore? (...) And we kept asking ourselves, when was the last gillatun? Who speaks Mapuche? Why don’t we know how to play palin? Is there a machi in the community? Who is the logko in the community? We asked ourselves questions like these, and with time, we began to find answers.” (ibíd.: 68-69)

Reuque Paillalef cuenta que esa revitalización cultural la cual se extendía por muchas comunidades (menciona la cifra de 1500 comunidades del sur de Chile) también tenía un significado político:

“But the strength of the movement really came from the fact that the communities used their own cultural practices to rebuild solidarity and pride. The gillatun, palin, the burial rites specific to each place – all events had a double meaning, both cultural and political. It helped us get in touch with our roots, and we said it loud and clear: our culture gives us pride and self-esteem.” (ibíd.: 115)

Si bien la activista describe que tuvo lugar un proceso de reorganizarse y de repensarse en términos culturales, en términos de aprendizaje de lo mapuche, da cuenta también de una posición diferente al interior del mismo pueblo mapuche:

“If I were to tell you all the things I went through in the Mapuche Cultural Centers, the discrimination I felt from my Mapuche brothers and sisters who spoke the language when I didn’t. (...) Some criticism hit me hard, like when people asked how I could be the secretary of the Mapuche movement if I didn’t speak the Mapuche language. Or how I could be the daughter of a cacique if I had no knowledge of the culture.” (ibíd.: 106)

Desde esa otra posición, por ejemplo, la falta de conocimientos de mapudungun, la cual, según la misma activista se debía a la discriminación de esa lengua de parte de la sociedad chilena y, como consecuencia, la falta de transmisión de la lengua de parte de los padres, era interpretada como una falta de ser mapuche, como una forma de no cumplir con lo que es ser mapuche.

Respecto a ese punto asimismo como respecto al punto de la revitalización cultural es posible resaltar la tendencia hacia la exotización o la nostalgización la cual se comete a menudo al describir desde una posición de afuera a los pueblos indígenas (comp. Mallon 2002: 2-3): el testimonio de Reuque Paillalef discrepa de la común descripción de los pueblos indígenas como aferrados ininterrumpidamente a sus tradiciones desde los tiempos antiguos.

2.5.2 La indigeneidad mapuche en el marco de las políticas del Estado chileno

En términos de política indígena, el fin de la dictadura en 1990 y el inicio de la transición a la democracia significa la conciencia de parte del gobierno por la necesidad de reconocer a los pueblos indígenas. De ahí que se realiza el encuentro de Nueva Imperial, instancia en la cual participan diferentes actores indígenas, entre ellos, el Ad-Mapu, anteriormente Centros Culturales Mapuches. Cabe destacar que el movimiento mapuche Ad-Mapu, como ha venido

de la oposición a la dictadura, en el momento de Nueva Imperial estaba fragmentado debido a su apoyo a diferentes sectores de la izquierda. El Acuerdo de Nueva Imperial de 1989, acuerdo entre el entonces futuro presidente Patricio Aylwin y representantes de los pueblos indígenas, contemplaba, entre otros puntos, el reconocimiento de los pueblos indígenas, la Ley Indígena y la ratificación del Convenio OIT 169 (Pairican Padilla 2014: 63-64). El punto crítico del acuerdo para el pueblo mapuche es el territorio: los mapuche debían renegar de la recuperación de territorio y aceptar en hacerlo por la vía contemplada por el Estado (ibíd.: 64).

Esa relativa apertura política a los pueblos indígenas, ese acercamiento a los pueblos indígenas de parte del gobierno lleva en los años de postdictadura a la posibilidad de participación política de representantes de los pueblos indígenas (Hale/ Millaman 2006: 291) lo que especifica la Ley Indígena de 1993.

Según esa Ley Indígena, se acepta la diversidad cultural, se ofrecen programas de desarrollo económico, se protege la tierra en manos de indígenas de la venta a no-indígenas. Si bien tiene un mecanismo de restitución de tierras, éste funciona de manera muy lenta y no restituye tierras de forma genérica. Es decir, no reconoce lo que era el territorio mapuche (Haughney 2007: 147). No hay tampoco reconocimiento a los pueblos indígenas en forma de pueblos, no hay derechos colectivos (ibíd.).

El acercamiento del gobierno a las demandas de los pueblos indígenas tendría su costo, no obstante, como sostienen Charles Hale y Rosamel Millaman: si anteriormente se podía ejercer oposición desde la cultura mapuche, como lo hemos visto en el caso de los Centros Culturales Mapuches, ahora, reconocida oficialmente pierde en fuerza (Hale/ Millaman 2006: 291). Es decir, si bien de parte del Estado se accede a ciertas demandas, como la salud intercultural y la educación intercultural, un reconocimiento verdadero sigue faltando, puesto que el modelo económico chileno, el modelo neoliberal, funciona a base de la explotación y la destrucción de territorio indígena por medio de los megaproyectos⁷ (Crow 2014: 183-185). De ahí que el movimiento mapuche en específico pasa a concretizar sus demandas con miras hacia aquel derecho que no se les ha pasado, es decir, la restitución del territorio (Hale/ Millaman 2006: 292). Las demandas se politizan más, el Consejo de Todas Las Tierras asimismo como la Coordinadora Arauco Malleco (CAM) serían ejemplos de esa politización, según Hale y Millaman (ibíd.). Ambas organizaciones demandan la autodeterminación del pueblo mapuche (Pairican Padilla 2014: 67).

⁷ El caso más conocido es el caso de las represas Pangue y Ralco en territorio del Alto Bío Bío al cual presentaron resistencia Berta y Nicolasa Quintreman.

En los años post-dictadura, en el gobierno del entonces presidente Patricio Aylwin, se investiga sobre la violación de derechos humanos bajo la dictadura y se tematiza lo que ha sucedido en el pasado inmediato. Se establece una suerte de versión oficial de los crímenes de la dictadura. En ese contexto se abre la posibilidad de tematizar igualmente el pasado indígena en Chile (Crow 2014: 182). No obstante, es sólo con el inicio del gobierno de Lagos que se pretende darle importancia al pueblo mapuche y a los pueblos indígenas desde la perspectiva de hacer memoria, de hablar de las injusticias y de los crímenes. Es entonces, a inicios de los 2000, cuando, acogiendo la propuesta de la Identidad Territorial Lafkenche (Pairican Padilla 2014: 188), se crea la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas.

Resultado de la Comisión es el informe final que se publica en 2003. En la Comisión y en la elaboración del informe participaron diferentes actores, entre ellos representantes de los pueblos indígenas, quedando excluidos, no obstante, aquellas personas que supuestamente habían cometido actos de violencia (Crow 2014 : 188-189). Quienes se negaron a participar en un inicio, entre ellos, los mapuches urbanos y la Comisión de Trabajo Autónoma Mapuche (ibíd.: 190), contribuyeron con un documento aparte de modo tal que el informe ha podido incluir una multitud de voces. Entre otros puntos, habría llevado a que desde ese entonces se haya podido hablar de la heterogeneidad del pueblo mapuche, de las consecuencias de la ocupación del territorio mapuche, de la usurpación de las tierras de parte del Estado de Chile y de la reducción del territorio mapuche a sólo 50.000 hectáreas (ibíd.: 191). Se ha podido mencionar los atropellos al pueblo mapuche aun en el período de la democracia, punto que no habría sido tocado por el informe oficial de la Comisión (ibíd.: 192).

Hay críticas respecto al informe oficial: según los autores de *Escucha Winka*, el informe toma una posición en la cual se plantea que el territorio mapuche sería de aquellas hectáreas entregadas en el período de la radicación (Marimán et al. 2006: 11). No obstante, eso no tomaría en cuenta las cinco millones de hectáreas usurpadas en el proceso de la ocupación militar a finales del siglo XIX (Pairican Padilla 2014: 35).

2.5.3 La confrontación entre el Estado chileno y el activismo mapuche

Mientras por un lado existen relaciones entre el pueblo mapuche y el Estado, por el otro esas relaciones son criticadas con miras hacia la violación de los derechos del pueblo mapuche. En paralelo a la Comisión, por ejemplo, sucede la persecución y el encarcelamiento de activistas de la CAM (Pairican Padilla 2014: 190). Dicha organización nace en la segunda mitad de los 90 y se enfoca en la demanda por la autodeterminación y los derechos sobre el territorio. Las demandas retan al Estado asimismo como al modelo económico del país: las tierras mapuches se encuentran rodeadas de las empresas forestales que ocupan territorio mapuche, que usan el agua y dejan la zona sin ésta (Haughney 2007: 148). La lucha de la CAM, al enfocarse en la recuperación del territorio mapuche, se refiere también a aquel territorio ocupado por las empresas madereras (Pairican Padilla 2014: 115 ss.).

En la segunda mitad de los 90 el conflicto estalla: resultan quemados camiones y maquinaria de las empresas forestales, actos por los cuales se culpan a activistas mapuches. En el caso de la quema de camiones en Lumaco en 1997, la Intendencia de La Araucanía recurre a la Ley de Seguridad Interior del Estado (ibíd.: 93) y se empieza a hablar de terrorismo mapuche de parte de la prensa (ibíd.: 99). Los incidentes de Lumaco, no obstante, se insertan en la lucha mapuche, particularmente de dos comunidades en específico (Pichilincoyan y Pilinmapu), por recuperar territorio que les había sido robado con la ocupación militar en el siglo 19 (ibíd.: 97-98).

Desde 2001 en adelante se refuerza la criminalización del movimiento mapuche por medio del recurso a la Ley Anti-Terrorista (Haughney 2007: 151). Varios activistas de la CAM son detenidos en el 2002 para luego ser juzgados por supuestamente pertenecer a una organización terrorista (ibíd.: 153). Es extremadamente problemático el uso de las leyes citadas: en los casos en los que se invocan esas leyes el proceso judicial tiene lugar bajo condiciones cuestionables como lo es el uso de las declaraciones de los testigos sin rostro, la detención alargada antes del juicio asimismo como las desmesuradas sentencias de cárcel (Crow 2014: 185). Cabe mencionar que en el marco de los enfrentamientos entre policía y mapuches han sido asesinados varios activistas mapuches.

2.5.4 La cultura mapuche en el marco de la resistencia

La revitalización cultural que fue uno de los pilares del movimiento mapuche en oposición a la dictadura de Pinochet es importante también en el marco del actual activismo mapuche. En ese sentido es característico para el movimiento mapuche actual la importancia que se le da a las autoridades tradicionales (Pairican Padilla 2014: 67-68). Héctor Llaitul, líder de la CAM y por muchos años preso político, lo describe para el caso del weychafe, guerrero o guerrera según la traducción al castellano de Clara Antinao Varas (comp. glosario de Clara Antinao Varas en Llaitul Carrillanca/ Arrate 2012: 323 ss.):

“El weychafe que reaparece con fuerza es, en las actuales circunstancias, antes que nada un luchador social, un transmisor de ideas, un militante; en pocas palabras, un dirigente apto para valerse de diversas formas de luchar. El weychafe es un personaje que surge de la historia mapuche, de nuestra lucha eminentemente política y de reafirmación de lo propio.”
(Llaitul citado en Llaitul Carrillanca/ Arrate 2012: 25)

El concepto del weychafe es, según Llaitul, histórico-cultural, puesto que se refiere a los guerreros mapuches que hacían frente a la invasión inka asimismo como la invasión española. En ese último caso, Llaitul menciona a Leftrarú, Lautaro en castellano, estratega de la resistencia mapuche del siglo XVI, el cual sería un punto de referencia debido a que habría creado la “guerra de las guerrillas” (ibíd.: 32).

Cuando Llaitul habla de la formación de la resistencia mapuche en las comunidades deja claro que no es solamente el weychafe, sino que son también otros roles tradicionales en los cuales se ve la posibilidad de que contribuyan a la continuidad del pueblo mapuche (ibíd.: 31).

3 La musealización y el activismo cultural en las Bienales de Arte y Cultura Indígena

Tanto la Primera Bienal de Arte y Cultura Indígena del 2006 como la Segunda Bienal de Arte Indígena del 2008 abarcan diferentes áreas artísticas y foros de discusión. Las Bienales se distinguen de las muestras que se han realizado anteriormente, constituyendo una aproximación oficial, desde el Estado, al arte indígena y a la representación de las culturas indígenas. Esas otras exposiciones anteriores se llevan a cabo en espacios universitarios o en el marco de exposiciones organizadas por instituciones universitarias (por ejemplo, Universidad Católica de Temuco, Facultad de Artes de la Universidad de Chile) (García Barrera 2005: 160), en centros independientes (como, por ejemplo, la Casa de Arte Mapuche o el Centro de Estudios y Documentación Mapuche LIWEN) (ibíd.: 200), como muestras de disciplinas en específico (por ejemplo, Museo Bellas Artes) (ibíd.: 180) y en forma de talleres (Centro Cultural Balmaceda 1215) o encuentros, por ejemplo, en el ámbito de poesía. Las Bienales son más amplias en su alcance de radio.

Ambas Bienales tienen lugar principalmente en centros culturales de Santiago de Chile, la Primera en el Centro Cultural Estación Mapocho entre el 16 y el 22 de enero de 2006, la Segunda en el Centro Cultural Palacio La Moneda entre el 20 de octubre y el 9 de noviembre de 2008. Se trata de dos de los lugares de exposición más conocidos de Santiago que cuentan, a la vez, con vínculos directos con la política oficial del país, por ejemplo, por medio de los integrantes del directorio de la corporación (en el caso de la Estación Mapocho) o de la fundación (en el caso del Centro Cultural Palacio La Moneda) que sostienen los centros culturales. Las exposiciones reflejan de manera paradigmática la política indígena del Estado en la década del 2000 haciendo alusión a varios de los programas gubernamentales de esos años (por ejemplo, el llamado Nuevo Trato de inicio de los años 2000 el cual, si bien reconocía la centralidad de los pueblos indígenas para el Estado chileno, no llevó a medidas concretas en cuanto a, por ejemplo, la devolución de territorio) (comp. Aylwin 2007). Se inscriben también en la política respecto al patrimonio cultural que se desarrolla en paralelo y de la cual dan cuenta, por ejemplo, convenios y programas a nivel intergubernamental (por ejemplo, la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO del 2003, vigente en Chile desde el año 2009 asimismo como la *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* de la UNESCO del 2005, vigente en Chile desde el 2007).

Basaré mi argumentación en un relato detallado de la conceptualización y realización de las Bienales. Argumentaré que las exposiciones constituyen un espacio en el cual se disputan conceptos de indigeneidad entre los diferentes actores que participan y se posicionan cada uno con sus medios, es decir, que emplean estratégicamente identidad y cultura (Yúdice 2008). En las Bienales comparten terreno el arte y las políticas de identidad indígenas tanto como las lógicas de musealización. La musealización, si bien, por un lado, significa una plataforma pública que puede ser intervenida por parte de los artistas y gestores/ gestoras, por otro lado, puede llevar a la domesticación de potenciales de resistencia del activismo cultural indígena.

El término de domesticación aquí se refiere a la intervención y apropiación de las estrategias de resistencia cultural. Más específicamente, eso significa que espacios y expresiones culturales que serían considerados de resistencia vienen siendo ocupados o aceptados de forma restringida, dentro de límites que permiten mantener una determinada constelación de poder, con tal de socavar las fuerzas que ponen en cuestión ese estado actual (Hale/ Millaman 2006). El neoliberalismo multicultural en Chile es uno de los ejemplos a base del cual Charles Hale y Rosamel Millaman han trabajado ese argumento. Bajo esa perspectiva, los profesionales mapuches que entrevisté y que trabajan en la política indígena del Estado pueden ser considerados como formando parte de esa estrategia, ya que ellos representan al pueblo mapuche en el marco de los límites del Estado.

Con tal de precisar los cruces entre las políticas patrimoniales de organismos gubernamentales e intergubernamentales y el arte de artistas indígenas describiré, primero, a los diferentes actores involucrados en la realización de las exposiciones y sus maneras de posicionarse en un campo de políticas de identidad (Kaltmeier/ Thies 2012). Analizaré también la presentación posterior de las actividades en las llamadas Memorias. Esos libros que constituyen una forma de catálogo de exposición reproducen los eventos a la vez que los reducen a una perspectiva en particular, marcada por la nacionalización de los pueblos indígenas.

3.1 Las políticas y el arte indígena

Las Bienales resultan, por un lado, de las políticas institucionales, y, por el otro, de la participación de intelectuales, gestores/ gestoras y artistas. De ahí que un relato de esas instancias puede partir de los actores y sus posiciones, sus objetivos e intereses. Trataré de situar esos objetivos e intereses tomando en consideración el contexto político y cultural: aquí se emplean políticas de identidad, aquí se definen y se defienden, se hacen valer identidades étnicas (Kaltmeier/ Thies 2012: 225–227; Brubaker 2006: 11).

Partiré mi relato de las Bienales describiendo y analizando las posiciones de los actores más relevantes que participan en administración, gestión, exposición y recepción. El orden escogido para ese relato, desde el nivel intergubernamental por el gubernamental a los/ las artistas y el público, a primera vista, parece coincidir con el proceso top-down de las políticas culturales e indígenas. Obviamente es el caso en la medida en que refleja el proceso de diseño de las Bienales. Una limitada participación de actores mapuches a partir del nivel gubernamental hace, no obstante, que se complique una evaluación superficial de la manera recién explicada. Considero, además, que de esa forma el relato se despliega adentrándose cada vez más en en preguntas por lo que se entiende por arte indígena, por lo que mueve y preocupa a sus actores, por las posibilidades de intervención y desestabilización de la lógica top-down. Es por eso que definiendo esa forma de ordenar el relato.

3.1.1 El Banco Interamericano de Desarrollo: las políticas de reducción de conflicto a nivel supraestatal

Las Bienales se realizaron en ambas ocasiones en el marco del Programa Orígenes. El financiamiento del Programa Orígenes, y de ahí que también de las Bienales, provenía de un préstamo del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) (Inter-American Development Bank: *CH0164: Integrated Development Indigenous Communities*). En Chile, el proyecto global en el cual se enmarcan las Bienales, es decir, el *Programa de Desarrollo Integral de Comunidades Indígenas*, es el primero del BID que va dirigido específicamente a la población indígena⁸.

Los pueblos indígenas son enfocados como destinatarios de las políticas del banco, como se explica en el prólogo de un documento del propio banco, sólo a partir de los años 90:

⁸ Comp. los resultados que arroja la búsqueda de proyectos por país bajo <http://www.iadb.org/en/projects>.

“El Informe sobre el Octavo Aumento General de los Recursos del Banco, aprobado en 1994, requiere la inclusión sistemática de los temas indígenas en las políticas y proyectos del Banco (documento AB-1704, párrafo 2.27). Este nuevo enfoque proactivo complementa el anterior que se centraba en evitar o mitigar los impactos negativos de los proyectos del Banco sobre los pueblos indígenas y coincide con el creciente protagonismo de los pueblos y organizaciones indígenas en sus respectivos países y en el plano internacional.” (Banco Interamericano de Desarrollo: *Política operativa sobre pueblos indígenas y Estrategia para el desarrollo indígena*, julio de 2006)

Es decir, el interés del banco por los pueblos indígenas se debe, por una parte, a que los proyectos que sostenía o sostiene afectan a los pueblos indígenas y se desarrolla, por otra parte, como consecuencia de la presencia de los pueblos indígenas como actores reconocidos. No obstante, es sólo en 2006, es decir, en el documento *Política Operativa sobre Pueblos Indígenas y Estrategia para el Desarrollo Indígena*, que se publica de manera explícita y resumida la posición del BID en materias de indigeneidad y las ideas que dirigen sus políticas. El llamado “desarrollo con identidad” (ibíd.) constituye, según ese documento, uno de los pilares de su política. Es decir, el proyecto chileno en cuestión, aunque es un proyecto que surge más tarde que otros proyectos de desarrollo dirigidos a las poblaciones indígenas de los países, se desarrolla en un período en el cual el BID está empezando a trabajar con respecto a la indigeneidad.

En marzo 2001, el BID publica una noticia en el marco de la cual informa, entre otros temas, de la reciente firma de un préstamo con el gobierno de Chile que comprende alrededor de 80 millones de dólares y con el cual se iban a financiar varias medidas: primero, proyectos en identidad cultural por parte de comunidades indígenas; segundo, el apoyo a la CONADI; tercero, en el sector productivo, el aumento de la productividad en la agricultura y una diversificación; por último, interculturalidad en educación y salud (Inter-American Development Bank, 14.03.2001). El vínculo con la identidad cultural, en otra noticia, constituye el titular, es decir, “Chile's indigenous people to benefit from development program that preserves cultural identity” (Inter-American Development Bank, 01.03.2001). El objetivo que se declara perseguir es

“incrementar las condiciones de vida y promover el desarrollo económico, social, cultural, ambiental e identidad de la población Aymara, Atacameña y Mapuche de las zonas rurales del país.” (Banco Interamericano de Desarrollo: *Informe sobre logros y lecciones aprendidas en la ejecución de las estrategias del Banco en Chile: 1994 – 2004*: 35)

Según el BID, sería debido a su carácter participativo que se califica el proyecto como “el mayor desafío de las operaciones en las cuales participa actualmente el Banco en el país” (ibíd.).

Según Iván Vásquez, quien al momento de la entrevista fungía como coordinador nacional subrogante de Orígenes, las Bienales se distinguen de los proyectos de identidad cultural realizados en el Programa, es decir, “son dos cosas aparte” (Vásquez 02.10.2012). El hecho de que las Bienales hayan sido una componente entre otras y que siendo urbanas no formaran realmente parte del proyecto, puede ser considerado un rasgo típico de la financiación de cultura por el BID. Debido a que la financiación del banco se orienta y se legitima por lo que se logra gracias a la inversión, es decir, por el resultado, es necesario hacer medibles a los proyectos. George Yúdice explica que los bancos financiadores en el ámbito de la cultura miden los efectos haciendo los proyectos culturales parte de otros proyectos que sí dan resultados cuantitativos concretos (el autor menciona, por ejemplo, el sector educativo) (Yúdice 2008: 29-30). A la vez, la medibilidad se vuelve cada vez más parte de los mismos proyectos culturales (ibíd.).

Ambas estrategias se observan en el caso de las Bienales. Como se acaba de mencionar, han sido una componente entre otras que son de carácter más medible. A la vez, la medibilidad no ha estado completamente ausente en las Bienales. Para ese efecto pueden ser considerados claves los catálogos de las exposiciones, publicados en 2006 y 2009. Si bien Eliseo Huencho, quien se desempeñaba como director de la Primera Bienal, rechaza una interpretación de las Memorias como una forma de rendición de cuentas ante el banco⁹, esas llamadas Memorias responden a la exigencia del banco el cual, en un documento que describe detalles acerca del funcionamiento del préstamo, pide, con respecto a las Bienales, “la sistematización de los resultados de esta experiencia” (Inter-American Development Bank 2004: 56).

Las Bienales, como mencioné anteriormente, se realizaron en el marco del Programa Orígenes. El inicio de ese programa en el año 2001 cae en una época en la cual el movimiento mapuche, por un lado, había ganado en fuerza, por otro lado, ya se veía fuertemente reprimido y perseguido de parte de fuerzas políticas, policiales y judiciales. La fuerza del movimiento radicaba, primero, en el activismo que hacía frente a las empresas madereras, activismo que desemboca en la creación de la Coordinadora de Comunidades en Conflicto Arauco-Malleco (CAM). Tenía que ver, segundo, con la organización de la resistencia a la represa

⁹ Comp. Huencho en la entrevista:

“No, la relación con el banco está fundamentalmente dada por la dirección del Programa y habían memorias que se entregan al banco. Este documento también forma parte de uno de los antecedentes que seguramente recibió el banco. Pero no fue pensado desde ese punto de vista. Porque si tu ves el perfil es un testimonio más que nada, un testimonio del evento.” (Huencho 13.09.2012)

hidroeléctrica Ralco que, entre otras, iba a significar el desplazamiento de comunidades mapuches (Kaltmeier 2004: 381). A la vez, no obstante, el movimiento mapuche se veía reprimido desde que en 1998, en el marco de la quema de camiones de empresas forestales (Pairican Padilla 2014: 98 ss.), y en 1999, en el marco de las ocupaciones de terreno como forma de recuperación de territorio, se detienen a varios activistas mapuches (ibíd.: 160 ss.). El rol del BID en la mitigación del conflicto se extendía desde el financiamiento de la compra de terreno para comunidades mapuches acordado en 2000 (ibíd.: 111) hasta el Programa Orígenes. Es por eso que se ha analizado a este programa como uno que “con grandes inversiones buscó cooptar a sectores indígenas identificando principalmente las cuestiones de la educación y de la salud y no temas como la repartición de tierras y recursos o de autogobierno y autonomía como asuntos centrales en las políticas “hacia” los indígenas” (Assies 2007: 16). De hecho, es el mismo BID el cual describe a su programa como “paliativo” (Banco Interamericano de Desarrollo: *Informe sobre logros y lecciones aprendidas en la ejecución de las estrategias del Banco en Chile: 1994 - 2004*: 11–12). Eso muestra que la musealización de las culturas indígenas es parte de la estrategia de inversión del banco la cual apunta hacia la reducción de conflictividad (Yúdice 2008: 29) y tiene una vertiente transnacional.

3.1.2 El Programa Orígenes: la administración de indigeneidad desde el arte

3.1.2.1 El marco político-institucional de las Bienales

Es necesario entender el Programa Orígenes y las Bienales prestando atención a su contexto político-institucional el cual se caracteriza por una política indígena criticada y fracasada asimismo como carente de participación de la sociedad civil.

En un inicio, Orígenes estaba dividido en dos fases que duraron de 2001 a 2006 y de 2006 a 2011 y que se ven reflejadas en diferentes vínculos del proyecto con las instituciones gubernamentales chilenas. Al hacerse la Primera Bienal, Orígenes pertenecía al entonces Ministerio de Planificación, actual Ministerio de Desarrollo Social, mientras que para la fecha de la Segunda Bienal, Orígenes era parte de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI).

La CONADI es un organismo gubernamental que surge en 1993, en la época de postdictadura, con la Ley 19.253, la llamada “Ley Indígena”. Esa ley tiene un limitado

alcance a pesar de que fue discutida con movimientos indígenas a partir del fin de la dictadura militar a finales de los 80, discusiones de las cuales había surgido un borrador que resumía lo que se le exigía a la ley – por ejemplo, la tierra, el acceso a agua, el reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas y las formas de autonomía (Levil Chicahual 2006: 241). La participación indígena en la CONADI es restringida. Es decir, se trata de “un órgano del ejecutivo, donde la participación indígena [...] era de carácter meramente consultiva” (Aylwin 2007: 20) debido a que en el Consejo Nacional del organismo hay una mayoría de representantes del gobierno frente a los representantes indígenas propuestos por la sociedad civil indígena (ibíd.).

El traspaso del Programa Orígenes de Mideplan a la CONADI, se hizo, según Raúl Rupailaf, entonces profesional de Orígenes, “por decisión política de la autoridad” (Rupailaf 04.03.2011). Iván Vásquez señala al respecto: “Ésa fue una definición política que se hizo el año 2006 en la cual todo se hizo para intentar potenciar el rol de la CONADI” (Vásquez 02.10.2012). Agrega que la CONADI como “institución joven, institución que nace el año 94 recién” (Vásquez 02.10.2012) acoge a Orígenes sólo desde 2006 en adelante, debido a no encontrarse anteriormente lo suficientemente establecida. Con la entrega de Orígenes a CONADI, esa última adquiere trabajo en el ámbito de cultura, un ámbito que, según Vásquez, le habría faltado. Vásquez resume: “Y siempre se ha dicho que Orígenes es como una CONADI paralela porque Orígenes hace todo lo que la CONADI no puede hacer” (Vásquez 02.10.2012). Es decir, si bien la CONADI es el servicio público principal de la política indígena chilena, Orígenes, como un programa implementado por un período definido e iniciado más tarde que la CONADI, la complementa.

La estrecha vinculación de Orígenes y las Bienales con la respectiva situación política se hace visible también en el hecho de que cada una de las Bienales promocionara un programa de política indígena del momento, el “Nuevo Trato” en la Primera Bienal y “Re-conocer: Pacto social por la multiculturalidad” en la Segunda Bienal. En la Segunda Bienal se menciona también el entonces recién ratificado Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT).

Cabe destacar el informe de la “Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato” (CVHNT) y la política del “Nuevo Trato” que son contemporáneos a la creación del Programa Orígenes. Orígenes constituye uno de los pilares de la política del “Nuevo Trato”, es decir, del “desarrollo con identidad” (Aylwin 2007: 43) la cual surge luego de que la “Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato” publicara a finales de octubre de 2003 su informe final. El informe fue elaborado por dicha comisión que trabajó a partir de enero de 2001 y que era una

instancia de carácter estatal, integrada por representantes indígenas y no-indígenas quienes analizaron la relación entre el Estado y los pueblos indígenas desde una perspectiva histórica. La situación actual de entonces, no obstante, quedó fuera:

“El Informe, sin embargo, no se pronunció sobre las complejidades del contexto actual de las relaciones entre pueblos indígenas-Estado, cuestión que llama la atención, por cuanto [...] fue esta difícil coyuntura la que gatilló la creación de la Comisión.” (ibíd.: 32)

Si bien en el informe final la Comisión formula propuestas para el momento actual, recortando algunas propuestas (por ejemplo, no se pronuncia a favor del derecho a la autonomía para todos los pueblos indígenas) (ibíd.: 42), es por sobre todo la traducción del informe en una práctica política la cual resultó deficitaria (ibíd.: 42 ss.). Es decir, no se acogieron

“[...] reformas legislativas tendientes a dar reconocimiento y a demarcar de los territorios indígenas, a asegurar los derechos de los pueblos indígenas sobre sus recursos naturales, incluyendo el derecho de preferencia para su explotación, a la consulta, a la compensación por daños y a la participación en los beneficios, entre otros. En materia de derechos políticos no recogió la propuesta de la elección de representantes indígenas en el Congreso Nacional, en los gobiernos comunales y regionales. En materia de derechos culturales, finalmente, tampoco incorporó el reconocimiento del derecho consuetudinario y el derecho propio indígenas recomendado por la CVHNT.” (ibíd.: 43)

En lugar de ello, se constata la primacía de un desarrollo económico desde la perspectiva de las empresas (ibíd.: 46), política que se manifiesta de manera paradigmática en el proyecto de Ralco, central hidroeléctrica que inundó un cementerio mapuche (ibíd.: 50).

3.1.2.2 Primera, Segunda, ¿Tercera Bienal? De la política al mercado

Las modificaciones de que ha sido objeto la duración del programa se relacionarían, de acuerdo con lo expuesto por Vásquez, con la discontinuidad que sufre la Bienal. Según las informaciones entregadas por Rupailaf en 2011, el programa iba a terminar en 2011, y administrativamente en 2012 (Rupailaf 04.03.2011). No obstante, Orígenes funcionó hasta finales del 2012 y finaliza administrativamente en el 2013. Según Vásquez, ese cambio en la planificación se debería a que en Orígenes se disponía aún de recursos destinados a las comunidades beneficiarias del programa los cuales se emplearían durante el transcurso del año 2012 (Vásquez 02.10.2012). El superávit en cuestión habría surgido debido a que el programa, luego del cambio de gobierno en 2010, habría tenido que resolver problemas administrativos heredados de la gestión bajo el gobierno anterior (Vásquez 02.10.2012), dato

que Vásquez entrega en el marco de la explicación de la discontinuidad que han tenido las Bienales. Es decir, Vásquez adjudica la discontinuidad de las Bienales a partir del 2010 – año en el cual hubiera tocado una Tercera Bienal – a temas administrativos pendientes (Vásquez 02.10.2012). Rupailaf menciona que la Tercera Bienal no se hizo debido a “problemas presupuestarios” (Rupailaf 04.03.2011). Huencho explica que es una decisión política si se realiza o no una Bienal:

“Cuando se plantea el tema de hacer una Primera Bienal es porque se está planteando que ésta sea la primera de muchas más. Pero no formaba parte del Programa hasta ese entonces una programación de una segunda, una tercera. Porque el Programa Orígenes incluso tenía evaluaciones periódicas y en ese tiempo culminaba una etapa del Programa. Y estaba en evaluación recién si el Programa tenía una segunda fase. Cuando el Programa se decidió que tuviera una segunda fase, hubo una Segunda Bienal. Y luego lo mismo. Cuando se llegó a la decisión de si el Programa iba a tener una tercera fase, se decidió si venía o no una Tercera Bienal. Esto a nivel gubernamental. Y por lo tanto se decidió que sí había una tercera fase, pero sin Bienal.” (Huencho 13.09.2012)

Aparte del rol decisivo que juega la decisión con respecto a la realización de la muestra, Huencho menciona también la problemática del financiamiento la cual estaría arraigada en

“[...] que este tipo de iniciativas depende mucho del financiamiento público. Porque desde el punto de vista de las organizaciones indígenas o empresas indígenas son muy precarios los recursos. Y desde el punto de vista de los auspiciadores o de la gestión cultural no tuvo el peso de poder seguir una vida propia que es una de las cuestiones que aspirábamos, de que esto pudiera mantenerse como una expresión independiente y propia.” (Huencho 13.09.2012)

Lo que Huencho subraya es que la actividad no se independizó de los recursos del Estado.

En ese sentido, Paula Pilquinao, la directora de la Segunda Bienal, comenta los obstáculos con los cuales se enfrentó a la hora de tratar de levantar la Tercera Bienal “desde la sociedad indígena” (Pilquinao 15.04.2011). Como por parte de algunos/ algunas organizadores/ organizadoras y artistas había interés en seguir haciendo la Bienal, se partió en el 2010 con la propuesta de financiarla con un 65% desde el Estado, esperando encontrar los fondos restantes en el sector privado. No obstante, el intento fracasó debido a que la institución a la cual se recurrió con la idea de obtener financiamiento, el Consejo de la Cultura y las Artes (CNCA), no se comprometió. No obstante, anteriormente la Bienal de Arte Indígena – por sorpresa de quienes habían desarrollado un proyecto para la Tercera Bienal – había sido mencionado como parte de una estrategia desde cultura que se enmarcaría en el “Plan Araucanía” (Bazán 31.01.2011), plan de carácter gubernamental de mitigación de conflicto en el territorio mapuche que no toma en cuenta las demandas de parte de los activistas mapuches.

El Consejo de la Cultura y las Artes terminó ofreciendo a los actores comprometidos con la Bienal un diseñador y un servicio vinculado con el catastro de artistas indígenas (Pilquinao 15.04.2011) el cual mantiene la institución. Esas ofertas se rechazaron por parte de las personas comprometidas con la Tercera Bienal y se opta por inscribir la Bienal de Arte Indígena como marca registrada (Bienal de Arte Indígena, marca registrada no. 937937, 21.01.2011).

En vez de una Tercera Bienal había entonces una marca registrada. La decisión recuerda a los Centros Culturales Mapuches, posteriormente Ad-Mapu. Esa organización mapuche surge a finales de los 70 como una forma de hacer oposición a los planes de la dictadura de individualizar tierra indígena colectiva. Cuando los Centros Culturales Mapuches crecen y se vuelven una organización que se extiende por varias regiones chilenas no pueden seguir organizándose bajo el alero de la iglesia católica de la Novena Región (región en el sur de Chile). Con tal de continuar como organización mapuche se independiza de la iglesia católica y adopta el formato de gremio del sector del comercio para poder existir legalmente. Pasa a ser la Asociación Gremial de Pequeños Agricultores y Artesanos Ad-Mapu (Reuque Paillalef 2002: 118).

La legislación respecto al sector del comercio es también a la que se recurre en el caso de las Bienales. Tratándose de un formato que, si bien criticado y discutido, ha sido aceptado por intelectuales, gestores y artistas al no encontrar el apoyo estatal se sale de la esfera del Estado convirtiéndose en marca (Comaroff 2009: 28 ss.). Ese paso también es un acto de resistencia en la medida en que la iniciativa de las Bienales es sacada de la esfera de los programas del Estado.

3.1.2.3 Aproximaciones al arte y la cultura indígena desde su gestión: la dicotomía de la feria y el arte o la bienal

Según Huencho, dentro de Orígenes las Bienales se enmarcan en esa parte de actividades que se hacían con el propósito de la “validación del Programa ante la sociedad”. De esa manera se explicaría también la realización de las Bienales en Santiago, ya que, según Huencho, “[la] opinión pública prácticamente se fundamenta en la opinión pública santiaguina [...]” (Huencho 13.09.2012). En cuanto a la representación del arte afirma que se pretendía refutar estereotipos. En ese contexto menciona de manera crítica el formato de la “feria” como

formato que se busca evitar con tal de no contribuir a la reproducción de estereotipos¹⁰. Bajo feria se puede comprender un lugar constituido por puestos en los que se ofrecen diferentes trabajos, por lo general artesanales, que están a la venta. De esa manera, el objetivo es mostrar “que no se trata de una cosa únicamente rural, que no se trata de algo únicamente del pasado” (Huencho 13.09.2012). El concepto de Bienal subraya “que buscamos calidad más que cantidad” (Huencho 13.09.2012). Huencho ejemplifica esa posición de la siguiente manera:

“Y, claro, nos llegaron muchos chalecos de lana, muchos calcetines y cosas así que quedaron fuera en última instancia porque no eran parte de lo que se buscaba. Aunque en algunos casos sí quedaban porque eran expresiones bien especiales. Esa fue también la mezcla que se dio.” (Huencho 13.09.2012)

A eso se habría que añadir el rechazo a la distinción entre artesanía y arte. A través del uso del concepto de “creadores” (Huencho 13.09.2012) se logró evitar esa categorización.

Fernando Quilaleo, profesional mapuche, coordinador general de la Primera Bienal y coordinador nacional de Orígenes en la Segunda Bienal, también subraya la elección del término de “Bienal” con el objetivo de no hacer una feria:

“Y ahí nuestro temor siempre fue que eso se transformara en una feria. [...] Y nosotros lo que queríamos destacar era lo virtuoso de un objeto convertido en arte, cuestión que ya es sumamente difícil de hacer comprender a la cultura mapuche o aymara. Salvo los que están familiarizados con el arte. [...] Y los que verdaderamente eran artistas valoraban el cuento rápidamente. Lo entendían. Él que tiene espíritu de arte, no sólo el que tiene espíritu comercial, el artesano que trabaja y que siente que ahí se va una parte de la vida, en pensarlo, no solamente en copiar una cosa, sino en crear [...]” (Quilaleo 30.08.2012)

Desde esa perspectiva, la feria se distingue de la Bienal o de la exposición en la medida en que la feria perseguiría fines de comercio y los productos exhibidos ahí no serían únicos, mientras que en la exposición primarían aspectos como la reflexión y la originalidad en las piezas exhibidas.

Quilaleo menciona también la voluntad de participación de parte de “artistas no-indígenas que hacían arte indígena” (Quilaleo 30.08.2012), por ejemplo, “orfebres que hacían aros mapuches” (Quilaleo 30.08.2012). Con el propósito de darles una ventaja a los artistas indígenas – calidad que se demostraba, según consta en las bases de postulación de la Segunda Bienal, presentando el carnet indígena entregado por la CONADI –, no se les

¹⁰ Comp. Huencho en la entrevista:

“Porque nos sonaba de perogrullo que esto no podía ser solamente una expresión de muestra de artes tradicionales porque si no se iba a transformar, veíamos nosotros, en la tradicional feria artesanal. Y la tradicional feria artesanal, sin ser ningún problema, tiene la carga del estereotipo respecto de lo indígena.” (Huencho 13.09.2012)

permitió participar a los no-indígenas. Comenta que como consecuencia “Nos acusaron de racistas [...]” (Quilaleo 30.08.2012).

Al deslindar la Bienal de la feria se parte, primero, de la idea de un arte o una obra de arte que estuviera desconectado de lo popular, de lo útil y comerciable. Es decir, se concibe

“al arte como un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes “espirituales” en los que la forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil” (García Canclini 2001: 225)

Esa forma de entender el arte se conecta con la forma de entender a los artistas en contraste con los artesanos: mientras que los primeros tendrían una capacidad, un don específico, los últimos, los artesanos, serían meros copiadore, meros trabajadores manuales. Al respecto formula Ticio Escobar, especialista en arte indígena y popular paraguayos:

“Por un lado, la sacralización del arte, que pasa a ser considerado una manifestación superior del espíritu, ajena a los valores de la productividad de la artesanía; por otro, la mitificación del artista que – considerado un creador original, provisto de talento y genio – se diferencia del artesano – dependiente de funciones prosaicas y munido sólo de habilidad e ingenio. La tendencia a considerar mera destreza manual las manifestaciones indígenas y populares tiñe, pues, el término artesanía, marcándolo con el estigma de lo que no llega a ser arte aunque apunte más o menos en esa dirección.” (Escobar 2008 [1986]: 44)

La tematización de la dificultad de decir lo que es arte y lo que no es arte de los proyectos que postularon a la Bienal hace notar que se lidiaba con la complejidad del arte indígena y de las creaciones indígenas ante el concepto occidental de arte. Si bien Huencho no rechaza el concepto de feria de por sí, su definición de arte es otra: según la cita, los trabajos de lana de utilidad por lo general se excluyen de la Bienal y sólo entran en determinados casos. Es decir, se desarrolla una perspectiva sobre el arte indígena que lo acepta en la medida en que muestra parecido con el arte occidental. A esto se refiere Ticio Escobar: no se reconoce el arte popular por lo que es, sino que se hace “cierta vista gorda” (ibíd.: 52) para que cumpla con otros criterios, con los criterios de otro arte.

Para Escobar el arte popular y el arte indígena estarían muy conectados con procesos colectivos de la comunidad de la que emergen:

“En las culturas étnicas, la eficacia de las formas estéticas no debe, por lo tanto, ser estimada desde su mayor o menor independencia de funciones, sino desde su mayor o menor capacidad de reforzar los muchos contenidos colectivos e imaginar la unidad social.” (ibíd.: 56)

El criterio de su carácter colectivo queda fuera de la especulación sobre el arte indígena en el marco de la Bienal. No reflexionar sobre el carácter colectivo del arte indígena abre además la

posibilidad de negar la práctica del arte social, del arte que surge en medio de una problemática específica, como es el caso de muchos trabajos de artistas mapuches. En ese sentido, podría entenderse la posición de Orígenes respecto al patrimonio cultural como lo que sería la cultura étnica no-conflictiva. Vásquez, al recalcar que el término de patrimonio cultural está siendo usado por el Programa en estrecha relación con la recuperación de la identidad cultural de los pueblos indígenas revela ese objetivo de la Bienal:

“Y también el tema indígena en Chile es un tema que por lo general es muy poco conocido. A pesar de que tenemos tantos pueblos indígenas si tú le preguntas al común de la gente es un tema que lamentablemente se asocia mucho al conflicto. Indígena igual mapuche igual conflicto en el sur. Entonces, la idea también de esta Bienal era mostrar un poco la verdadera contribución que han hecho los pueblos en la conformación de la identidad en Chile que es un tema no menor.” (Vásquez 02.10.2012)

Desde la administración de Orígenes, se observa una separación del conflicto político de cultura y arte. Es decir, un concepto de patrimonio cultural (“la verdadera contribución que han hecho los pueblos en la conformación de la identidad en Chile”, Vásquez 02.10.2012) forma parte de un giro despolitizante.

En cuanto al rechazo de la feria, es decir, del lugar popular de exposición y venta de arte o artesanía llama la atención, segundo, que al menospreciar el carácter comercial del arte popular y del arte indígena, no se toma en cuenta que el arte de las galerías y las bienales igualmente tiene un valor económico (García Canclini 2001: 71; Escobar 2008 [1986]: 39). Una reflexión sobre la diferencia entre los diferentes tipos de arte y su carácter de mercancía no tiene lugar dentro de este marco.

3.1.3 La comisión de curatoría: manejo y desarrollo de criterios de inclusión y exclusión al/ del arte indígena

La selección de los y las artistas comprendía el trabajo de un jurado o una comisión de curatoría. Al decidir sobre la admisión de los y las artistas, esa comisión se veía ante la dificultad de tener que prestar atención tanto a los criterios de admisión predeterminados por el marco administrativo y legal como a su propia comprensión del arte indígena.

En cuanto a los criterios predeterminados, el acceso a la Bienal como artista era, primero, por invitación, es decir, convocatoria, segundo, por postulación, y, por último, por pertenecer a una de las comunidades beneficiarias de Orígenes. Habían comisiones en las cuales se debatía

acerca de los trabajos propuestos y la selección (Huencho 13.09.2012). Huencho resume y agrega que en el marco del proceso de selección se introducía la categorización de las obras:

“Esos tres universos eran lo que formaba el universo de selección. Y luego se organizó un trabajo de categorías que lo distribuimos en creaciones contemporáneas, creaciones tradicionales, audiovisual, artes de la palabra y música o artes escénicas.” (Huencho 13.09.2012)

Otro aspecto que determinaba la selección era la necesidad de la presencia de todos los pueblos indígenas, siendo la Ley Indígena el punto de referencia:

“Ése era un criterio que estaba también, o sea, todos los pueblos tenían que estar presentados. Luego, en todos los pueblos ojalá hubiese artes tradicionales y artes contemporáneas.” (Huencho 13.09.2012)

En el caso de que de algún pueblo no hubiese participación, según Huencho, se representó al pueblo ausente por medio de una “muestra de museo” (Huencho 13.09.2012).

En la curatoría hubo, según Huencho, un “punto de inflexión” (Huencho 13.09.2012) en los inicios de la planificación lo cual llevó a ampliar el espectro de posibles participantes y a trabajar con una comisión de curatoría que se haría cargo de un proceso de selección. Se pasó de considerar únicamente a personas que forman parte de las comunidades beneficiarias del Programa a una convocatoria amplia:

“El punto de inflexión era que el Programa Orígenes tenía un carácter muy ruralista. Ese carácter muy ruralista venía hace rato siendo criticado porque te imaginarás que el 60 por ciento de la población que habita en ciudades, que forma parte de los pueblos indígenas y que además es muy activa en términos de organizaciones, criticaba este enfoque que era demasiado rural. Y la Bienal permitió hacer esa apertura. Esa apertura se hizo a través de este enfoque más amplio que desde el punto de vista de lo que se iba a exponer iba más allá del arte vernacular o de la artesanía típica. Por lo tanto, la convocatoria en un determinado momento incluyó tanto a los creadores tradicionales como a creadores de otras áreas que no eran del área de beneficio del programa de aplicación.” (Huencho 13.09.2012)

Según Vásquez, la ampliación del universo de participantes se habría logrado al tomar la decisión de incluir también esas entidades que no fueran comunidades:

“[...] Porque las comunidades indígenas para que se constituyan como tal deben pertenecer a sectores rurales. Por lo tanto, en las ciudades tú no encuentras comunidades. Entonces, si se pone siempre la restricción de que pueden acceder [...] solamente las comunidades, estás dejando fuera otros tipos de manifestaciones artísticas que se dan en el contexto urbano.” (Vásquez 02.10.2012)

Los detalles entregados por Huencho y Vásquez dan testimonio de las Bienales como instancia que pone a prueba y que corrige la política perseguida por Orígenes, como instancia

que excede las políticas indígenas ruralistas y desarrollistas. Dan cuenta de las Bienales como ruptura con el Programa Orígenes. Lo que llama la atención además es cómo las decisiones conceptuales hacen visible una definición del arte indígena: si bien se trabaja con un concepto de arte indígena heterogéneo, se presupone el arte indígena moderno en las ciudades y la artesanía en el campo. Es decir, en palabras de García Canclini, se observa “[...] la grieta entre lo culto y lo popular, que en parte se superpone con la escisión entre lo rural y lo urbano, entre lo tradicional y lo moderno” (García Canclini 2001: 225).

El criterio de indigeneidad como criterio de inclusión lleva consigo dificultades. Lorena Lemunguier, artista visual mapuche, que formaba parte de la comisión de curatoría de la Primera Bienal comparte su perspectiva desde la práctica al respecto:

“Porque llegó mucha gente, con obras y con propuestas, pero que en el fondo no estaban [...] espiritualmente vinculados con los mapuche. Sino que era solamente una cosa como “ya, como va a haber una Bienal...”, era una cosa de oportunismo, de meter el apellido. Pero eso no es el tema. Hay mapuches y hay mapuches. Hay mapuches que se comprometen con su pueblo, pero hay mapuches que no están ni ahí con su pueblo, que solamente utilizan los beneficios del ser mapuche, por el hecho que existe la Ley Indígena, que existe la CONADI, pero en realidad no les interesa.” (Lemunguier 06.11.2012)

La artista, por ello, de acuerdo con su concepto del arte indígena contemporáneo, eligió artistas que, en el caso mapuche, “se autoidentificaran como mapuche, que tuvieran un vínculo con sus comunidades y que estuvieran de alguna manera representando algún aspecto de la cultura mapuche” (Lemunguier 06.11.2012). La artista señala que esos vínculos pueden ser de diversa índole, políticos o culturales, haciendo referencia, por ejemplo, al conflicto en el sur o a la migración hacia las ciudades (Lemunguier 06.11.2012). Menciona como ejemplo la obra del artista visual Eduardo Rapimán la cual integra diferentes disciplinas y apunta a la migración y la mano de obra mapuche en las panaderías. En el criterio ocupado por la artista encuentra cabida el activismo político y cultural del movimiento mapuche.

La postura crítica de Lemunguier ante la definición del arte indígena según el criterio de la indigeneidad por apellido del/ de la artista (comp. Lemunguier en la entrevista citada: “era una cosa de oportunismo, de meter el apellido”), criterio reconocido por la Ley Indígena, se puede ver en el contexto del racismo del cual, según Quilaleo, se ha acusado a la organización de la exposición (comp. Quilaleo en la entrevista citada). Muestra la dificultad de delimitar indigeneidad, aun en la misma organización de la exposición, asimismo como la consecuencia de la negación del acceso por medio de las prácticas artísticas, culturales y políticas.

Una de las personas a cargo de arte contemporáneo en la curatoría de la Segunda Bienal, José Ancan, formula el reto ante el cual se veía y menciona también la dificultad de la definición del arte indígena por medio de la indigeneidad según su definición aceptada:

“Porque también en esto de las Bienales se da un fenómeno como que hay gente que se transforman en artistas indígenas especialmente para este tipo de cosas.” (Ancan 30.11.2012)

De ahí que en la selección de los trabajos daba importancia a factores como un “compromiso con la obra, con la obra en sí” (Ancan 30.11.2012) tanto como “un cierto manejo de lo que están haciendo” (Ancan 30.11.2012). Con respecto a los trabajos artísticos mismo, Ancan añade que pretendió “darle cabida a la gente que tenía las propuestas más contemporáneas, más fuera de lo que es la idea de la tradición vinculada a la artesanía” (Ancan 30.11.2012), posición que habría logrado defender. Comenta que habían en iguales proporciones trabajos de artes tradicionales y de artes contemporáneas.

Ancan evalúa las Bienales como “una muestra de la heterogeneidad de la expresión artística originaria” (Ancan 30.11.2012) y aclara que “no nacen como expresión de una política pública planificada desde la institucionalidad que administra en Chile las políticas orientadas a los indígenas” (Ancan 30.11.2012) y que desde la CONADI no se tenía ninguna idea acerca del arte contemporáneo indígena:

“Porque ellos pensaban que el arte mapuche era el arte tradicional. Era inconcebible para ellos que existiera gente que pintara o que hiciera otras cosas. Ese era el nivel de interrogación que había en ese tiempo. Y que sigue existiendo por lo demás, no creo que eso haya cambiado. Porque tampoco hubo generación de masa crítica frente al tema del arte contemporáneo, del tema de la cultura en realidad. Basta ver los proyectos que financia la Conadi con respecto al tema artístico. O cualquier otra oficina gubernamental.” (Ancan 30.11.2012)

De esa manera, la Bienal no impulsó pensar en el futuro del arte, algo que Ancan se habría imaginado, por ejemplo, en forma de “una academia, algún sistema de becas para perfeccionamiento” (Ancan 30.11.2012).

Jaime Huenún, poeta mapuche que participó de la comisión de curatoría de la Segunda Bienal, igualmente recapitula las exposiciones con un balance negativo al puntualizar que la Bienal

“no ha sido todavía el evento que pueda generar una discusión, una plataforma común de los artistas indígenas para demandar ciertas cosas básicas, como [...] la posibilidad de una editorial, la posibilidad de un centro cultural, la posibilidad de que los artistas indígenas tengan presencia en las universidades.” (Huenún 01.07.2011)

Si bien no se logró establecer e institucionalizar el arte indígena por medio de las Bienales, lo que resalta es cómo el trabajo de la comisión de curatoría significaba una aproximación crítica al diseño preestablecido de las Bienales. A pesar de los obstáculos, esa aproximación propia de la curatoría encontró una forma para influir en las Bienales.

3.1.4 Los/ Las artistas: las evaluaciones y la transgresión

Según Rupailaf de Orígenes, los y las artistas participantes eran, en cada una de las Bienales, alrededor de 400 (Rupailaf 04.03.2011).

3.1.4.1 Las evaluaciones y la transgresión

Paulo Huirimilla es uno de los artistas de las Bienales. Es un poeta mapuche y es profesor en la Universidad de los Lagos en Puerto Montt. Lanzó su libro *Palimpsesto* (2005) en la Primera Bienal y participó de la Segunda Bienal con un poema. En su evaluación de la primera versión de la exposición destaca, entre otros puntos, una estrategia de representación que apuntaría a mostrar un conjunto que resumiría la indigeneidad en el país. Constata además que

“[...] sacaron todo de la producción material de los museos, todo lo que tiene que ver con la joyería y la cerámica de los museos. Y la Estacion Mapocho se convirtió en realidad en una gran pieza de museo, considerando que la cultura era una pieza de museo. Y también venían los museos inmateriales que fueron las personas que participaron ahí. Así que nosotros también venimos como piezas de museo.” (Huirimilla 07.10.2012)

En cuanto al lugar, Huirimilla caracteriza Santiago como “donde está el poder funcionando, donde está el ojo del poder, como dice Michel Foucault” (Huirimilla 07.10.2012) de modo tal que la presencia en la exposición adquiere un sentido estratégico. La musealización que se percibe al participar de las Bienales es retratada por Huirimilla en un tono crítico e irónico. Ello recuerda la evaluación negativa de la exposición como formato para aproximarse a las culturas indígenas, ya que la colección y la muestra también implican la apropiación, la contemplación y la resignificación de una cultura a través de sus objetos (comp. Herwitz 2012; García Canclini 2015 [1989]). Huirimilla pone énfasis en la necesidad de contrarrestar la tendencia a quedar musealizado en el marco de la muestra. La herramienta sería “un discurso que se plantea desde el arte. Desde la liberación, desde la liberación de los pueblos”

(Huirimilla 07.10.2012). Usando un lenguaje que connota violencia, una violencia que posiblemente puede ser asociada a la que se observa en la represión del activismo mapuche, el poeta aclara que desde las diferentes disciplinas artísticas se estaría

“abofeteando el sistema de representación del Estado. No solamente del Estado, sino que está abofeteando el sistema de representación de la economía neoliberal que se ha instalado aquí en el país” (Huirimilla 07.10.2012).

Otro aspecto que subraya es el uso de la Bienal con la intención de hacer notar diferencias regionales que cruzan el arte, es decir, “para instalar un discurso que esté en concordancia un poco con el discurso del sur” (Huirimilla 07.10.2012). Según Huirimilla, el trabajo artístico que se hace en el sur surgiría en un contexto diferente al de la ciudad, un contexto que permite un discurso

“más en consonancia con lo indígena porque uno vive ahí entremedio de la naturaleza, no está totalmente invadido por la ciudad. O por la modernidad en este caso” (Huirimilla 07.10.2012).

El poeta enfatiza la diferencia entre el discurso del sur, “un discurso de la memoria, con un discurso histórico de un pueblo milenario” (Huirimilla 07.10.2012) que se hace notar al defender ese discurso en Santiago, “la ciudad letrada” (Huirimilla 07.10.2012). Rechaza, no obstante, la construcción de una diferencia entre una indigeneidad urbana y una indigeneidad rural. Huirimilla recalca la importancia de los vínculos que mantiene el artista que vive en la ciudad con las personas que viven en el sur.

Su definición del poeta mapuche desde una perspectiva integral sirve como ejemplo para esa posición:

“El poeta mapuche se caracteriza porque aparte de ser poeta mapuche sabe sembrar, sabe mariscar, sabe podar, sabe cocinar. En cambio, el discurso planteado por un político o un periodista es un discurso a rato de inútiles porque ellos no saben sembrar, no saben mariscar, no están en armonía con el medio. Es un discurso, a lo mejor, que no tiene corazón, que no tiene vida, es un discurso basado quizás solamente en lo cognitivo. En cambio el discurso de la poesía está íntimamente relacionado con lo cognitivo, pero también con el corazón, con lo que te va enseñando la vida a cada momento.” (Huirimilla 07.10.2012)

Huirimilla crítica un aspecto que José Bengoa observa en las políticas neindigenistas: esas no logran convertir en práctica lo que proclaman en teoría (Bengoa 2007: 24-25). En el caso chileno, por ejemplo, existe una Ley Indígena, mientras, a la vez, hasta hoy, más de 20 años después de la entrada en vigencia de la Ley Indígena, no hay un reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas.

Bernardo Oyarzún es un artista visual de origen mapuche. Actualmente, en el 2017, sus obras están siendo expuestas en la Bienal de Venecia, representando con ellas a Chile. En la época de la Primera Bienal era ya considerado un artista establecido (Huencho 13.09.2012), de ahí que se le encargase directamente que propusiera una imagen corporativa para ésta. Tenía también la intención de exponer en la Bienal su obra “Eco Sistema” (Galería Gabriela Mistral 2005). Debido a un episodio de discriminación en el contexto de la Bienal del que fue víctima, desmontó su obra antes de que se iniciara la exposición.

Oyarzún cuenta que durante el montaje se le acercó una persona cuya labor consistía en recolectar datos acerca de las obras. Ésta le contó que, mientras lo buscaba y al no encontrarlo, habría preguntado cómo podría localizar a Oyarzún. recibiendo como respuesta que lo reconocería porque sería “el más feo” (Oyarzún 18.10.2012). Al dejarles constancia de lo ocurrido al equipo de organización, según comenta Oyarzún, no se habría tomado el incidente como una falta de respeto, sino como “un chiste” (Oyarzún 18.10.2012) en el cual el equipo incluso habría estado involucrado. El artista sospecha que el trato discriminatorio que recibió él no es el único que se ha dado en esa instancia:

“Eso significa que no solamente a mí me faltaron el respeto, sino que quizás a cuantos otros artistas. Los invitaban como artistas pero no los respetaban como artistas. Pensaban que era un indio, da lo mismo [...]”(Oyarzún 18.10.2012)

Es decir, Oyarzún relaciona la práctica de la falta de respeto con la indigeneidad de los artistas. La sitúa en relación con un “ambiente [que] estaba muy banalizado” (Oyarzún 18.10.2012) y el cual habría tenido un carácter de exposición turística (Oyarzún 18.10.2012).

Crítica en ese contexto que no se habría entendido manejar temas de territorialidad en el marco de la Bienal, pues como marco de referencia se eligió al estado, mientras que los territorios vinculados a los pueblos indígenas cruzan la actual frontera con los países vecinos (“Hay otros territorios reales que están por debajo.”, Oyarzún 18.10.2012).

El trabajo artístico puede cumplir la función de posicionarse políticamente. Con esta intención, Oyarzún había planeado exponer la obra “Eco Sistema”, un trabajo que califica como “muy pertinente” (Oyarzún 18.10.2012). Por medio una caja de luz que simboliza un container, un envase mercantilizado de bosque nativo, la obra alude a la deforestación del sur de Chile como consecuencia del actuar de las empresas del sector forestal. A la vez, recalca la importancia del bosque nativo en el contexto de la cultura mapuche:

“Mira, hay un ejemplo claro respecto a eso: En una comunidad mapuche, si no hay bosque nativo, no puede haber machi. [...] La machi tiene todas sus fuerzas del bosque, de ahí las saca, de la naturaleza, de la tierra.” (Oyarzún 18.10.2012)

Los dos artistas, Huirimilla y Oyarzún, al igual que Lemunguier, la artista visual entrevistada como parte de la comisión de curatoría, se posicionan de manera crítica frente a la exposición. Se distancian de su diseño. Dan cuenta de que la indigeneidad pasaría en ese marco por volverse objeto de museo y por verse incorporada en una representación territorial que no respeta la territorialidad indígena. Es decir, se disolvería en una forma de tomar posesión. Frente a ello, se describe al arte indígena como dependiente de experiencias directas que pueden estar más allá del trabajo artístico: el medio ambiente y el trabajo manual son centrales para éste. Es decir, al hablar del arte indígena, se esencializa una forma de vida que se caracteriza por estar fuera del museo.

Además, por parte de los artistas entrevistados, se pretendió usar la participación de la Bienal considerándola una posibilidad de dejar en manifiesto opiniones acerca del actuar del estado chileno contra el pueblo mapuche tanto como las consecuencias del sistema económico que afectan a la cultura mapuche. De esa manera, se amplía el poder del arte, pues, se lo instala al medio de debates realizados en diferentes ámbitos de la sociedad.

3.1.5 Los/ Las visitantes

Según cifras oficiales, aproximadamente 15 mil personas visitaron la Primera Bienal que duró seis días y 20 mil personas vieron la Segunda que se extendió por 20 días (Rupailaf 04.03.2011).

Las Bienales se hicieron antes de cuando yo decidí escribir sobre ellas. Las preguntas metodológicas que se desprenden de este hecho son las siguientes:, ¿cómo encuentro a alguien quien haya visitado las Bienales y quiera compartir conmigo su impresión, su forma de recorrer el espacio de la exposición y comprenderlo? He dado con dos formas de acercarme a los procesos de significación de parte del público: primero, a través del libro de visitas de la Primera Bienal, segundo, por medio del testimonio de José Ancan respecto a la Segunda Bienal.

3.1.5.1 La Primera Bienal como muestra etnográfica

En el libro de visitas de la Primera Bienal (223 páginas) el cual me ha sido facilitado por Eliseo Huencho, los y las visitantes dejaron testimonios de su experiencia. Las notas que se escribieron en el libro de visitas dan luces acerca de cómo esas personas que representan la

sociedad – según los organizadores y Orígenes, el destinatario por excelencia de la actividad – opinan acerca de la exposición y acerca de cómo se posicionan a sí mismas con respecto a la temática que aborda la exposición asimismo como su formato. Los tópicos principales mencionados en el libro de visitas son dos: primero, se exige que la exposición entregue conocimiento; segundo, la Bienal sería una muestra cultural que ofrecería la posibilidad de relacionarse con un origen indígena.

Exigir entender

El sentido informativo que se le atribuye a la exposición se lee no solamente en los comentarios que lo destacan, sino, por sobre todo, en aquellos que critican la falta de información. Es así como en algunas notas se exige una denominación de los trabajos expuestos, es decir, su “nombre” (Libro de visitas 2006). También se pide, por ejemplo, “más información” (ibíd.), “especificar los objetos en vitrina” (ibíd.), “fichas que indiquen algunas características u origen en algunas exposiciones (vitrinas)” (ibíd.) o una “explicación de las características y de la función que tienen los artículos” (ibíd.).

En ese contexto son mencionados “la platería mapuche” (ibíd.), “los instrumentos” (ibíd.), “los utensilios o vasijas” (ibíd.). Lo último queda reflejado, por ejemplo, en la siguiente nota que también relata la razón por la cual el o la visitante critica la falta de información:

“[...] los utensilios o vasijas no tienen nombre ni para q sirven una pregunta la idea es que nosotros nos informemos sobre estas culturas pero cómo nos informaremos como les decimos a otros lo que vimos si no tienen nombre? Entonces diremos ¡¡esa cosa que vi en la bienal indígena tenía tal diseño etc.” (ibíd.)

El autor o la autora de la nota precisaría de más información para estar en condiciones de comunicarse con otras personas acerca de lo que él o ella está empezando a conocer y con lo cual guarda distancia (“estas culturas”). Además, el tono de la nota deja entrever la confrontación con la propia falta de conocimiento y una reacción de resentimiento como respuesta, una reacción de terquedad ante lo que posiblemente es percibido como una instrucción no deseada. Sin querer interpretar esa reacción en demasía, lo que muestra es la ausencia de un manejo aprendido, un manejo incorporado del contacto intercultural lo que implica también la aceptación de la propia aproximación paulatina a lo supuestamente desconocido.

En esa nota, al igual que en otras más, se parte además de la idea de que lo expuesto deba tener un cierto uso. Sin embargo, no son solamente trabajos percibidos por los visitantes como

funcionales los cuales despiertan la inquietud de los visitantes. También lo son los trabajos de carácter más bien conceptual, vale decir, el trabajo del artista visual Eduardo Rapimán y posiblemente – no queda del todo claro en el comentario – otro trabajo de arte textil contemporáneo. La nota dice lo siguiente:

“Felicitaciones por todo el trabajo para lograr mostrar lo que muchos desconocen. Pero: faltó un poco más de información sobre lo expuesto. Insinúo que cada expositor deje un mensaje sobre su creación para comprender más. Por ejemplo: ¿Qué significa un camino de panes dorados en demasía? Otro: un tapiz con muchos cordones?” (ibíd.)

El comentario informa de la dificultad de acceder a un trabajo que comprende diversas formas de expresión y que alude a un contexto socio-histórico concreto (el trabajo de Rapimán no se constituye solamente de panes, hallullas en chileno, sino que a un lado de la instalación se muestra también un video). El comentario da cuenta del desconocimiento de procesos como, por ejemplo, la migración de personas mapuches a la ciudad las cuales aproximadamente a partir de la década de los 60 del siglo XX trabajan en las fábricas de pan. Es en esas fábricas de pan en las que surgen formas de asociación mapuche en la urbe (Curivil Bravo 2012: 173 ss.). Y si bien esto revela que el visitante ha observado los trabajos con una cierta detención, lo cual muestra interés, no dispone de las claves culturales para llegar a una interpretación (los cordones que menciona igualmente dejarían relacionarse con prácticas indígenas relacionadas, entre otras, con la entrega de información y la coordinación u organización).

Aparte de eso, surge la pregunta por la actitud con la cual se enfrenta la persona con la exposición: ¿igualmente habría esperado la explicación detallada en una muestra de arte contemporáneo no clasificada como arte indígena? Hay dos posibilidades obvias de interpretar la reacción.

Primero, posiblemente la nota da cuenta del desconocimiento de cómo manejar una exposición de arte contemporáneo, de cómo enfrentarse con lo que no se entiende fácilmente. El término de *habitus* de Pierre Bourdieu es clave para entender este punto (Bourdieu 2015 [1976]: 164-165): hay una determinada forma de actuar ante el arte que acá no se activa o bien que acá se desconoce.

Otra aproximación sería la siguiente. La nota puede tener como trasfondo la idea de que el arte indígena sería otra cosa que el arte moderno y que el arte indígena sí se debería explicar. En ese sentido, el arte indígena es también una manera de romper con las formas habituales de aceptar el arte y de presentar el arte, puesto que permite salir de los protocolos de comportamiento establecidos. Debido a que el arte indígena es percibido como diferente al arte occidental, abre la posibilidad de dejar atrás los comportamientos incorporados para el

caso de una muestra de arte. Desde esa perspectiva, el arte indígena puede funcionar como una aproximación crítica al manejo del arte occidental.

La reacción ante la falta de información y la tematización de esta falta, sea cierta o no, informa de cómo las personas pretenden establecer relaciones entre ellas y las culturas desconocidas para ellos y ellas. Tzvetan Todorov, en su estudio acerca de la conquista de América, describe esas relaciones por medio de tres ejes: el eje axeológico el cual se refiere a juicios de valor, el praxeológico que remite a acciones de aproximación o de distanciamiento y el epistemológico que apunta a la adquisición de conocimiento sobre el otro (Todorov 1985: 177 ss.). En estos tres ejes se desarrollan ideas acerca de diferencia, desigualdad, igualdad e identidad (ibíd.).

Es decir, la necesidad de obtener más información da cuenta de que las personas, al estar en la exposición, se sienten incentivados a acercarse al otro – a las culturas indígenas representadas a través del arte – por medio del conocimiento. Aquí, la relación con la cultura desconocida que se desea construir está marcada por la exigencia que se formula hacia el arte indígena de que se transparente y se abra fácilmente a otros y otras, que posibilite la apropiación del arte indígena nombrándolo o conociéndolo.

No obstante, las exigencias también pueden comprenderse como un desafío formulado por los consumidores culturales y dirigido hacia una puesta en escena museal descontextualizante, propia del ámbito del arte considerado popular (García Canclini 2001: 201) o un rechazo a una museografía que subraya la “autonomía del objeto artístico” (ibíd.: 146).

En el contexto de las críticas por la falta de información son solamente dos las que hacen referencia a los artistas. En el comentario recién discutido se manifiesta interés en el o la artista debido a que es de esa forma que se espera entender el trabajo artístico: “Insinúo que cada expositor deje un mensaje sobre su creación para comprender más.” (Libro de visitas 2006). De esa manera, hay solamente una nota que hace referencia explícita a la falta de información sobre los artistas:

“[...] Sugerencias para la próxima:

- más información sobre los objetos expuestos
- lo mismo sobre los artesanos y artistas, y formas de contactarlos [...]
- crear muestra gastronómica.
- ofrecer artículos y réplicas para la venta. [...]” (ibíd.)

Eso significa que por lo general no se pretende aproximarse a los trabajos transparentando quienes son las personas que los hicieron. Mientras que en el arte contemporáneo el artista suele ser considerado alguien especialmente apto en su disciplina (Becker 2008: 14), alguien hacia el cual se proyecta el aprecio por una obra y cuya obra se evalúa en términos

económicos de acuerdo con su trayectoria (ibíd.: 23), acá se nota que el anonimato del artista popular se extiende sobre el artista indígena (García Canclini 2001). Y si bien en la nota recién citada sí se pregunta por los artistas, es posible que eso sucede con miras hacia la compra de souvenirs, objeto vinculado al auge de la experiencia del patrimonio cultural en la medida en que sería ese objeto a partir del cual el o la visitante podría reimaginar la experiencia vivida (Harrison 2013: 86).

Puede parecer contradictorio, pero el anonimato del artista o la artista se ve reforzado en aquellos comentarios que piden la presencia de personas indígenas en la exposición las cuales para ellos o ellas representarían un ente homogéneo e informarían de manera directa y confiable.

En un comentario en el cual se rechaza el carácter de “muestra ‘museística’” de la exposición se propone como solución una exposición con la posibilidad de interacción, “el conversar con los aborígenes, el conocer de su boca las historias de sus pueblos” (Libro de visitas 2006).

Otra nota sugiere que

“[...] por cada stand de cada etnia hubiera un personaje que se identifique y nos pueda contar un poco de la cultura

Me parece incoherente poner a un rubio de ojos verde y que no tiene idea. [...]” (ibíd.)

El comentario citado recurre a un concepto homogeneizante de pueblo indígena según el cual, para decirlo de forma exagerada, sería suficiente, para entender una cultura, hablar con un o una representante de ésta, negándose de esa manera la complejidad cultural, social y política. Esa persona que representaría al pueblo es denominada “un personaje”, expresión que reduce a la persona a un rol. Existe incluso una idea del fenotipo de las personas representantes, fenotipo que distingue entre quienes saben y quienes no, quienes pueden hablar o no por el pueblo.

En otra nota se sostiene de la misma manera un concepto de indigeneidad vinculado a una persona en concreto y una imagen fija de esa persona indígena de modo tal que la información entrega por esa persona sería más verídica:

“Porque no existen stands donde poder conversar con Aymaras, mapuches o rapanui y comprar sus productos y aprender como los confeccionan?

[...] En vez de esuchar mapuches con guitarra eléctrica y saxofón, porque no traen a alguna machi para que nos explique qué significado tiene el kultrún? [...]” (ibíd.)

El concepto de pueblo indígena que se construye acá es el de un ente cerrado y racionalizado, definido, al cual correspondería una determinada imagen auténtica. Indigeneidad implicaría la limitación a ciertos comportamientos y a ciertos conocimientos. Sería además algo a lo que

como tercero o tercera se tiene derecho, algo que se puede exigir, algo de lo que se dispone (“porque no traen a alguna machi para que nos explique”, *ibíd.*).

Una actitud cercana a la formulación de exigencias es visible ya en los comentarios que remiten a la ausencia de información en los que trasluce la idea de que existe un derecho a la información. En las dos notas recién citadas posiblemente además se escribe pensando en exigir una suerte de producto, puesto que se usa la expresión “stand” que es muy ligada a las ferias del sector del comercio y la industria.

Las notas recién analizadas dejan en evidencia una concepción previa de lo indígena por parte de algunos/ algunas visitantes, la aproximación a lo otro como conocido, muy de acuerdo con la observación de Tobing Rony según la cual “[the] exotic is always already known” (Rony 1996: 6). Las notas revelan la radicalización del deseo de conocimiento. Hablan de lo esperado que no se satisfizo en la Bienal, pero lo cual de alguna manera se evocó: se trata de las muestras etnográficas, exposiciones realizadas en París entre la segunda mitad del siglo XIX y hasta bien entrado a la primera mitad del siglo XX (comp. por ejemplo la referencia a Lemaire y Blanchard 2008 en Huinca Piutrin 2012: 95). En esas muestras se pretendía presentar indigeneidad, lo supuestamente exótico y primitivo, de la manera más completa posible, es decir, por medio de las personas y hasta tratando de incluir zonas geográficas diferentes. Destinatario era el público europeo el cual de esa manera podía participar del colonialismo de la época. Con respecto a esas instancias, Tobing Rony explica que la construcción de una distancia entre las personas expuestas y los/ las visitantes concedía a los/ las visitantes los roles de científicos/ as y colonizadores/ as (Rony 1996: 38). Esa actitud se observa también en algunos de los comentarios de los/ las visitantes de la Bienal.

El pasado del presente

En términos cuantitativos, lo más mencionado, en cambio, es que la exposición constituye una muestra de culturas indígenas. Dentro de esa tendencia, se distinguen aquellas notas que ubican esas culturas únicamente en el pasado (por ejemplo, “Gracias por darnos la oportunidad de conocer a nuestros antepasados sobre su cultura.”, “Gracias por la muestra de nuestra antigüedad.”, Libro de visitas 2006). La tendencia que destaca es la que sitúa esas culturas en el pasado dándoles un lugar en el presente como parte del pasado, de la historia de un colectivo, de un nosotros al cual se incluyen. En ese sentido, se recurre a menudo a formas de expresarse que remiten justamente a algo pasado (por ejemplo, “No debemos olvidar nuestros orígenes.”, “muestra indígena que nos recuerda nuestros orígenes.”, “[...]”

CONMUEVE llega al fondo de nuestras almas donde aún habita el hombre y la mujer de origen americano.”, *ibíd.*). Los conceptos que se ocupan para construir un vínculo entre el pasado de las culturas y su presencia actual son en muchas ocasiones el concepto de “orígenes” y el de “raíces”. El colectivo es un ‘nosotros’ (“Gracias por darnos la oportunidad de conocer más sobre nuestras raíces y lo que nuestros pueblos hacen en la actualidad.”, *ibíd.*), el cual no se especifica, con la excepción de algunos comentarios que lo igualan explícitamente con Chile como país. Eso sucede, por ejemplo, en esa nota:

“[...] que nuestras raíces viven latiendo en busca de seguir dando frutos para nuestro país y para el sentido de identidad multicultural que debieramos engendrar en nuestros corazones de chilenos y latinoamericanos [...]” (*ibíd.*)

En ese contexto se manifiesta también una preocupación por las culturas que se verían en la actualidad plasmadas en el nosotros, puesto que correrían el riesgo de perderse (“Debemos tener en cuenta nuestra cultura pues de ello nace nuestro [...] futuro; he venido con mi hija y ha sido un verdadero honor conocer más de mis raíces”, “[...] Nos sorprende la versión contemporánea que tiene la exposición. [...] encontramos que es un importante proyecto el que realizan, puesto que hay que rescatar nuestras raíces.”, *ibíd.*).

Los/ las visitantes representan el destinatario de la Bienal como medida política. En esa condición, también pueden informar sobre lo transmitido. Una tendencia que se lee por parte del público es la apropiación de una indigeneidad o la asimilación de lo indígena en el imaginario cultural del país. De esa forma, el público se perfila de acuerdo con la política que promueve Orígenes y que apoya la idea de una nación. No obstante, el público está dividido con respecto a las diferencias dentro de ese ente político: por un lado, el público más bien crea una comunidad cultural en la cual se aglutinan diferencias culturales. Por otro lado, identifica diferencias en la forma de etnias o pueblos esencializados. A pesar de que muchos de los comentaristas de la Primera Bienal no se muestran como expertos, no dejan de suponer que se encuentran frente a ‘lo suyo’, frente a su propio pasado. La muestra es entendida como museo del pasado. En ese contexto se deja comprender que la gran mayoría de las opiniones no recoge demandas de los pueblos indígenas con respecto al reconocimiento constitucional, redistribución de tierras, autonomía política o el fin de su discriminación en los procesos judiciales.

3.1.5.2 La Segunda Bienal: la visita obligada, el público ausente

Como se ha visto, es posible rastrear reflexiones de los visitantes de la Primera Bienal. Sin embargo, esto no es posible respecto de la Segunda Bienal. Si bien pude averiguar que en esa ocasión también los visitantes tuvieron la posibilidad de dejar registro de sus impresiones, ese libro no lo encontré. José Ancan, experto de la sección de arte contemporáneo de la comisión de curatoría de la Segunda Bienal, aporta unos de los pocos datos que dejan saber algo de las visitas que recibió esa Bienal.

De partida recalca que pocas personas habrían visitado la exposición, lo cual habría llevado hasta a la suspensión de algunas actividades planeadas. Ancan supone que eso se debe a una insuficiente difusión por parte del equipo de la Segunda Bienal. Enfatiza, con respecto al carácter del público que ha venido, que éste se habría compuesto en ciertos horarios mayoritariamente por escolares. Es por ello que desestima medir la impronta de la muestra haciendo referencia a las cifras oficiales de asistencia. El público resultaría, de esa manera, en menor grado de la difusión que ha tenido esa Bienal, sino, según Ancan, dependería más de las visitas tradicionales que llegan al Centro Cultural Palacio La Moneda:

“Ahora, claro, la Segunda Bienal fue en el Centro Cultural La Moneda. El Centro Cultural La Moneda tiene un circuito propio de circulación de gente, que está muy relacionado con las visitas coordinadas de colegios. ...Yo te puedo decir además que con respecto a la muestra del arte contemporáneo, tampoco hubo preocupación del cuidado de las obras. Hubieron obras que quedaron destruidas por la gente...” (Ancan 30.11.2012)

En el contexto de las visitas por parte de delegaciones de colegio hace hincapié en la falta de protección de una de las obras que suponía la interacción con los visitantes (“Eso es un indicador también.”, Ancan 30.11.2012).

Aparte de la difusión, según Ancan, el lugar jugaría un papel clave. Es decir, si bien al Centro Cultural Palacio La Moneda llegan visitas de colegios, el lugar no se encuentra realmente acogido, según la opinión del experto, por el público en general. Es decir, según Ancan, habría público que no accede al Centro Cultural Palacio La Moneda, pero que sí va a la Estación Mapocho.

3.2 Las Memorias: la catalogación de indigeneidad

Las Memorias son una práctica de la posición gubernamental con respecto al arte indígena y a las culturas indígenas. Se sitúan entre los géneros del catálogo de exposición y el libro-objeto. El catálogo de exposición densifica una perspectiva que se formula sobre y desde la exposición. Su función es compilar informaciones acerca de las obras y los/ las artistas tanto como entregar puntos de partida de reflexión. El catálogo revela también la (recién analizada) constelación institucional que está detrás de una exposición.

En su forma, el catálogo es el resultado de la traducción entre dos medios de expresión artísticas con sus consiguientes estéticas: el arte espacial y performativo del museo, por un lado, y el libro de arte, por el otro. El catálogo significa pasar la exposición de su extensión y dispersión en un espacio a la secuencialización. Lo expuesto pasa de un espacio que se deja recorrer más o menos deliberadamente a las páginas de un libro. Se cambia la interactividad posible que se suscita de parte del consumidor cultural/ de la consumidora cultural.

La paginación establece una secuencia e insinúa una lectura del evento en la medida en que se impone una sistematización sobre lo expuesto. Esa sistematización de lo expuesto se ve reflejada en la composición de lo expuesto en las fotografías, en las páginas en las cuales pueden aparecer varias fotografías y, por último, en los capítulos.

Al pasar de un espacio a una página, lo expuesto no está solamente sometido a la secuencialización, sino también a su fijación: las fotografías permiten tan solo una determinada perspectiva sobre lo fotografiado que suele ser lo expuesto o bien un fragmento del espacio de la exposición, o sea, un momento del desarrollo de la exposición.

Las Memorias son también libros-objetos. Si bien reúnen las mencionadas características de los catálogos de exposición, se distancian en cierto grado del género. Indicios son su distribución – entre otras, como regalo institucional – y su producción posterior¹¹ al evento, hecho que les entrega una función como “reporte de lo realizado por una institución o por organización” (Huencho 13.09.2012). En el contexto chileno reciente, libros-objetos realizados por un organismo estatal de referencia serían, por ejemplo, *Tesoros Humanos Vivos* (2012) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes o *Chile: Travesías Culturales / Chile: Cultural Journeys* (2012) a cargo de la misma institución. Esos libros, en resumidas cuentas, recopilan y echan brillo – por ejemplo, por medio de fotografías estilizadas – a expresiones culturales en Chile. El primero, *Tesoros Humanos Vivos*, al igual que las Memorias, da cuenta

¹¹ Quilaleo comenta que la producción a posteriori se debe al hecho de que la Primera Bienal se levantara con mucho “retraso” de modo tal que no se habría logrado digitalizar los trabajos artísticos que llegarían, hacer un diseño y enviar a imprimir el documento (Quilaleo 30.08.2012).

de lo realizado en el marco de un programa gubernamental respecto al patrimonio cultural el cual proviene en este caso de la UNESCO.

Las preguntas que es necesario trabajar con respecto a las Memorias en el contexto del presente trabajo, son dos. Primero, ¿qué forma de indigeneidad se construye cuando se presenta y sistematiza el arte en un contexto museal? Segundo, ¿de qué manera implican estas sistematizaciones procesos de domesticación? En el marco de esa última interrogante se analizarán fricciones que surgen justamente a raíz de la inmovilización del objeto a través de la fotografía como técnica de representación (Rony 1996: 9; Barthes 2012: 28-29) y de una codificación – por medio del orden (Sontag 1979 [1977]: 5) y de los textos – que les impone un sentido dominante a las exposiciones.

En cuanto a las imágenes en general, el “studium” (Barthes 2012: 58 ss.) y el “punctum” (ibíd.: 59 ss.) constituyen posibles puntos de partida de una interpretación. Mientras el “punctum” remite a algo impactante y desafiante de una fotografía, a “un «detalle» [que] me atrae” (ibíd.: 78), el “studium” resulta beneficioso para el presente análisis en la medida en que

“supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el studium) es un contrato firmado entre creadores y consumidores.” (ibíd.: 60)

Es decir, se analizarán las imágenes como parte de un contexto cultural. Mediante la selección de las imágenes se ha dejado una huella acerca de ese contexto en forma del “filtro de la cultura” (ibíd.: 45) por las que han pasado.

Específicamente, lo que se puede interpretar, en cuanto las fotografías de personas – por ejemplo, en el ambiente de las exposiciones – son las intenciones proyectadas hacia ellas de modo tal que se vuelvan el objeto requerido por parte del fotógrafo (ibíd.: 42). Para Roland Barthes, el retrato “es una empalizada de fuerzas” (ibíd.: 41). Entre las fuerzas que identifica el autor la que se puede trabajar en las Memorias sería “aquel de quien se sirve [el fotógrafo] para exhibir su arte” (ibíd.: 42). No es posible, no obstante, acceder a las intenciones que vincula el sujeto fotografiado con la fotografía ni tampoco a las creencias del sujeto que saca la fotografía, otras de las fuerzas que resume Barthes (ibíd.: 41-42).

En un primer paso, presentaré el contexto de la producción de los documentos como una manera de esclarecer la autoría y las intenciones de los documentos. Es por medio del contexto de producción que daré cuenta también de un actor más que participa de la constelación anteriormente descrita, las empresas que funcionan como auspiciadores. Luego

analizaré los marcos de significación (*frames*¹²) que se elaboran en los catálogos a través de imágenes y textos. Pondré énfasis en las cubiertas de las dos Memorias, ya que son también unas de las imágenes más visibles de las exposiciones. Constituyen las imágenes corporativas que han sido utilizadas en otros soportes publicitarios, como, por ejemplo, los lienzos¹³, y, entre otros indicios, permiten rastrear muy bien los cambios en los marcos de significación entre la Primera y la Segunda Bienal.

3.2.1 El contexto de producción de los catálogos

Las Memorias se hicieron con el financiamiento de la Corporación Nacional del Cobre (CODELCO). La agencia que resultó a cargo de su producción, Urrea & Asociados, fue seleccionada por CODELCO, luego de hacer una licitación privada.

CODELCO es una empresa estatal en el sector de la extracción del cobre que bajo el lema de “sustentabilidad” (CODELCO: *Sustentabilidad*) mantiene desde el 2003 una política de responsabilidad empresarial social¹⁴. Se refleja, entre otras, en su carta de compromiso con los pueblos indígenas del 2004 en la cual la empresa manifiesta, entre otros aspectos, “Respetar las costumbres, ritos y creencias de las poblaciones indígenas en todo el quehacer de la Corporación” (CODELCO 2004) y se compromete con “[...] el conocimiento, difusión y preservación de la cultura indígena” (ibíd.).

El auspicio de CODELCO significaba un aumento de los recursos para el proyecto – Quilaleo menciona que la Primera Bienal tenía un costo elevado “para lo que usualmente se invertía en

¹² El análisis de marcos de significación (*frame analysis*) es utilizado principalmente en los análisis de la comunicación, por ejemplo, de noticias o discursos políticos. En uno de los textos fundantes que se refieren al método en cuestión, Robert Entman describe al objeto del análisis de la siguiente manera:

“Framing essentially involves selection and salience. To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/ or treatment recommendation [...]” (Entman 1993: 52) Los marcos de significación, por ende, seleccionan, sintetizan y enfocan un tópico para su comunicación. Los marcos se encuentran, según Entman, en “[...] the presence or absence of certain keywords, stock phrases, stereotyped images, sources of information, and sentences that provide thematically reinforcing clusters of facts or judgments” (Entman 1993: 52).

En cuanto a la comunicación política, Paolo Donati recalca que el análisis apunta a la reconstrucción de los marcos empleados por los actores en la comunicación de temas y argumentaciones (Donati 2006: 155). Los marcos están colocados en un texto y funcionan como categorías que se conocen de antemano y que son reconocibles (Donati 2006: 158).

¹³ En el marco de la Segunda Bienal se usaron como soportes gráficos, según relata la resolución exenta no. 1539 respecto al contrato con la empresa “Miranda y Miranda Limitada” invitaciones, volantes, stickers, gigantografías, afiches, paletas publicitarias y guías de la Bienal (Ministerio de Planificación, CONADI, Programa Orígenes 17.10.2008).

¹⁴ Nancy Yáñez y Raúl Molina, en un estudio acerca de las consecuencias que la gran minería para los pueblos indígenas, explican que son varias empresas mineras a nivel internacional las cuales en conjunto, a partir del año 1998, en el marco del proyecto “Minería, Minerales y Desarrollo Sostenible” formularon políticas de responsabilidad social (Yáñez Fuenzalida/ Molina 2008: 125 ss.).

proyectos de cultura indígena” (Quilaleo 30.08.2012) y que por ello se buscaban auspiciadores. Formando parte de las “gestiones adicionales” (Huencho 13.09.2012) el auspicio a la vez apunta, según el director de la Primera Bienal, a “comprometer a la sociedad” (Huencho 13.09.2012):

“O sea, en la medida en que hubiesen más auspiciadores, entendíamos que había un respaldo de las instituciones del mundo privado que también son parte de la sociedad y no son la menor parte, son ... incidentes.” (Huencho 13.09.2012)

Según Quilaleo, el auspiciador, CODELCO, ha influido en la medida en que contribuyó a elevar la calidad de las Memorias:

“Y además conseguimos el auspicio de CODELCO para esa Memoria. Y CODELCO nos impuso algunas normas técnicas que yo creo que al final fue bueno porque nos impuso un estándar (...) Entonces, la publicación no podía bajar de cierto estándar. Yo creo que eso fue también importante. Porque nos obligó a pensar en un producto de calidad, a nuestro juicio. Fue tan de calidad que después la presidenta, la presidenta Bachelet, solía regalárselo a las autoridades cuando venían como un libro bonito de Chile hecho en Chile.” (Quilaleo 30.08.2012)

El trabajo de la agencia contratada para la producción de las Memorias comprendía, según Quilaleo, el envío de un periodista, un fotógrafo y una productora a la exposición (Quilaleo 30.08.2012). También elaboró una propuesta del diseño, es decir, “el formato, el tamaño, el tipo de tapa, la cubreportada, que tenía que ir con una letra, que la letra iba a decir tal cosa [...]” (Quilaleo 30.08.2012). El periodista de la empresa “[...] hizo toda la redacción de todos los textos” (Quilaleo 30.08.2012). No obstante, el documento pasó por una revisión final por parte de la organización de la exposición la cual tenía como objetivo erradicar errores y asegurar “que las cosas que nombraba efectivamente correspondía a lo que estaba nombrando, que las palabras en mapuche, que las palabras en aymara eran las que correspondían” (Quilaleo 30.08.2012).

Tanto en la Primera como en la Segunda Bienal las Memorias tuvieron un tiraje de mil ejemplares. Al imprimir la Segunda Memoria se imprimieron también nuevos ejemplares de la Primera “porque se habían agotado” (Quilaleo 30.08.2012). Las intenciones que se persiguieron con la producción de las Memorias están vinculadas con su distribución. Según Huencho, se pretendía

“[que] quedaran en las bibliotecas públicas, una. La intención era que quedara un registro permanente ojalá en lugares lo más formales posibles. En primer lugar estaban las bibliotecas. Como no se podían cubrir a todas las bibliotecas del país, en las bibliotecas públicas de las principales capitales y en los pueblos y ciudades vinculados a los territorios de mayor población indígena. Las embajadas e instituciones del Estado. Aparte de los participantes. Mil ejemplares no es mucho.” (Huencho 13.09.2012)

Con respecto a la distribución, Quilaleo agrega que además se entregaron ejemplares a empleados/ empleadas de CODELCO. Puntualiza que las Memorias no estaban a la venta.

Cabe recalcar que la representación de indigeneidad como es realizada en las Memorias no es una autorrepresentación de los/ las artistas, gestores/ gestoras o comunicadores/ comunicadoras indígenas, sino que es una representación por terceros. Llama la atención el rol que juegan las empresas en la producción de las Memorias, o sea, en las decisiones sobre la representación de indigeneidad. De parte de los organizadores de las Bienales las empresas son consideradas la sociedad o a lo menos una parte importante de la sociedad. Se les permite definir lo que se entiende por calidad e imponer sus respectivos criterios un proyecto del Estado, pues se les encarga la construcción de indigeneidad. De ahí que indigeneidad es construída a base de criterios que han sido transportados desde una labor editorial que realiza CODELCO generalmente en sus memorias anuales. Es decir, los estándares de calidad vienen de documentos los cuales se refieren a tópicos como, por ejemplo, el desenvolvimiento de la empresa y la posición de la empresa en el mercado¹⁵.

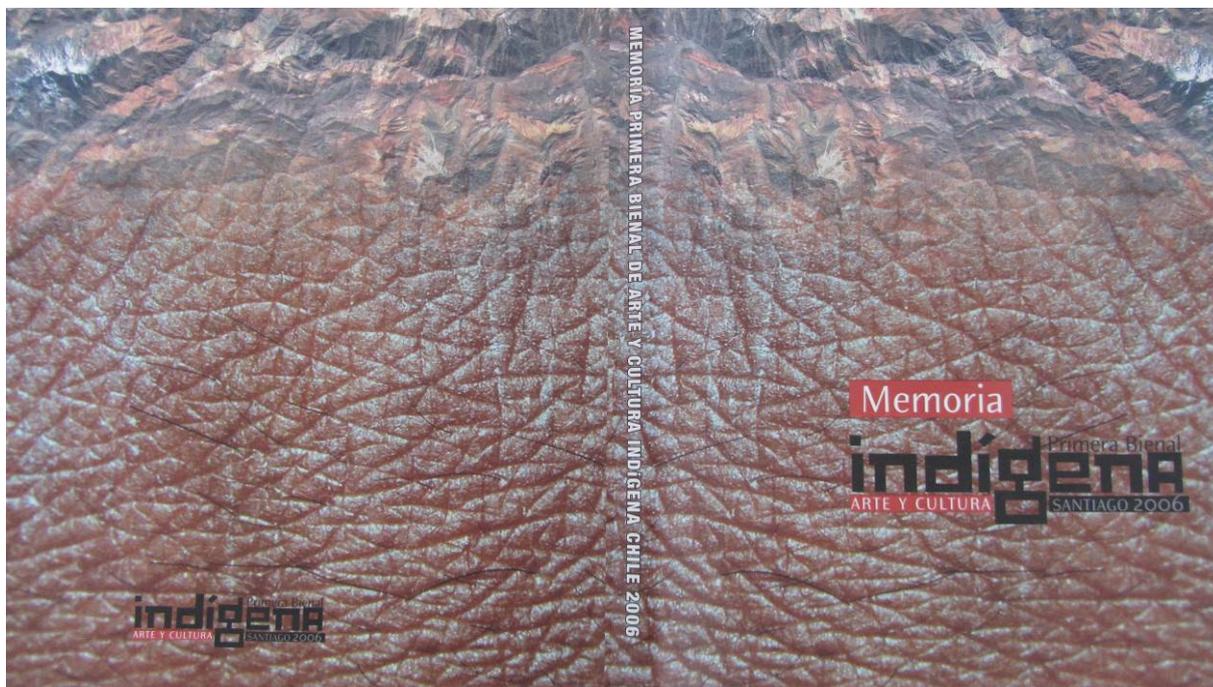
La orientación con respecto a la calidad por medio de los criterios de CODELCO significa, a la vez, no tomar en cuenta que la empresa en cuestión, debido a sus proyectos de minería, atenta contra los derechos de los pueblos indígenas. El abogado e investigador José Aylwin señala, entre otras, la “destrucción de sitios arqueológicos y contaminación del ayllu lickanantay de Chiu Chiu, como consecuencia de la expansión del tranque de relave de Talabre [...]” (Aylwin 2007: 52). Es decir, las Memorias se vuelven una plataforma de relaciones de la empresa con los pueblos indígenas a pesar de las discrepancias fundamentales en los ámbitos de territorio y recursos naturales entre la empresa y los indígenas.

Por último, como admite Quilaleo al especificar lo que contempló la revisión final por parte de él, la posición desde la cual se crea indigeneidad por parte de los profesionales contratados, no se caracteriza por conocer el objeto del trabajo.

¹⁵ Comp. por ejemplo la Memoria Anual de CODELCO del 2005 la cual se debe haber hecho simultáneamente con la Memoria de la Primera Bienal, es decir, a principios del 2006 (CODELCO: *Memoria Anual 2005*).

3.2.2 Los marcos de significación usados en la catalogación de indigeneidad

3.2.2.1 La territorialización y la exotización



Cubierta de la Primera Memoria de la Bienal; artista: Bernardo Oyarzún (Memoria Primera Bienal de Arte 2006)

Descripción de la cubierta de la Primera Memoria

La imagen de la cubierta es un fotomontaje hecho por diseñadores de la Bienal a base de una fotografía de piel entregada por el artista visual mapuche, Bernardo Oyarzún.

Los elementos que constituyen el fotomontaje de la cubierta de la Primera Memoria son montañas y piel convirtiéndose la piel del artista en la piel del libro (Oyarzún 31.05.2012; 01.06.2012). En la imagen, la representación de la piel y de las montañas es a través de sus estructuras. La transición entre los surcos de la piel y la estructura de cortes de las montañas es casi impercible. Entre las superficies no se da un deslinde radical. Y si bien se pasa – leyendo la imagen desde el borde superior de la página hacia el borde inferior – de una perspectiva desde lejos a una perspectiva desde cerca, ese cambio de lejanía o cercanía queda casi desapercibido. El efecto se logra, en parte, a través de la continuidad de los colores: el color de piel aparece en un tono rojizo el cual está integrado o retomado en el color de las montañas las cuales aparecen además en tonos de gris y negro y con algunos pedazos

de blanco. La sensación de unión o síntesis entre la piel y las montañas se evoca también debido a que la perspectiva sobre las superficies que se entrega parece ser una sola, es decir, desde arriba. De esa forma, tal y como aparece la imagen en la cubierta, se subraya cómo la piel humana y la naturaleza están formando un continuo.

En la descripción de la gráfica de la cubierta de la Primera Bienal que está colocada en la solapa posterior de la cubierta se pone énfasis en que la imagen construye lo indígena a partir de la relación entre rasgos fenotípicos – más específicamente, el color de la piel (“morena, roja o cobriza”, Memoria Segunda Bienal de Arte 2009) – y elementos geográficos (“montañas, el mar, los bosques y el desierto”, *ibíd.*). De ese modo, el texto cumple la función de reforzar y concretizar una determinada lectura o mirada de la imagen, es decir, el continuo entre lo humano y su entorno medioambiental.

Análisis

El acceso a esa imagen es para mí, siguiendo la terminología de Barthes, por medio del “studium” (Barthes 2012: 58 ss.). Es decir, la imagen precisa de una interpretación contextualizante, ya que no contiene ningún elemento que destacara en especial. La imagen alude – entre otras, debido a la perspectiva desde arriba que se impone – a una parte de la topografía actual de Chile. A través de la piel se refiere a las personas que habitan por un lado de la cordillera hacia la costa. Las montañas representan la cordillera que a su vez significa la frontera entre Chile y sus países vecinos. Esa interpretación gana fuerza al fijarse uno en otros elementos geográficos que aparecían en algunas versiones del fotomontaje, como, por ejemplo, áreas verdes y agua.

Es decir, por medio de la imagen se persigue una estrategia de territorialización en el marco de la cual se construye lo indígena como inseparable de un determinado entorno y, por ende también, abarcable por los límites del Estado-nación. Es decir, el marco significativo empleado sería la premisa de que la población indígena pertenecería al Estado por medio del territorio.

Oyarzún, el artista, critica la estrategia de territorialización y hace notar que “una bienal indígena debe considerar los territorios reales que en algunos casos abarcan tres o cuatro países” (Oyarzún 31.05.2012; 01.06.2012). Recalca además que las fronteras de los países no son estáticas (Oyarzún 18.10.2012).

El artista hace notar que su propuesta incluía una idea de un límite, pero que la trabajaba desde otro ángulo: apuntaba a la piel como límite, “el lugar donde choca todo, donde se

absorbe todo” (Oyarzún 18.10.2012). Oyarzún repara en que ha formulado su proyecto como crítica y a propósito de una resignificación de la piel. Al ser consultado por la fotografía escribe:

“Presenté como idea un fragmento de piel morena (foto que tome de mi propio cuerpo) la cual representaba la frontera y la fractura de la identidad chilena. En Chile todo pasa por la piel, las negaciones, la discriminación, la violencia y las diferencias sociales.” (Oyarzún 31 de mayo de 2012; 1 de junio de 2012)

Oyarzún recalca otra frontera que la territorial-estatal: sostiene que la piel y la morenidad se encuentran expuestas y que provocan experiencias de racismo. De esa manera surge una “frontera” como diferencia y separación en la sociedad chilena.

De hecho, Huencho, director de la Primera Bienal, al relatar la propuesta desde su punto de vista reproduce esa propuesta en parte:

“Fundamentalmente él proponía que la Bienal debía colocar en valor la piel morena que es como una negación en estos países que niegan su origen indígena y, por lo tanto, niegan la morenidad y la gente siendo morena no se ve morena a sí misma. Siempre se van a considerar más blanco que otro. Y es un poco el planteamiento, dar cuenta de la piel también como un territorio. Y ahí estaba la relación con las imágenes que tienen que ver con el territorio propiamente tal, geográfico. También la piel es un territorio que estaba dado en este caso por la morenidad.” (Huencho 13.09.2012)

Huencho menciona la necesidad de valorizar la morenidad. En su relato del concepto de la imagen, cobra más fuerza el vínculo con el territorio entendido en un sentido geográfico.

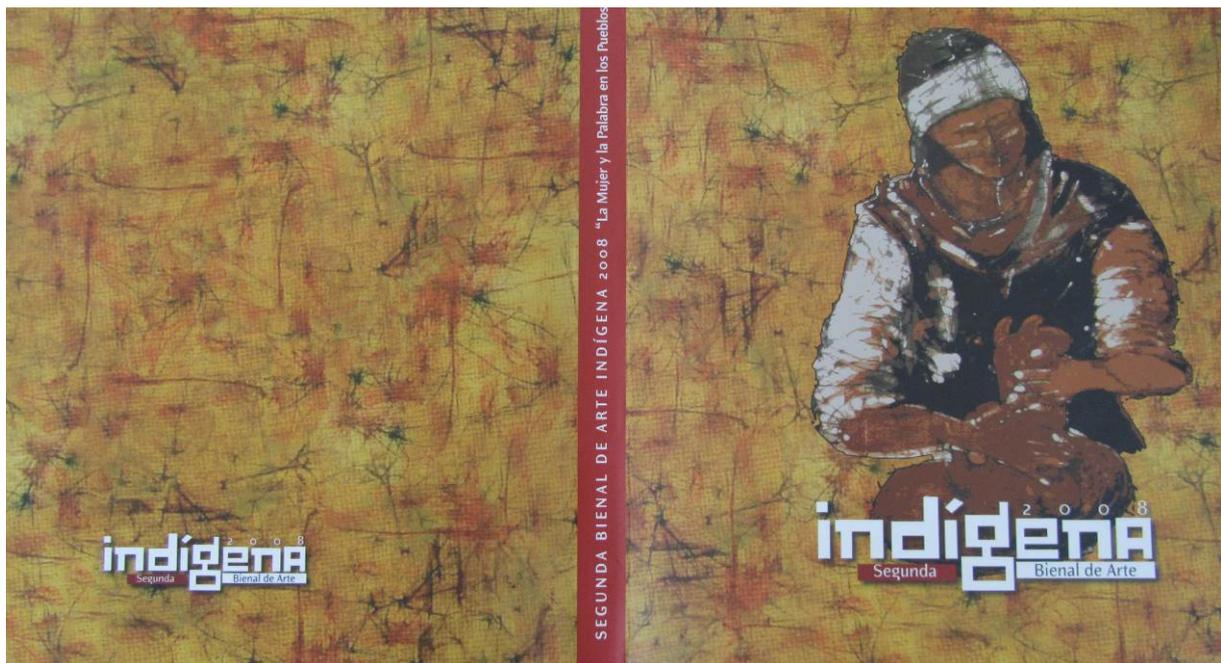
Se observa que los significados atribuidos a la imagen y al concepto difieren entre sí. Si bien la imagen y el concepto no son unívocos y permiten, en cierta medida, la modificación de los significados que transportan, la estrategia político-territorial puede ser interpretada como impuesta, como letra de la política indigenista.

La territorialización se complementa con la exotización. El diseño de la cubierta trabaja con un imaginario de lo indígena compuesta por tópicos como lo salvaje, la naturaleza y la pureza (Prins 2002) representados por la desnudez tanto como por los elementos geográficos o de paisaje que carecen de construcciones o artefactos. De esa forma, remite a lo que Harald Prins llama el “primitivist perplex” (ibíd.), es decir, el uso estratégico de la exotización en el marco de reivindicaciones indígenas. La auto-exotización puede resultar exitosa, por ejemplo, debido a su capacidad de provocar reacciones en la sociedad mayoritaria la cual sabe reconocer imágenes de lo exótico.

Ésto puede ser el caso de la fotografía de la piel. La fotografía tiene la capacidad de convertir el arte indígena en algo consumible por el “mainstream”, o sea, en el marco de una Bienal de Arte Indígena es reconocible por un público amplio como rasgo de otredad domesticada. El marco significativo alude al exotismo, es decir, a una indigeneidad ubicada en la superficie, estrechamente vinculada con el cuerpo (Conklin 1997: 714). De hecho, la piel como fotografía que constituye la cubierta se vuelve parte de un producto de la Bienal.

La crítica que implicaba la fotografía de la piel difícilmente es leíble o visible, más bien es silenciada y reprimida por el texto de descripción entregada en la solapa posterior. La fotografía de la piel, al verla junto con el comentario descriptivo, no rebate la estereotipización cuyo racismo se pretendió criticar (es decir, la identificación de indigeneidad a través de la piel).

3.2.2.2 La artesanización, la ancestralización y la tradicionalización



Cubierta de la Segunda Memoria de la Bienal; artista: Lorena Lemunguier (Memoria Segunda Bienal de Arte 2009)

Descripción de la cubierta de la Segunda Memoria

La imagen que constituye la cubierta de la Memoria de la Segunda Bienal es la fotografía de un batik de la artista textil Lorena Lemunguier. En ella aparece en primer plano y en el centro una persona que moldea con sus manos un objeto que se asemeja a una figura zoomórfica.

Rasgos detallados de la escena representada no se reconoce fácilmente. Se intuye que la persona que lleva un pañuelo en la cabeza es una mujer. El objeto que está siendo elaborado es un jarro. El jarro adquiere rasgos de la mencionada figura zoomórfica, ya que se reconocen el hocico – según la artista, se trata del hocico de un pato (Lemunguier 26.10.2012) – tanto como orejas que, según concretiza la artista, pueden ser de un perro (Lemunguier 26.10.2012). El batik en cuestión forma parte de una serie de trabajos en batik en la cual figuran también representaciones de la labor de tejer o de hilar (Lemunguier 26.10.2012). Se emplean áreas de colores – amarillo y rojizo en el fondo, negro, blanco y marrón en la mujer y marrón en el jarro de barro.

El texto descriptivo de la imagen informa sobre el título del trabajo, “Wüdüfe – Metawe”, el cual está en mapudungun junto a su traducción al castellano, “(Alfarera – Cántaro)” que aparece entre paréntesis. El texto mismo que se refiere a la cubierta de la Segunda Bienal es una cita directa de la artista y, por lo tanto, se distingue del texto explicativo de la imagen corporativa de la Primera Bienal el cual se refiere al artista en tercera persona.

En cuanto a la ubicación del texto en el caso de la Segunda Memoria, se encuentra tras hojear un par de páginas en una de las primeras páginas de la Memoria. En esa página se reproduce la obra nuevamente, debajo de esa reproducción de tamaño reducido aparece su título, la técnica que la artista usó, la cita y, por último, el nombre de la misma artista. En la cita, en la cual la artista se refiere al lema de esa Segunda Bienal, La Mujer y la Palabra, se subraya un concepto de arte que enfoca a la mujer como artista. Según las palabras de Lemunguier en el texto de la Memoria, “la mujer tiene una relación directa con el arte en tanto y en cuanto es creación pura” (Memoria Segunda Bienal de Arte 2009: s.p.). La mujer sería en sí arte lo cual se refleja hasta en el “quehacer cotidiano propio de la mujer [el cual] apunta a la creación y a la vida” (ibíd.).

Análisis

A primera vista, la obra crea una atmósfera de tradicionalidad con respecto al rol de la mujer. Es la imagen de la mujer como portadora de la tradición y la que por medio de la crianza de los hijos entrega el conocimiento mapuche a nuevas generaciones (Quilaqueo Rapiman 2013: 19-21).

Los jarros y cántaros de cerámica en forma de figuras zoomorfas, es decir, el objeto que se representa en la imagen, ya eran parte de las sociedades premapuches, en específico de la llamada cultura de Pitrén de los siglos VII a X (Aldunate del Solar 1986: 26-27) y se han

guardado en los cementerios como ofrendas que iban junto a los muertos (ibíd.: 27). En la sociedad mapuche, según Carlos Aldunate del Solar, la cerámica, al igual que la cestería y el el trabajo de tejido, es considerada tarea realizada por las mujeres (ibíd.: 51). Es uno de los ámbitos que la sociedad prevee para las mujeres. En la imagen, el lugar de la mujer sería el ámbito doméstico. La artista explica en una cita en la Memoria que la alfarera es “[...] el ícono de la mujer práctica que elabora los utensilios para la familia” (Memoria Segunda Bienal de Arte 2009).

La misma técnica, el batik, alude a ese ámbito, pues, según García Barrera, connota “[...] funciones mucho más pragmáticas como es en el adorno o en las piezas de indumentaria” (García Barrera 2005: 184). La técnica empleada, el batik, cumple además, según Mabel García Barrera, una función mediadora entre técnicas del arte mapuche y el arte de otras culturas. Es decir, según la autora, la artista usa la técnica del batik, por un lado, de modo tal que se acerque a la técnica del ñimin, una técnica de tejido en la cultura mapuche la cual también es empleada por Lemunguier. Por otro lado, el batik le permite también integrar “técnicas no-tradicionales como la pintura en acuarela” (ibíd.: 186).

En el vínculo que se construye entre la mujer y la naturaleza se remite además a un estado de origen. La mujer trabaja el barro, un material elemental. En la medida en que la mujer como madre sería el inicio de la vida y a través del jarro que acompaña a la persona muerta se refuerza la imagen de la mujer como un nexo en el tiempo y con los ritos ancestrales (información entregada por la artista, Lemunguier 06.11.2012).

Desde una perspectiva feminista me parece que aquí se ofrece una representación estereotipada de la mujer. Me llama la atención que la mujer sea descrita no como artista, sino como el arte mismo (Lemunguier subraya en la cita de descripción que la mujer es el arte, “la mujer tiene una relación directa con el arte en tanto y en cuanto es creación pura”, Memoria Segunda Bienal de Arte 2009). Con respecto a la poesía – vínculo que adquiere sentido y que es preciso nombrar al pensar en el lema de la Segunda Bienal, La Mujer y la Palabra – Adriana Valdés calificó la igualdad de la mujer con la poesía como su silenciamiento: “En relación con la literatura, el papel "femenino" por excelencia es el del silencio. La mujer no hace: es ("poesía eres tú", por ejemplo).” (Valdés 1984: s.p.). Vinculo esa representación con la dificultad que tendrían las mujeres en el movimiento político mapuche. En su testimonio, Rosa Isolde Reuque Paillalef se refiere a la razón por la cual a inicios de los 90 se crea una organización mapuche femenina: la mujer mapuche no habría tenido la posibilidad de ocupar posiciones líderes propiamente tales en el movimiento mapuche. Me permito citar a Reuque Paillalef en extenso:

“Our objective was and is to dignify women. We were born precisely because Mapuche women were not given prominent roles in any Mapuche organization. They always occupied secondary positions, as secretaries, treasurers, in charge of this or that thing in the communities, or in the city they’d set the table, serve the food. They’d provide the pretty face, they were the flower arrangements.” (Reuque Paillalef 2002: 224)

En otro lugar Reuque Paillalef agrega:

“What motivated me the most was the lack of recognition, the devaluation, of women in the communities. Even though they did everything, it seemed as if they did nothing, and they generally were relegated to second-class positions as secretaries, treasurers, or program directors. Though women are in charge of all traditional Mapuche ceremonial activities – appropriate food and dress, the formalities of each situation, how to do things – and even though machis are well-respected in the communities, as great leaders and important women who have crucial knowledge and wisdom, women in general aren’t fully appreciated.” (ibíd.: 227)

Las citas muestran que haría falta que la mujer mapuche sea más visible con respecto a su trabajo político. A pesar de que los que lideran las organizaciones serían principalmente hombres (Catricheo 2013: 73) sí han habido y hay mujeres mapuches a nivel de organizaciones políticas (ibíd.: 71-73). Como ejemplo concreto se puede mencionar la organización de oposición a la represa Ralco en territorio mapuche-pewenche y el rol central de Berta y Nicolasa Quintremán.

No obstante, la ancestralización y la tradicionalización de la mujer se conectan también con un ejercicio de postmemoria¹⁶: el uso de esa representación en la Bienal, una actividad comprendida como urbana y moderna (García Canclini 2001: 71), contribuye a evocar y a recrear por medio de un “esfuerzo imaginativo” (Salomone 2011: 122) una situación que los espectadores/ las espectadoras no están viviendo. Es decir, también es posible argumentar que la artista invita, por medio de la imagen, a participar de una recreación de lo que puede ser considerado vida de comunidad. Ante la discriminación de la cultura mapuche, que, entre otras consecuencias, ha llevado a que no haya sido transmitido, el esfuerzo de su representación y su visibilización debe ser entendido también como una forma de valorar la propia cultura.

¹⁶ La postmemoria (comp. Hirsch 2012 [1997]) se refiere a quienes recuerdan no directamente, sino en la medida en que han sido afectados y vinculados a través de relatos de los cuales han sido testigos por pertenecer a una cierta comunidad o red social que ha sufrido una “fractura histórica y social” (Salomone 2011: 122).

3.2.2.3 Arte y cultura indígena: ¿tradicional o contemporáneo?, ¿tradicional y contemporáneo?

A lo largo de los documentos se encuentran diferentes formas de categorización, siendo las más llamativas, primero, la identificación de pueblos indígenas como entes cerrados y definidos, la adscripción del arte a los pueblos indígenas de los que originan los/ las artistas y, segundo, la separación de disciplinas artísticas.

Esas últimas se reflejan en la estructura de capítulos: se trata de “Arte Tradicional”, “Arte Contemporáneo”, “Artes de la Palabra”, “Artes Escénicas”, “Muestras Patrimoniales” tanto como “Foros” y “Arquitectura y Videos”. El capítulo de “Arquitectura y Videos” desaparece en la Segunda Memoria y el capítulo de “Foros” se convierte en “Actividades complementarias”. La separación entre arte contemporáneo y arte tradicional se sitúa en un extenso debate y remite a una posición sociocultural del artista (García Canclini 2001). Es por eso que el análisis se concentra en ese aspecto.

En la Memoria de la Primera Bienal, la distinción entre lo vivo y lo patrimonial es señalada como una base de la organización de la exposición:

“La exposición respondió a dos orientaciones básicas: las Muestras Patrimoniales, un conjunto de piezas y colecciones de arte prehispánico indígena, propiedad de instituciones y privados, y las Muestras de Artes Vivas, donde se ubicaron las obras seleccionadas de los artistas indígenas, subdivididas de acuerdo a los materiales y soportes de cada arte.”
(Memoria Primera Bienal de Arte 2006: 12)

Lo que la cita muestra es una comprensión en sentido estricto de lo patrimonial como lo coleccionado, una aproximación desde el concepto de la propiedad.

En las introducciones a las secciones del “Arte Tradicional” y del “Arte Contemporáneo” lo vivo caracteriza el arte en sí. La sección de “Arte Tradicional”, por ejemplo, está descrita como “una selección de artes vivas” (ibíd.: 17), mientras que en “Arte Contemporáneo” “queda de manifiesto lo vivo y actual del arte indígena” (ibíd.: 37).

No obstante, la caracterización como “arte viva” no se refleja en las fotografías que comprende el capítulo de “Arte Tradicional” en la Primera Memoria: los objetos se ven mayoritariamente sobre un fondo blanco, en algunas ocasiones dentro de un marco, en otras como si estuvieran recostados encima de la página. Algunos objetos de platería están sobre un fondo negro. Las imágenes muestran los objetos con claridad y enteros. La misma forma de representación se encuentra en las fotografías de los objetos que componen el capítulo de las “Muestras Patrimoniales”, las muestras del supuesto pasado, de las colecciones y los museos.

Se logra también un vínculo del “Arte Tradicional” con un concepto de museo del pasado, ya que se acumulan los más diferentes objetos fotografiados en las páginas, algo que se puede asociar con los llamados gabinetes de curiosidades.

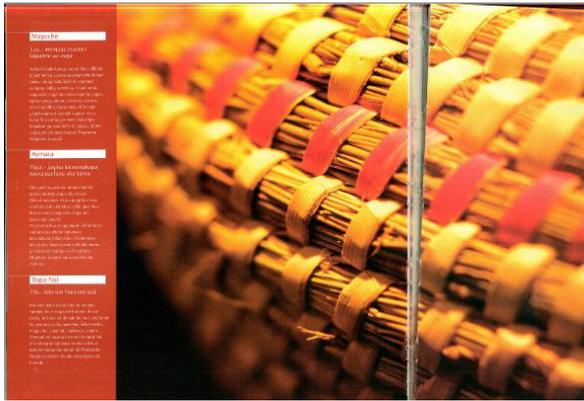


Memoria Primera Bienal de Arte y Cultura Indígena 2006: 29;
fotografía: Luis Vargas; editor fotográfico: Alejandro Bustos Mera



Memoria Primera Bienal de Arte y Cultura Indígena 2006: 31;
fotografía: Luis Vargas; editor fotográfico: Alejandro Bustos Mera

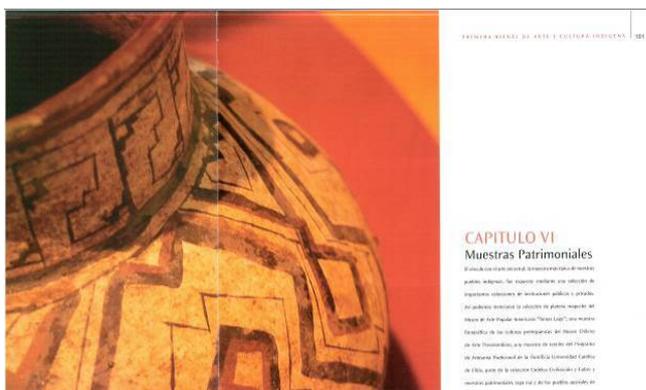
Entre la sección patrimonial y las disciplinas de las cuales se destaca su vivacidad, es decir, lo tradicional y lo contemporáneo, se observa además otro vínculo: todos esos capítulos se abren con la fotografía de un objeto que se reproduce desde cerca y del cual se ve, por ende, solamente una parte. Una parte de lo recogido del objeto por la imagen está enfocada mientras otras quedan desenfocadas. De esa forma es la materialidad y las estructuras de los objetos que constituyen un primer plano. Se resalta, por ejemplo, el tejido del material (de tipo madera o ramas secas de una planta) del cual está hecha una cesta (“Arte Tradicional”), hojas esculpidas en madera (“Arte Contemporáneo”) y los dibujos lineales en una vasija (“Muestras Patrimoniales”).



Memoria Primera Bienal de Arte 2006: 16-17;
fotografía: Luis Vargas; editor fotográfico: Alejandro Bustos Mera

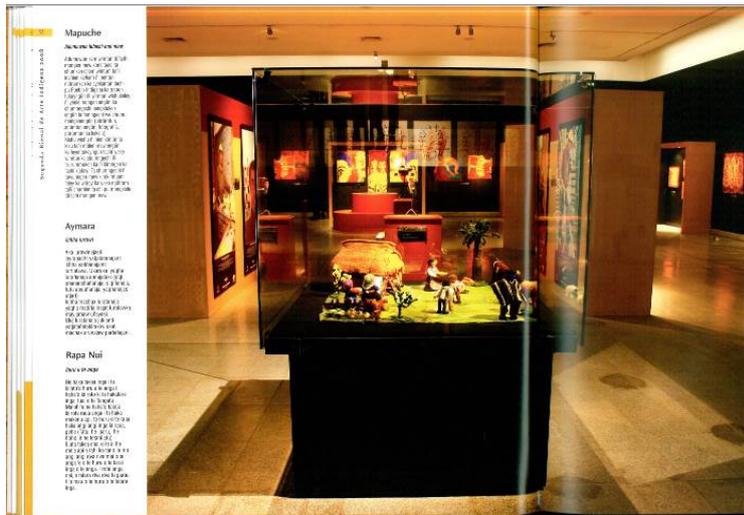


Memoria Primera Bienal de Arte 2006: 36-37;
fotografía: Luis Vargas; editor fotográfico: Alejandro Bustos Mera



Memoria Primera Bienal de Arte 2006: 100-101;
fotografía: Luis Vargas; editor fotográfico: Alejandro Bustos Mera

En la Segunda Memoria, la imagen que abre el capítulo de “Arte Contemporáneo” capta una parte de lo expuesto bajo dicha categoría. De partida, la inclusión del contexto de la exposición introduce una distancia frente a los objetos y las prácticas, distancia que en la Primera Memoria no se integró. Es decir, la fotografía simula la mirada de un espectador y abre la posibilidad de reflexión y de ambivalencia.



Memoria Segunda Bial de Arte 2009: 52-53;
fotografía: Mauricio Vilches & Luis Vargas

En el centro se ve una vitrina en la cual hay figuras en tamaño miniatura – muñecas de fieltro –, elementos de la naturaleza y, por último, una casa. Se retrata una escena familiar mapuche en un contexto rural altamente idealizada y estilizada. La conversión en muñecas, la miniaturización, se puede asociar con la infantilización de la población indígena.

La mayor parte de los elementos de la fotografía a la que la mirada es atraída resulta mediada por o en contacto con los cristales de la vitrina. Las fotografías al lado izquierdo y derecho de la vitrina se ven a través de los cristales o bien en tremenda cercanía con la vitrina.

La mirada del espectador/ de la espectadora, no obstante, es atraída hacia la pared en frente del lugar en el cual se encuentra ese espectador/ esa espectadora implícito/ implícita. Ese lugar parece quedar lejos, pues, las obras ahí se ven en tamaño pequeño. Lo que se reconoce en esa pared, visto a través de los cristales de la vitrina son pinturas en las cuales son retratadas personas fragmentadas. Encima de esas pinturas enfrente del espectador/ de la espectadora, pero solapándose parcialmente con ellas, se ve lo que en el espacio fotografiado se ubicaría detrás del espectador/ de la espectadora y lo que en la fotografía sale únicamente porque se refleja en el cristal de la vitrina. Se trata de otra pintura, la cual debido a las formas de reflejarse también aparece fragmentada.

Cabe mencionar que la imagen que abre el capítulo de “Arte Tradicional” en la Segunda Memoria muestra textiles colocados uno al lado del otro. Es decir, tanto la puesta en escena del arte indígena tradicional que leemos en la fotografía como la representación fotográfica desconectan los objetos del contexto y los priva de interacción, por ejemplo, del juego entre materiales.

En lo contemporáneo, no obstante, se transgreden los límites de las obras. Si bien en esa fotografía se trabaja con un punto de alineamiento, no se insinúa una mirada simple porque justo ahí, en el punto al cual se guía la mirada, se rompe la supuesta seguridad de la perspectiva. La iluminación de los cuadros al fondo y el espejismo hacen que la mirada se desvíe y se mueva en el espacio.

No hay una mirada directa hacia los retratos de las personas, siempre es por medio de la vitrina. La lejanía remite a la posición de un espectador/ una espectadora. Justo en esa parte en la cual la mirada del espectador/ la espectadora da con la pared se ven los retratos fragmentados de personas. La fotografía insinúa que los ojos están mirando al espectador/ la espectadora. De esa forma, se problematiza el concepto de la devolución de la mirada, concepto derivado del análisis del cine etnográfico. Fatimah Tobing Rony sostiene, por ejemplo, que en las fotografías de indígenas que habían sido expuestas en las exposiciones etnográficas en Europa a finales del siglo 19 es posible leer la conciencia que tienen las personas de haberse vuelto objetos de la mirada de un espectador/ una espectadora y, por sobre todo, la inscripción – a través de la mirada devuelta y registrada en la fotografía – del carácter performático de su actuar (Rony 1996: 36 ss.).

En la fotografía arriba citada la mirada que responde existe, pero se da en un ámbito altamente heterotópico. La representación del arte indígena crea una situación de contacto mediada, obstaculizada y distanciada.

3.2.2.4 El silenciamiento y el anonimato

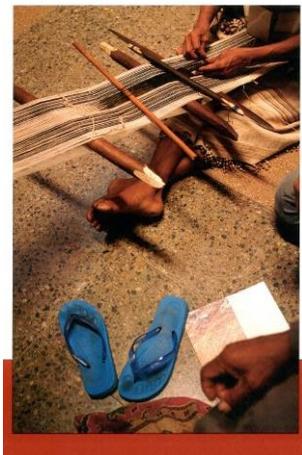
Esa mirada mediada y su devolución en forma fragmentada se vuelve, en otro ejemplo, una mirada evasiva. Eso sucede en las imágenes en las cuales se muestran personas sin cabeza o a lo menos sin rostro para enfocar tan sólo el lado de las prácticas culturales.

Esas fotografías se utilizan en diferentes capítulos en el catálogo de la primera exposición. Una fotografía muestra, por ejemplo, a una persona sentada en una silla. En la mano que se ve la persona sostiene un libro. Si bien se le ve parte del cuerpo ya no se le ve el cuello ni tampoco el rostro, pues ahí termina la fotografía y la página. Y aunque el texto introductorio del capítulo destaca “la lectura de los propios artistas” (Memoria Segunda Bienal de Arte 2009: 75) la imagen no se esfuerza de insinuar esa lectura posteriormente, puesto que no permite ver la boca la cual haría posible decir algo ni a la artista.



Memoria Primera Bienal de Arte 2006: 74-75;
fotografía: Luis Vargas; editor fotográfico: Alejandro Bustos Mera

Mientras en la Segunda Memoria las fotografías de personas sin cabeza o sin rostro se limitan al llamado “Arte de la Palabra”, en la Primera Memoria se encuentran otros ejemplos entre las fotografías que por su categorización bajo “Imágenes de la Bienal” dicen ser explícitamente de los eventos. Las fotografías tomadas a picada apenas muestran algo del torso de las respectivas personas, pero nada de sus cabezas. Se trata de personas sentadas en el suelo. De esa manera se pone énfasis en que se realizan trabajos artísticos, como, por ejemplo, el hilado de lana (ibíd.: 124).



Memoria Primera Bienal de Arte 2006: 121;
fotografía: Luis Vargas; editor fotográfico: Alejandro Bustos Mera



Memoria Primera Bienal de Arte 2006: 124;
fotografía: Luis Vargas; editor fotográfico: Alejandro Bustos Mera

El hecho que se eligieran fotografías de personas indígenas que aparecen sin cabeza remite, en un primer plano, a que se le suele disputar individualidad y autoría a la persona que realiza un oficio artesanal (García Canclini 2001: 195 ss.). Según García Canclini, la definición del artesano o de la artesana se orienta en el anonimato en el cual permanecería, mientras su producto no estaría reconocido como obra de arte, sino como producción de serie. Por lo contrario, en la producción literaria el autor/ la autora suele ser una figura visible. Al empezar a pensar el vínculo entre la producción literaria y la textil, la representación sin cabeza o sin rostro en esas dos artes resultan coherentes, pues, lo que se logra es la proyección de tensión hacia la sociedad indígena. Es decir, se provoca porque se deja sin voz, sin individualidad al autor/ la autora de un libro. Se pretende mostrar diferencias entre los artistas indígenas lo cual puede ser percibido como una estrategia de desarticular, de separar. Esa estrategia resulta especialmente interesante al considerar que varios de los artistas y gestores/ gestoras entrevistados/ entrevistadas evalúan a los poetas/ las poetas como los artistas participantes más críticos frente a la política gubernamental. En un estudio, Fernanda Moraga sitúa la obra de María Teresa Panchillo, la poeta que aparece sin cabeza en la Primera Memoria, en una corriente reivindicativa de la poesía de mujeres mapuches que se muestra en “directa relación con los acontecimientos y las demandas de territorio y autonomía del pueblo mapuche” (Moraga García 2009: 228).

De acuerdo con los conceptos de nominación y exnominación de Roland Barthes (Barthes 1970: 138 ss.), los cuales han sido adaptados por John Fiske para los estudios de la televisión (Fiske 2007 [1987]), lo que tiene nombre es lo que se puede desafiar y poner en peligro con respecto al poder que sostiene en un determinado contexto social. Acá lo que se nombra – a través de la representación de personas sin cabezas o rostros – es el silencio y el anonimato que igualaría a los/ las artistas indígenas a la vez que se apunta a la heterogeneidad entre los/ las artistas indígenas, a las diferencias dentro de la sociedad indígena con respecto a su

reconocimiento como artistas. Eso significa que el vacío se coloca con respecto a la pregunta por lo que contribuye y sostiene al anonimato y a la suposición de la ausencia de voz.

3.3 Reflexión: la simultaneidad de la cultura indígena como un pasado recolectable y la posibilidad de la expresión de crítica y oposición

El formato de la exposición apoya un discurso de patrimonio cultural que interpreta las culturas indígenas como vínculos con el pasado y que las inscribe en el territorio nacional. El concepto de la creciente musealización de la actualidad, la musealización cuasi-simultánea de la vida cotidiana formulada por Huyssen (Huyssen 1995: 14), no aplica en el caso de la exposición de arte y cultura indígena. De partida, esa aproximación no parece ser la adecuada, ya que de parte de la organización se dice recurrir a la muestra de museo en el caso de la ausencia de representación de un pueblo. Además, en las Bienales lo indígena no parece formar parte de la temporalidad actual por otra razón más: la colección y la exposición son los mecanismos usados como forma de aproximación a las culturas no-europeas a lo largo de varios siglos desde una perspectiva que subraya el anacronismo de esas culturas y la posibilidad de estudiar a esas culturas como ubicadas en una etapa anterior a la cual en la que se encontrarían las sociedades occidentales (comp. por ejemplo la aproximación a la decontextualización desde la teoría evolucionista de Edward B. Tylor en 1877 en “Cultura Primitiva”, citado en Menard 2014: 92-93; comp. también la necesidad de recolectar los objetos de las culturas indígenas que formula el etnólogo Adolf Bastian en 1885, citado en Hermannstädter 2002: 44).

Tampoco es el llamado “efecto museo” (Alpers 1991: 26, la traducción es mía) o el proceso de hacer aparecer a un objeto por medio de su decontextualización (comp. Blanchot 1999: 348, citado en Menard 2014: 93) lo que se produce en las Bienales porque se observan formas de representación con rasgos de infantilización y anonimización. Esa forma de representación no entrega valor, sino que lo disminuye. Es por eso que la contemplación de las fotografías incluidas en los catálogos de exposición resulta tal vez menos una invitación a la elaboración de una posición propia y crítica, una invitación a mirarlas con la detención y la distancia que elija cada uno/ cada una (comp. Sontag 1979 [1977]: 5). La reproducción de las fotografías en las Memorias propone una contemplación que se apropia (comp. Herwitz 2012) y que se refiere a las fotografías consideradas como “collectable objects” (Sontag 1979 [1977]: 5).

A pesar de que las Bienales como política no son una iniciativa de la sociedad civil, sino que son una política de reducción de conflicto, hay una participación mapuche llamativa a diferentes niveles de la organización. Esa participación no es una simple oposición, pero es una participación consciente de las demandas políticas y culturales del pueblo mapuche en específico y de los pueblos indígenas en general. Aún así, no logra intervenir la lógica del museo, la lógica de la valoración mediada por los objetos y la exposición ante las miradas de quienes buscan exotismo, la lógica del empoderamiento de una cultura (por ejemplo, las Memorias se usan como regalo para visitas de Estado).

Lo que sí se logra, o bien lo que no se puede reprimir, es la tematización de algunos de los puntos críticos en cuanto a la comprensión del arte indígena tanto como una lectura desestabilizante de las Bienales. He tratado de dar cuenta de esos puntos críticos a través del trabajo por medio de diferentes documentos y entrevistas, aproximación que trata de contribuir a revelar la complejidad, el sentido político y las críticas respecto a la puesta en escena y la valorización del arte indígena.

4 Los medios de comunicación mapuches: activismo político e interculturalidad

Es aproximadamente desde finales de la década de los 90 en adelante y por medio del internet que surge un periodismo desde posiciones mapuches que pone en tapete y denuncia las representaciones estereotipadas y la criminalización del movimiento mapuche por parte de la prensa chilena, que nombra las formas de represión y tematiza el conflicto en sus dimensiones política y cultural (Salazar 2003; Marimán et al. 2006: 253). Es un periodismo mapuche político, característica que Faye Ginsburg recalca para los medios indígenas (Ginsburg 1997: 121).

Hoy, el escenario ha cambiado en cierta manera: hay diferentes formas de periodismo mapuche. Sigue habiendo un periodismo mapuche que da cuenta de la lucha del pueblo, incluyendo aquellos puntos que desde la sociedad chilena pueden parecer extremos (la denuncia de la violencia policial, la ocupación de terreno, la denuncia de la destrucción del territorio por causa de los monocultivos etc.). Juan Francisco Salazar sostiene que es un periodismo que es capaz de crear un contra-espacio público (Salazar 2003). A la vez, hay otro periodismo que también informa sobre demandas del pueblo mapuche, pero que ha logrado cierta popularidad en la sociedad chilena en general. Esa popularidad tiene que ver con que las publicaciones se dirigen también a la sociedad chilena cuando formula su crítica política y social asimismo como las propuestas de soluciones y de diálogo.

Las publicaciones de Pedro Cayuqueo son paradigmáticas para esa segunda tendencia, ya que se integran hoy en día con relativa facilidad a los medios chilenos. Es posible leer y ver a Cayuqueo explicar y opinar acerca de las noticias respecto al pueblo mapuche en las más populares estaciones de televisión, en revistas y en periódicos (comp. por ejemplo CNN Chile 23.06.2017; Chilevisión 30.06.2014) asimismo como por medio de su cuenta twitter. No obstante, el contexto desde el cual surge ese periodismo es el periódico *Azkintuwe*, periódico dirigido por Cayuqueo que a inicios de los 2000 parte formulando un discurso reivindicativo y crítico.

Por medio del ejemplo del periodismo de Cayuqueo quiero mostrar nociones de activismo, oposición y participación política en el periodismo mapuche, formas de escritura y comunicación que suceden simultáneamente con la patrimonialización de la cultura mapuche. El tópico es relevante por diferentes razones.

Por un lado, la relevancia tiene que ver con la perspectiva propia sobre los medios de comunicación. Si indigeneidad surge en el momento en el que se la negocia entre diferentes actores (Rowse 2008), los medios, especialmente cuando se dirigen a un público heterogéneo, se vuelven un espacio por excelencia para dicha interacción. Lo que sucede es una mediatización entendida siguiendo a Ginsburg (Ginsburg 2000: 357; 368), es decir, que guarda relación tanto con el aspecto de archivización y salvaguardia como con el aspecto de la explicación de una cultura. En ese contexto indigeneidad y patrimonialización se sitúan además en un mainstream de periodismo político.

Se considera que el mainstream tiene efectos de doble filo en cuanto a su consecuencia para las sociedades indígenas: la apropiación de lo indígena por parte de la industria cultural masiva puede contribuir a hacer público, entre otras, los derechos y las demandas (Wilson/ Stewart 2008: 21). Sin embargo, no haría posible una reflexión sobre las consecuencias de las prácticas mediáticas usadas de parte de las comunidades indígenas (ibíd.).

El estudio de Freya Schiwy (2009) acerca del cine indígena aborda una referencia específica al mainstream en el audiovisual: la autora observa una producción audiovisual indígena que a primera vista no parece rechazar la estética clásica del cine occidental, por ejemplo, la estética hollywoodense (Schiwy 2009: 12). El cine indígena no es automáticamente un cine que recurre a una estética de oposición al estilo, por ejemplo, del cine comprometido y realista del Grupo Ukaumau en Bolivia (ibíd.). Y aún así, ese cine sigue siendo diferente, ya que trabaja tanto con formas occidentales como con formas propias de representación, conocimiento y memoria (ibíd.: 14).

Por otro lado, la relevancia tiene que ver con el emprendimiento mediático específico del periodista Pedro Cayuqueo. Cayuqueo tiene a su alcance a medios en diferentes formatos – en el sector de la prensa impresa, periódicos mapuches y chilenos tanto como libros – en los cuales se empeña como director o autor. Sumando los períodos de funcionamiento de los medios, son más de 10 años de publicaciones periodísticas que a la vez cubren el período-auge del discurso del patrimonio cultural en Chile. Como mostraré, el periodismo de Cayuqueo permite enfocar tanto la componente activista como el protagonismo propio del ethnopreneur (Comaroff/ Comaroff 2009) el cual se mueve entre discursos divergentes, sean indígenas o no-indígenas, y el cual sabe dirigirse a diferentes públicos (Gow 2002).

4.1 Los medios de comunicación mapuches: perspectiva histórica

La participación mediática de representantes del pueblo mapuche se deja rastrear hasta el siglo XIX, es decir, hasta el período en el cual, con la independencia de Chile de España y la campaña militar del ejército chileno hacia el territorio mapuche, los mapuches pierden su autonomía y gran parte de sus tierras. Es entonces cuando la disputa por el poder político, el territorio y los derechos se empieza a realizar de parte de los mapuches por medio del uso explícito del espacio que brindan los medios de comunicación. Por sobre todo a través de la difusión y la publicación de cartas se pretenden defender los intereses mapuches al verse sujetos a las consecuencias de las estrategias para La Araucanía de las diferentes bandas políticas en las guerras civiles y luego al encontrarse ante la ocupación militar del territorio.

4.1.1 Las cartas mapuches en periódicos chilenos en la colonia y la república

Según Jorge Pávez Ojeda, el uso de las cartas en ese contexto se remonta a la presencia del religioso jesuita Luis de Valdivia en La Araucanía, más específicamente al parlamento de Katiray realizado en 1612. En dicha circunstancia Valdivia lee en voz alta una carta del rey que constituye una respuesta luego de haber sido informado sobre “vejaciones y malos tratamientos que recibisteis de los españoles” (“Real cédula para los caciques de la Araucanía, en favor del padre Luis de Valdivia”, 1610, citada en Pavez Ojeda 2008: 46).

Sería en ese contexto de colonización que surgen las cartas de autores mapuches. Pávez Ojeda da cuenta de una carta escrita en 1608 (“Carta del cacique Juan de Molina Tipailemu”, citada en Pavez Ojeda 2008: 51)¹⁷. Otras cartas mapuches se redactan entre 1767 y 1774 (Pavez Ojeda 2008: 51-52).

No obstante, son específicamente las cartas del siglo 19 que me interesan en el marco de ese capítulo porque éstas se llegan a publicar en los periódicos chilenos e impactan en el espacio público – es decir, en la política fronteriza entre territorio chileno y mapuche, en las relaciones entre las bandas políticas chilenas y entre chilenos y mapuches. Según Pávez Ojeda, las cartas “constituían documentos políticos clave para las relaciones diplomáticas con las jefaturas mapuche” (ibíd.: 21). Será justamente a través de publicaciones en periódicos que

¹⁷ Es decir, esa carta mapuche es de la época de la carta del indígena Guaman Poma de Ayala (Pratt 1993: 2), documento de más de mil páginas redactado en quechua y castellano, que, entre otras, habla de la cultura andina y de la violencia de la conquista (ibíd.). La carta de Guaman Poma de Ayala, según Martin Lienhard, da cuenta de la apropiación del valor de la escritura de parte de los indígenas (Lienhard 1990: 35-36).

los actores mapuches manifiestan sus intereses antes de contar con sus propios medios de comunicación¹⁸.

Respecto a esas cartas publicadas en periódicos chilenos en el siglo 19, Pávez Ojeda sostiene que “no pasan de diez” y que “fueron publicadas durante la década de 1860 en *El Mercurio* de Valparaíso (monttista), *El Meteoro* de Los Ángeles (crucista) y la *Revista Católica* (eclesiástica)” (Pavez Ojeda 2008: 21, cursiva en el original). Los autores de las ocho cartas incluidas en la colección de Pávez Ojeda son los mapuches Mangil Wenu, Juan Yefül, Wentekol, Domingo Meliñ y José Santos Külapang.

En las cartas – por ejemplo, en la carta de Domingo Meliñ – se logra leer las diferencias internas entre los mapuches, es decir, entre quienes apoyan una ofensiva a las fuerzas chilenas y quienes la rechazan:

“[...] A puren tamos padisiendo no tendrán que decir que en ningún malon que an echo los arribanos me abran bisto antes yo atajando los indios ya aconsejandolos y por ese motibo ando padisiendo yo y toda mi familia en los que yo mando que en los demas nada tengo [...]” (“Carta al capitán de amigos Luis Barra”, fechada el 22.02.1869, publicada el 6.03.1869 en *El Mercurio*, citada en Pavez Ojeda 2008: 453)

Asimismo, las cartas dan cuenta de los vínculos con actores wingkas (no-mapuches). Mangil Wenu, en una carta dirigida al general Justo José de Urquiza, señala que los mapuches esperan una suerte de apoyo de parte de dichos actores para defender “nuestro territorio y nuestra independencia” (Mangil Wenu, carta del 30.04.1860, publicada el 31.05.1869 en *El Meteoro*, citada en Pavez Ojeda 2008: 312), esperan poder hacer validar “los tratados de paz que hicieron mis antepasados con el Rey de España” (Mangil Wenu, carta del 30.04.1860, publicada el 31.05.1869 en *El Meteoro*, citada en Pavez Ojeda 2008: 312). El carácter ambiguo de esas relaciones queda en evidencia en el caso del General Cruz, según la carta de Mangil Wenu dirigida a Manuel Montt (carta de Mangil Wenu fechada el 21.09.1860, publicada en *El Mercurio* el 13.05.1861, citada en Pavez Ojeda 2008: 319), “nuestro amigo jeneral Cruz” (ibíd.), el cual termina por aliarse con quienes ocuparán el territorio mapuche¹⁹:

¹⁸ Cabe mencionar que aparte de las cartas publicadas en periódicos, hay aquellas que se publicaron en libros, por ejemplo en el libro *Viaje en las regiones septentrionales de la Patagonia* de Guillermo Cox (1863) quien colaboraba también con la producción de esas cartas debido a su interés por “las prácticas epistolares mapuche”, o sea, “los usos de la escritura en la política mapuche” (Pavez Ojeda 2008: 21). En dicho libro se incluye, por ejemplo, la carta del mapuche José María Bulnes Llankitruful, dirigida al presidente Manuel Montt, del 10 de diciembre de 1857. Llankitruful señala en esa carta que luego de reunirse con el presidente de Argentina se encuentra con ése en una situación de “una buena Amista” (Bulnes Llankitruful citado en Pavez Ojeda 2008: 307). Teniendo planeado un viaje a Chile, a Montt le pide que le “aga lagracia de ordenarles a todos los pueblos que no saquen arma ninguna para los indios” (Bulnes Llankitruful citado en Pavez Ojeda 2008: 307).

¹⁹ Mangil Wenu hace hincapié en los tratados de 1612 y 1793 (Mangil Wenu, carta del 30.04.1860, publicada en *El Meteoro* el 31.05.1869, citada en Pavez Ojeda 2008: 312) y redacta sus cartas desde “Territorio indijena” (ibíd.), desde “Mapu” (carta de Mangil Wenu fechada el 21.09.1860, publicada en *El Mercurio* el 13.05.1861,

“Lo que choca aquí es que el personaje que era considerado como el mejor amigo y conocedor de los mapuche, particularmente del toki Mangil, el general que había gozado del completo apoyo militar wenteche para sus campañas federalistas en 1851 y 1859, le entregaba al gobierno de sus antiguos enemigos de Santiago el plan para la ocupación definitiva, considerando además que sus «aliados» arribanos deberían pagar con la entrega de territorios el costo de la guerra del 59.” (ibíd.: 35)

Otra carta de Mangil Wenu, fechada el 21 de septiembre de 1860, dirigida al presidente Manuel Montt, se incluye en *El Mercurio* del 13 de mayo de 1861. En esa ocasión, Mangil Wenu ha solicitado explícitamente la publicación de su carta en el diario. La carta relata los intentos de reconquista de terrenos mapuches de parte de ocupadores no-mapuche y no-aliados. Da cuenta además de los ataques extremadamente violentos a mapuches de parte de chilenos.

El Mercurio titula la sección de la carta como “Cuestión de Arauco” (ibíd.: 325) y la publica con un tono muy racista: aparte de reparar en haber corregido “la pésima ortografía del lenguaraz secretario” (presentación de la carta por parte de *El Mercurio*, citado en Pavez Ojeda 2008: 325) enfatiza en la supuesta falsedad de las acusaciones presentadas por Mangil. Califica además de “bárbaros” (ibíd.) y “pueblo salvaje” (ibíd.) a quienes representa Mangil.

Las cartas aprovechan conscientemente el espacio que ofrece la prensa chilena. Vistas desde esa perspectiva, las cartas son un ejemplo de la apropiación del valor que tenía la escritura en la colonia. Bajo el término de “fetichismo de la escritura” (Lienhard 1990: 27) Martin Lienhard contextualiza el valor que tenía la escritura para los colonizadores de América Latina respecto a América Latina, espacio en el cual no había equivalente:

“Ningún precedente tenía, en cambio, una innovación mayor impuesta por los europeos en la esfera de la comunicación y de la cultura: la valoración extrema, sin antecedente ni en las sociedades autóctonas más »letradas« (Mesoamérica), de la notación o transcripción gráfica – alfabética – del discurso, especialmente del discurso del poder. (...) La atribución de poderes poco menos que mágicos a la escritura permite hablar, en un sentido estricto, de su fetichización.” (ibíd.: 27-28)

La ocupación de las tierras en su momento de descubrimiento es un ejemplo para el poder que se supone se vincula a los documentos escritos (ibíd.: 28). Lienhard explica que el hecho de que se vinculara tal poder a la palabra escrita tenía que ver, por ejemplo, con el valor que se le

citada en Pavez Ojeda 2008: 319; carta de Mangil Wenu fechada el 10.10.1860, publicada en *El Meteoro* el 9.10.1869, citada en Pavez Ojeda 2008: 328), y en la carta a Manuel Montt (carta de Mangil Wenu fechada el 21.09.1860, publicada en *El Mercurio* el 13.05.1861, citada en Pavez Ojeda 2008: 319) se refiere al Bio-Bío como frontera. La fuerza real de la resistencia de Mangil Wenu queda constatada en la carta: “Entonces les mandé órden a todos los que tenían usurpados nuestros terrenos que se fuesen y asi principiaron a pasar para el otro lado del Bio-bio [...]” (carta de Mangil Wenu fechada el 21.09.1860, publicada en *El Mercurio* el 13.05.1861, citada en Pavez Ojeda 2008: 321)

adscribiera a la palabra escrita en la Biblia (ibíd.: 30). Menciona entre las consecuencias del alto valor de la escritura además el hecho de que se diera testimonio de lo sucedido en la conquista y colonización por medio de los escritos del escribano (ibíd.: 32) asimismo como la prohibición de “libros de ficción” (ibíd.: 34) en América Latina con tal de no dañar el poder de la palabra. La escritura se volvía cada vez más importante en la medida en que se ejercía por medio de ella todo un sistema de administración lo que se refleja, por ejemplo, en los títulos de merced (ibíd.: 35). Consecuencia de aquello es, por un lado, el poder de la escritura, y, por el otro, la exclusión del poder de la escritura de los indígenas que desconocían esa escritura alfabética:

“La cultura gráfica europea suplantará, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que éstos – en su inmensa mayoría – tengan acceso a la primera. La reestructuración de la esfera de la comunicación americana desemboca, pues, en la exclusión de la mayoría respecto a un sistema (la escritura alfabética) que se impone como único medio de comunicación oficial.” (ibíd.: 35)

Sin embargo, de parte de los mismos indígenas conocedores de la escritura iba surgiendo la inclinación por la escritura con tal de aprovechar igualmente de su poder (ibíd.: 35-36).

Tomando en cuenta el uso consciente de los textos escritos, considero las cartas un fenómeno de hibridación. Muestran, por un lado, aspectos occidentales debido al valor que se le concede a lo escrito. Mangil Wenu, por ejemplo, se asegura de que su carta al presidente Montt le llegara a ése pidiéndole a él la publicación de la carta en la prensa:

“Así, el control de los textos se efectúa en forma colectiva, por exposición pública, proceso de publicación en el cual también entra en juego la imprenta del otro (el destinatario). Para derrotar la interceptación o censura que afecta su correspondencia, Mangil no sólo multiplica las copias y los destinatarios (como lo hace Cruz), sino que también manda al destinatario principal (el presidente Montt) a imprimir su carta en la prensa, como prueba de su oportuna recepción. De esta manera, la carta mapuche se verá impresa en los diarios chilenos para circular «en letras del libro» al norte y al sur del Biobío.” (Pavez Ojeda 2008: 44)

Por otro lado, los textos surgen en un proceso llevado adelante por un colectivo. Las cartas se redactan con la ayuda de varias personas (ibíd.) y el contenido de las cartas y las cartas recibidas constituyen un asunto de conversación:

“Tanto en el toldo como en el *malal* letrado, las cartas son de lectura «en voz alta», ya sean las que remiten los caciques (como en el caso recién citado) o las que son dirigidas a ellos. Esta lectura puede ser muchas veces repetida, tantas veces como lectores alfabetizados se hagan presente ante el destinatario de la carta (...).” (ibíd.: 43)

En ese sentido, es posible decir que surgen desde contextos colectivos mapuches.

4.1.2 Las publicaciones de las organizaciones mapuches en la prensa chilena a inicios del siglo 20

El texto “En la Araucanía: Breve Relación del último Parlamento araucano de Coz-Coz en 18 de enero de 1907” del periodista Aurelio Díaz Meza, texto publicado en el *Diario Ilustrado* de Santiago en 1907 (Díaz Meza 2006), da cuenta de la organización de los mapuches en contra de las consecuencias de la ocupación militar.

El reportaje informa sobre una junta de mapuches de la región alrededor del valle de Coz-Coz, ocasión en la cual los lonkos, es decir, las autoridades políticas mapuches, discuten sobre cómo defender sus derechos ante los constantes robos de tierra y la violencia de parte de los colonos.

El texto incluye además párrafos dedicados especialmente a casos concretos de robo de tierra, de tortura y de asesinato. A través de la transcripción de las informaciones que Díaz Meza recibe de parte de su intérprete cuando participa de la junta nos damos cuenta de que los mapuches que se organizan en esa instancia concluyen avanzar en la defensa de sus derechos, lo que implica su tierra, dirigiéndose al gobierno y contando con la ayuda de amigos como el Padre Siegfried von Frauenhäusl. El mismo padre, mencionado entre quienes apoyan la defensa de los derechos de los mapuche, ha demostrado que sabe usar la prensa con tal de luchar por los derechos indígenas: entre los documentos que componen su Epistolario se encuentran no solamente aquellas cartas dirigidas a jueces y fiscales, sino que además las cartas dirigidas a periodistas de *El Porvenir*, *El Mercurio del Sur* asimismo como *El Correo de Valdivia* (Frauenhäusl 2006 [1905]). En ese sentido, es posible especular a base de la conclusión del parlamento presentada por el lonko Juan Catriel Rain que entre las medidas se toma en cuenta el uso de la prensa.

De casos específicos nos podemos enterar en el estudio de Rolf Foerster y Sonia Montecino (1988) sobre las organizaciones mapuches. Los artículos de diarios²⁰, a los que recurren los autores, muestran que las organizaciones de inicios del siglo 20, como la Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía, la Federación Araucana y la Unión Araucana, usan los diarios chilenos *La Época* y el *Diario Austral* para hacer públicas sus respectivas posiciones respecto a temas que afectan al pueblo mapuche (por ejemplo, la representación política y la subdivisión de las comunidades) quedando plasmadas sus diferentes posiciones políticas y culturales. De la misma manera realizan denuncias que se refieren al actuar de la sociedad

²⁰ Comp. el listado completo de los diarios consultados por Foerster y Montecino en su bibliografía (Foerster/Montecino 1988: 366).

chilena (por ejemplo, el despojo de tierra por parte de winkas) (Foerster/ Montecino 1988: 18-24).

Foerster y Montecino citan, por ejemplo, *La Época* del 8 de octubre de 1914. En ese número, Francisco Paillamán, un candidato mapuche al parlamento, señala que su candidatura se iría a caracterizar por el compromiso explícito con el pueblo mapuche (ibíd.: 21). Respecto a la subdivisión de las comunidades, es decir, la ley de divisiones de las comunidades, discuten en público Antonio Chihuailaf de la Unión Araucana y Arturo Huenchullán de la Sociedad Caupolicán por medio del *Diario Austral* (15 de diciembre de 1926 y 17 de diciembre de 1926) (ibíd.: 25-26). La controversia que muestra las diferencias entre esas dos organizaciones mapuches provocó en lo inmediato la intervención de la Intendencia contra Huenchullán debido a su oposición al proyecto de ley que parcelaría y privatizaría la tierra de las comunidades. También son las diferencias culturales las cuales quedan en evidencia por medio de las opiniones publicadas en la prensa. Mientras la Federación Araucana con Manuel Aburto Panguilef como dirigente buscaba, entre otras, reivindicar prácticas religiosas y sociales mapuches (por ejemplo, el nguillatun o la poligamia), otros actores, algunos religiosos del orden de los capuchinos (ibíd.: 40) y representantes de la Unión Araucana (ibíd.: 46-47), las rechazan en el *Diario Austral* (entre otros lugares).

La importancia que tiene “el espacio de prensa” (ibíd.: 23) se refleja en varias discusiones realizadas por las organizaciones mapuches. Deteniéndose en esos ejemplos, la prensa, en tanto plataforma, puede ser entendida como un recurso vinculado a fines políticos desde los inicios del trabajo de las organizaciones mapuches.

Esa prensa a la que se acude para hacer circular publicamente diferentes opiniones de organizaciones mapuches, sin embargo, acogía simultáneamente las voces de representantes de la sociedad dominante, por ejemplo, de chilenos que ocupan tierras mapuches (comp. Julián Volta en *El Diario Austral*, 11 de abril de 1929, citado en Foerster/ Montecino 1988: 80)²¹.

²¹ En el caso del *Diario Austral*, lo mismo se hace aún más evidente en la época de la dictadura. Según Raymond Colle (1992), en 1984 y 1986, el *Diario Austral*, se hacía parte de las represiones de diversa índole que sufría un proyecto de radio de la misión capuchina en comunidades mapuches, la Fundación Radio Escuelas para el Desarrollo Rural (FREDER). FREDER, proyecto que se inició en 1967 y que actúa hasta la actualidad como Radio La Voz de la Costa en la zona de Osorno perseguía, según Colle, recurriendo a la metodología de Paulo Freire, fomentar el desarrollo económico a la vez que buscaba ofrecer educación (por ejemplo, alfabetización) y, como misión capuchina, orientación religiosa (Colle 1992: 132 ss.). En el contexto de la resistencia mapuche a la expropiación de tierra en los años de la dictadura, el *Diario Austral* levanta la acusación de que la organización apoyaría al terrorismo (ibíd.: 144) y a movimientos socialistas (ibíd.: 145).

4.1.3 La prensa mapuche

Periódicos mapuches surgen a partir de finales de los años 20 del siglo 20 (Gutiérrez Ríos 2014: 40). La Unión Araucana, organización mapuche “fundada por las misiones Capuchinas” (Foerster/ Montecino 1988: 54), mantiene desde el momento de su fundación, es decir, desde enero de 1926 su propio periódico, *El Araucano* (ibíd.: 55). La organización pretendía, entre otros objetivos (por ejemplo, lograr la propiedad privada en la tierra concedida a los mapuches), erradicar determinadas prácticas culturales mapuches argumentando que significarían un obstáculo para la modernización de los mapuches y su integración en la nación chilena (ibíd.: 59).

En ese afán se apunta, por ejemplo, en el número 14 de *El Araucano*, a las mujeres mapuches “que manejan veneno, y de estas mujeres se valen muchos para vengar agravios y satisfacer rencores” (*El Araucano*, no. 14, 1927, citado en Foerster/ Montecino 1988: 59). Según *El Araucano*, la mujer, en cambio, debería subordinarse bajo los hombres debido a que sería “más frágil” y “más flaca” (loc. cit). Lo citado habría que comprenderlo, por un lado, como parte de la anhelada occidentalización de las mujeres mapuches por parte de la Unión Araucana que comprendía el abandono de su poder en la sociedad, por ejemplo, como machis (ibíd.: 59). Por otro lado, se enmarca en la oposición a la poligamia y, por ende, en la oposición a la Federación Araucana, destacándose la Unión Araucana como “la única, en esta época, que se ocupó de la situación social de la mujer mapuche” (ibíd.: 60).

Otras publicaciones serían, por ejemplo, *La Voz de Arauco*, de parte del Centro de Estudiantes Nehuentuain que se publica en el período entre 1938-1939 y *El Heraldo y Frente Araucano*, de parte de la Sociedad Galvarino que se publica en 1940 (Chihuailaf 1992: 130; Gutiérrez Ríos 2014: 40). Ariel Antillanca, Clorinda Cuminao y César Loncón destacan igualmente que “[en] ellos se reivindicaban aspectos culturales, se denunciaban [sic] actos de injusticia, se dan avisos sociales, se posicionan frente a situaciones contingentes y se publican poesías” (Antillanca et al. 2000: 20). En cuanto a *La Voz de Arauco*, Felipe Gutiérrez Ríos señala que se trataría de “un boletín con características de revista” (Gutiérrez Ríos 2014: 40) en el cual se informa acerca del movimiento mapuche y se cuenta con una sección de poesía (ibíd.). Según Gutiérrez Ríos, “[posterior] a eso cuesta encontrar prensa mapuche y los principales artículos para la revisión histórica son los discursos de los diputados mapuche ante el Congreso.” (ibíd.)

Medios mapuches vuelven a surgir, sin embargo, en el marco de la organización de la resistencia a la dictadura militar (ibíd.: 41-47). Ejemplos que se publicaban en Chile son

Aukatun, Pelquitun y Pelon Dugun (ibíd.: 43). Durante la dictadura militar es también en el exterior que se hace prensa mapuche, como, por ejemplo, el *Boletín Informativo Mapuche* (a partir de 1978) y *Amuleayñ* (a partir de 1979) los cuales pasan a formar la publicación *El Huerrquen* (a partir de 1982), volviéndose de esa forma el “órgano oficial del comité exterior mapuche” (ibíd.: 44).

Es en el marco de la resistencia a los festejos del Quinto Centenario, es decir, en los primeros meses del 1990, que surge el Consejo de Todas las Tierras, organización mapuche que demanda autonomía y que cuenta con un periódico, *Voz Mapuche Aukiñ* (ibíd.: 49). El periódico, el cual llega a publicarse a lo largo de 10 años, era el órgano de la organización; su meta era, según Gutiérrez Ríos, informar acerca de lo políticamente relevante para el pueblo mapuche, por ejemplo, las sesiones que cubren pueblos indígenas en la ONU, asimismo como la reivindicación de la cultura, de la tradición mapuche (por ejemplo, de las autoridades tradicionales) (ibíd.: 50-51).

Otra línea política es la que desarrolla la Coordinadora Mapuche de Comunidades en Conflicto Arauco Malleco (CAM), organización mapuche que surge en 1998 en el marco de un movimiento mapuche que busca recuperar las tierras ancestrales, entre otras, por medio de las tomas (ibíd.: 52-55). Con la Coordinadora Arauco-Malleco surge otro medio mapuche, el boletín *Weftun* que incluye artículos sobre política mapuche, entrevistas, información relevante para las comunidades movilizadas asimismo como la denuncia del actuar de parte de las fuerzas represivas del Estado (ibíd.: 58). La publicación y difusión del boletín, según Gutiérrez Ríos, entre 2001 y 2003 (ibíd.: 57-62), sufre dificultades en la medida en que se pasa a criminalizar ese ala del movimiento mapuche de parte del Estado de Chile (ibíd.: 59). Gutiérrez Ríos afirma al respecto que el juicio por la Ley Antiterrorista tomó como indicio la versión en línea y la versión impresa del medio en cuestión (ibíd.).

Juan Francisco Salazar vincula el uso de internet con una determinada fase del movimiento mapuche, es decir, con la fase de la resistencia a los megaproyectos en territorio mapuche asimismo como con la fase de la formulación política del movimiento mapuche y de la vertiente de la recuperación territorial (Salazar 2003: 22). Para el año 2003, Salazar da cuenta de la existencia de alrededor de 25 medios mapuches en internet (ibíd.: 24), entre ellos, medios situados en el extranjero, como, por ejemplo, *Ñuke Mapu*, tanto como medios que operan en Chile, como, por ejemplo, *Mapuexpress*. Bajo las direcciones respectivas de www.mapuche.info y www.mapuexpress.org ambos medios siguen publicando en internet hasta la actualidad. *Ñuke Mapu* tendría, según Salazar, un carácter más intelectual, formando el sitio web parte de un programa de estudios de la universidad de Upsala, Suecia (ibíd.: 27).

En cuanto a *Mapuexpress*, Salazar señala que el periódico en línea significa un contraespacio respecto a la información disponible sobre la lucha del movimiento mapuche (ibíd.: 28). Según la información hecha disponible por Gutiérrez Ríos, desde aproximadamente el año 2002, *Mapuexpress* funcionaba con especial cercanía a la organización mapuche Coordinación de Identidades Territoriales, de modo tal que el medio ayudaba a organizar el movimiento alrededor de los temas de la resistencia a la represa ENDESA asimismo como la recuperación territorial de parte de las empresas forestales (Gutiérrez Ríos 2014: 158-159). Actualmente, el periódico en línea se financia a través de la fundación mapuche Folil (Amsterdam, Holanda) (ibíd.: 159). Es considerado uno de los medios mapuches más importantes contando aproximadamente 3000 visitas por día (ibíd.). Aparte del sitio web el medio cuenta con su propio programa de radio asimismo como una producción audiovisual (ibíd.).

4.2 *Azkintuwe*: un periodismo mapuche activista

Azkintuwe, el periódico dirigido por Pedro Cayuqueo, también surge a inicios de los 2000. He decidido escribir más en detalle sobre *Azkintuwe* como publicación que se caracteriza por su periodismo activista respecto al movimiento social mapuche porque así podré mostrar los inicios de un discurso mapuche crítico frente a la política y la sociedad chilenas, un discurso que después logra tener cabida en los medios masivos. Lo que me importa acá es aclarar lo que es la escritura activista y en qué forma esa escritura es una traducción y explicación asimismo como un archivo de la cultura indígena.

4.2.1 Descripción: el perfil de *Azkintuwe*²²

Período de publicación y periodicidad

El *Periódico Mapuche Azkintuwe* se ha publicado en papel entre octubre de 2003 y mayo de 2010. En total han salido 46 números. Aparte de la versión impresa la publicación tenía una presencia en la web en la que se podía acceder a todos los contenidos. Joanna Crow señala que el inicio del periódico en 2003 tendría que ver con la expresión de una oposición a la publicación de los resultados de la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato (Crow 2014: 195-196):

“*Azkintuwe* sought to keep readers’ attention focused on the (truth of the) present at a time when the political elite was trying to relegate the so-called indigenous problem to the past. *Lagos* aimed to use the CVHNT to bring the history of indigenous-state conflict to a close. *Azkintuwe*, in contrast, was determined to show that, rather than abating, the conflict was actually worsening and it laid the blame for this squarely at the feet of the state: a crooked justice and penal system, a violent police force, an inadequate education system, and a president who refused to enter into a real dialogue (despite all his proclamations to the contrary).” (ibíd.: 196-197)

Lo que se busca en *Azkintuwe* entonces es, entre otras, hablar de la prisión política que afecta a activistas mapuche tanto como de la impunidad del asesinato del activista Alex Lemun de parte de un policía (ibíd.: 196).

²² En la selección de los criterios que analizaré en esa sección me ha ayudado la propuesta para la práctica de un análisis de discurso de Siegfried Jäger (2004).

Respecto a la periodicidad de la publicación, ésta es irregular y varía entre mensual y bimensual. Se rompe con el ritmo bimensual, por ejemplo, en el caso del número de enero de 2008 el cual corresponde a la fecha del asesinato del mapuche Matías Catrileo por parte de un carabiniero.

Contexto de trabajo: periodismo de los movimientos sociales

En los números 3 a 9 Azkintuwe publica un banner del Kolectivo Mapuche Lientur, antecesor en internet de *Azkintuwe* (Boccara 2006: s.p.). El banner lleva el texto “¿Dónde leer lo que El Mercurio no dice?” o “¿Dónde leer lo que no se dice?”. Aparece justo encima del aviso legal del periódico haciendo pensar que esta publicación en línea se vinculara de alguna forma con el grupo de colaboradores de *Azkintuwe*, idea que se refuerza porque el mismo anuncio es utilizado a partir del número 11 para informar sobre la página web de *Azkintuwe*. Es decir, la dirección web que indica el aviso cambia de www.nodo.org/kolectivolientur a www.nodo.org/azkintuwe (ambas páginas web no existen más), manteniéndose el lema citado y la fotografía que muestra maquinaria pesada, policía militarizada en medio de una vegetación de árboles o arbustos y que alude a la militarización de las comunidades mapuches.



¿Dónde leer lo que El Mercurio no dice?
Kolectivo Mapuche Lientur
www.nodo50.org/kolectivolientur

Trokiñ DIRECTOR Pedro Cayuqueo Millaqueo EDITOR PERIODISTICO Renato Reyes Matus	COLABORADORES Jaqueline Caniguan, Fresia Mellico, Miriam Alvarez, Wladimir Painemal, Carlos Millahual, Pedro Cariman, Elias Paillal, Rodrigo Marifal, Andrés Carvajal y Arnaldo Pérez. CORRESPONSALES PUELMAPU Lorena Caniuqueo, Hernán Scandizzo y Adrián Moyano.	COLUMNISTAS José Marimán, Carlos Ruiz, Wladimir Painemal y Andrés Carvajal DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN Josseline Fuentes Castillo	PERIÓDICO MAPUCHE AzkintuWE Azkintuwe es editado por el Kolectivo Periodístico Azkintuwe, Anibal Pinto 703, Nueva Imperial, IX Región - CHILE. T: Fax: 45-612621 Email: azkintuwe@yahoo.es
--	--	--	--

Nº 4 - Küyen / Marzo de 2004 Epu 2

Azkintuwe, no. 4, marzo de 2004, p.2

¿Dónde leer lo que no se dice?
Kolectivo Mapuche Lientur
www.nodo50.org/kolektivolientur

Trokiñ
 DIRECTOR
 Pedro Cayuqueo Millaqueo
 EDITOR PERIÓDICO
 Renato Reyes Matus

COMITÉ EDITORIAL
 Jaqueline Caniquan, Pedro Cayuqueo,
 José Marimán, Wladimir Painemal,
 Rodrigo Marilaf y Pedro Carimán.

COLABORADORES
 Fresa Melillo, Carlos Millanval, Pedro
 Herrera, Mario Llancaqueo, Paulina
 Caniququeo, Andrés Carvajal, Ana Muga.

CORRESPONSALES PUELMAPU
 Hernán Scandizzo, Sebastián
 Hacher y Adrián Moyano.

FOTOGRAFÍA
 Pablo Díaz, Sebastián Hacher,
 Alejandra Bartoliche

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
 Josseline Fuentes Castillo

PERIÓDICO MAPUCHE
AZkintuWE
 Azkintuwe es editado por el Kolectivo Periodístico Azkintuwe
 Temuco - Wallmapuche / Email: azkintuwe@yahoo.es
 Sitio web: <http://www.nodo50.org/azkintuwe>

Nº 9 - Kúyen / Agosto - Septiembre de 2004

Epu 2

Azkintuwe, no. 9, agosto-septiembre 2004, p.2

El Kolectivo Lientur, según un trabajo de Juan Francisco Salazar, es uno de los medios en línea que han ganado importancia con la organización del movimiento mapuche a finales de los 90 (Salazar 2003: 22; 26) en un contexto en el cual el activismo de los mapuches ha sido criminalizado por parte de los medios chilenos (ibíd.: 22-23). Lientur habría surgido en Temuco en el año 2000, dedicándose a entregar “counter-information” (ibíd.: 26) sobre el conflicto. Según lo investigado por Salazar, usaba el sitio web español Nodo50 desde el cual lo publicado se difundía entre movimientos sociales en varias regiones del mundo (ibíd.). En ese sentido es posible entender que aún en el libro publicado en el 2006, los autores de *Escucha Winka* se refieren a *Azkintuwe* en su Epílogo y mencionan el medio en cuestión como una contribución desde una posición intelectual “que ha comenzado a desarrollar un trabajo incesante acerca de los conceptos de autonomía y autodeterminación” (Marimán et al. 2006: 253).

Financiamiento independiente

En el número 2 de *Azkintuwe* se indica que el periódico adscribe a un “periodismo crítico e independiente” (*Azkintuwe*, no.2, noviembre-diciembre 2003, p.2), de modo tal que “no recibe financiamiento de ningún sector político y que depende de las ventas para su funcionamiento” (ibíd.). En ese mismo contexto, en la misma sección, se describen dos modalidades de suscripción al periódico, cada una por el período de un año. Es decir, la publicación, a pesar de financiarse de una forma altamente arriesgada, se proyecta por a lo menos un año.

Según lo que informa la página web del periódico, hay puntos de venta o distribuidores en varias ciudades de Chile (Temuco, Santiago, Valparaíso, Valdivia, Osorno). La distribución en Argentina es por medio de distribuidores ubicados igualmente en diferentes ciudades. El

periódico se vendía a un precio de 800 pesos chilenos. Las cifras de las ventas se sumarían, según Crow, a 100.000 en total para los años 2003 a 2008 (Crow 2014: 197).

En los números a los cuales tengo acceso – número 1 a 26, 29, 39, 41, 42 – hay avisaje sólo en un caso. En el número 22 aparece un anuncio del Observatorio de Derechos de los Pueblos Indígenas, organización vinculada al abogado en derechos humanos, José Aylwin.

Diseño de la portada: la visibilización de la represión y la resistencia tanto como la reimaginación del territorio mapuche

La portada, aparte de mostrar el título del periódico, está compuesta por una foto en tamaño sobredimensionado, cubriendo casi tres cuartos de la página (comp. las siguientes fotografías citadas). De esa forma, *Azkintuwe* muestra un parecido con los periódicos chilenos de información resumida, simplificada y tendenciosa, como *Las Últimas Noticias* o *La Segunda*. En ese sentido, recuerda lo observado por Freya Schiwy respecto a la producción audiovisual indígena: no rechaza completamente la estética de la cultura masiva (Schiwy 2009: 12), sino que la usa para subrayar la gravedad de la represión asimismo como la fuerza de la resistencia mapuche. En el caso del fotomontaje que aparece en el número 2 (2003) (comp. siguiente fotografía) el trabajo visual hace coincidir en la portada dos momentos de la política chilena que, siendo de un carácter distinto, muestra las dos caras de la misma moneda: el entonces presidente Lagos en una supuesta misión de diálogo y pacificación en el marco de la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato, por un lado, y la policía militar que detiene a un activista mapuche, por el otro. Esas imágenes no coinciden de esa manera directa en la política chilena. En *Azkintuwe*, no obstante, la doble moral se expresa de forma muy accesible por medio del fotomontaje que cubre la portada.



Azkintuwe, no.2, noviembre-diciembre 2003, portada



Azkintuwe, no. 1, octubre 2003, portada

Además, en la parte de arriba al costado derecho de la portada aparece una gráfica que muestra un mapa de Wallmapu, es decir, del territorio mapuche en lo que hoy es Argentina y Chile. Según Guillaume Boccara, ese mapa tiene potencial crítico: borra la frontera entre los dos estados y se apropia visualmente de parte del territorio chileno y argentino (Boccara 2006: s.p.). Incluido en el mapa está el rostro de una persona que parece ser de edad avanzada. La carga simbólica que surge de la combinación del territorio completo y la persona mayor remite a la población de ese territorio desde hace tiempos antiguos. Constituye un guiño al rol que juega la continuidad sociocultural para el ente político-territorial que se defiende. La inclusión del rostro es a la vez una forma de sustituir la cordillera de los Andes, que ha sido frontera a partir de la administración colonial (ibíd.) por los movimientos de las personas que sí cruzaban los Andes y que mantenían comercio por encima de la cordillera. La gráfica que une lo territorial y lo fenotípico simboliza además el aspecto del saber de los mayores y las

mayores, pu kuifikeche en mapudungun, en la sociedad mapuche. El dibujo de la persona mayor remite también a la representación de la oralidad de la cultura mapuche en la medida en que la cultura oral dota de prestigio a aquellas personas mayores que guardan conocimiento y que pueden transmitirlo (Ong 1993: 41). El mapa completo, un orden social y político anterior, se mantiene por medio de las personas que lo recuerdan y lo transmiten.

Es decir, en la portada se muestra el activismo político contemporáneo (la fotografía que cubre la portada y que suele dar cuenta de un acontecimiento actual) en su contexto histórico (el mapa completo). El mismo contexto del pasado al que se alude y el que se estiliza por medio de la gráfica es un activismo simbólico en sí. La mediatización se realiza con un tono de crítica.

Idiomas: la hibridación del castellano y la politización del mapudungun

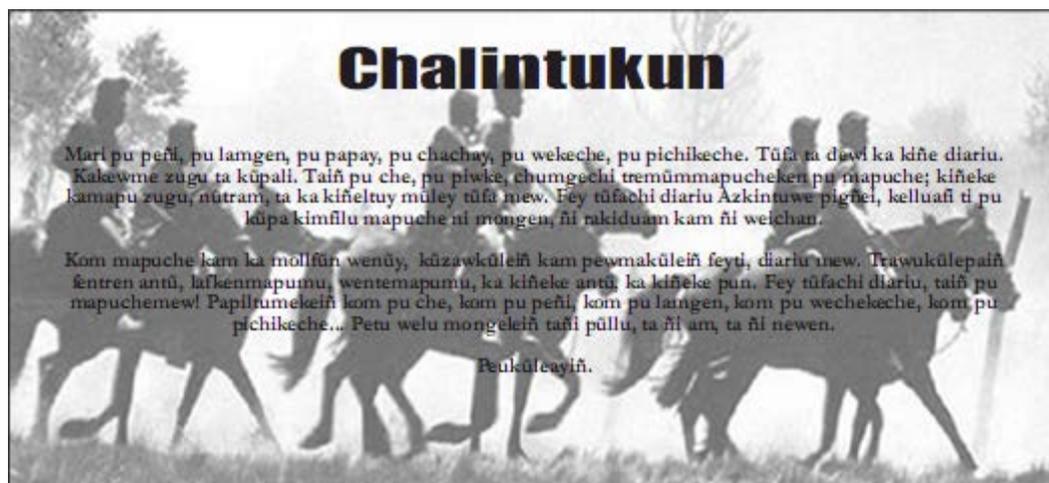
Es en cuanto al uso del idioma mapudungun que es posible ver cómo decisiones formales pueden resultar en una forma de mediatización más cercana a su variante de archivo, de interpretación intercultural y reactivación cultural.

En *Azkintuwe* – aunque el título mapuche del periódico pueda hacer sospechar lo contrario – se usa mayoritariamente el castellano. En mapudungun, no obstante, se señala la paginación y se denominan los géneros periodísticos, caso en el cual se indican las equivalencias en castellano. Términos en mapudungun aparecen además en los artículos donde se encuentran destacados por el uso de la letra en cursiva. De esa forma el periódico adquiere rasgos de diccionario.

Las cursivas no solamente destacan, sino también indican la falta de una traducción al castellano y, por ende, la hibridación del idioma chileno. En ocasiones los títulos de los artículos están en mapudungun. En la portada del primer número, por ejemplo, el título principal lo compone el lema “Welu petu mogeleiñ”, acompañado entre paréntesis por su traducción al castellano. El lema “Aún estamos vivos” remite a las protestas mapuches que se han organizado para el motivo de la oposición a los festejos por los Quinientos Años en 1992. A la vez, a través del mapudungun se logra insertar una forma de práctica cotidiana del mapudungun al lugar que ofrece el periódico. La carga política que transporta el mapudungun es otra de sus funciones: el idioma da cuenta de una continuidad histórica. El texto titulado “Chalintukun” (comp. la siguiente gráfica), por ejemplo, que aparece abriendo el primer número de *Azkintuwe* es una excepción en el sentido de que está entero en mapudungun sin

que se añade una traducción al castellano²³. La realización de ese tipo de saludo – saludo puede ser una traducción de de chalin al castellano – al iniciarse el emprendimiento del periódico plantea, incluso antepuesto al comentario editorial, un lugar de la enunciación: saludando de forma mapuche, al estilo de un discurso hablado, la presentación del periódico que se hace en el texto ocurre desde un lugar que imagina a los destinatarios del mensaje como una comunidad restringida a la capacidad de la decodificación del mensaje. Si bien se afirma ser incluyente respecto a los no-mapuche (“Kom mapuche kam ka mollfün wenüy, küzawküleñ kam pewmaküleñ feyti, diariu mew (...), es decir, “mapuches y amigos de otra sangre trabajamos y soñamos en este diario”²⁴), la diferencia lingüística de partida se vuelve una forma de subrayar que se procura mostrar reservado el acceso a determinadas áreas de significación, a la práctica socio-cultural en este caso.

La mediatización que se basa en el uso del mapudungun en el periódico es tanto la afirmación de la comunidad lingüística y sociocultural como su archivización, una archivización de limitado alcance en los casos en los cuales se evitan las traducciones. Es un archivo que se basa en los conocimientos de cada uno o de cada una y/ o la iniciativa propia.



Azkintuwe, no.1, octubre 2003, p. 2. Gráfica y texto “Chalintukun”

²³ No es el único texto que sale entero en mapudungun y sin traducción. El poema “Wezake Pewma” de Maribel Mora Curriao (*Azkintuwe*, no. 4) sería otro ejemplo.

²⁴ La traducción es mía y se basa en mis conocimientos básicos del mapudungun. No puedo descartar errores.

Suplementos: la abertura hacia los fondos del Estado

Se han editado los suplementos *AZDomingo* (13 números que salieron entre septiembre de 2007 y marzo de 2008), *Zapilkan* y *Yekintun* (6 y 5 números respectivamente que salen entre octubre de 2009 y junio de 2010). *AZDomingo* y *Zapilkan* cubren reportajes culturales, las áreas de producción y revitalización cultural, *Yekintun* está dedicado a comunicación audiovisual.

En cuanto al formato de *AZDomingo*, se asemeja, por ejemplo, al suplemento *Revista del Domingo* de *El Mercurio*²⁵, ya que se ha practicado una estética austera de revista, un diseño que resulta sencillo a pesar del uso de una fotografía que cubre la portada por completo. *AZDomingo* se suele concentrar en un tema y logra una forma de claridad al reducir el número de artículos por página.



AZDomingo, 16 de septiembre de 2009, p.2



AZDomingo, 16 de septiembre de 2009, p.2

²⁵ *El Mercurio* es un periódico chileno de derecha, acusado de haber apoyado a la dictadura militar de Pinochet por medio de la publicación de información falsa con tal de encubrir la violación de derechos humanos.

Se repite lo que por medio de la observación de Schiwy he sostenido anteriormente: el medio mapuche no rechaza del todo a los formatos chilenos, sino que recurre a ese formato desde una perspectiva distinta, desde una perspectiva que denuncia las faltas del sistema chileno en cuanto a la política indígena asimismo como el modelo económico (comp. *AZDomingo* del 16 de septiembre de 2007 que imprime una larga entrevista con José Aylwin, especialista en derechos humanos y de los pueblos indígenas). El uso de la fotografía de una persona que toca un instrumento mapuche tradicional (comp. la fotografía arriba citada) es paradigmático al respecto debido a la mezcla entre una fotografía con connotación museal o etnográfica y un contenido de información activista, es decir, la falta de ratificación del convenio OIT 169.

Yekintun y *Zapilkan* significan el paso de la así declarada independencia del medio a su dependencia de financiamiento estatal (Fondo de Fomento del Libro y la Lectura en el caso de *Zapilkan*, Fondo de Fomento Audiovisual en el caso de *Yekintun*). A la vez, muestran un nexo temático con temas de patrimonio cultural.

Es decir, cuando a nivel de la política chilena se da el término del primer período de gobierno de Bachelet y el paso de la Concertación a la Alianza, es decir, el paso de una coalición de partidos de centro-izquierda a una coalición de partidos de derecha, *Azkintuwe* transita de una situación de independencia a una de una parcial dependencia del financiamiento del Estado de Chile. Aquello sucede además cuando *Azkintuwe* crea espacios específicos con cabida para lo patrimonial-cultural. El medio en cuestión ajusta las coordenadas de su posicionamiento político-ideológico. Crow lo evalúa de forma diferente:

“By that time (2009, nl), the newspaper was receiving some state funding, which helped to keep the print version afloat and also supported two new cultural supplements. Such a development is not as incongruous as it first seems, and it certainly did not prevent *Azkintuwe* from denouncing the state’s treatment of the Mapuche.” (Crow 2014: 197)

La autora no observa cambios en la posición activista del periódico como consecuencia de una nueva forma de financiamiento.

Esa evaluación coincide con lo explicado por Wladimir Painemal, colaborador de *Azkintuwe*, en una entrevista de marzo de 2010: Painemal se muestra sumamente crítico respecto a la evaluación del período de gobierno de Michelle Bachelet y pesimista al referirse a lo que se espera para el gobierno de Sebastián Piñera. Los suplementos pretenderían cubrir la producción cultural mapuche destacando que ésta no recibe la misma atención de la que goza el tema de la recuperación territorial. Painemal dice:

"Principalmente fue por dos motivos [la publicación de los suplementos, nl]. El primero es el creciente número de iniciativas artístico-culturales y creaciones audiovisuales que se encuentran fuera de la agenda de los medios de comunicación oficial. Estas iniciativas no tienen la misma cobertura que tiene la lucha por la tierra, que asocia lo mapuche a pequeños grupos de campesinos fuera de la ley, negando el carácter de pueblo que tiene el proceso y al mismo tiempo invisibilizando la importante creatividad cultural que tiene en su seno." (Painemal citado en Casasús 09.03.2010: s.p.)

La explicación de Painemal recuerda lo que señala Vásquez, uno de los funcionarios entrevistados de Orígenes, respecto a las Bienales de Arte y Cultura Indígena: éstas también abrirían la posibilidad de mostrar a los pueblos indígenas como más que causantes de un conflicto (comp. capítulo anterior). No obstante, Painemal también justifica la decisión por financiarse a través de los fondos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del 2009 por razones pragmáticas: los fondos existen para ser usados (Casasús 09.03.2010: s.p.).

4.2.2 Núcleos temáticos en el periodismo activista de *Azkintuwe*

4.2.2.1 Reflexiones sobre el periodismo mapuche

El primer número del periódico impreso sale en octubre de 2003 y abre con el recién mencionado saludo en mapudungun y una declaración de objetivos: el "Periodismo mapuche" ("Periodismo mapuche", *Azkintuwe*, no. 1, octubre 2003, p.2) de *Azkintuwe* se caracterizaría por dar cuenta de la pluralidad de posiciones políticas que emergen alrededor de la construcción de un ente político mapuche con una base territorial, "aquella vieja utopía del país mapuche" (ibíd.). *Azkintuwe* pretende ser un "medio "nacional"" (ibíd.), "un medio informativo de todo el Wallmapu" (ibíd.). Es decir, el periódico apoya la idea de la unidad del pueblo mapuche estando consciente de las fragmentaciones:

"Esta visión nacionalitaria estará presente en cada una de nuestras ediciones, con la misma naturalidad que la visión chilena inunda las páginas de La Tercera o La Nación. De esta forma creemos se supera la idea tradicional de un periódico de determinada organización o vocero de determinado sector territorial, para dar el salto a un periódico de carácter "nacional" mapuche." (ibíd.)

El periódico contribuye a imaginar una nación mapuche y el concepto de nación se puede entender en ese contexto con ayuda de la definición de Benedict Anderson (2006 [1983]): una comunidad imaginada que supera el entorno directo y cercano, sin ir más allá, a la vez, de las

fronteras de Wallmapu (respetando las fronteras de Wallmapu), de la supuestamente “vieja utopía del país mapuche” (“Periodismo mapuche”, *Azkintuwe*, no. 1, octubre 2003, p.2), siendo la antigüedad de la nación una de sus contradicciones y parte de su imaginación (Anderson 2006 [1983]: 6-7). El formato del periódico sería, según Anderson, junto con la novela, el medio predilecto para imaginar la nación, pues, no solamente apoya una idea de un tiempo compartido por una comunidad, el tiempo que indica la portada del periódico y el tiempo que fluye en la medida en que aparece un número tras otro del periódico. Además hace compartir un ritual a un grupo de personas, el ritual de lectura del periódico (ibíd.: 33-35). En ese sentido, el periódico sería una forma de crear una comunidad.

Hay un punto que distingue la imaginación de la nación mapuche en *Azkintuwe* de aquella que describe Anderson para el caso de los estados latinoamericanos cuando se independizan de la corona y que dominan territorios determinados que se iban estableciendo por razones de administración y campañas militares (ibíd.: 52-53): en la imaginación de la nación mapuche en el momento de *Azkintuwe* se trata de la creación de una nación no desde un territorio ya reapropiado, sino desde el espacio virtual del world wide web (Boccaro 2006). La web es el punto de partida de la lucha política del periódico. Sería equivocado, no obstante, sobreestimar la importancia de la web, ya que, como cité anteriormente del mismo artículo de Boccaro, lo que para Cayuqueo importa es llegar a sus lectores, a su grupo, el cual sí precisaría del medio impreso (ibíd.). En ese sentido, la web como punto de partida tampoco funciona como un sustituto de las diferentes demandas del movimiento social. No se trata de la creación de una comunidad virtual, no se trata de resignarse respecto a proyectos de autonomía, a escaparse hacia el espacio virtual. Se trata de lanzar un periódico y contribuir de esa forma al proyecto de la nación mapuche la que tiene un carácter muy concreto el cual se muestra, por ejemplo, en el diseño de la portada que hace alusión al mapa de la nación mapuche.

El primer número de *Azkintuwe* sienta las bases para la creación de la comunidad desde el medio. Aparte de tocar temas como la represión del movimiento social mapuche por medio de la justicialización de la lucha y la Ley Antiterrorista (*Azkintuwe*, no. 1, octubre 2003, p.3) asimismo como la militarización del territorio (*Azkintuwe*, no. 1, octubre 2003, p.4) incluye el artículo “Hacia un imaginario de nación” (Cayuqueo, P./ Painemal, W. “Hacia un imaginario de nación”, *Azkintuwe*, no. 1, octubre 2003, pp.12-14). En él, Pedro Cayuqueo y Wladimir Painemal critican el estado de dispersión del movimiento mapuche (mencionan, por ejemplo, las identidades territoriales) y preguntan por la posibilidad de un “proyecto político e histórico

común” (ibíd., p.12). Ese punto es debatido también por José Marimán en el número 2 de *Azkintuwe* en el cual afirma:

“El reforzamiento de la identidad mapuche es un fenómeno de nuestros tiempos y es saludable ver que ello ocurra a despecho de lo que piensen los nacionalistas chilenos. Sin embargo, es conveniente no perder de vista en el presente, que sólo la identidad mapuche o la identidad de Pueblo o de Nación representa una fuerza social potencial a favor de presionar por cambios al interior de la sociedad chilena, y en favor de la tolerancia y el pluralismo étnico nacional. La identidad mapuche fragmentada sólo favorece la dominación de los mapuche, como ya lo ha probado la historia.” (Marimán, J. “Identidad fragmentada”, *Azkintuwe*, no. 2, noviembre 2003, p.12)

Una de las fotografías que acompaña el artículo citado del primer número muestra a varias personas encapuchadas en medio de un paisaje rural en el cual se ve a lo lejos una nube de humo (comp. la siguiente fotografía). Una de las personas toca un instrumento mapuche, otra sostiene y mantiene en movimiento un tejido con el cual se lanzan objetos, un wetruwe en mapudungun (una honda en castellano). Se elige una imagen que es posible asociar con una determinada forma de activismo mapuche, es decir, con la recuperación territorial en el territorio mapuche y los enfrentamientos entre los activistas y la policía (posiblemente representada en la imagen a través del gas lacrimógeno asimismo como la situación de enfrentamiento). La fotografía toma una clara posición, ya que está sacada desde el lado de los activistas.



Comp. *Azkintuwe*, no. 1, octubre de 2003, p.12

Mientras la primera reflexión sobre el periodismo mapuche aparece vinculada a cuestiones fundamentales para el movimiento mapuche, como lo es la lucha por la nación mapuche, otra autorreflexión sobre el periodismo de *Azkintuwe* es distinta. En “Cambios”, editorial de

Cayuqueo que coincide con el inicio del gobierno de Michelle Bachelet (Cayuqueo, P. “Cambios”, *Azkintuwe*, no. 18, marzo-abril 2006, p.2), la lucha política por la nación mapuche no constituye el objetivo del medio en primer lugar. El objetivo pasa a ser, en cambio, un enfoque en los logros del movimiento mapuche y la autocrítica del medio se refiere justamente a la posición crítica que se ha asumido hasta aquel momento:

“Acostumbrados a informar sobre el complejo acontecer político de nuestro pueblo, caracterizado por situaciones de conflicto, atropellos varios e injusticias judiciales por doquier, olvidamos a menudo que una de las obligaciones de todo medio es dar debida cuenta de "todas" las noticias, incluidas por cierto las "cotidianas" y aquellas calificadas comúnmente como "positivas" o "esperanzadoras". La observación no es gratuita. Compartiendo con lectores impresiones sobre nuestro trabajo, varios nos señalan extrañar una mayor cobertura a todas aquellas situaciones que no impliquen apaleos o persecuciones arbitrarias, sino más bien avances, conquistas o pequeños logros de algún sector determinado de nuestro pueblo. Historias alegres que nos llenen de fuerza, en definitiva, y que permitan mostrar la otra cara de aquel mapuche "conflictivo", "terrorista" o "intransigente" que nos venden a diario la mayoría de los restantes medios de comunicación.” (ibíd.)

Es decir, se supone que es posible cubrir las noticias mapuches no sólo desde el lado del conflicto, sino que también desde otro lado, desde una diversidad de ángulos.

4.2.2.2 Presos políticos y Ley Antiterrorista

Un primer enfoque importante del medio es la cobertura de noticias relacionadas con la judicialización del conflicto entre activistas mapuches y el Estado de Chile. Respecto a ese enfoque el periódico publica sobre el caso del juicio bajo la Ley Antiterrorista a los lonkos Aniceto Norín y Pascual Pichún (Escobar, C. “Condena a lonkos, paradigma de la persecución”, *Azkintuwe* no.3, enero-febrero 2004, p.7; Millahual, C. “Suprema injusticia contra lonkos”, *Azkintuwe* no. 4, marzo 2004, p.4). El juicio se realiza con testigos sin rostro, es decir, con testigos que permanecen sin revelar su identidad (Escobar, C. “Condena a lonkos, paradigma de la persecución”, *Azkintuwe*, no.3, enero-febrero 2004, p.7; Carmona, E. “El delito de ser mapuche”, *Azkintuwe*, no. 4, marzo 2004, pp. 18-20):

“Los “testigos sin rostro” se reclutan entre indígenas hiper empobrecidos, a veces comunidades enteras, a cambio de protección económica con cargo al erario fiscal, en algunos casos equivalente a 4.000 dólares por persona, una fortuna para las dimensiones de la pobreza local. La defensa no tiene derecho a conocer las declaraciones de los testigos secretos hasta el momento del juicio, “en vivo y en directo”.” (Carmona, E. “El delito de ser mapuche”, *Azkintuwe*, no. 4, marzo 2004, p. 20)

En cuanto a ese caso el periódico publica acerca de la acusación del Estado de Chile de parte de Norín y Pichún ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos de la OEA (Escobar, C. “Condena a lonkos, paradigma de la persecución”, *Azkintuwe*, no.3, enero-febrero 2004, p.7; “CIDH acoge casos de lonkos”, *Azkintuwe*, no. 22, octubre-noviembre de 2006, p.5; “Lonkos denuncian al gobierno”, *Azkintuwe*, no. 26, julio-agosto de 2007, p.4). *Azkintuwe* resume al respecto:

“La petición, busca sancionar al estado por la vulneración del debido proceso del que fueron víctimas los dirigentes, producto de la condena de cinco años y un día por una supuesta "amenaza", que el tribunal calificara de terrorista en septiembre del 2003, en el que entre otras irregularidades se utilizaron testigos sin rostro. Producto de la infracción a los derechos contenidos en la Convención, Chile podría resultar condenado por incumplimiento del deber de respeto, garantía y adopción de las medidas legislativas, contenidas en la misma.” (“CIDH acoge casos de lonkos”, *Azkintuwe*, no. 22, octubre-noviembre 2006, p.5)

En el marco de la resistencia al proyecto represa Ralco el número 7 de *Azkintuwe* del junio de 2004, da cuenta de la condena del dirigente Víctor Ancalaf a 5 años de cárcel, condena en la cual también se recurre a la Ley Antiterrorista. La nota explica además el rol clave que tiene Ancalaf en el movimiento social mapuche a partir de finales de los 90:

“Víctor Ancalaf, que permanece detenido en el Módulo de Presos Políticos de la Cárcel El Manzano de Concepción desde el 2 de noviembre del año 2002, es un destacado dirigente de la zona de Collipulli que saltó al primer plano de la figuración pública al fundar, junto a otros dirigentes tradicionales de las regiones VIII y IX, la organización Coordinadora Arauko-Malleko (CAM) a fines del año 1998, referente que impulsaba a nivel de comunidades en conflicto la ocupación efectiva de fundos agrícolas y forestales en la zona sur del país.” (“5 años de cárcel para Ancalaf”, *Azkintuwe*, no.7, junio 2004, p.3)

Al igual que en el caso de Pichún y Norín, *Azkintuwe* también informa sobre la acusación del Estado de Chile de parte de Víctor Ancalaf ante la misma Corte Interamericana de Derechos Humanos (“Caso de Victor Ancalaf a la OEA”, *Azkintuwe*, no.14, junio-julio 2005, p.3):

“Entre las peticiones hechas por las organizaciones ante la CIDH, comprende disponer de medidas amplias e integrales de reparación a favor de Víctor Ancalaf Llaupe, especialmente en lo relativo al desagravio de su nombre y restablecimiento de su honor por haber sido condenado injustamente por los tribunales de justicia chilenos, utilizándose una legislación improcedente y desproporcionada al hecho que motivó el proceso penal. Asimismo, se solicitó derogar todas las disposiciones de la actual legislación antiterrorista vigente en Chile, Ley 18.314, en relación a las demandas mapuche, entre otras medidas solicitadas en contra del Estado chileno.” (“Caso de Victor Ancalaf a la OEA”, *Azkintuwe*, no.14, junio-julio 2005, p.3)

Aparte de los casos particulares, el periódico publica sobre la aplicación de la Ley Antiterrorista de forma genérica (“El legado de Pinochet”, *Azkintuwe*, no.12, febrero-marzo 2005, pp.20-21; Buendía, M. “Un paso hacia la justicia”, *Azkintuwe*, no.15, agosto-septiembre 2005, p. 8; Scandizzo. H. “”Dudo que deje de criminalizarse la protesta social mapuche””, *Azkintuwe*, no. 21, agosto-septiembre 2006, pp.14-15).

4.2.2.3 Resistencia a la represa Ralco: la inundación de un cementerio mapuche

En el marco de la construcción de la represa Ralco – construcción de dimensiones enormes que se inicia ya a finales de los años 90 – el periódico publica una declaración pública de Mapuche Domuche Newen, agrupación de resistencia a la represa (“Pehuenches advierten a ENDESA”, *Azkintuwe*, no. 5, abril 2004, p.24). En la declaración se hace hincapié en la falta de cumplimiento de puntos acordados entre el gobierno, los mapuche y la empresa ENDESA. Se demanda, entre otras, la construcción de casas y la liberación del dirigente mapuche Víctor Ancalaf. Respecto a ese conflicto, la revisión del número 6 de *Azkintuwe* es especialmente relevante, pues, coincide con un punto auge en el conflicto en torno a la construcción de la represa Ralco en el Alto Bío-Bío, es decir, con el llenado de la ya construida represa y la inundación del cementerio mapuche. Cayuqueo señala que: “Endesa se había comprometido a trasladar las osamentas de los primeros habitantes del Cajón del Bio-Bio antes de proceder a inundar los terrenos, pero nada de eso se cumplió.” (Cayuqueo, P. “El desastre en Ralko”, *Azkintuwe*, no.6, mayo 2004, p.5)

A pesar de que la construcción de la represa Ralco desplaza a familias mapuches e inunde un antiguo cementerio mapuche no hay en la cobertura de la oposición una significativa argumentación con respecto a la legislación del patrimonio cultural indígena. Los temas que retratan las ediciones 1 a 10 de *Azkintuwe* que aparecen entre 2003 y 2004 son

principalmente el territorio, el medio ambiente, los activistas encarcelados y las condiciones de vida tanto como infraestructura de las familias desplazadas por la hidroeléctrica (comp. a modo de ejemplo “Pehuenches advierten a ENDESA”, *Azkintuwe*, no. 5, abril 2004, p.24).

En el número 6 de *Azkintuwe* (no.6, mayo 2004, p.5-6), no obstante, sí se habla de forma abierta sobre la inundación del cementerio. El enfoque en el patrimonio cultural ahí se retrata, primero, por parte de los activistas mapuches: se cita tanto a María Curriao como a Antolin Curriao hablando de la cercanía familiar que tienen con el cementerio. Segundo, por parte de especialistas externos el enfoque del cual se da cuenta es el caos institucional (¿qué institución tiene la responsabilidad por lo ocurrido? ¿Es acaso la institución que se encarga del patrimonio cultural, es decir, el Consejo de Monumentos Nacionales?) asimismo como la legislación. José Aylwin, en una carta abierta al representante de la ONU, Rudolfo Stavenhagen, puntualiza que la inundación del cementerio viola la Ley de Monumentos Nacionales la cual califica lo ocurrido como delito perseguido por el Código Penal. Aclara también que se incumple la Ley Indígena según la cual se habría requerido el consentimiento de las comunidades afectadas.

4.2.2.4 Idioma mapuche

Constantes a lo largo del tiempo de la publicación del periódico son los artículos en torno al idioma mapuche.

Es ya en el número 3 de *Azkintuwe* que se llama a mantener un idioma que estaría a punto de perderse (Caniguan, J. “La urgencia del idioma”, *Azkintuwe*, no. 3, enero-febrero 2004, p.15). Si bien la escritura sería importante, lo sería también el uso de la lengua en la vida cotidiana, la valoración del idioma haciéndolo parte de la cotidianeidad (Caniguan, J. “La urgencia del idioma”, *Azkintuwe*, no. 3, enero-febrero 2004, p.15; Caniguan, J. “Mari mari lamgen”, *Azkintuwe*, no.12, febrero-marzo 2005, pp.15-16; Caniguan, J. “El llamado del mapuzugun”, *Azkintuwe*, no. 24, marzo-abril 2007, p.22):

“Insisto, todos tenemos tareas en este afán por no dejar morir el mapuzugun, unos en la academia, otros en la política, pero todos en nuestra cotidianeidad, en la conversación familiar, en los encuentros de amigos, en el paseo de fin de semana.” (Caniguan, J. “El llamado del mapuzugun”, *Azkintuwe*, no. 24, marzo-abril de 2007, p.22)

El compromiso con el idioma mapudungun se vuelve un asunto altamente emocional, ya que se habla de “no dejar morir el mapuzugun” (ibíd.). Es decir, se describe la situación del mapudungun usando una expresión que alude al género del melodrama.

Más allá de la cotidianeidad del idioma, el periódico pone énfasis en la problemática vinculada al idioma indígena debido a la discriminación y la falta de políticas educativas al respecto (Caniguan, J. “El valor del mapuzugun”, *Azkintuwe*, no. 26, julio-agosto 2007, p.2). Para que la lengua se siga practicando es necesario su inclusión en la enseñanza institucionalizada. Sin embargo, por parte del Estado se quedaría atrás:

“El actual gobierno, a raíz de la movilización secundaria del año 2006, ha elaborado un proyecto de Ley General de Educación. Una apuesta interesante, sin embargo, cuando leemos esta ley, nuevamente constatamos la ausencia de los pueblos originarios en ella. No hay allí artículos que estipulen la enseñanza de nuestras lenguas, el conocimiento de la historia propia y la consideración de las comunidades en la planificación y diseño de las especificidades por cada escuela. Sino que el espíritu general de esta ley se orienta, una vez más, a la formación de las nuevas generaciones en un marco de homogeneidad nacional, cuando cada día constatamos la presencia de la diversidad y la riqueza que esto conlleva para cualquier sociedad que se precie de su modernidad.” (Caniguan, J. “El valor del mapuzugun”, *Azkintuwe*, no. 26, julio-agosto 2007, p.2)

Otro enfoque que se mantendrá a lo largo de varios números del periódico es el debate acerca del Windows en mapudungun (Caniguan, J. “Mari mari lamgen”, *Azkintuwe*, no.12, febrero-marzo 2005, pp.15-16; Bellido, E. “Windows mapuche”, *Azkintuwe*, no.15, agosto-septiembre 2005, p.15; Loncon, E. “No con el idioma Mapudungun”, *Azkintuwe*, no.15, agosto-septiembre 2005, p.16; “Presentan Windows mapuche”, *Azkintuwe*, no. 22, octubre-noviembre 2006, p.3; Loncon, E. “El windows mapudungun”, *Azkintuwe*, no. 22, octubre-noviembre 2006, p.21). Mientras la nota “Presentan Windows mapuche” (*Azkintuwe*, no. 22, octubre-noviembre 2006, p.3) da cuenta de que se trata de Microsoft en conjunto con el Ministerio de Educación de Chile, con “El windows mapudungun” (*Azkintuwe*, no. 22, octubre-noviembre 2006, p.21) el periódico publica una opinión de la lingüista Elisa Loncón. Ante la importancia que tiene la lengua para la identidad cultural, Loncón dice que “no es legítima la imposición del software en mapudungun de Microsoft; la iniciativa daña profundamente el derecho del pueblo mapuche a conducir el destino de su lengua y cultura.” (Loncon, E. “El windows mapudungun”, *Azkintuwe*, no. 22, octubre-noviembre 2006, p.21). Ese debate toca la pregunta por la posesión y la toma de posesión de la cultura indígena. El patrimonio cultural, al ser concebido como “de todos y de nadie” (Breglia 2006: 50-51; la traducción es mía) corre el riesgo de su privatización (ibíd.: 41). Al respecto, John Comaroff y Jean Comaroff contrastan dos regímenes de propiedad en la cultura y el patrimonio cultural que hacen frente a ese riesgo (Comaroff/ Comaroff 2010: 32). Para ello recurren a la legislación internacional disponible. Primero, identifican aquella forma de legitimar sobre lo

cultural que lo describe como pertenencia de alguien, que supone que alguien sostiene un vínculo especial con dicha cultura y que tiene derechos especiales respecto a dicha cultura. Comaroff & Comaroff cuentan bajo esa categoría, por ejemplo, “the “inherent” right of indigenous peoples to profit from the fruits of their vernacular ways and means” (ibíd.). Ese régimen de propiedad estaría de acuerdo con la legislación de la UNESCO o la Organización Internacional del Trabajo. Segundo, dan cuenta de otra forma de legislar sobre lo cultural la cual describe la cultura como algo que no se puede poseer, que es pública: “culture is inherently public, organic, unbounded, and therefore, irreducible to private property, individual or collective” (ibíd.).

Las reacciones ante el Windows mapuche que se publican en el periódico dejan entrever una comprensión de la lengua mapuche como perteneciendo a los mapuches, una comprensión de la cultura indígena que propone la legislación UNESCO u OIT. Además, el tono emocional en el cual se habla de la inminente pérdida del idioma mapudungun (comp. Caniguan, J. “El llamado del mapuzugun”, *Azkintuwe*, no. 24, marzo-abril de 2007, p.229) subraya la comprensión del idioma en cuestión como algo íntimo y cercano de los mapuches. Eso quiere decir que en ese caso concreto la legislación internacional – a la cual remite, entre otras, la evaluación pesimista de Canessa (2006) respecto a un concepto amplio de indigeneidad – sí apoya la lucha indígena en específico.

4.2.2.5 Cultura mapuche y resistencia

En cuanto a la cultura mapuche, es llamativo que se la aborde como parte integral de la lucha mapuche.

Un artículo de Jaqueline Caniguan, por ejemplo, trata de los cuentos mapuches, los epew (Caniguan, J. “Historias que caminan”, *Azkintuwe*, no. 2, noviembre-diciembre 2003, p.15), de aprender a ser buena persona a través de los epew y de la validez de las historias en el marco del movimiento mapuche:

“Aún ahora, en estos tiempos mal llamado “modernos”, los epew florecen en las conversaciones de las micros rurales, después de la reunión en la sede e incluso en las jornadas de movilizaciones, sean estas ocupaciones de fundos, carreteras o municipios.” (ibíd.)

Algo parecido sucede en “La memoria y el olvido” (Chihuailaf, E. “La memoria y el olvido”, *Azkintuwe*, no. 5, abril 2004, p.16), ensayo del poeta mapuche Elikura Chihuailaf en el que se

define la identidad mapuche vinculada con la defensa, con la lucha por la defensa de esta identidad y de la base material que la sostiene:

“Soy mapuche, vengo desde un territorio Azul en el que nuestra gente ha permanecido durante siglos sosteniendo una lucha por Ternura, cada cual desde el lugar en que la causalidad lo ha situado. Mapu Ñuke es nuestra Madre Tierra, nos consideramos sus hijos e hijas como uno más entre los seres vivos. Por eso, nos dicen, ¿qué hija, qué hijo agradecido no se levanta para defender a su madre cuando es avasallada? En el círculo de la vida, somos presente porque somos pasado y por ello somos futuro. No es posible escindirlo, no es posible el olvido. Olvidarse es perder la memoria del futuro, nos dicen.” (ibíd.)

Y de una forma parecida argumenta Pedro Cayuqueo en “We Tripantu” (Cayuqueo, P. “We Tripantu”, *Azkintuwe*, no.14, junio-julio 2005, p.2). En la editorial, Cayuqueo rechaza el folklorismo y el exotismo que pueden surgir en torno a la celebración cuando se la instrumentaliza en el marco de las políticas públicas. En cambio, Cayuqueo ve en la celebración del We Tripantu, de la nueva salida del sol,

“[una] práctica cultural ancestral, recuperada desde su forzado silenciamiento para transformarse hoy en valiosa herramienta de memoria, de lucha y cohesión nacional.” (ibíd.)

Cultura y resistencia, el complejo escenario de la cultura indígena y su instrumentalización por parte de los organismos gubernamentales, se tematizan en la cobertura de la Bienal de Arte y Cultura Indígena (“Arte, cultura y algo más”, *Azkintuwe*, no. 18, marzo-abril 2006, pp.17-18). El poeta mapuche David Aniñir, por ejemplo, en su artículo “Nos exponemos por kina” (Aniñir, D. “Nos exponemos por kina”, *Azkintuwe*, no.18, marzo-abril 2006, p.18) acusa la represión del movimiento mapuche, hecho que contradiría a la realización de un evento cultural:

“En fin, esta Bienal es eso, otro lavado leve de caracho, donde lo más graneado del arte y la espuma cultural indígena se presentan y exponen sus creaciones. Tampoco hay que desmerecer el esfuerzo de nuestros hermanos en general, por exponer noblemente sus trabajos. Allí mapuche buenos y malos nos encontraremos, cómplices y libertarios, los indios del glamur y la farándula con los de medio pelo de la pobla y las comunidades, toitos Top.” (ibíd.)

El arte y su potencial crítico queda reflejado también en las publicaciones sobre el Hip Hop. En “Hip Hop mapuche y combativo” (*Azkintuwe*, no.21, agosto-septiembre de 2006, p.18), se retrata al Kolectivo We Newen y la práctica de la identidad mapuche por medio del hip hop, un activismo similar al ejercido por “Wechekeche Ñi Trawün” (Painemal, W. “Wechekeche Ñi Trawün”, *Azkintuwe*, no. 24, marzo-abril 2007, p.20).

4.2.2.6 Violencia del Estado contra los mapuche

El periódico cubre también noticias respecto a la violencia del Estado contra los mapuches. En ese sentido, se informa sobre allanamientos en comunidades mapuches (Reyes, R. “Truf Truf, la represión continúa”, *Azkintuwe*, no.9, agosto-septiembre 2004, pp.5-6; Pavez, C./ Cayuqueo, P. “La revancha del gobierno”, *Azkintuwe*, no.12, febrero-marzo 2005, pp.5-6), sobre la presencia de policía militarizada en el entorno de las comunidades mapuches asimismo como sobre la tortura como método de interrogación de activistas mapuches (Reyes, R. “Truf Truf, la represión continúa”, *Azkintuwe*, no.9, agosto-septiembre 2004, pp.5-6).

Cuando en enero de 2008 en el marco de una acción de recuperación territorial se asesina al activista Matías Catrileo de parte de un policía, el periódico informa extensamente sobre el caso. En “Wallmapu se tiñe de sangre” (Cayuqueo, P. “Wallmapu se tiñe de sangre”, *Azkintuwe*, no.29, enero-febrero 2008, pp.6-9) se da cuenta de los resultados de la investigación balística que revela que los activistas no iban armados con escopetas o similares. Ante el asesinato se concluye en el editorial del periódico (Caniuqueo, S. “Se la muerte y la vida mapuche”, *Azkintuwe*, no.29, enero-febrero de 2008, p.2):

“Hoy el gobierno y la clase política no nos puede decir que no optemos por la violencia para ser escuchados, pues ellos mismo nos han empujados a ello. Nos hablan de diálogo pero no hay voluntades para negociar las condiciones para nuestro desarrollo como pueblo. Por lo tanto, no podemos y no debemos volver a confiar en sus palabras, cualquier cambio por el estado debe ser expresadas en hechos, en respuestas concretas a nuestras demandas. Solo así se abrirán las puertas al diálogo, es por ello que hoy nos sentimos con el libre derecho de expresar, como pueblo, nuestra rabia, impotencia y frustraciones de la manera en que nos venga en gana y ante ello nadie nos puede cuestionar, pues debemos mostrar nuestra dignidad que es lo único que no nos pueden quitar.” (ibíd.)

El periódico no solamente da seguimiento al caso de Catrileo (comp. también “Sólo pena remitida para asesino de Matías Catrileo”, *Azkintuwe*, no. 41, febrero-marzo 2010, p.5), también lo hace respecto al caso del asesinato de Jaime Mendoza Collio ocurrido en agosto del 2009 (Cayuqueo, P. “Mapuches bajo fuego”, *Azkintuwe*, no. 39, septiembre-octubre 2009, p.6; Cayuqueo, P. “Cabo reafirma en televisión tesis de “legítima defensa””, *Azkintuwe*, no. 39, septiembre-octubre 2009, p.5).

Tanto respecto al asesinato de Catrileo como respecto al de Mendoza Collio, el periódico informa sobre las contradicciones en relación con el actuar de carabineros tanto como los testimonios de los carabineros involucrados (Cayuqueo, P. “Cabo reafirma en televisión tesis

de “legítima defensa””, *Azkintuwe*, no. 39, septiembre-octubre 2009, p.5; “Sólo pena remitida para asesino de Matías Catrileo”, *Azkintuwe*, no. 41, febrero-marzo 2010, p.5).

4.2.2.7 Oposición a las políticas públicas

En cuanto a políticas públicas respecto al pueblo mapuche los enfoques del periódico constituyen el Informe de la Comisión Nuevo Trato y Verdad Histórica y el Convenio 169 de la OIT.

Respecto al Informe de la Comisión Nuevo Trato y Verdad Histórica en *Azkintuwe* no. 2 de finales de 2003 se lamenta que se quede en lo superficial respecto a las relaciones Estado – pueblos indígenas evitando los temas de derechos duros, como, por ejemplo, el tema de la autodeterminación (“Nuevo Trato”, *Azkintuwe*, no. 2, noviembre-diciembre 2003, p.2; “Informe de Nuevo Trato” *Azkintuwe*, no. 3, enero-febrero 2004, p.22) asimismo como el tema del territorio (“Informe de Nuevo Trato” *Azkintuwe*, no. 3, enero-febrero 2004, p.22; Aylwin, J. “Nuevo trato bajo las aguas” *Azkintuwe*, no. 7, junio de 2004, p.21). El periódico aclara además que en cuanto al informe en cuestión éste surgió sin la participación de las organizaciones indígenas. Es decir:

“El proceso de esclarecimiento careció de la participación amplia de las organizaciones tradicionales y contemporáneas del Pueblo Mapuche. Entendemos el informe como un avance en términos de esclarecimiento de las violaciones de los derechos colectivos que nos han afectado y nos afectan.” (“Informe de Nuevo Trato” *Azkintuwe*, no. 3, enero-febrero de 2004, p.22)

Con el cambio de gobierno en marzo de 2006, es decir, con el inicio del mandato de Michelle Bachelet del Partido Socialista, que corresponde en *Azkintuwe* a un cambio anunciado de la línea editorial, lo que es llamativo respecto a la tematización de las políticas públicas en el periódico es un nuevo enfoque en el Convenio 169 de la OIT (Toledo, V. “A dos votos del 169” *Azkintuwe*, no.18, marzo-abril 2006, pp.14-15; Aylwin, J. “Continuidad peligrosa”, *Azkintuwe*, no. 23, diciembre 2006-enero 2007, p.9; “Congreso votará Convenio 169”, *Azkintuwe*, no. 29, enero-febrero 2008, p.4; “El Convenio 169 mutilado”, *Azkintuwe*, no. 29, enero-febrero 2008, p.26; Aylwin, J. “Plena vigencia del Convenio 169”, *Azkintuwe*, no.39, septiembre-octubre 2009, p.3). Ese nuevo enfoque puede ser interpretado como la formulación de exigencias al gobierno socialista por parte del periódico *Azkintuwe*. De eso da cuenta el artículo “A dos votos del 169” de Víctor Toledo Llancaqueo (Toledo, V. “A dos votos del 169”, *Azkintuwe*, no.18, marzo-abril 2006, pp.14-15). Ante un discurso de Bachelet

en el cual la entonces mandataria hablaría de Chile como país “pluriétnico y multicultural” (ibíd.) y en el cual prometería avanzar en el “reconocimiento constitucional” de los pueblos indígenas en Chile el artículo formula una demanda: que el gobierno de Bachelet ratifique el Convenio 169 de la Organización Mundial del Trabajo (ibíd.). El artículo busca orientar al gobierno en política indígena por medio del planteamiento de líneas de política: recomienda no perder tiempo en el entonces imposible reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas y pasar a ratificar el Convenio OIT 169. El Convenio en cuestión ya había sido ratificado por la cámara de diputados y la tarea de Bachelet consistiría en hacer pasar el convenio por el senado (ibíd.). El artículo nombra las organizaciones indígenas que están a favor de la prioridad al Convenio OIT 169, entre ellas, “el Consejo Nacional Aymara, el Consejo de Todas las Tierras, la Coordinación de Identidades Territoriales Mapuche, la Consejería Indígena urbana” (ibíd.).

El periódico no cesa de cubrir lo relacionado con el Convenio 169 cuando éste finalmente es votado por el Senado (“Congreso votará Convenio 169” *Azkintuwe*, no. 29, enero-febrero 2008, p.4; “El Convenio 169 mutilado” *Azkintuwe*, no. 29, enero-febrero 2008, p.26). Califica el instrumento legal como “El Convenio 169 mutilado” (*Azkintuwe*, no. 29, enero-febrero de 2008, p.26), puesto que Chile vota una versión restringida del convenio en cuestión:

“Tal como está formulada la “declaración interpretativa” implica un masivo desconocimiento y menoscabo del derecho internacional de los derechos humanos. De acuerdo a la interpretación chilena la aplicación del Convenio excluiría a la Declaración de Naciones Unidas sobre Derechos de los Pueblos Indígenas, y otros instrumentos, y ¡¡todo el derecho internacional consuetudinario!!” (ibíd.)

Si bien de parte de Chile se trata de limitar el alcance del convenio y de reducir los derechos indígenas acordado en el convenio por medio de una cláusula, el tono del artículo “Plena vigencia del Convenio 169” (Aylwin, J. “Plena vigencia del Convenio 169” *Azkintuwe*, no.39, septiembre-octubre 2009, p.3) es más optimista:

“Ello contribuirá no solo a abordar y superar los conflictos que hoy proliferan, sino también a hacer posible que el Chile del Bicentenario ponga fin para siempre a la ficción del “estado nación”, y de acogida a la diversidad y riqueza étnica y cultural que representan los pueblos indígenas.” (ibíd.)

4.2.3 Los suplementos culturales *Yekintun* y *Zapilkan*

La aproximación a los debates político-culturales de parte del medio se da especialmente a través de los suplementos culturales que se publican a partir del 2009.

Una lectura de *Yekintun*, dedicado al cine indígena, y *Zapilkan*, dedicado al ámbito cultural amplio, da cuenta de una diferencia respecto al periódico *Azkintuwe*: en los dos suplementos se crean vínculos estrechos con organizaciones establecidas o a punto de establecerse en el trabajo cultural. Es decir, se crean alianzas con organizaciones de la sociedad civil en la medida en que se les da un espacio privilegiado en los suplementos respecto a la cobertura de sus iniciativas.

En *Yekintun* la organización a la que se le presta especial atención es la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). La primera edición de *Yekintun* abre con un artículo de Cayuqueo sobre CLACPI en el cual presenta los objetivos de la organización: primero, mostrar a través del cine los peligros en los que se encuentran los pueblos indígenas de América Latina, segundo, dar cuenta de las realidades indígenas diferentes, tercero, ir más allá de los estereotipos al hablar sobre indigeneidades, cuarto, un punto que destaca Jeanette Paillan de CLACPI, aclarar que el cine indígena es más que cine de denuncia, ya que es también el desarrollo de estéticas propias y de experimentación en diferentes géneros (Cayuqueo, P. “CLACPI La mirada indígena” *Yekintun*, octubre de 2009, no. 1, pp. 6-8). La edición no. 2 del suplemento pone énfasis en la profesionalización de la comunicación indígena y, al informar de un encuentro de diferentes medios mapuches, recalca la necesidad al “derecho a la comunicación” (Cayuqueo, P. “TRAWUN de comunicadores” *Yekintun*, diciembre de 2009, no. 2, pp.6-7). *Yekintun* funciona como un apoyo para la creación de redes de trabajo en la comunicación indígena.

En el contexto del cine resalta otro aspecto en el cual el suplemento se distingue del periódico: no ofrece únicamente información sobre hechos del pasado, sino que publica convocatorias respecto a futuros festivales de cine, el Festival de Cine y Video de Pueblos Indígenas organizado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) (*Yekintun*, abril de 2010, no. 4, pp.4-5), el festival “cine e intercambio” organizado por la asociación Apatapelá en Marsella/ Francia (*Yekintun*, abril de 2010, no. 4, p.3) y el Native American Film & Video Festival 2011 del Smithsonian Institute en EEUU (*Yekintun*, junio de 2010, no.5, p.5). De esa manera, la publicación adquiere un carácter constructivo y participativo en el activismo cultural.

Zapilkan, el otro suplemento cultural, al no enfocarse en un sector específico del arte, es mucho más amplio en cuanto a las temáticas que se cubren en la publicación. En su segunda y su sexta edición, no obstante, apoya, al igual que *Yekintun*, una organización en específico, la Red por los Derechos Educativos y Lingüísticos de los Pueblos Indígenas de Chile. Es decir, el aspecto de las alianzas en materias de cultura indígena es importante también en *Zapilkan*. La publicación de la convocatoria al Primer Congreso de las Lenguas Originarias (*Zapilkan*, noviembre de 2009, no. 2) abre, a la vez, la posibilidad de participar. El objetivo de la organización se presenta claramente: se trata de la revitalización de los idiomas indígenas lo que implica el desarrollo de una política de educación que preste atención a los idiomas indígenas como derecho de los pueblos indígenas (*Zapilkan*, junio de 2010, no. 6).

Al brindar apoyo a la iniciativa, *Azkintuwe* (por medio de *Zapilkan*) elige a un actor de la sociedad civil que lucha por la efectiva realización del artículo 28 de la llamada Ley Indígena (“El reconocimiento, respeto y protección de las culturas e idiomas indígenas”). Organizándose, entre otras vías, desde un formato académico (por ejemplo, por medio de los encuentros de estudiantes de mapudungun²⁶ y los ya mencionados congresos de lenguas originarias) tanto como a base de un trabajo de lobby político, lo que prima para la Red en cuestión es la elaboración de una ley de derechos lingüísticos en el contexto chileno.

Lo importante de la iniciativa se muestra además desde una segunda perspectiva: es el intento de generar la legislación respecto a temas indígenas desde los mismos pueblos indígenas, aunque el trabajo de lobby sí se ha tenido que dirigir a diputados chilenos.

Dicha revitalización se apoya de parte del suplemento, ya que algunas ediciones contienen artículos en mapudungun en los cuales se explica el epew (cuento) (Mellico, F. “Epewkantuyiñ” & “Contemos cuentos” *Zapilkan*, noviembre de 2009, no. 2, p.2), el ülkantun (canto) (Mellico, F. “Ülkantun” *Zapilkan*, enero de 2010, no. 4, p.2), el piam y el nütram (formas de conversación) (Mellico, F. “Nütram kam piam” *Zapilkan*, abril de 2010, no. 5, p.2) en la cultura mapuche. La definición de la cultura mapuche en el contexto de la demanda política por el apoyo a las lenguas indígenas puede ser interpretado como un esencialismo estratégico. A la vez es también una forma de archivo cultural en el que vale más el aspecto de la colección que el incentivo a la práctica lo cual se debe a la brecha entre la descripción de las reglas y del contexto de la manifestación cultural y su realización fuera del contexto concreto.

²⁶ Por ejemplo, el encuentro del 25 de mayo de 2011 en la Universidad de Santiago de Chile con la participación de estudiantes de universidades de varias regiones del país.

4.2.4 Reflexión: la escritura activista y la actualización de la cultura mapuche

Azkintuwe es un ejemplo actual para el empoderamiento de la escritura, más específicamente de la escritura periodística, con fines de resistencia (Rabasa 2008). Interpreto el proyecto como una escritura activista y política del pueblo mapuche. La decisión por la escritura no significa automáticamente la decisión por la colección y la archivización.

Es posible comprender ese último aspecto comparando *Azkintuwe* con los textos etnográficos sobre los mapuches, a veces también escritos por los mapuches en calidad de informantes, de inicios del siglo 20: los artículos en *Azkintuwe* no desembocan en una descripción desde afuera y desde la superficie de las prácticas, porque las perspectivas de observación y análisis se concentran en la tematización de las condiciones de existencia de la sociedad mapuche tanto como sus posibilidades de defender ciertas formas de vida social.

Como la resistencia y la presencia mapuches son los temas centrales de la publicación y como además en el caso de las publicaciones de carácter cultural se pregunta por su actualidad y por las soluciones para una actualidad de la cultura mapuche, tampoco es la indigeneidad a punto de perderse que podemos encontrar, por ejemplo, en el cine etnográfico. Siendo *Azkintuwe* un periódico que se proyecta por un tiempo de cierta forma se garantiza la actualización de las noticias. De ahí que surge una temporalidad presente, en constante movimiento, y se logra hacer frente a una forma de patrimonialización de la indigeneidad que la tematiza en primer lugar desde la perspectiva sobre su vínculo con el pasado, su forma de recurso para el presente. Aquí no prima el aspecto del museo, aunque también está presente: me refiero al ejemplo del uso del mapudungun y cierto carácter de diccionario. El carácter museal aquí adquiere un significado totalmente diferente: no es la invitación a la amnesia, sino que la reapropiación para la cotidianidad; tampoco es la exposición de otra cultura con tal de conquistarla simbólicamente, sino que la afirmación abierta de la identidad propia. Las dificultades que enfrenta la sociedad mapuche no se niegan, pero al relatarlas en el formato de la noticia y con el enfoque en la lucha se convierten en presente. No es la archivización, sino que es la actualización la que prima.

En el periódico sí se elabora una meta-perspectiva, una perspectiva de evaluación y propuestas, sobre las políticas del patrimonio cultural. En algunos casos – el idioma mapuche, el cementerio en el Alto Bío-Bío – se hace uso de una noción explícita de patrimonio cultural que desemboca en el derecho de decidir sobre lo mapuche en la sociedad actual y de vivir de acuerdo con una perspectiva propia. La búsqueda de alianzas con otras organizaciones indígenas – que describí en el contexto de los suplementos culturales *Zapilkan* y *Yekintun* – es

parte de un periodismo activista que actúa políticamente en la medida en que difunde las necesidades en cuanto a la legislación de un patrimonio cultural actual asimismo como la soberanía mapuche al respecto.

4.3 Las crónicas mapuches de Pedro Cayuqueo

El género por excelencia de Pedro Cayuqueo son las crónicas. Esos son los textos a través de los cuales logra una amplia difusión. Al contrario de *Azkintuwe*, esos textos no obligan a cubrir de forma objetiva al movimiento político y cultural mapuche en toda su extensión. La crónica le permite a Cayuqueo perfilar una posición explícitamente propia en cuanto a la idea de una sociedad mapuche y chilena. Esa posición, al referirse con las aclaraciones y explicaciones a la convivencia y a la propuesta de convivencia, recurre al pasado común y busca establecer la perspectiva mapuche sobre ese pasado. Lo mismo sucede con la actualidad. Sorprende la forma a través de la cual propone su visión de la sociedad: el recurso a la ironía y la nostalgia asimismo como la apelación al sentido común. Las crónicas, por ende, tienen tanto un lado social y político como un lado comercial. De ese modo se vuelven parte de las políticas y estrategias del patrimonio cultural.

4.3.1 Las crónicas mapuches en el mercado del libro

Las 95 crónicas que se han integrado en el primer libro de Pedro Cayuqueo, *Sólo por ser indios y otras crónicas mapuches* (2012), salieron entre 2007 y 2012 en el periódico *Azkintuwe* y el semanal chileno de índole progresista *The Clinic*²⁷ (a partir de 2009). El libro es prologado por el editor de *The Clinic*, Pablo Vergara. Vergara junto a Gonzalo Arenas, diputado de Unión Demócrata Independiente (UDI)²⁸ y José Ancan, historiador de arte y antropólogo²⁹, presentaron el libro de Cayuqueo en el marco de la Feria Internacional del Libro de Santiago de Chile en 2012. La diversidad profesional y política de los presentadores muestra la apertura consciente hacia el debate.

Ese giro puede ser entendido como parte de la estrategia de ventas del libro. *The Clinic*, representado por Vergara, se ha vuelto a esas alturas un proyecto comercial: el periódico

²⁷ El nombre del periódico, según Jean Franco, remite a “la clínica en la que se encontraba Pinochet en el momento de su captura, ordenada por el juez español Baltasar Garzón” (Franco 2010: 59).

²⁸ La UDI es un partido de la derecha chilena más conservadora. El partido fue fundado por Jaime Guzmán Errázuriz, quien era un integrante clave del equipo de abogados que redactó la Constitución de Chile en 1980, en plena dictadura de Augusto Pinochet.

²⁹ José Ancan, intelectual mapuche, destaca por haber pertenecido al centro de documentación y estudios mapuche Liwen, caracterizado por Rodrigo Levil Chicahual como parte de aquella corriente organizacional mapuche que demandaba “autonomía o autodeterminación política” (Chicahual Levil 2006: 241). Ancan trabajó en varios proyectos de reedición que apuntan a la reinstauración de las autorías mapuches en la literatura etnológico-testimonial (comp., por ejemplo, Guevara 2002 y Coña 2010 [1930]) En ese contexto, su trabajo apunta a “rehabilitar y dar visibilidad a la olvidada participación mapuche en la producción de estos textos” (Pavez O. 2003: 12).

cuenta con un bar y una gama de artículos que se venden en una tienda. No obstante, *The Clinic* igualmente es considerado un medio que acoge opiniones críticas. Entre las voces críticas es conocida, por ejemplo, la de Pedro Lemebel, otro cronista que publicaba en *The Clinic*, el cual perspectivaba la sociedad chilena desde la violencia, la discriminación y la injusticia que en ella tienen lugar usando en su escritura siempre un estilo particular y atractivo. El hecho de que las crónicas de Cayuqueo se publicasen en *The Clinic* tiene como consecuencia, según Jacqueline Caniguan, una mayor visibilidad del periódico mapuche *Azkintuwe* (Caniguan citada en Gutiérrez Ríos 2014: 72).

Un segundo libro de Pedro Cayuqueo, *Esa ruca llamada Chile* (2014), recoge nuevas crónicas del autor. A los primeros libros de crónicas más adelante le sigue otro, *Fuerte Temuco* (2016). La estética de la portada de *Fuerte Temuco* es especialmente llamativa: se basa en una escena de una película del género del Western la que retrata la lucha del cacique sioux Sitting Bull. Es una recreación en un estilo retro la cual, tratándose de una pintura, alude a los afiches que promovían algunas películas de los inicios de la industria cinematográfica estadounidense. El hecho de que la portada del libro de Cayuqueo se refiera al género del Western y dentro de ese género a una película que muestre la resistencia sioux es una descripción indirecta del proyecto de Cayuqueo: es la cultura popular nostálgica que se centra en el período de los enfrentamientos entre colonos y pueblos originarios, un tópico que remite a un tiempo en el cual era posible la construcción de heroísmo y valentía. Es decir, la decisión por esa estética es un guiño hacia la doble vertiente de la cultura popular de los enfrentamientos alrededor del territorio y la soberanía. En ese sentido resume lo que las crónicas también son: una estrategia de mercado.

El éxito de los libros de crónicas de Cayuqueo no extraña en el caso de los libros que publica la editorial Catalonia, editorial que surge en el 2003. Es dirigida por Arturo Infante y se define como un proyecto independiente:

“La línea editorial busca construir un catálogo de títulos buenos e indispensables, relacionados con la identidad de Chile. Autores chilenos de relieve y provenientes de diversas disciplinas se han ido integrando en estos más de 10 años de trayectoria, entre ellos Armando Uribe, José Bengoa, Armando de Ramón, Elizabeth Subercaseaux, Sonia Montecino, Humberto Giannini, Volodia Teitelboim; Carlos Iturra; Eduardo Labarca, todos escritores nacionales de primer nivel, que han contribuido a transformar a Editorial Catalonia en una de las más importante del país.” (Catalonia. *Historia - Equipo profesional.*)

Arturo Infante era además Presidente de la Cámara Chilena del Libro, entidad gremial que agrupa a los principales actores de la industria editorial chilena. Es decir, se puede más que

suponer que la componente de la comercialización de las ediciones tiene un determinado valor en ese contexto.

Por razones de abundancia de material limitaré el análisis a los textos incluidos en el primer libro de Cayuqueo. Esa decisión se justifica además, debido a que el libro del 2012 constituye el paso de un formato que representa una cierta forma de colectividad, como lo es un periódico (la participación de varios periodistas, decisiones de parte de director y editor, diversidad de artículos y posiciones políticas e ideológicas, representación de una comunidad lectora), a un formato en el cual destaca el autor individual junto a su producción de escritura. Aparte de eso significa además un cambio de costumbres para este tipo de consumo: la venta pasa del quiosco o incluso de la distribución gratuita vía internet a la librería, y, por consiguiente, se mercantiliza a un precio mayor.

4.3.2 Heterogeneidad de posiciones políticas mapuches en el mercado del libro

En el momento en el cual se publican las crónicas de Cayuqueo en forma de libro es posible ver una cierta tendencia hacia publicaciones de la misma temática dirigidas a un público interesado y no-especialista. Argumento de esta forma porque el primer libro de Cayuqueo de septiembre 2012 coincide en las mesas de novedades de las librerías con otro libro sobre las conflictivas relaciones Estado chileno - pueblo mapuche, el libro *Weichan. Conversaciones de un weychafe en la prisión política* de Héctor Llaitul y Jorge Arrate (octubre de 2012). Llaitul es dirigente de la Coordinadora Arauco-Malleco, organización mapuche criminalizada por el discurso oficial. Llaitul en ese momento era preso político, condenado bajo la Ley de Seguridad del Estado/ Ley Antiterrorista. Arrate fue ministro de Estado de los presidentes Salvador Allende, Patricio Aylwin y Eduardo Frei Ruiz-Tagle. Militó en el Partido Socialista (PS) hasta el año 2009. Abandona el PS para asumir en ese mismo año la candidatura a Presidente de la República por la coalición de izquierda “Juntos Podemos Más”, alianza de partidos de la izquierda extraparlamentaria y del Partido Comunista de Chile.

El título del libro, *Weichan*, remite a una guerra que sería “también una confrontación cultural y espiritual” (Llaitul Carrillanca/ Arrate 2012: 25). La alusión a la diferencia cultural por medio del uso de un concepto mapuche que se suele conocer del contexto de la defensa de la conquista en el siglo 16 se coloca en una parte central del libro.

Cito la forma de producción del libro según el relato entregado por Arrate el cual transparenta su rol y el rol de Llaitul en el trabajo colectivo:

“Los textos del libro en los que habla Llaitul fueron elaborados, en buena parte, sobre la base de las notas que tomé durante nuestros diálogos. Preferí este método y renuncié a la tecnología del registro para así evitar la necesidad de permisos especiales de Gendarmería y también para no generar los efectos que habitualmente produce la presencia de una grabadora en una conversación. Contrasté y complementé estos materiales con numerosas entrevistas a Llaitul publicadas en medios escritos chilenos y extranjeros. Además Llaitul contribuyó con textos escritos directamente por él que yo incorporé al texto según mi criterio. Héctor fue conociendo los avances en todo el proceso de este libro, y observó y comentó abundantemente los borradores, tanto cuando le pareció necesario.” (Arrate citado en Llaitul Carrillanca/ Arrate 2012: 13)

Arrate explica además, entre otras cosas, que los textos explícitamente de él se distinguen respecto al diseño de aquellos “que corresponden a la voz de Héctor Llaitul” (ibíd.) y que las expresiones en mapudungun han sido revisadas por Clara Antinao, profesora de mapudungun. El prólogo proviene del documentalista Dauno Tótoro Taulis (comp. “Üxüf Xipay - El despojo” (2003), documental que se refiere a la recuperación del territorio mapuche). Una larga lista de agradecimientos, entre otras, a Clara Antinao, a la comunidad académica mapuche y no-mapuche, activistas y escritores, recalca el carácter colectivo de la producción del texto, sin dejar de revelar la influencia de Arrate en la composición del libro.

La evaluación del trabajo de Cayuqueo que hace el historiador Pablo Marimán en el libro de Felipe Gutiérrez Ríos apunta a su capacidad de hacerse leer. Gutiérrez Ríos resume:

“Esta influencia sin precedentes abre una importante veta en la comunicación mapuche y de alguna manera rompe el aislamiento que tienen sus medios. Cayuqueo es provocador, irónico, es una persona polémica y eso le ha valido una serie de críticas al interior de la comunicación mapuche, cuyos medios parecieran estar enfocados en una lucha política distinta a la de Pedro.” (Gutiérrez Ríos 2014: 73)

En ese sentido, es posible interpretar el hecho de que ambas publicaciones coincidan temporalmente como signo de heterogeneidad de opiniones mapuches en los medios de comunicación. Si bien aceptamos que es con las crónicas de Cayuqueo que “la comunicación mapuche empieza a salir del anonimato” (ibíd.: 74), no podemos entender la publicación del libro de Llaitul y Arrate, publicación que viene mucho más del movimiento social mapuche, como libro que simplemente hace uso del espacio de atención que ha sido abierto por Cayuqueo. Más bien es así que tanto la opinión de Llaitul como la de Arrate son opiniones que inciden publicamente. De ahí que, aunque es importante el eco que han tenido las publicaciones de Cayuqueo para la comunicación mapuche en general, es posible interpretar

la publicación de Llaitul y Arrate como autosuficiente y como generando un propio espacio de posicionamiento político mapuche a través de un medio impreso.

4.3.3 El género de la crónica

Explico brevemente lo que es el género de la crónica, ya que me quiero basar en lo que implica esa práctica literaria y periodística para comentar los textos de Pedro Cayuqueo. El carácter documental, la labor de representación, su carácter de entretenimiento y mercancía son los puntos que quiero retomar en el análisis. También prestaré atención a la expresión del yo que relata con una voz decididamente mapuche asimismo como su forma de interpretación intercultural y de mediatización.

La crónica es en la literatura latinoamericana aquello que es diferente a “las grandes obras totalizadoras” (Moraña 2007: 25), refiriéndose con esas últimas a las obras del boom de la literatura latinoamericana. Es una forma de escribir heterogeneidad y de introducir diferencia (ibíd.: 27). En la crónica encuentra espacio el “personaje colectivo del pueblo” (ibíd.: 29), “sujetos que no encuentran cabida en los discursos dominantes imbuidos de mensajes trascendentes y universalistas” (ibíd.). Aún así se trata de un género en el cual sigue estando presente el sujeto que relata, es decir, el cronista:

“el cronista-paseante que recorre los distintos espacios culturales organiza, reinterpreta y traduce la experiencia social desde una plataforma ilustrada que despliega sus recursos para incorporar en el plano de la literatura una materia que rebasa los límites de la canonicidad y, a veces, del buen gusto burgués.” (ibíd.: 30)

Carlos Monsiváis es uno de los cronistas latinoamericanos al que se suele remitir como ejemplo en la medida en que él formuló la demanda que la crónica contemporánea deba dar cuenta de los estratos excluidos de la sociedad (Mateo del Pino 2001: 37).

La crónica se caracteriza por un estilo documental (Moraña 2007: 31-32), por un vínculo con lo real de lo cual busca dar cuenta. La distinción entre literatura y periodismo, o sea, entre lo que ha sido concebido como lo ficticio y lo factual, se encuentra cuestionado en el género de la crónica (Rotker 1992: 136).

Ángeles Mateo del Pino explica que el género de la crónica en su actual forma surge, en parte, en el siglo 19 en una época en la que los escritores de literatura ejercían también en el periodismo con tal de ganarse la vida (Mateo del Pino 2001: 16). Se mencionan a los poetas y cronistas Rubén Darío y José Martí como ejemplos. En ese contexto la crónica se distingue de un periodismo sensacionalista, de rápida distribución de noticias. Es, en cambio, una

aproximación literaria a la sociedad y la política que permite una mirada subjetiva, es decir, que permite plasmar el punto de vista subjetivo de quien escribe (ibíd.: 18-19). Brinda además un espacio para experimentar en términos literarios (ibíd.: 27). En el siglo 19 surgen varios de los grandes periódicos latinoamericanos en el marco de los cuales la crónica, debido a su carácter más abierto y a veces de entretenimiento, significa además un punto de atracción de lectores, es decir, es un elemento central del periódico como mercancía (ibíd.: 30).

En el contexto latinoamericano, la crónica es aún más que eso. Está relacionada también con los textos que surgen en la conquista y la colonización y que describen esos procesos. Esos documentos constituyen una forma de mediatización, pues, se trata de dar cuenta ante un público europeo aquello que sucede en América (ibíd.: 13-14).

Martin Lienhard, en su texto sobre “Mesoamérica: la llamada crónica indígena”³⁰, profundiza en ese tipo de la crónica, es decir, en la crónica indígena de la época colonial. Aclara, primero, que los textos categorizados bajo el término de crónica indígena no son únicamente textos con un enfoque prehispánico. Son textos que sí se sitúan, a pesar de todo su contenido indígena, en el ahora de la época colonial. Son, además, textos que se clasifican y se describen con dificultad y que son complejos en cuanto a su lugar de enunciación. Las preguntas que plantea Lienhard respecto a las crónicas indígenas son, por ejemplo, las siguientes: ¿en qué idioma se escribe?, ¿desde qué estrato social se relata?, ¿el autor se concibe a sí mismo como parte del pueblo originario?, ¿escribe para lectores españoles?, ¿cuáles formas de conocimiento y de expresión respeta?, ¿cuáles tradiciones de escritura y de análisis? Según Lienhard, la complejidad de la crónica indígena resulta de que el término

“se suele aplicar, casi indistintamente, a cualquier texto escrito por un autor “indígena”, o en un idioma mesoamericano, o a partir de fuentes “indígenas”. Ninguno de estos factores permite definir inmediatamente la ubicación étnico-social de un discurso: los escritos “indígenas” pertenecen en general a los sectores mejor asimilados de la población autóctona; los idiomas amerindios dejan hasta cierto punto de serlo al sufrir un proceso de “domesticación”, al mismo tiempo que el español metropolitano se indigeniza; el trabajo con las “fuentes” indígenas, finalmente, se realiza según los procedimientos científicos y escriturales – la filología – que desarrolló el humanismo europeo. Si por “crónica indígena” se entiende un texto ajeno (salvo por el uso del alfabeto) a los procesos político-culturales de la Colonia, no hay ningún ejemplo indiscutible de ella. Lo que sí existe son textos escritos de “marca” indígena que se insertan de algún modo en un proceso literario sumamente complejo a raíz de la “diglosia” cultural: la coexistencia de dos “lenguajes” de prestigio desigual.” (Lienhard s.a.: 11-12)

³⁰ No me ha sido posible encontrar el año de publicación del texto, por lo cual lo citaré sin año.

La crónica indígena es lo que surge cuando se expresa algo por medio del uso de diferentes sistemas de conocimiento y expresión, tanto indígenas como occidentales. Los cronistas toman prestado tanto de las tradiciones indígenas como de las tradiciones occidentales para formular sus textos. Actúan como “intérprete intercultural” (ibíd.: 15), entregando no siempre una interpretación de fácil acceso para los lectores españoles, o sea, elaborando a veces un texto con acceso obstaculizado a la cultura indígena, justamente debido a su lugar de enunciación intercultural, a su lugar de enunciación que conoce, distinto al caso de los lectores, a dos formas de conocimiento y expresión (ibíd.: 16-17).

4.3.4 Las crónicas de Cayuqueo como lugar de elaboración de una agenda política de temas por discutir

A primera vista, las crónicas de Cayuqueo se muestran de carácter explicativo y, por ende, de fácil acceso. Los textos tratan diferentes temas de la lucha mapuche y la política chilena. La interpretación intercultural se refiere a diversas posiciones políticas chilenas y mapuches. Argumento que esos temas conforman una agenda política desde un lugar de enunciación mapuche la que se exige debatir.

La incidencia de esa agenda en el espacio público se refleja, por ejemplo, en la evaluación que hace el periódico *La Tercera* de las cuentas twitter por seguir respecto a las elecciones en Chile en el 2013: la cuenta de Pedro Cayuqueo figura entre las principales recomendaciones de *La Tercera*³¹. Los núcleos temáticos de su trabajo son, entre otros,

- la distorsionada representación mapuche de parte de los medios chilenos, entre otras, como terroristas (“El Mercurio: un viejo conocido”, *AZ Domingo*, 7.4.2008, citado en Cayuqueo 2012: 28-36; “Adiós al “mapuchito””, *The Clinic*, 21.10.2010 citado en Cayuqueo 2012: 86-88; “Gato por liebre”, *The Clinic*, 30.12.2010 citado en Cayuqueo 2012: 104-107; “Los mapuches, Irak y un delirio”, *The Clinic*, 25.11.2010 citado en Cayuqueo 2012: 110-112),
- el racismo en la sociedad chilena (“Diálogo (inconcluso) entre un mapuche y un taxista”, *The Clinic*, 27.08.2009 & *Azkiñuwe*, no. 39, septiembre-octubre 2009, p.31 citado en Cayuqueo 2012: 42-45),
- versiones oficiales y versiones mapuches de la historia de la conquista y la colonización (por ejemplo, por medio del contraste entre la toponimia mapuche y el

³¹ Comp. Lehue, S. “50 cuentas de Twitter para seguir estas elecciones”, *La Tercera*, 14.11.2013.

renombramiento de ciudades usando nombres de conquistadores en “Tan lejos, tan cerca”, *The Clinic*, 23.9.2010 citado en Cayuqueo 2012: 77),

- la represión y la criminalización del movimiento social mapuche (“El tamaño de la traición”, *The Clinic*, 7.10.2010 citado en Cayuqueo 2012: 80-82),
- la judicialización de un conflicto político y el racismo de la justicia al juzgar a los mapuches por medio de la Ley Antiterrorista (“Bienvenidos a la realidad”, *The Clinic*, 16.12.2010 citado en Cayuqueo 2012: 108-109; “El submarino de Gadafi”, *The Clinic*, 7.4.2011 citado en Cayuqueo 2012: 124-125; “¡Razones de Estado, ahora!”, *The Clinic*, 30.9.2010 citado en Cayuqueo 2012: 83).

La puesta en agenda de algunos de los temas neurálgicos del movimiento mapuche constituye en sí una forma de interpretación intercultural, de mediatización, pues, Cayuqueo escribe en muchos casos para el público chileno que consume el periódico *The Clinic*.

El periodista enfatiza además en las demandas del pueblo mapuche, resumidas, por ejemplo, en “La “inérita” Mesa del Ñielol” (*The Clinic*, 7.7.2011 citado en Cayuqueo 2012: 140-141) en forma de pregunta-respuesta:

“Excelentísimo Sr. Piñera, ¿quiere en verdad pasar a la historia y ser recordado como el arquitecto de un nuevo Chile? (...) Convoque urgente a una Asamblea Constituyente, refunde Chile como un Estado plurinacional, convierta el Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato en lectura obligatoria en los colegios, permita (...) que un “Estatuto de Autonomía Regional” canalice las legítimas demandas de mi pueblo.” (Cayuqueo 2012: 141)

En otro contexto presenta las demandas en forma de resumen de lo demandado por los presos políticos entonces en huelga de hambre:

“Pero, ¿cuáles eran las “radicales” demandas de este dirigente o de la CAM? A saber, restitución de tierras usurpadas, reconocimiento del carácter de pueblo y de nación de los mapuches, fin al saqueo impune de los recursos naturales por parte de multinacionales, autonomía mapuche como ejercicio del derecho de los pueblos a su libre determinación...” (“El tamaño de la traición”, *The Clinic*, 7.10.2010 citado en Cayuqueo 2012: 81)

Esos puntos recuerdan la caracterización de la crónica, el objetivo de la crónica de hacer visible e incluir las voces, opiniones, perspectivas y sucesos de estratos sociales marginados. Cayuqueo no cesa de dar cuenta de lo que exigen los mapuches de parte del Estado chileno en términos políticos, económicos y culturales. Entiendo la repetición de las demandas a lo largo de las crónicas como un mecanismo periodístico para fomentar la toma de conciencia por la presencia del activismo mapuche en la sociedad y la política.

Las crónicas constituyen en sí una forma de lucha mapuche en la medida en que reivindican el pueblo y la nación mapuche (“Carta abierta de un mapuche a Sebastián Piñera”, *The Clinic*,

25.03.2010 citado en Cayuqueo 2012: 50-54 ; “Chile, el mundial y los mapuches”, *The Clinic*, 24.06.2010 citado en Cayuqueo 2012: 55-58; “Villegas y Tolerancia Cero”, *The Clinic*, 17.6.2010 citado en Cayuqueo 2012: 68-70) y acusan la ausencia de una respuesta y un debate políticos sobre el conflicto asimismo como el doble estándar de la política chilena respecto a los mapuches la cual dice actuar de una determinada forma cuando de hecho hace otra cosa (“Mapuches como escenografía”, *Azkintuwe*, 29.9.2009 citado en Cayuqueo 2012: 46-48; “Mejor muda que tartamuda”, *The Clinic*, 10.6.2010 citado en Cayuqueo 2012 : 71-73). Las crónicas visibilizan la lucha mapuche, comentan, por ejemplo, sobre las huelgas de hambre de los presos políticos cuando esas son silenciadas de parte de los medios chilenos (“¿Razones de Estado, ahora!”, *The Clinic*, 30.9.2010 citado en Cayuqueo 2012: 83-85; “El autogol mapuche”, *The Clinic*, 28.4.2011 citado en Cayuqueo 2012: 136-137; “Ecologistas de postal”, *The Clinic*, 19.5.2011 citado en Cayuqueo 2012: 142-144) y relatan los puntos concretos alrededor de los cuales gira esa lucha, como, por ejemplo, la construcción de la represa Ralco que lleva al desplazamiento de familias mapuches asimismo como a la inundación de un cementerio mapuche (“¿Cuánto nos cobra por inundar su cementerio?”, *The Clinic*, 2.7.2009 citado en Cayuqueo 2012: 40-41; “La Siberia Pehuenche”, *The Clinic*, 9.6.2011 citado en Cayuqueo 2012: 59-64).

En ese sentido, los textos son una forma de acción política. Ese posicionamiento político es una característica del lugar de enunciación que se transparenta en las crónicas: se escribe desde una posición mapuche en la medida en que se toma partido y se opina.

4.3.5 La creación de una marca a través de las crónicas: análisis de la crónica “¿Por qué ya no hablan mapudungun en la Moneda?”

La crónica en la cual pondré especial atención, “¿Por qué ya no hablan mapudungun en la Moneda?” (*The Clinic*, 4.8.2011 citado en Cayuqueo 2012: 191-195), usa el idioma mapudungun como tema para enfocar las relaciones políticas y económicas entre las naciones chilena y mapuche así como el desarrollo histórico y su actual conflictividad.

Si bien la temática pesada y difícil no lo sugiere, es a través de las crónicas que se crea una marca propia la cual tiene varios ejes: primero, la cercanía del sujeto que escribe respecto a lo que relata, segundo, la expresión de nostalgia hacia un pasado común en una sociedad postcolonial marcada por los conflictos, y, tercero, la decisión por un estilo irónico el cual contribuye a una sensación de levedad y de sentido común. La creación de un formato

consumible de historia y del presente de esa historia tanto como la posibilidad de visitar como lector o lectora ese pasado-presente por medio de los textos, parecido al turismo de patrimonio cultural, es lo que me hace pensar en las crónicas como formando parte de un discurso de patrimonio cultural.

4.3.5.1 Intelectualidad mapuche: escribir desde una posición intercultural

Argumento que es por medio de las crónicas en *The Clinic* que Cayuqueo ha logrado entrar a la “ciudad letrada” (Rama 1984: 32) actual – es decir, el periodismo, los debates televisivos, los social media, las presentaciones en las ferias del libro y los rankings de libros. Eso implica escribir y ser leído, implica estar reconocido para opinar en público sobre asuntos políticos, proponer ideas y formular críticas. Distinto al intelectual pensado por la tradición europea, es decir, el que desde una posición privilegiada se apropia de una mirada amplia y crítica para hablar en representación y en defensa de los estratos desprivilegiados que carecen de los medios y la formación para hacerse escuchar (Sartre 1995: 117-125), el intelectual mapuche se perfila por conocer muy bien sobre lo que escribe.

Cayuqueo no es el primer intelectual mapuche. Joanna Crow, por ejemplo, al escribir sobre los tres intelectuales mapuches Manuel Manquilef, Manuel Aburto y Venancio Coñuepan explica que ellos tenían ya en la primera mitad del siglo 20 la posibilidad de hacerse escuchar en la sociedad chilena. Se distinguían entre ellos por tener programas diferentes respecto a los derechos del pueblo mapuche en la república chilena que varían entre su asimilación y su desarrollo económico (por ejemplo, por medio de la individualización de las tierras lo que era un proyecto de ley de Manquilef) y la idea de un territorio mapuche que se constituiría como tal también debido a su uso cultural (por ejemplo, Aburto y el énfasis en la necesidad de la tierra para hacer nguillatun). Los tres pensadores mapuches tenían que hacer concesiones para representar las demandas mapuches en el espacio político chileno. No obstante, Coñuepan se movía en especial entre el discurso mapuche (también con aspectos de panindigenismo) y el chileno: por un lado defiende la posesión colectiva de tierra, se expresa a favor de la devolución de tierra a los mapuches y propone proteger la diferencia cultural mapuche (Crow 2010: 143); por otro lado, cuando se lanza como candidato a diputado usa un lenguaje cercano al lenguaje del mestizaje para ganar votos mapuches y chilenos (ibíd.: 147-148).

La identificación con las demandas mapuches, según Crow, caracteriza a esos intelectuales. La crónica por medio de la importancia del sujeto que escribe le permite a Cayuqueo ejercer

esa cercanía a través de la escritura. La crónica le permite inscribirse a sí mismo, sus experiencias y la investigación periodística, en el texto político. A través de esa suerte de presencia de la persona surge la posibilidad de utilizar el sentido común como estrategia de razonamiento. El autor de la crónica da cuenta, por ejemplo, de sus lazos familiares que lo vinculan al caso de la violencia racista. Con una expresión de cercanía familiar, Cayuqueo explica que los jóvenes mapuches conocen bien los estereotipos sobre los mapuches:

“Y fue así que los “heroicos araucanos”, el “espléndido Caupolicán” o “el Primer libertador de América”, como bautizó un hiperventilado Simón Bolívar a Lautaro, del 1810 dio rápidamente paso al “bárbaro, al “incivilizado”, al “enemigo del progreso” del 1850. De allí al “flojos” y “borrachos” del 1900 y luego al “terroristas” y “subversivos” del año 2000, tan solo un paso. O cuatro generaciones, para ser más exactos. Increíble que si bien a ninguno se le enseña en la escuela, nuestros niños vaya si ya lo saben.” (Cayuqueo 2012: 194)

Cercanía o identificación se reconoce en la crónica en cuestión además en el caso de la reproducción de una conversación con una autoridad mapuche, conversación que se caracteriza por un tono confidencial:

“¿Por qué en La Moneda las autoridades chilenas ya no hablan mapudungun?”, pregunto al lonko Juan Catrillanca. “Tal vez porque no lo necesitan. Ya no dialogan con nosotros, solo imponen su voluntad”, me responde.” (ibíd.: 193-194)

El hecho de que publique la conversación significa que la abra y la haga accesible a la comunidad lectora. Aquí quiero volver al punto que hice antes sobre intelectuales mapuches de la primera mitad del siglo 20: se encuentran ante la necesidad de dirigirse a un público chileno y mapuche, a la vez o sucesivamente, cambiar de discurso es parte de su trabajo. Posiblemente es justo ese rasgo que hace llegar las crónicas de Cayuqueo a la “ciudad letrada” (Rama 1984): Cayuqueo es capaz de escribir poniéndose en el lugar de la perspectiva chilena y mapuche, es capaz de elogiar a la política chilena, es capaz de valorarla, es también capaz de dar cuenta de la violación de derechos humanos en el conflicto chileno-mapuche.

Un ejemplo sería el siguiente:

“Hubo un tiempo en que ser autoridad y no hablar la lengua de mis abuelos no solo era políticamente incorrecto en Chile. Te convertía además en un inútil a la hora de tratar los “asuntos del Reyno”. (...) ¿Se imaginan hoy autoridades de gobierno que no sepan cuando menos balbucear algo de inglés? (...) En la Colonia, sucedía lo mismo con el mapudungun. Bien lo supo don Ambrosio, tal vez el gobernador que mayores pasos dio para que la paz y el comercio primaran en las siempre conflictivas relaciones entre españoles y mapuches. (...) Así de bien lo hizo don Ambrosio O’Higgins. Tal vez por ello llegó a ser Virrey del Perú en tiempos de mayor expansión y apogeo. Tal vez por ello aún se lo recuerda con respeto entre

mi gente. No pocos relatos rememoran todavía su nobleza y estatura.” (Cayuqueo 2012: 191-192)

Elogia a un político chileno en una crónica en la cual cita a lo largo de casi una página las palabras de un joven mapuche herido a bala en el conflicto Estado chileno - pueblo mapuche (ibíd.: 194-195). La estrategia del texto puede ser entendido como un intento de seducir a quienes se acercan al tema desde una posición crítica a las demandas políticas mapuches.

Exagera en cuanto al elogio a O’Higgins y la instancia de los parlamentos: si bien las negociaciones entre mapuches y españoles/ chilenos por medio de los parlamentos, 28 en total entre 1641 y 1803 (Marimán Quemenedo 2006: 83), son consideradas negociaciones pacíficas en torno a “materias de tránsito y salvoconductos, justicia, puertos para el comercio, labores misionales e información sobre visitas de otras naciones” (ibíd.: 80), esas instancias toman ese carácter pacífico justamente por la contribución mapuche:

“Los parlamentos fueron la manifestación de sociedades diferentes por entablar canales de entendimiento en aras de resolver sus conflictos pacíficamente. Aún así para llegar a este tipo de práctica fue necesario un equilibrio desde el punto de vista militar, de lo contrario el afán imperial de imponerse por la fuerza sobre las sociedades indígenas, se hubiera concretado. Para que los parlamentos existieran como una expresión real y duradera, debía existir una práctica de tratar y negociar antes que imponer, así como mecanismos, rituales y ceremoniales que los impulsaran y legitimaran. Difícilmente esto podía provenir del mundo hispano cuya naturaleza imperial y práctica colonial encerraban la lógica de la imposición y la guerra, amparados en una religión universalista y totalitaria. Los Mapuche contaban con este tipo de prácticas, así es como los parlamentos fueron gran xawün, que por lo visto ayudó a evitar el conflicto improdente.” (ibíd.)

Los parlamentos, según Olaf Kaltmeier (2004), son también una forma de ejercer poder sobre los mapuches al no lograr su conquista. Se trataría, al contrario, de una forma de ejercicio de poder de los españoles sobre los mapuches en la medida en que el llamado poder pastoral, parecido al empoderamiento sobre el alma en las misiones, ejerce poder tanto sobre los individuos como sobre el colectivo. El parlamento de Quilín (1641), por ejemplo, el cual aún no les concede a los mapuche el estatus de una nación, sino que los concibe como subditos de la corona (Kaltmeier 2004: 57), puede ser comprendido como una forma de poder, puesto que el tratado regula la formación de misiones en territorio mapuche (ibíd.: 58). El segundo parlamento de Quilín va aún más allá de eso: a través de la llamada instancia de los capitanes de amigos influye sobre el ejercicio de derecho entre los mapuche sustituyendo el derecho mapuche por el derecho occidental (ibíd.: 59). El parlamento de Negrete (1796), el cual sí

reconoce a los mapuche como una nación, pone énfasis en las relaciones de comercio y ejerce poder por medio de los reglamentos de ese comercio (ibíd.: 57).

Al retratar a los parlamentos de manera simplificada el texto de Cayuqueo se muestra abierto a una toma de posición que puede formar parte de los intereses chilenos que posiblemente buscan una versión del pasado menos enfocada en la usurpación de tierras y la violencia.

Y, sin embargo, el marco de argumento es la política de identidad mapuche, ya que el cronista escribe claramente desde su perspectiva como mapuche la cual subraya al incluirse en sus textos y al elegir como motivo del texto la demanda por la reintroducción del mapudungun en la comunicación política e intercultural:

“¿Dos pueblos, dos sociedades que hablan lenguas diferentes, pueden llegar a dialogar de igual a igual? Por lo pronto, los mapuches nos hemos dado el trabajo de aprender la vuestra. En ella, sin ir más lejos, les escribo esta columna. ¿Hablarán o escribirán algún día ustedes la nuestra?” (Cayuqueo 2012: 195)

La crónica apela tanto al nivel político-institucional del cual exige la apertura hacia los mapuches asimismo como al nivel sociocultural, a la sociedad chilena, hacia la cual se dirige explícitamente, la cual busca incentivar en la toma de conciencia por la diferencia cultural.

4.3.5.2 Nostalgia e ironía

Las crónicas hablan del presente; muchas veces lo hacen conectando ese presente con el pasado de las relaciones y confrontaciones español/chileno-mapuches. Al contrario de lo que se podría pensar también hablan de ese pasado con nostalgia. A la vez es posible observar ironía en las crónicas. Es la ironía en sí, pero es también esa mezcla de nostalgia e ironía la que les da atractividad a los textos, la que los distingue y la que se vuelve la marca de Cayuqueo.

En ese contexto quiero llamar la atención sobre el argumento de Linda Hutcheon respecto a nostalgia e ironía en la época postmoderna: habría una forma de manejo de la nostalgia como parte del boom de la memoria (del cual escribí en mi capítulo teórico con respecto a la musealización) que sería la ironía (Hutcheon 1998: s.p.). Discutiré ese punto en el ejemplo porque me abre la posibilidad de pensar sobre el concepto de patrimonio cultural más allá de su comprensión clásica (catalogización, conservación, representación). Observaré que en el terreno del debate político amplio y de política de identidad, no específicamente cultural, se usa la nostalgia como mecanismo de patrimonialización a la vez que se provoca y subraya la fuerza del propio discurso al atreverse a meter ironía y subjetividad.

Nostalgia

La crónica empieza exponiendo los supuestamente buenos factores de contexto en cuanto a las relaciones entre mapuches y colonizadores en tiempos de la colonia (Cayuqueo 2012: 191). En términos de retórica, la crónica afecta como nostalgia por la fórmula de inicio que usa: “Hubo un tiempo en que...” (ibíd.: 191) podría ser el inicio de un relato y es un inicio que provoca la sensación de estar remitido a una época que ya es historia. En ese sentido, la nostalgia está presente desde el inicio del texto. En términos concretos, el tono nostálgico se debe a dos recuerdos: el recuerdo del idioma mapudungun como idioma practicado y valorado y el recuerdo de todo lo positivo de las relaciones mapuche-chilenas a finales del siglo 18. El pasado de las relaciones interétnicas es relatado a manera de un ejemplo para el presente. En ese sentido es posible vincular la nostalgia con la construcción del patrimonio cultural entendido, siguiendo a Herwitz, como “bankable set of values” (Herwitz 2012: 15) o “time-tested values” (ibíd.). Ese patrimonio cultural recién se construye y se valora en el texto de Cayuqueo. Es una forma de promover otro pasado para valorar y considerar útil en el ahora.

La situación actual del mapudungun como lengua hablada es difícil: un estudio de Chiodi y Loncón da cuenta del decrecimiento del uso de mapudungun hasta en contextos rituales (Chiodi/ Loncón 1999 citado en Wittig 2009: 139); Zúñiga cifra en 2% el número de mapuches que viven en las ciudades y que hablan el mapudungun todos los días (Zúñiga 2007 citado en Wittig 2009: 140). En el texto de Cayuqueo no se tematiza la posible pérdida del mapudungun debido a las estructuras de poder político-cultural en la sociedad chilena, la pérdida del idioma indígena debido a la imposición del idioma del colonizador, el castellano. El punto crucial es la nostalgia y ésta tiene que ver con el vínculo del idioma con la unidad del territorio mapuche independiente:

“A la llegada del europeo en 1536, la nación Mapuche extendía su influencia entre el río Copiapó por el norte y la Isla de Chiloé por el sur. En esa extensión territorial, incluyendo las costas del norte grande se hablaba mapuzugun.” (Marimán Quemenado 2006: 77)

En el texto el mapudungun funciona como un marcador de diferencia cultural el cual se vincula con la supuesta reciprocidad económica y política de los pueblos mapuche y chileno en el pasado, otro de los recuerdos nostálgicos.

En cuanto a esa supuesta reciprocidad se destaca que se puso fin a “la encomienda y el trabajo esclavo indígena” (Cayuqueo 2012: 191), recalca la posibilidad de las negociaciones políticas y el reconocimiento de “la autonomía del Pueblo Mapuche y el carácter soberano de su territorio; también tasas arancelarias comerciales, normas de inmigración e inclusive acuerdo

de extradición penal” (ibíd.). Además, afecta como nostalgia porque se le da un toque humano a lo político cuando se menciona la valoración intracomunitaria que recibe dicha época:

“Así de bien lo hizo don Ambrosio O’Higgins. Tal vez por ello aún se lo recuerda con respeto entre mi gente. No pocos relatos rememoran todavía su nobleza y estatura.” (ibíd.: 192)

Cabe mencionar que en la cita la proyección hacia el pasado se subraya por medio de la repetición de palabras que aluden al hacer memoria, o sea, recordar, relatos, rememorar.

La nostalgia se vuelve comprensible cuando se la contextualiza desde un enfoque en las relaciones comerciales actuales (a las que se aluden en el texto por medio de la comparación del idioma mapudungun con el idioma chino): las tierras mapuches después conquistadas están hoy en manos de empresas que participan en el comercio exportador global, lo que se ve, por ejemplo, en el Tratado de Libre Comercio entre Chile y China (2007) y el Acuerdo Transpacífico de Cooperación Económica (2018). Es una de las principales líneas de conflicto entre organizaciones y comunidades mapuches y el Estado de Chile que acá queda descubierto cuando se enhebra ese hilo lingüístico.

Volviendo a los tiempos de colonia, no obstante, Bengoa explica que el comercio, un intercambio a base de la plata (considerada de diferente valor por los mapuches que por los chilenos³²), se estaba desarrollando desde mediados del siglo 18 (Bengoa 2000: 51-52). Estaba vinculado a la ganadería de los mapuches (ibíd.: 48), actividad que es uno de los cambios que marcan la sociedad mapuche como consecuencia de las guerras y los contactos interétnicos (ibíd.: 45) y la cual se consolida en los años de postguerras, en la segunda mitad del siglo 18 (ibíd.: 45-46). Los mapuches en la época mencionada dejan de vivir de la caza, la pesca, las hortalizas y la recolección de alimentos que da la naturaleza (ibíd.: 46) para pasar a dedicarse a la ganadería, descubriendo además el comercio³³: “No era una sociedad autosubsistente, sino que poseía una fuerte orientación hacia el mercado.” (ibíd.)

Las relaciones con los mapuches estaban de tal modo valoradas que seguían ciertas reglas: un comerciante, por ejemplo, podía entrar a territorio mapuche sólo con permiso de parte de un cacique mapuche (ibíd.: 49). En 1796, el Parlamento de Negrete además negocia específicamente el tema del comercio libre (ibíd.: 49), refiriéndose, entre otros puntos, a los impuestos y a los productos intercambiados. Bengoa hace hincapié en la importancia de ese

³² Comp. Bengoa 2000: 52:

“Por tanto, ya no se produce solo para el consumo, sino para el intercambio. Sin embargo, este estadio mercantil no estaba plenamente desarrollado entre los mapuches. El dinero carecía de valor en sí mismo (...). El dinero era la plata, que servía para el intercambio, pero que también y muy principalmente, como se ha visto, tenía uso en sí misma, como metal precioso para la confección de aperos y joyas.”

³³ Bengoa menciona el ejemplo etimológico: kullin en mapudungun es animal y dinero a la vez (Bengoa 2000: 48).

reglamento del comercio por el hecho de que aquí, al hablar de “dos naciones” (tratado citado en Bengoa 2000: 50), se subraya “la independencia del territorio mapuche” (ibíd.).

Ironía

La ironía no es un terreno fácil, según Linda Hutcheon. Su uso sucede bajo un cierto riesgo, el riesgo de cómo se interpreta lo dicho (Hutcheon 1995: 11-12). Respecto al acto de interpretación de la ironía, éste es realizado por la involucración activa de un público (ibíd.: 12; 17). En cuanto a ese público, en cuanto a quienes son los intérpretes de un acto de ironía, Hutcheon sostiene que aquellos pertenecen a determinadas comunidades que están en condiciones de entender y de interpretar la ironía:

“It is not so much that irony creates communities or in-groups; instead, I want to argue that irony happens because what could be called “discursive communities” already exist and provide the context for both the deployment and attribution of irony.” (ibíd.: 18)

Tal vez tiene que ver con que la ironía alcance ciertas comunidades dejando afuera otras que, luego de una primera impresión de que percibo ironía, volví a preguntarme reiteradamente si realmente es irónico lo que yo clasifico así. El elogio de Bernardo O’Higgins, la empatía con la posición chilena (comp. citas de la crónica que aparecen en los puntos anteriores) en un texto en el cual se tematizan simultáneamente la violencia contra los mapuches, las muertes³⁴ y el intento unilateral de diálogo me parece irónico.

Lo mismo me ocurre también en el caso de la conexión entre el aprendizaje de estereotipos por parte de los mapuches y el sistema escolar (comp. cita de la crónica en los puntos anteriores).

Percibo una brecha entre los diferentes argumentos entre sí asimismo como entre los argumentos y el punto desde el cual se los expone, es decir, la posición del intelectual mapuche crítico.

La preocupación mía por malentender puede tener que ver con el riesgo de interpretación que le sería inherente a la ironía; también puede resultar de que esa forma de ironía que refuerza las comunidades discursivas en la medida en que es desde cierta posición que se entiende una ironía mientras que desde otro lugar lo irónico puede resultar incomprensible (ibíd.: 54-55).

³⁴ Comp. Cayuqueo 2012: 193:

“Hace casi exactamente dos años, otro proyectil atravesó pero por la espalda a un joven mapuche de una comunidad vecina. Se trataba de Jaime Mendoza Collio, de 21 años, padre de un niño de cuatro y miembro de la comunidad Requem Pillan. Jaime, junto al resto de su comunidad y apoyado por sus pares de Temucucui, participaba de la “recuperación” del Fundo San Sebastián, sobre el cual reclamaban – escrituras en mano – derechos territoriales.”

Mi inseguridad tiene que ver también con que me veo frente a una posición mapuche inesperada: ¿cómo aproximarse a un tema tan serio de una forma que juega con los argumentos y que evade la certidumbre de lo que se dice?

Si la lectura que ve ironía es correcta y si el empleo de la ironía sucede en un contexto en el cual sí se toma posición (política) (ibíd.: 15-16) y se pretende subrayar justamente lo no-dicho, lo irónico (ibíd.: 37), es posible hablar de la escritura de las crónicas desde un lugar de enunciación propio, un lugar al que se remite constantamente por su especificidad y que llama la atención como una marca propia.

Esa elaboración de un posicionamiento recuerda la participación en el campo de las políticas de identidad en el contexto de la sociedad postmulticultural, sociedad en la cual serían cada vez más las áreas desde las cuales se toma partido respecto al diseño de las políticas de reconocimiento y de inclusión (Kaltmeier/ Thies 2012: 234). Como parte de ese proceso se volvería más compleja la toma de posición la cual se movería entre la autenticidad de las demandas y el “rhetorical mimicry” (ibíd.: 233)³⁵: es decir, aceptar las reglas del juego y al mismo tiempo participar de acuerdo con la identidad que se defiende.

El lugar subjetivo desde el cual escribe el cronista mapuche se convierte en etnomercancía, en mercancía que no pierde la identidad étnica. Comaroff & Comaroff sostienen al respecto que la comodificación en el contexto de la etnicidad no lleva a su pérdida:

“this is much too simple. Those who would (re)claim their ethnic “nature” by means of grounded ethno-preneurialism appear to do so, more or less often, with a good measure of critical and tactical consciousness.” (Comaroff/ Comaroff 2010: 27)

Es decir: el ethno-emprendimiento no es la simple conversión de algo en mercancía, no es un simple negocio, sino que hay toda una estrategia detrás. La hipótesis lleva a una discusión por sobre todo cuando tomamos en cuenta que hay formas de entender etnicidad como algo que sería muy íntimo de alguien, es decir, formas de entender etnicidad como “inalienable” y “human essence” (ibíd.: 22). De ahí se desprende la discusión acerca de que si es posible una etnicidad íntima en un mercado, convertir una etnicidad entendida como esencia en un valor negociable. Si bien existen diferentes aproximaciones teóricas que evalúan la comodificación o también la masificación como dañina para lo cultural (Geertz, Adorno, Benjamin) (ibíd.: 23), los autores sostienen que aquello no es igual a la pérdida de un valor, sea resumido bajo el término de autenticidad o bajo el término del aura, sino que hasta es una forma de mantenerse, de imponerse. Los argumentos son los siguientes: primero, partiendo de un estudio de caso (ibíd.: 25), dicen que la conversión de uno mismo en presentación, vendible,

³⁵ Comp. también Gow 2002.

comodificable, conlleva el reconocerse con valor, el darse un valor; segundo, recurriendo a una argumentación marxista arguyen que la racionalización del trabajo y la producción económica siempre suceden inserto en un momento histórico, en el estado de las relaciones sociales, nunca dejan de ser parte de una formación social, de ahí que explican que el exceso étnico no tiene porqué desaparecer (ibíd.: 23).

La popularidad de Cayuqueo en los medios parece afimar esa hipótesis: es justamente lo específico de su punto de vista que es reconocido, un punto de vista que no es meramente chileno, sino que sigue siendo mapuche en la medida en que defiende a conceptos como la autodeterminación mapuche. En cuanto a la ironía a la que Cayuqueo se atreve pesa igualmente la fuerza de la propia posición que se asume al recurrir a ese elemento lúdico. Es decir, la decisión por un estilo lúdico, por un estilo irónico en ese caso, habla de la seguridad de la posición desde la cual se argumenta (posiblemente también produce la sensación de seguridad del punto de vista mapuche al aceptar una aproximación lúdica al conflicto). En la tematización de las conflictivas relaciones chileno-mapuches el permiso a usar un estilo lúdico se vuelve una señal de identidad étnica, de privilegio mapuche.

Nostalgia, ironía y patrimonio cultural

La marca propia en el caso del patrimonio cultural tiene esa doble vertiente: la vertiente comercial y de atracción a la vez que surge desde la labor de convicción de la propia cultura, posiblemente como parte de un proceso de aprendizaje de afirmación de lo propio (Herwitz 2012: 6-7). De un discurso propio de patrimonio cultural es posible hablar debido al anclaje en el idioma mapudungun que en la crónica se propone como un idioma de uso en la sociedad amplia, tanto chilena como mapuche. Es decir, lo que en la crónica sí se hace es desarrollar los valores – el diálogo, la reciprocidad – los cuales se deberían tomar en cuenta al formar una sociedad pluricultural. Esos valores se pueden basar, según dice el texto en tono nostálgico, en las experiencias del pasado que se expresan en forma de las relaciones de respeto en el ámbito político y comercial. Es posible decir que la crónica crea por medio de una escritura seductora y abierta un corpus político de patrimonio cultural.

4.4 Reflexión: la accesibilidad de la cultura mapuche y del conflicto chileno-mapuche a través del relato personal y comprometido

La crónica como género sería difícil de clasificar; se situaría no del todo del lado de la literatura, ni tampoco del todo del lado del periodismo (Rotker 1992). Susana Rotker observa ese carácter complejo de la crónica para aquellos textos que surgen a partir de finales del siglo 19, es decir, en una época en la cual los periódicos latinoamericanos aún mezclan esos géneros de formas inesperadas. Había un manejo incierto, por ejemplo, respecto al criterio de distinción entre lo factual y lo ficcional, cuando clasificaban una crónica sobre un hecho político en una sección en el periódico cercana a la ficción³⁶. La proximidad entre periodismo y literatura se debía, además, al periódico como campo laboral en paralelo a la literatura para los escritores³⁷. Desde otro ángulo, desde el ángulo de la construcción de la nación a base del periódico como una narración que une la comunidad, lo mismo es sostenido por Benedict Anderson: califica el periódico como una narración en la medida en que se trata de una composición de hechos que se han elegido para su presentación en conjunto en una edición del periódico (Anderson 2006 [1983]: 33). Para Anderson es incluso posible hablar del periódico como una variante del libro, un libro que se vende en un tiraje alto en el lapso restringido de un día, temporalidad que distingue al libro-periódico del libro (ibíd.: 34-35).

Esas observaciones son relevantes al hablar de las crónicas de Pedro Cayuqueo las cuales han transitado en dirección contraria, del periódico al libro.

En una primera aproximación son textos políticos que se ocupan de contextualizar las noticias actuales, textos que de esa forma toman posición. Para decirlo en la jerga chilena con origen quechua cito a Cayuqueo: “Se trata de fijar un límite, de rayar la cancha.” (Cayuqueo 2016: 21), comentario que hace uso de la metáfora del espacio o del territorio, elemento importante no sólo en el ámbito político, sino también en la estrategia del museo (comp. García Canclini 2015 [1989]: 177). A la vez son textos con rasgos de una cultura pop, que juegan con ideas y que son livianos porque se muestran abiertos a la sociedad chilena. Hay nostalgia en vez de folklore y en ese sentido los textos hacen eco de la cultura pop chilena que es nostálgica y retro incluso respecto a épocas marcadas por represión y violencia como la dictadura pinochetista (comp. la teleserie *Los 80* de Canal 13). De ahí que las crónicas caben tanto en el periódico *The Clinic*, de carácter pop y progresivo, como en el libro.

³⁶ Comp. Rotker 1992: 105

³⁷ Comp. ibíd.

El discurso de patrimonialización está visible en la nostalgia. Se muestra también en la forma específica del relato íntimo de las demandas políticas mapuches: el mismo giro de mediatización intercultural, de explicación de lo mapuche para los lectores chilenos, comprende también cierta definición, cierta presentación y descripción. Esa patrimonialización es literaria: sí se tiene conciencia de la historia mapuche y de la historia chilena, sí se tiene conciencia de la importancia del idioma mapuche; el formato por el cual se lo guarda, no obstante, no es una etnografía ni es un diccionario, sino que es un relato de lo cotidiano, un relato de las políticas y su relevancia para la lucha del pueblo mapuche. El relato de lo cotidiano resulta en un estilo literario, en una anécdota. Es por eso que las crónicas se distinguen de la actualización de la lucha mapuche política en *Azkintuwe* y son un ejemplo de la patrimonialización de lo mapuche entendida también como la oferta de acceso a las demandas políticas o la visita del territorio de la historia en su vínculo con la actualidad. La anecdotización es una forma de mostrar el conflicto político como más liviano – aunque también como más cercano, lo que puede significar una apelación al lector o a la lectora de igualmente formar conciencia y tomar posición.

La separación que hace *Azkintuwe*, al estilo de un periódico chileno u europeo, entre las secciones de política y cultura no resulta en la construcción de una sociedad mapuche por exponer en un sentido museal, de diccionario o de archivo. Al contrario, en el periodismo activista de *Azkintuwe* es la seriedad de la información la que introduce una forma de distancia o radicalidad y la que impide una apropiación. Se dificulta un proceso fácil de creación de simpatía, ya que se nombran las acusaciones. *Azkintuwe* se distingue de las crónicas las cuales buscan convencer para que se realice un diálogo. Es decir, para hablar de patrimonio cultural en el contexto de la mediatización no hace falta que se establezca y se defina una forma de cultura. Es el factor de la accesibilidad y del simulacro de la participación (la visita en el turismo patrimonial) el que puede pesar más. La crónica de Cayuqueo puede ser entendida en paralelo a la visita guiada, es decir, como la lectura guiada.

5 El nguillatún: la salvaguardia y la resistencia cultural

El nguillatún como parte de la religiosidad mapuche está muy presente en el imaginario de lo mapuche que se ha construido por medio de la literatura etnográfica de inicios del siglo 20 (comp. Guevara 1911; Latcham 1924; Coña 2010 [1930]). El nguillatún es, no obstante, una de las prácticas cuya realización ha ido decreciendo a lo largo de la destrucción de la organización social mapuche y el despojo de territorio a partir de finales del siglo 19. Hoy en día, se ha reactivado y se practica, por ejemplo, en diferentes lugares en Santiago.

No es de extrañar, entonces, que cuando Chile experimenta los años auge en torno al patrimonio cultural intangible, es decir, entre finales de los 90 y la primera década de los 2000, se descubre la ceremonia del nguillatún en el marco del debate político-cultural.

La intención de este capítulo es enfocar las formas de manejo de las expresiones culturales intangibles por medio del ejemplo del nguillatún. Su valorización no comienza sólo con la agenda del patrimonio cultural desde finales del siglo 20. Anterior al debate más reciente, el cual reconstruiré, está el folklore en la música asimismo como el cine etnográfico, tendencias que se refieren a la ceremonia. La perspectiva histórico-cultural sobre las tematizaciones del nguillatún me permite dar cuenta de las distintas etapas de la patrimonialización, es decir, la reconstrucción o la interpretación, la archivización en forma de su grabación, la instrumentalización, la administración y la reapropiación.

5.1 ¿Qué es la ceremonia del nguillatun?

Respecto a la religiosidad mapuche, Rolf Foerster inicia su estudio haciendo hincapié en la íntima relación entre “la identidad religiosa mapuche” (Foerster 1993: 11) y “su identidad de pueblo” (ibíd.). La función de los ritos sería, según Foerster, la mediación entre las esferas de lo sagrado y lo comunitario, entre la religión y la forma de vida (ibíd.). El término de nguillatun remite al acto de pedir algo a cambio de un sacrificio (ibíd.: 94): “se pide por el clima, por la siembra, por las cosechas, para que no haya enfermedades, por la abundancia de alimentos, por fortaleza y vitalidad espiritual” (ibíd.). El nguillatun es uno de varios ritos mapuches entre los cuales destacan, además, el wetripantu, el rito de la salida del sol después del invierno, y el machitun, el rito de sanación.

Según Foerster, la realización del nguillatun, desde una perspectiva histórica, se asocia al bienestar comunitario tanto como a pasos o planes a nivel político (ibíd.: 92). Es la función de manejar una situación de cambio de forma estable (por ejemplo, la realización de una campaña militar) la que llama la atención cuando se caracteriza el rito del nguillatún con énfasis en su función de cohesión y de mediación entre diferentes ámbitos de la vida (van Gennep 2005: 16-29).

La cosmovisión mapuche se caracterizaría por una clasificación dual del mundo. Cabría, en ese esquema, la orientación hacia el este de la rogativas, es decir, hacia una dirección de connotación positiva (Grebe 1974: 47 citado en Foerster 1993: 59) debido a su asociación con la salida del sol asimismo como, en el caso de Chile, con la ubicación de los Andes (Grebe Vicuña 1994: 57). No obstante, Foerster critica la clasificación en oposición binaria de la cosmovisión haciendo hincapié en los ejemplos que representan tanto el bien como el mal (Foerster 1993: 60): mientras el color negro puede ser considerado de connotación negativa, en el nguillatun puede ser usado para pedir lluvia (ibíd.). La cosmovisión, la organización del todo, además se sustenta en siete esferas que, de modo jerárquico, de modo vertical, expresan el espacio partiendo del cielo (las cinco esferas del wenumapu) por la tierra (mapu) al infierno (minchemapu) (ibíd.: 62). En el nguillatun, esas esferas se reflejarían en los siete peldaños del rewe (ibíd.: 63), del lugar de comunicación con lo divino.

Respecto a la religiosidad mapuche, José Bengoa sostiene que ésa pasó por un cambio: desde el concepto de la dualidad divina (Bengoa 1986: 129 citado en Foerster 1993: 53) se ha pasado a reverenciar a Nguenechen, a un “Dios abstracto, relativamente fuera del mundo” (Bengoa 1986: 129 citado en Foerster 1993: 54). Ana María Bacigalupo igualmente recalca dicho cambio con miras hacia el animismo, representado por Pillan, un concepto de multiplicidad, relacionado con la reverencia a los antepasados (lo que los misioneros cristianos interpretaban como el culto al diablo). Nguenechen, según Bacigalupo, equivale a una unificación de la multiplicidad de antepasados, la concentración en un “antepasado mítico de la etnia” (Bacigalupo 1988: 249 citado en Foerster 1993: 54). Bacigalupo comenta que el concepto de Nguenechen sería resultado de un sincretismo entre religión mapuche y cristianismo. Se especula acerca de la “influencia de la evangelización” (Foerster 1993: 71). No obstante, en cuanto al concepto de Ngengechen, según las posiciones de Alonqueo y Marileo (Alonqueo 1979 & Marileo 1989 citados en Foerster 1993: 71), el punto crucial de la argumentación no sería una incoherencia con un politeísmo que se opondría a un concepto de suprema divinidad. En cambio, la divinidad misma, ngenechen, podría tomar formas diferentes. Según la oración en el nguillatun, ngenechen o chao se mostraría como “creador,

sostenedor, alimentador, protector, castigador, poderoso, etc.” (Foerster 1993: 72). Ngenechen, el ser divino al que se dirige la rogativa, puede ser entendido como un ser que ordena todo, habiendo otros seres a cuyo cuidado se encuentran áreas específicas del cosmos (por ejemplo, ngen ko respecto al agua) (Alonqueo 1979: 222-223 citado en Foerster 1993: 66-67).

Realizar el nguillatun implica contar con un lugar apropiado (lepún) asimismo como disponer de un “altar principal (REWE)” y de un “altar secundario (LLANGI-LLANGI)” (Foerster 1993: 93). Se prepara dicho lugar de modo tal que pueda tener lugar la ceremonia. Sobre el procedimiento Foerster resume lo siguiente:

“Un NGUILLATÚN dura un mínimo de dos días y un máximo de cuatro. Se compone de una sucesión de actos rituales, en su mayoría repetidos varias veces, que en conjunto entregan una imagen de marcada simetría.” (ibíd.)

Las oraciones y los diferentes bailes también forman parte del nguillatún: el baile de la comunidad, por hombres y mujeres, dirigido por una persona facultada (por ejemplo, el ngenpin, el nguillatufe) (ibíd.: 95) tanto como bailes de personas especialmente preparadas para ellos (por ejemplo, el choikepurun, el baile del avestruz). Según Foerster, ese último no tendría un sentido religioso, sino que subrayaría la descendencia patrilínea por medio del canto de las mujeres y el baile de los hombres asimismo como por medio de la imitación de los movimientos del avestruz (ibíd.: 96). La abundancia de comida es otro elemento del nguillatun el cual hace del tiempo del rito un tiempo específico (ibíd.: 97).

Gloria Liempi, al escribir sobre la reactivación del nguillatún en La Florida, comuna de Santiago de Chile, en marzo de 1989, explica que la ceremonia se hace en la ciudad bajo otras premisas. Entre las limitaciones menciona en primer lugar la falta de tierra la cual lleva a que no se le pueda dedicar un espacio propio al nguillatún (Liempi 1989: 52-53). Para Liempi es importante no sobrevalorar esa limitación ya que es importante que se hiciera la ceremonia (ibíd.: 53). Lo que para la autora significa la realización del nguillatún tiene que ver con la discriminación que ha experimentado la religiosidad mapuche desde la época de la colonización, discriminación a la cual se hace frente por medio de la reactivación de la creencia mapuche. Tiene que ver además con la sensación de estar juntos, de ser una comunidad que provoca el nguillatún:

“Una de las cosas más provechosas del Nguillatún en Santiago fue juntarnos por primera vez, después de mucho tiempo, para participar de nuestra religiosidad. Quizás eran muchas las cosas que impedían que estuviésemos juntos, y muchas las cosas que se han estado interponiendo para que alcancemos realmente nuestra completa unidad. Sentir que somos todos hermanos, decirlo y actuar como tales es lo que más valoramos.” (ibíd.: 54)

Hacer el nguillatún en Santiago significa mostrar la permanencia del pueblo mapuche:

“La gran cantidad de jóvenes que participaron, demuestra que hay fuerza para reconstruir nuestro pueblo. A pesar de todas las fallas, de todos los errores que cometamos, está el deseo de lograr ese propósito.” (ibíd.: 55)

Es decir, uno de los puntos centrales del nguillatún en la ciudad es aceptar la desviación de su supuesta forma correcta, una desviación que tiene que ver con las condiciones de vida de la ciudad asimismo como con la reactivación de conocimientos mapuches.

5.2 El nguillatún y el movimiento del folklore

El interés por la cultura indígena en Chile es de larga data. Pienso, por ejemplo, en el poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga, texto publicado en tres partes en 1569, 1578 y 1589. Si bien esa obra se basa en los contactos del autor con los mapuches en la primera fase de guerra de conquista de los españoles, está escrita en la forma del poema épico de España y a primera vista no recurre a mayores préstamos de la cultura mapuche.

Lo que se desarrolla en términos artísticos en Chile en el siglo 20 se distingue de esa suerte de atracción por lo popular. Es aproximadamente a partir de mediados de los años 30 del siglo 20 que surge una escena cultural que recurre en sus creaciones a la cultura popular e indígena. En términos culturales y en el ámbito de la música, esa época se caracteriza por dos tendencias: el redescubrimiento y el rescate de lo popular, o sea, la visibilización de las manifestaciones culturales marginadas, versus su recreación con miras hacia su instrumentalización político-nacionalista (Ruiz Zamora 2006: 43-44; Salazar 2002: 149).

En ese contexto sucede también una valorización de la cultura mapuche. Las creaciones de la cantante y músico Violeta Parra y del director de cine Sergio Bravo son los ejemplos que trabajaré. En “Arauco tiene una pena” (1971)³⁸ y en el “El Guillatun” (1966), por ejemplo, Parra expresa un mensaje político activista recurriendo a formas de expresión indígenas y dando espacio a las prácticas culturales. La ceremonia del nguillatun se encuentra también en el cine de Sergio Bravo: “Aquel nguillatún” que se basa en material fílmico de 1960 asimismo como de los 90 del siglo 20 y que se edita recién en 1999 forma parte de los trabajos audiovisuales que se concentran en lo popular haciéndolo resaltar a través de una estética indagadora en lo cotidiano y lo manual.

³⁸ El tema se habría compuesto entre 1960 y 1963, según señala Paula Miranda Herrera (2013).

Es interesante que ambos, Parra y Bravo, formen parte de la institucionalización del folklore como área de investigación y de creación artística: de parte de la Universidad de Chile habría que mencionar, desde 1936 en adelante, la iniciativa de las Escuelas de Temporadas (Ruiz Zamora 2006: 43-44), a partir de 1943, la creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical (ibíd.: 44), luego, a partir de 1954, la del Cine Club en la Federación de Estudiantes (Ruffinelli 2001: 61) y, a finales de los 50, la del Centro de Cine Experimental (Ruffinelli 2001: 62; Mouesca 2005: 54). En el marco estatal el interés se hace visible a través del nicho de un cine etnológico apoyado por la Dirección de Informaciones y Cultura a partir de 1944 (Mouesca 2005: 54)³⁹.

En la siguiente parte del capítulo mostraré por medio de los ejemplos de Parra y Bravo la folklorización de la ceremonia mapuche del nguillatún. Es decir, mi intención es averiguar de qué forma se trabaja con la cultura practicada y vivida en su reconstrucción o interpretación asimismo como en su representación, grabación y archivización. Argumento que el interés de valorar y salvaguardar está presente en el movimiento del folklore y el cine etnográfico. A través de la comparación quiero revelar lo que hace específico al manejo de la cultura en el marco de las políticas del patrimonio cultural y las políticas de identidad sobre las cuales escribiré en un segundo paso.

5.2.1 El folklore

El concepto del folklore tiene que ver con el trato y la recepción de la cultura mapuche de parte de la sociedad chilena. La etnología de Tomás Guevara, por ejemplo, etnología con rasgos de racismo y con estrategias de asimilación de la población mapuche a la nación chilena, habla de la cultura mapuche como *Folklore araucano* (Guevara 1911). No obstante, en el contexto chileno el término de folklore remite en primer lugar a la música. Una primera definición tentativa podría decir del folklore que ése sería música “de transmisión oral, autor anónimo y ligada a funciones específicas y a grupos locales” (Advis 1999: 12).

El concepto, sin embargo, es más amplio e incluye la cultura tradicional y la idea del origen cultural de una comunidad (Martín Barbero 2001: 9). Por lo general, según García Canclini, el folklore sería lo que es pensado estereotipadamente como lo que permanecería sin cambiar en aquellos estratos de la población que se mantendrían en comunidades fuera de la sociedad moderna:

³⁹ El ejemplo es el documental sobre la fiesta de la Tirana de Amando Rojas (comp. Mouesca 2005: 56).

“Lo folk es visto (...) como una propiedad de grupos indígenas o campesinos aislados y autosuficientes, cuyas técnicas simples y poca diferenciación social los preservarían de amenazas modernas. Interesan más los bienes culturales – objetos, leyendas, música – que los actores que los generan y consumen.” (García Canclini 2015 [1989]: 196)

De ahí que la reducción de complejidad y la simplificación formarían parte de la comprensión del folklore. La descontextualización de las obras y prácticas sería una estrategia de exposición del folklore (ibíd.).

El folklore entendido como objeto de estudio surge en Chile, según Manuel Dannemann, en el siglo 19. Los ejemplos que menciona son casos tan variados como los estudios sobre danzas e instrumentos asimismo como la literatura costumbrista y criollista (Dannemann Rothstein 1976: 43). La forma de manejar la cultura popular en esa primera época se caracterizaría por un enfoque en “la recolección como procedimiento y como meta” (ibíd.: 44).

El Museo de Etnología y Antropología de Chile, por ejemplo, surge a base de colecciones en 1911 (comp. *Museo Histórico Nacional*, www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-9489.html). La institucionalización del folklore en el contexto universitario se da a inicios del siglo 20 con la fundación de la Sociedad del Folklore Chileno en la Universidad de Chile. Rodolfo Lenz, el mismo que en ese período investigaba sobre la cultura mapuche, da el puntapié a esa iniciativa. Como muestra ese ejemplo asimismo como el caso arriba citado de Tomás Guevara, la primera aproximación académica al folklore en Chile forma parte de la etnología (Dannemann Rothstein 1976: 45). La posición de Lenz es política en la medida en que hace explícito el estudio de la cultura indígena con fines de asimilación del pueblo al estado nación. En ese sentido, es paradigmática para la observación de García Canclini la cual apunta a que los trabajos que describen y que recolectan lo popular a partir del siglo 19 serían más que un estudio: serían parte de las estrategias ideológicas y políticas (García Canclini 2015 [1989]: 194).

La asimilación y la urbanización⁴⁰, entre otras, llevan a que en cuanto al folklore se hable de su pérdida tanto como su salvaguardia y se distinga entre el folklore practicado y el folklore puesto en escena. Manuel Dannemann llega a esa distinción entre el “folklore-vida” (Dannemann Rothstein 1976: 24), por un lado, y la “proyección del folklore” (ibíd.), su estetización (ibíd.: 25) asimismo como su reactivación (ibíd.), por el otro.

El “folklore-vida” remite a “la cultura folklórica propiamente tal” (ibíd.: 24). Ejemplos serían, entre otras, las prácticas que se desarrollan en torno a una determinada celebración, prácticas

⁴⁰ Carlos Munizaga, en un estudio de 1961 sobre la población mapuche emigrada a Santiago de Chile, menciona, por ejemplo, que en la ciudad no habría presencia de la machi, la autoridad espiritual mapuche (Munizaga Aguirre 1961: 22).

que se realizan habitualmente y que tienen el efecto de reforzar los lazos entre las personas de la comunidad que participa en dichas prácticas: “Este es el folklore que se obtiene y se sostiene por medio de la tradición, y cuya fuerza social cohesion a los miembros de un conglomerado (...)” (ibíd.: 24). De este folklore que se encuentra inserto en el ritmo de la vida de personas, Dannemann distingue, como acabo de mencionar, “la proyección del folklore” (ibíd.: 24). Haciendo referencia a Augusto Raúl Cortazar (1964), esa perspectiva capta el folklore como recurso, el uso del folklore en la producción cultural. En esa perspectiva queda reflejada la idea según la cual practicar una manifestación folklórica de modo tal que se mantenga un vínculo con un lugar y una comunidad se distinguiría de recurrir a lo folklórico en forma de una determinada manifestación cultural en el marco de un trabajo artístico. O sea, se contraponen un folklore del cual se supone que surge compartido en un espacio cultural o comunitario al uso y la representación del folklore fuera de su propio contexto (ibíd.: 24-25). Respecto a lo segundo, Dannemann recurre al concepto de intérprete:

“Quienes se dedican a las proyecciones folklóricas, individual o colectivamente, actúan como intérpretes de hechos folklóricos, lo cual implica una gran responsabilidad que debe cimentarse en un buen conocimiento directo de la cultura que se pretende divulgar, en un profundo respeto por la esencia genuina de ella y en una justa sensibilidad por su comprensión y transmisión.” (ibíd.: 25)

Es decir, intérprete de folklore sería aquella persona que busca una forma de expresar lo folklórico, de reproducirlo. En “Gracias a la vida” de Violeta Parra se encuentra un verso que a mi modo de ver describe ese rol: “El canto de ustedes que es el mismo canto el canto de todos que es mi propio canto”. Cultor o cultora sería, en cambio, quien es parte del contexto en el cual calza una práctica folklórica, al cual pertenece una práctica folklórica (ibíd.: 25). Llama la atención que la distinción entre intérprete y cultor/ cultora remita también a la oposición campo/ ciudad: la fuente a la cual se refiere Dannemann, Cortazar (1964), ubica a las interpretaciones en el espacio urbano cuando afirma que dichas interpretaciones se dirigerían

“al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización vigente en el momento en que se considere” (Cortazar 1964: 151 citado en Dannemann 1976: 24).

En el caso de que la interpretación vaya más allá de una reproducción del folklore fuera de su contexto (en un contexto de consumo cultural o de educación, por ejemplo), Dannemann habla de “aplicación” (Dannemann 1976: 25) pretendiendo captar con el término tanto una estetización como un uso en diferentes ámbitos.

Por último, igualmente como parte de la pregunta por la vigencia del folklore, Dannemann menciona su “activación” (Dannemann 1976: 25) que describe prácticas de salvaguardar:

“Consiste en incentivar fenómenos folklóricos que han caído en un estado de escasa vigencia o que se encuentran al borde de la extinción. El planteamiento y la solución de los problemas que se desprenden de este plano, deben considerarse según las posibilidades de un correcto equilibrio entre la conservación de bienes culturales tradicionales y los avances socio económicos; singularmente delicado en aquellos conflictos que provienen de costumbres religiosas, mágicas o medicinales.” (ibíd.)

Es decir, Dannemann identifica en el folklore prácticas culturales en decrecimiento. Hace énfasis en ir a su rescate y en ese contexto inscribe el folklore en la oposición tradición versus modernidad. Esa oposición, o sea, la observación de distintas culturas o contextos culturales que se vincularían con distintos tiempos, pasa a ser un momento clave en la argumentación acerca del folklore, por ejemplo, de José Martín-Barbero:

“Folklore capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos «mundos» culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado; es decir, nombra la dimensión del tiempo en la cultura, la relación en el orden de las prácticas entre tradición y modernidad, su oposición y a veces su mezcla.” (Martín Barbero 2001: 8-9)

García Canclini escribe sobre el folklore desde la misma aproximación: hablar sobre el folklore es parte de la pregunta por la vigencia de las culturas populares, la vigencia de esas culturas en el contexto de la modernidad. García Canclini responde a esa pregunta de forma afirmativa: en el marco de los procesos de hibridación lo popular se mantiene vigente (García Canclini 2015 [1989]: X; XIV). Observa también que esa vigencia de lo popular es compleja porque tendría que ver con el poder sobre la decisión de mantenerlo vivo, de integrarlo en la modernidad (ibíd.: XIX-XX).

En la argumentación de García Canclini, la cultura popular no es algo que existe de por sí, sino que es algo que se construye cuando se lo tematiza (ibíd.: 193). Folklore iría de la mano con nostalgia:

“Adquiere la belleza taciturna de lo que va extinguiéndose y podemos reinventar, fuera de los conflictos del presente, siguiendo nuestros deseos de lo que debiera haber sido.” (ibíd.: 195)

El folklore sería la nostalgia hacia la supuesta simplicidad y la resistencia a cambios de la cultura popular.

5.2.2 El nguillatún en la música de Violeta Parra

5.2.2.1 *Contextualización de la creación folklórica de Violeta Parra: redescubrir y recolectar para enfrentar la pérdida y tomar posición política*

De la producción musical de Violeta Parra se dice que se remonta a su infancia la cual Parra pasó en un ámbito artístico popular. Se comenta también que la industria cultural habría sido el punto de partida (Manns 1987: 48). La forma más conocida que toma el arte de Parra, no obstante, es la que surge en el marco del rescate del folklore y se vincula con la institucionalización de una preocupación por la cultura popular.

Principalmente entre los años 1953 y 1956 (Miranda Herrera 2013: 70), Parra es una de las personas que recolecta la música popular para el contexto académico en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile (Dannemann 1976: 51-53). A pesar del interés en la cultura popular hecha visible por la institución mediante la creación del instituto en cuestión, según Manns, el apoyo a Parra no habría sido suficiente. A Parra, a pesar del respaldo académico, le habrían hecho falta los medios de trabajo:

“(…) por la época, la misma Universidad de Chile que, no obstante, le niega ferozmente los mínimos recursos para adquirir un pequeño equipo de grabación que facilitaría enormemente su trabajo en los campos” (Manns 1987: 61)

Junto a Parra trabajaría en la recolección la también cantante folklórica Margot Loyola (Dannemann 1976: 53) asimismo como los grupos musicales Cuncumén y Millaray (Salazar 2002: 149). Cuncumén y Millaray, los grupos cercanos a Loyola y Parra respectivamente, reflejarían dos tendencias en aquel folklore que precede a la Nueva Canción Chilena y que influye sobre la Nueva Canción. Las dos tendencias se dejarían resumir de la siguiente forma: primero, la tendencia cercana a Loyola con una estética que funciona a base de haber pasado por una formación profesional, académica; segundo, la tendencia cercana a Parra con una estética que se basa en la identificación y la representación de lo otro (Ruiz Zamora 2006: 48-50).

La publicación *Cantos folklóricos chilenos*, publicación póstuma de 1979 que cuenta con la colaboración del académico Luis Gastón Soublette, resume parte del trabajo de recopilación de Parra. El libro es una transcripción de los cantos, pero también da cuenta de cómo Parra busca y se acerca a la gente de la cual espera recibir material, la “cosecha” (Parra 1979: 18), como lo llama Parra con un término que vincula el trabajo etnográfico al trabajo de campo

cercano a la música y la cultura que le interesa. Es decir, el libro es también una suerte de diario del trabajo de investigación de Parra como investigadora. Se encuentran transcritos, por ejemplo, las conversaciones que mantiene Parra con los cantores para hacer que se le entregue material, música (ibíd.: 21-22). La justificación que Parra formula para su trabajo queda igualmente testimoniada:

-- Dígame, pues, ¿p' a que busca personas, que no les sabe ni el nombre?

-- Para que me enseñen a cantar, señora, yo soy fulana de tal, y ando buscando el verdadero canto de Chile.

(...)

-- La Carmelita, también está enferma en el hospital.

-- Cuánto lo siento, señora, y yo que tanto la busqué, me habían dicho que es una excelente cantora. Esos cantos se perderán, si ella se agrava, y yo tengo la obligación de salvar la música chilena, es una pena que se me enfermen mis cantoras.” (ibíd.: 75)

La misma justificación de la labor de recopilación, es decir, su deber ante la pérdida de los cantos y el objetivo de hacer perdurar los cantos más allá de la vida de los cantores/ de las cantoras, se refleja también en otros encuentros entre Parra y músicos (ibíd.: 21-22).

En la recopilación como forma de llegar a música se reflejaría, siguiendo a Salazar, la toma de conciencia frente a la música popular que se practica en lugares de trabajo o lugares de recreación del bajo pueblo – por ejemplo, “ranchos campesinos”, “chinganas” (Salazar 2002: 147), que cumple una función o está arraigada en la vida cotidiana y laboral (ibíd.: 147-148) y que persigue la intención de la comunicación intracomunitaria (ibíd.: 148). Esa música espontánea y momentánea empieza a correr peligro y a ser enterrada:

“Pero el “entierro” de la música popular chilena de los siglos XVIII, XIX y parte del XX ni fue un acto voluntario ni ocurrió por temor, sino porque la esencia de esa música constituía en acompañar “los trabajos, los días y las luchas” del bajo pueblo. Porque era un canto a la identidad de quienes, socialmente construían a pulso sobre su (pobre) realidad.(...) Para los pobres, la música no era un espectáculo, pues tenían que multiplicar su energía vital alegrándola y preservar su unidad divirtiéndola. Sin ella, sus redes perderían fuerza de gravedad.” (ibíd.: 148)

Surge, entonces, una tendencia de música que Salazar resume bajo el concepto de desenterramiento de música popular (ibíd.: 148; 150).

Parra va más allá de la interpretación de la música recolectada, la que en sí ya constituiría un compromiso político con el pueblo (Agosín 1988: 131). Según Ruiz Zamora, sería justamente en la vertiente de la creación que la cantante llegaría a ser política (Ruiz Zamora 2006: 53). En los temas “Arauco tiene una pena” y “El Guillatún”, por ejemplo, Parra hace referencia

explícita a la cultura y el activismo mapuches. Ese trabajo político y la toma de posición incluiría tres pasos: primero, la “divulgación y toma de conciencia operando en primer lugar, sobre la idea de integrar la existencia y realidad de todas aquellas culturas regionales y locales escindidas del discurso oficial” (ibíd.: 52); segundo, “la vinculación de esta negación con el expolio histórico del que las sociedades portadoras de estas culturas habían sido víctimas” (ibíd.); y, tercero, Parra llevaría la observación de la extinción sistemática de las culturas indígenas a nivel regional amplio (ibíd.: 52-53).

En el primer sentido, en el sentido de destacar la diferencia cultural, la diferencia cultural que casi ya no está, de lo que está a punto de perderse debido a su represión, Parra compondría “El Guillatún”. “Arauco tiene una pena” caería bajo el segundo paso, bajo la descripción de la larga data de la cual es la activa extinción del pueblo.

5.2.2.2 La música mapuche

Con tal de poder mostrar más en detalle lo que significa recolectar prácticas culturales arraigadas en la cotidianeidad y en las instancias que hacen comunidad describo brevemente lo que se entiende por música mapuche, por un lado, y cómo se deja pensar la música mapuche en el contexto del concepto del folklore, por el otro. Preguntaré más adelante en qué sentido la manifestación de apoyo al pueblo mapuche que expresa Parra por medio de la música significa una práctica de recolección, de interpretación o revitalización de la música mapuche.

Para José Pérez de Arce es importante dar cuenta de que la música mapuche no existe de forma separada de la cultura en general:

“Para los mapuches, la música existe dentro de un continuo, es parte de un todo donde los diversos ámbitos de la cultura están interconectados entre sí, siendo cada uno indispensable para el otro. Música, instrumentos musicales, baile, canto, poesía y sonidos ambientales forman una unidad de sentido que es nombrada de acuerdo a la ocasión y función.” (Pérez de Arce 2007: 83)

Hay ahí una entrada para el concepto del folklore: la conjugación de la vida social y el arte. Una segunda entrada para la comprensión de la música mapuche desde el folklore tiene que ver con el proceso de valorización que empieza en cierto momento. Los escritos etnográficos de inicios del siglo 20, si bien describen la música mapuche, la miran con desprecio. Pérez de Arce cita a propósito a Tomás Guevara el cual caracteriza a la música mapuche de la siguiente forma: “una música tan pobre se concibe que concuerde con instrumentos muy sencillos y

destemplados” (Guevara 1927: 373 citado en Pérez de Arce 2007: 52). Ernesto Wilhelm de Moesbach habla de lo “monótono y triste” de la música mapuche: “sus melodías parecen flotar en un aire gemebundo, casi lúgubre” y atribuye además el término de “bullicio” a dicha música (Moesbach 1976 [1930]: 252; 254 citado en Pérez de Arce 2007: 52). Esta actitud cambia en el contexto del auge del folklore en el cual se muestra conciencia por la pérdida cultural y la necesidad de salvaguardia: a partir de la década de los 1930, es decir, en el marco de la valorización del folklore se pasa del menosprecio a una aproximación investigativa y de aprecio a la música mapuche (Pérez de Arce 2007: 53).

La perspectiva desde el concepto del folklore puede ser dejado de lado, no obstante, cuando se enfoca la música mapuche desde la propia cultura mapuche. Desde esa mirada lo que se logra captar aparte de la idea abstracta de la valorización (una suerte de metaperspectiva) es su sentido concreto. Magnus Course, en un estudio sobre el ül (término genérico para el canto en mapudungun) en la localidad de Piedra Alta (Course 2009), señala que el canto mapuche, según la observación de él, es parte de la valorización de la formación de sí mismo como persona a través de las relaciones con otras personas. La autorrepresentación y la reflexión por medio de la creación y la presentación de un canto habrían que ser perspectivadas desde la idea mapuche de che, es decir, de lograr ser una persona, lo que abarca la posibilidad de expresarse por medio del lenguaje asimismo como de saber relacionarse adecuadamente con otras personas (ibíd.: 296-297).

Por ese lado de los cantos, Pérez de Arce distingue entre diferentes tipos, entre los cuales estarían por ejemplo, “el machi ül (canción de machi), kawill ül (canto festivo), kolon ül (canto de disfraz)” (Pérez de Arce 2007: 84) asimismo como el ülkantun, “llamado “romance” por los españoles, [el cual, nl] consiste en una expresión de un sentir, de alguna vivencia o de algún contenido específico” (ibíd.: 85). Según Pérez de Arce, las melodías son percibidas como “sencillas, repetitivas” (ibíd.: 88):

“La intención de ellas no es asombrar por su carácter variado, sino servir de soporte asequible a todos para participar.” (ibíd.)

Sería importante hacer posible la participación en la música y eso se lo logra por medio de la simplicidad, otra de las características que captaría el concepto del folklore. Sin embargo, Course (2009) describe a los cantos de forma diferente:

“Although the style of ül is immediately recognizable, the actual musical structures employed in distinct ül are complex, varied, and not immediately obvious to the unaccustomed ear. While ül frequently lack the repetitive melodic and metric structures of much Western music, they are nevertheless both tonally and rhythmically organized.” (Course 2009: 298)

Es posible explicar esa diferencia de evaluación del canto mapuche entre Pérez de Arce y Course debido al enfoque de Course en aquellos cantos que surgen a base de los relatos en primera persona y que tienen como referentes a momentos de la vida de esa persona, mientras Pérez de Arce incluye en su aproximación también a los cantos de contextos rituales⁴¹. Sin embargo, también es posible mencionar esa diferencia de opinión como haciendo visible la tensión entre la aproximación folklórica y la aproximación desde la cultura misma asimismo como la hibridación de esas aproximaciones.

5.2.2.3 “El Guillatún” de Violeta Parra: una aproximación creativa y propia a la cultura mapuche

Una mezcla de activismo cultural y salvaguardia de la cultura mapuche caracterizan el tema “El Guillatún”. Hablo de activismo cultural debido a que la composición e interpretación del tema “El nguillatún” es un acto político en sí; hablo de salvaguardia, pues, relata una ceremonia de nguillatún y recurre en parte a su sonoridad y sus elementos musicales. Como parte del folklor de la época, es decir, como parte de un movimiento que busca guardar la cultura popular, se sitúa no del todo del lado de la música mapuche ni tampoco del todo – ni del todo distanciado – del polo opuesto de la música estilizada con temática mapuche, la así llamada mapuchina que coincide temporalmente con el folklor.

La mapuchina, según Luis Advis, remite a temas musicales que usan vocabulario y temáticas mapuche para

“incorporar a la cultura nacional aspectos de la cultura indígena. Al mismo tiempo, estas canciones han servido para articular la visión y los estereotipos del chileno respecto al indígena.” (Advis 1999: s.p.)

Un ejemplo sería “A motu yanei” de Fernando Lecaros (Solís Poblete s.a.) Según Advis, “A motu yanei toca un problema vigente y poco reconocido como tal en la sociedad chilena, el de la mujer mapuche que se siente discriminada por el color de su piel.” (Advis 1999: s.p.) La discriminación racial es lo que se lamenta en la canción a la vez que se la fomenta en la

⁴¹ A la machi, autoridad espiritual que cumple el rol principal en el nguillatun, la describe Pérez de Arce como “especialista en el canto” (Pérez de Arce 2007: 103), su función, su rol se deriva de manejar la voz de modo performático: “El poder de la voz es el elemento central del dominio del machi.” (ibíd.: 109) La forma de ejercer su rol es única e imprevisible (ibíd.). Todo gira en torno al estado de conciencia del trance el cual se logra por medio del kultrun, instrumento de percusión (ibíd.: 110). La importancia del trance se deriva de que es en el trance cuando el o la machi está en condiciones de transmitir las palabras de los espíritus, palabras las cuales son entregadas a la comunidad participante por medio del dungunmachife, es decir, el experto en transmitir los mensajes que el o la machi recibe y expresa en el estado de trance (ibíd.: 110-111).

medida en que la letra dice que si bien la mujer tendría la piel oscura, tendría el “alma (.) blanca”:

“India, porque soy negra, me llama por ahí la gente que no vio el color de mi alma porque es mía solamente. ¡Ay! peñi, soy india pero el alma tengo blanca, nací en las cumbres de las nieves albas como la mañana.” (comp. Lecaros citado en Advis 1999)

De esa forma, el texto evalúa de forma positiva el fenotipo de la piel blanca mientras rechaza la piel oscura. Construye un vínculo entre fenotipo y naturaleza por medio del cual blanquea a la mujer mapuche situándola junto a las montañas nevadas, valoradas positivamente en el tema por su blancura. El rechazo de un fenotipo diferente al blanco va de la mano con el desconocimiento de la lengua mapuche: si bien en la canción se usa vocabulario del mapudungun, llama la atención su uso incorrecto del cual da cuenta la palabra “peñi”. Es obvio que la canción es cantada por una mujer, de ahí que resulta equívoco el uso de la palabra “peñi” la cual significa “hermano”, “compañero”, no obstante debe ser usada únicamente por un hombre, mientras que en el caso de una mujer es la palabra “lamngen” la que debe ser usada. La forma musical es el canto lírico lo que también significa una ruptura con el tema de la representación.

De lo que se distingue la música de Violeta Parra, entonces, es de la representación occidental y estereotipada de la mujer mapuche (la alteridad blanqueada y asimilada) asimismo como la imposición de la forma musical occidental. Al contrario, en la canción “El Guillatún” de Parra está el recurso a la música mapuche. Parra actúa como intérprete e intenta tomar un rol casi hasta llegar a adquirir una determinada identidad, casi hasta identificarse y ser identificada. No obstante, ella está presente en su aproximación al nguillatún de dos formas: primero, el relato, segundo, la voz y la música.

A primera vista, lo que relata la canción es una explicación del ritual del nguillatún. Según la canción, la ceremonia es necesaria en un contexto de circunstancias desfavorables en cuanto al clima; es, además, una ceremonia que implica toda la comunidad y que es liderada por una machi. Es una ceremonia que puede provocar un cambio en las condiciones climáticas. Aquí la canción retoma un tema el cual comúnmente se asocia con un nguillatún (comp. Foerster 1993: 60). Lo que es necesario para hacer la ceremonia (usar la vestimenta, usar el kultrun, por ejemplo) es explicado. También se da la referencia a una comunidad que comparte no sólo la ceremonia, sino también la situación que provoca la necesidad de la ceremonia. En ese sentido, la canción es una etnografía.

A la vez, hay más que observación y explicación, hay también una participación creativa por medio de la forma del relato: el uso del presente en los verbos, la descripción de la ceremonia

desde un determinado lugar de enunciación, un lugar que se evidencia por la voz y por la elección de las palabras y del estilo, recrean la situación, sugieren estar parte de una ceremonia en específico (o sea, al contrario de una ceremonia que queda abstracta o que se generaliza en la etnografía). Desde la perspectiva sobre el relato hace falta mencionar, no obstante, una limitación: el recurso a la tercera persona en el relato no apoya la identificación, la posición por la cual se caracterizaría el arte de Parra y en lo que ése coincide con la presentación del ùl en la cultura mapuche. El ùl, cantado en primera persona, puede hacer posible la aproximación al autor o la autora de la canción en la medida en que los ùl se entienden como portadores de subjetividades (comp. Course 2009). Los cantos en primera persona funcionan como la aproximación intersubjetiva, ya que al reproducirlas se vuelve a vivir lo relatado por los cantos y, por ende, lo relatado y vivido por el autor o la autora (comp. ibíd.).

La interpretación de la ceremonia por Parra se hace también por préstamos de la música mapuche. En primer lugar llama la atención el uso de la voz en las repeticiones que están a modo de estribillos, a modo de refranes:

“Millelche está triste con el temporal
 los trigos se acuestan en ese barrial
 los indios resuelven después de llorar
 hablar con Isidro, **con Dios y San Juan,**
con Dios y San Juan, con Dios y San Juan.
 Camina la machi para el guillatún
 chamal y revoso, trarilonco y cultrún,
 y hasta los enfermos de su machitún
 aumentan las filas **de aquel guillatún,**
de aquel guillatún, de aquel guillatún.
 La lluvia que cae y vuelve a caer
 los indios la miran sin hallar qué hacer
 se arrancan el pelo, se rompen los pies,
 porque las cosechas **se van a perder,**
se van a perder, se van a perder.
 Se juntan los indios en un corralón
 con los instrumentos rompió una canción,
 la machi repite la palabra sol

y el eco del campo **le sube la voz,**
le sube la voz, le sube la voz.
 El rey de los cielos muy bien escuchó
 remonta los vientos para otra región,
 deshizo las nubes, después se acostó,
 Los indios la cubren **con una oración,**
con una oración, con una oración.
 Arriba está el cielo brillante de azul,
 abajo la tribu al son del cultrún
 le ofrece del trigo su primer almud
 por boca de un ave **llamado avestruz,**
llamado avestruz, llamado avestruz.
 Se siente el perfume de carne y muday
 canelo, naranjo, corteza e' quillay,
 termina la fiesta con el aclarar,
 guardaron el canto, **el baile y el pan,**
el baile y el pan, el baile y el pan.”
 (Parra 1966; los destacados son míos)

En esas repeticiones sucede que Parra trabaja de forma especial con la voz. Sobre la voz de Violeta Parra afirma Margot Loyola en una entrevista con Ruiz Zamora que la voz clásica le disgustaba a Violeta Parra:

“Cuando [yo] cantaba cosas de salón me decía ¿Siempre estai cantando las mismas huevás? El salón no le gustaba. Ella pensaba que una folklorista que tenía una voz estudiada, estaba perdida como folklorista.” (Loyola citada en Ruiz Zamora 2006: 48)

Si bien Violeta rechazaba esa voz estudiada, usa un recurso de la voz clásica en la canción en cuestión: usa una voz que tiene la particularidad de romperse en dichas repeticiones, es decir, introduce el inicio de un falsetto el cual no lleva hasta el final. De esa forma, en las repeticiones la voz tiene algo de grito, la voz se sale del canto claro y se expresa en una cosa de segundos al estilo de un grito, de un grito que sale con el aire y que se parece a una expiración. Es también una voz que se asemeja al habla, a medio camino entre canto y habla. Desde una estética occidental, el sonido del canto mapuche está comparado a menudo con un llanto (Pérez de Arce 2007: 87-88) y el inicio del falsetto podría ser entendido de esa forma. Más cautelosa es la observación de Course respecto a los *ül* cotidianos: éstos pasan del canto al habla cuando el aire inhalado se agota (Course 2009: 298). A la vez, no obstante, ese recurso de la voz no parece un llanto (Pérez de Arce 2007: 87-88) ni tampoco se relaciona con la falta de aire al final de una frase o de un canto (Course 2009: 298), sino que es una voz que transmite energía, una impresión que surge debido que el falsetto está acompañado por la creciente fuerza de la voz en el marco de las repeticiones. La voz de Parra puede ser entendida en el marco de una estética basada en la identificación con lo interpretado, de modo tal que resulte

“una voz de impostación natural, de colocación nasalizada y sin vibrato, un sonido agreste y oscuro que condensa una profunda contención emotiva, dando paso a una estética capaz de transportar al auditor a parajes recónditos, habitados por personajes profundos en densos estados de ánimo.” (Ruiz Zamora 2006: 50)

En ese sentido, la voz que empieza a romperse, que oscila entre canto y habla o bien entre canto y el inicio de un grito, puede ser comentada como una voz que transporta a la ceremonia del *nguillatún* en el marco de la cual se reafirma el pueblo mapuche y se renuevan las fuerzas del pueblo tanto así que hasta se llega a influir en las condiciones climáticas. Es, a la vez, una interpretación creativa de la voz del canto mapuche.

Las repeticiones pueden ser entendidas también en el contexto de la simplicidad. Las repeticiones – junto con la melodía simple y la percusión constante – hacen surgir una cierta simplicidad, según Pérez de Arce, típica para la música mapuche (Pérez de Arce 2007: 88). El hecho de que se conecte letra, ritmo y melodía facilita aprender de memoria la canción. Hace

posible involucrarse cada vez más con la música y experimentarla. Ese aspecto lo entiendo a base del fomento de un estado de trance en el nguillatun. El hecho de que el tema remita a una oración, a un pedido de sol ante las fuerzas divinas se conecta con la música que se experimenta a un nivel integral. Si en la canción se invoca el poder de la palabra performática – se alude a la pronunciación, a la enunciación de la palabra sol –, la canción se vuelve más que una representación del contacto con lo divino. La canción realiza la parte de lo musical en el nguillatún, la sonoridad es “constante y potente”, “una locomotora de cadencia circular” (ibíd.: 121).

Hay, no obstante, lo que de la ceremonia no se logra interpretar, lo que no se logra poner en escena. Lo que queda fuera es la aleatoriedad que es una parte clave de la música mapuche: no están los ruidos ambientales que forman parte de la sonoridad del todo (ibíd.: 120). Es decir, se escapa la sonoridad del todo, la creación de una sonoridad integrada, una sonoridad difusa, extendida. Comparado con el nguillatún grabado por Pérez de Arce (Archivo audiovisual, <http://www.precolombino.cl/archivo-audiovisual/musica-mapuche>), en la interpretación de Parra faltan instrumentos, entre otras, las flautas, la trutruka, las cascahuillas. La canción carece además de la intervención sonora de parte de la comunidad por medio de esos mismos instrumentos asimismo como las exclamaciones, los ruidos que provocan los movimientos en conjunto con los instrumentos. La sonoridad de la ceremonia es, además, una sonoridad mucho más extensa, mucho más larga, ya que la ceremonia dura varios días de modo tal que la sonoridad puede surgir, perderse, resurgir etc. En cuanto a los instrumentos, la percusión y la guitarra, la presencia fundamental es la de la guitarra. Voz y guitarra van de la mano, se espejean. Debido a lo melódico tanto como a la existencia de un instrumento guía, de un instrumento que dirige el sonido, la pieza musical parece ser hecha para el oído acostumbrado a la música occidental. Hay una melodía que rige y es una melodía que no es difícil de acceder, de acostumbrarse para el oído occidental.

5.2.2.4 Reflexión: los límites de la recreación de la ceremonia

A través de la canción de Parra la ceremonia mapuche del nguillatún pasa a formar parte del acervo de la cultura musical popular el cual se estaba recolectando e investigando en ese período. “El Guillatún” de Parra se distingue de la música recolectada, pues, es una composición nueva que recurre a la cultura indígena. Al contrario del estilo de la llamada mapuchina la composición surge de la apropiación de la sonoridad de la ceremonia del

nguillatún. La música es el medio para relatar un nguillatún. La interpretación de la música no es un fin en sí mismo (como en el caso de las canciones recolectadas por la investigación del folklore hecha por Parra), sino que es un medio para dar cuenta de la cultura mapuche. De esa forma la ceremonia – que puede durar varios días y que se hace en comunidad y con diferentes roles – pasa a otro formato, al formato de la canción. Es decir, si bien el intento de la aproximación a la ceremonia original sugiere cierta inmediatez (por ejemplo, a través de la descripción de la ceremonia en el tiempo del presente), la recreación de la ceremonia a través de la canción tiene sus límites.

Aceptando los límites de la iniciativa, es decir, sin volverse el rito mismo, sin aspirar a una descripción completa y detallada (lo que puede considerarse una forma de evitar la fosilización museal de la ceremonia), logra ser una confrontación propia con la práctica cultural. La presencia de la cantante a través de la composición y la voz no se esconde. La cantante se involucra personalmente con la ceremonia, su compromiso tiene una dimensión práctica y de difusión entre los oyentes de la música.

5.2.3 El nguillatún en el cine de Sergio Bravo

Mientras de parte de la música resulta evidente el hecho de que se tome posición política por medio de la interpretación y la creación de la música popular indígena, no sucede lo mismo en el rubro del cine en Chile en la época en cuestión (Gallardo 2008: 80). Eso tiene que ver con la fragilidad de la producción cinematográfica y la producción de documentales hasta incluso la Unidad Popular⁴² (Ruffinelli 2001: 59). En los 40 se crean tanto Chile Films (1941) como la Dirección de Informaciones y Cultura (DIC) (1944). Sin embargo, no se registra una producción de cine con enfoque temático o estético indígena (Mouesca 2005: 53-59). En el marco de la DIC sí aparecen “cortos documentales sobre costumbres regionales chilenas” (ibíd.: 56), por ejemplo, de Armando Rojas sobre “La Tirana” (1944).

En cuanto a las producciones que se hacían en el ámbito académico – en 1934 se crea el Instituto de Cinematografía Educativa de la Universidad de Chile (ibíd.: 50), seguido en 1959

⁴² Para entender la poca atención que recibió el cine en Chile comp. Ruffinelli:

“De parte del estado, desde comienzos de siglo el cine había sido un proyecto secundario cuando no una actividad inexistente o invisible. Como ejemplo de «insensibilidad» los críticos acostumbraban recordar cómo se había llegado a reciclar el celuloide (de muchas películas ya filmadas) en materia para fabricar peinetas.” (Ruffinelli 2001: 59)

Ruffinelli comenta también que sucede que muchas películas se han perdido debido a la falta de cuidado de su material de filmación:

“La paradoja quedó a la vista: en el primer país productor de nitrato en el mundo no había huellas del cine mudo.” (Ruffinelli 2001: 60)

por el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, fundado por Sergio Bravo (Mouesca 2005: 60; Ruffinelli 2001: 61), en 1954 el Instituto Fílmico en la Universidad Católica (Mouesca 2005: 64; Ruffinelli 2001: 61) – uno de los primeros documentales de tipo etnográfico⁴³ es “Aquí vivieron” de Pedro Chaskel (1964), cortometraje que retrata una excavación arqueológica en el norte de Chile. Según Ruffinelli, es en las universidades que se empieza a practicar el género del documental en Chile (Ruffinelli 2001: 61), siendo la Universidad de Chile el primer lugar que en 1960 cuenta con un festival de cine documental. Tomando en cuenta que el cine etnográfico chileno en ese tiempo se estaba recién formando, “Aquel Nguillatún” sería una de esas primeras propuestas fílmicas que habla de indigeneidad en el contexto de las tradiciones y la cultura popular. Muy de acuerdo con un concepto de folklore que se extiende tanto por la cultura indígena como por la cultura popular (García Canclini 2015 [1989]: 196) esa nueva propuesta en el cine chileno viene de parte de un cineasta que anterior a “Aquel Nguillatún” trabajaba con una mirada sobre la cotidianidad, la cultura popular, por ejemplo, en “Mimbre” (1957), película para la cual Violeta Parra hizo la música. La aproximación de Sergio Bravo al terremoto-maremoto de 1960 por medio de la cultura mapuche se distingue de otra que se elige en ese momento: otro documental, “La respuesta” (1961) de Leopoldo Castedo (la fotografía es igualmente de Sergio Bravo), se dedica al mismo tema por medio de un relato que hace hincapié en la destrucción de la ciudad de Valdivia y el manejo de las consecuencias de la tragedia. Pablo Corro Pemjean (2010) señala respecto a “La respuesta” y “Aquel nguillatún” que ambas coinciden en mostrar el intento de dominio de las fuerzas de la naturaleza, gesto que se puede observar también en “Mimbre”. Ese punto es importante para mi argumento, ya que remite al tema de la domesticación que puede formar parte del cine etnográfico en cuanto a la resistencia cultural. En adelante muestro a través del análisis del cortometraje de Sergio Bravo, es decir, a través de un documento-puente que data tanto de 1960 como de 1999, de qué forma el audiovisual se aproxima a la ceremonia del nguillatún. La película de Bravo se presta además para ver los cambios y las retroalimentaciones entre la valorización de la cultura indígena en el marco del cine etnográfico y el folklore, por un lado, y la aproximación patrimonial, el activismo cultural por la salvaguardia, por el otro.

⁴³ Un indicio a material fílmico de tipo etnográfico de inicios del siglo 20 es la película “Archipiélago” de Pablo Perelman (1992) la cual, según Francisco Gallardo, trabaja refiriéndose a un documental del misionero Alberto de Agostini (Gallardo 2008: 81; 84).

5.2.3.1 *El cine etnográfico*

En el ámbito del audiovisual se nota un interés por la otredad desde la época temprana de ese arte. Cristián Baez y Peter Mason arguyen que el cine sería un factor por considerar al preguntarse acerca de las razones por las cuales en los años 30 del siglo 20 termina la fase principal de las exposiciones de personas de culturas ajenas a las europeas en el marco de zoológicos o jardines (Báez/ Mason 2006: 22-23). Como ejemplo podría mencionarse a “S.O.S. Eisberg” (1933) de Arnold Fanck, película para la cual se contrataron a actores indígenas. Para esa última película también llevaron a osos polares del zoológico Hagenbeck de Alemania, uno de los zoológicos europeos en los cuales se exponían a personas indígenas secuestradas para ese objetivo (Báez/ Mason 2006), a Groenlandia para que aparecieran en la película.

En el contexto chileno en específico, la creación de una historia ficcional con referencia a la población mapuche empieza ya con el cine mudo. Si bien ambas películas, “La agonía de Arauco” (Gabriela Bussenius, 1917) y “Nobleza Araucana” (Roberto Idiáquez, 1925), están perdidas (comp. Godoy 1966 citado en Gallardo 2008: 80), sí quedan registros de la reacción de los críticos de la prensa en los diarios de entonces. Por medio de la prensa asimismo como el guión sabemos, según Eliana Jara Donoso (1994), que ambos filmes son una aproximación sentimentalizada, melodramatizada al pueblo mapuche (Jara Donoso 1994: 34; 110). En ese sentido, es posible hablar de una cercanía entre ese cine y la anteriormente citada mapuchina en la música. En “La agonía de Arauco” además es ya el mismo título el que pone énfasis en la perspectivización del pueblo mapuche como perdiéndose, como pueblo que se extingue. En cuanto a ambas películas sabemos que un punto importante para la prensa de entonces es la autenticidad: mientras en “La agonía de Arauco” aun se lamenta la poca autenticidad de “los indios que no pasan de ser unos pieles rojas disfrazados” (ibíd.: 34), en “Nobleza Araucana” ya se habría logrado mayor cercanía entre los actores y la imagen aceptada de los mapuches de parte del público. Lo último se deduce de la aclaración que parece haber sido necesaria de parte de una actriz del filme según la cual, si bien “La propaganda anunciaba la participación de indígenas (...) sólo se trataba de blancos disfrazados” (ibíd.: 110). Se muestra que la autenticidad es un tema central en el cine etnográfico de índole ficcional.

La representación documental de culturas desconocidas⁴⁴ es, según Sebastian Thies, aún anterior: ya en 1898 la cámara de Alfred Haddon registra en el marco de la expedición a las

⁴⁴ Comp. al respecto también el comentario de La Nación acerca de “La Agonía de Arauco”:

islas Torres Straits un baile de la población originaria (Thies 2015: 77). El hecho no sorprende, puesto que la literatura etnográfica que es aún anterior y que surge de los viajes a territorios no-europeos ya practica la descripción de las sociedades, las personas y sus formas de vida desde la perspectiva europea, sea por medio de la escritura acompañada por dibujos o sea por la fotografía.

El interés por las culturas indígenas de parte del audiovisual, se hace explícito y se vuelve central en el cine etnográfico. Etnografía sería, según Tobing Rony, una aproximación por medio de una definición (Rony 1996: 6), sería comprimir aspectos de una comunidad en un producto, materializar aspectos de la vida comunitaria (ibíd.: 6-7). La materialización puede suceder por medio de una película:

“The encyclopedic coverage of the written ethnography occurs also in cinema. In the popular imagination an “ethnographic film” is akin to a National Geographic special which purports to portray whole cultures within the space of an hour or two. The viewer is presented with an array of subsistence activities, kinships, religion, myth, ceremonial ritual, music and dance, and – in what may be taken as the genre’s defining trope – some form of animal sacrifice. Like a classic ethnography which encapsulates a culture in one volume, an “ethnographic film” becomes a metonym for an entire culture.” (ibíd.: 7)

La película etnográfica condensa la cultura en términos de tiempo y reduce la cultura representada a la duración de la película. No obstante, el carácter etnográfico de una película deriva de más que de la materialización de una cultura, la puesta en un texto, documento o archivo de una cultura, pues, describiría la cultura de aquellas personas que son vistas como diferentes desde una perspectiva racista:

“Nevertheless, the category of “ethnographic film,” at least in the popular imagination, is still by and large racially defined. The people depicted in an “ethnographic film” are meant to be seen as exotic, as people who until only too recently were categorized by science as Savage and Primitive, of an earlier evolutionary stage in the overall history of humankind: people without history, without writing, without civilization, without technology, without archives. In other words, people considered “ethnografiable,” in the bipolar schema articulated by Claude Lévi-Strauss, as opposed to people classified as “historifiable,” the posited audience of the ethnographic film, those considered to have written archives and thus a history proper.” (ibíd.)

Tobing Rony agrega como otra característica del cine etnográfico una determinada temporalidad: se manejaría la temporalidad de modo tal que lo relatado, la cultura

“Todo este Chile desconocido por tantos desfila con una nitidez y precisión increíbles, (...) los caseríos de los indios, sus rucas, sus típicas costumbres.” (La Nación, Santiago, 27.04.1917 citado en Jara Donoso 1994: 34)

representada, aparezca como si fuese de otro tiempo, como si no fuese actual, sino lejana a la actualidad (ibíd.: 8).

Tobing Rony distingue entre diferentes tipos de cine etnográfico: primero, un cine al estilo del fotógrafo Félix-Louis Regnault que trabaja de una forma cercana al positivismo por medio del enfoque en una superficie corporal por describir, por hacer ver de una determinada forma (ibíd.: 77); segundo, un cine al estilo del director Robert Flaherty que entrega una representación de una cultura que se está perdiendo (ibíd.: 101-102); tercero, un cine de entretenimiento que recurre al cine etnográfico y lo exagera (ibíd.: 13-15).

Es de ayuda detenerme por un instante en la descripción que da la autora acerca del segundo tipo de cine etnográfico, es decir, del cine etnográfico taxidérmico, ya que argumentaré que “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo se nutre de esa corriente.

Tobing Rony resume aspectos del cine etnográfico taxidérmico, de conservación. Destaca que es el intento de recrear un mundo concebido como más profundo, anhelado nostálgicamente. Interviene por medio de la reconstrucción en los lugares. Es, a la vez, un cine que finge abrir una mirada directa sobre una cultura (ibíd.: 104) y que hace hincapié en la supuesta autenticidad de lo filmado (ibíd.: 14-15). Hay un vínculo con el cine pintoresco y de viaje. Tobing Rony cita a Mary Louise Pratt la cual enfatiza en que la perspectiva pintoresca abre ante el lector/ la lectora – el espectador/ la espectadora desde la perspectiva sobre el audiovisual de Tobing Rony – tanto un paisaje como un ser humano por ser descubierto, es decir, por ser conquistado desde la posición del espectador o la espectadora (ibíd.: 81). Se hace posible una mirada que toma posesión de lo que se le presenta:

“Within the context of imperialism and entrepreneurial prospecting, panoramic views condition viewers to see other lands precisely as places to be explored and inhabited by Europeans.” (ibíd.: 82)

Como una forma de aumentar la sensación de poder tomar posesión de territorio y población presentada resulta el punto de partida que muchas de esas películas tienen en común: la perspectiva desde un barco, la perspectiva hacia un puerto tanto como la representación de la cultura ajena como diferente a la occidental, como opuesta (ibíd.: 83).

Además, maneja la temporalidad de lo representado de una forma específica: “Taxidermy seeks to make that which is dead look as if it were still living.” (ibíd.: 101) Es decir, por un lado, representa a lo indígena como si ya no existiese o estuviera a punto de dejar de existir, como su época fuera anterior a la actual (ibíd.: 102). Por otro lado, no obstante, la narración sucede en un presente que parece ser atemporal, es decir, se relata la cultura en el presente con tal de presentarla como si existiese sin cambios y fuera del tiempo. En combinación con una

representación que busca mostrar algo como si fuese de un tiempo pasado, eso significa que se llega a la situación en la cual existe una temporalidad que es como si desde el presente se echase una mirada por un pasado, como si por medio de la narración se tuviese acceso a un pasado descrito como presente atemporal (ibíd.: 102). La descripción es, por ende, desde una cierta distancia, como si se relatase algo lejano. En ese sentido, en paralelo a la temporalidad creada en ese tipo de cine etnográfico existe una situación de observación desde una determinada distancia:

“Like the time machine of cinema, anthropology as participant observation involved an oscillation between the positions of distance and closeness, subject and object.” (ibíd.: 118)

Es decir, el cine etnográfico implica distancia, en un sentido temporal y distancia, en un sentido de descripción, de participación, de ubicación. Se crea el mito de la participación vía la observación, vía el rol del espectador, el cual parece apropiarse del punto de vista ajeno, de la perspectiva del otro debido a que se elimina cualquier reflexión sobre la propia perspectiva y la propia involucración asimismo como señales de contacto entre lo propio y lo ajeno (ibíd.: 118). Para “Nanook of the North” (1922) de Robert Flaherty Tobing Rony lo formula de la siguiente forma:

“In Nanook of the North, as in the work of Dixon and Curtis, participant observation is achieved by the erasure of almost all signs of white contact. Thus the spectator views the landscape with Nanook; but he also views Nanook. The spectator becomes both participant (seeing with the eyes of Nanook) and observer (an omnipotent eye viewing Nanook). The viewers of Nanook thus become participant observers themselves: the audience participates in the hunt for the seal and the walrus along with Nanook.” (ibíd.: 119)

Se trata de ofrecer por medio de la película una perspectiva doble, de hacer suponer que se puede vivir tanto una propia perspectiva como una ajena (ibíd.).

5.2.3.2 “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo: propuesta de un cine de patrimonio cultural

Temporalidades: la etnografía y el patrimonio cultural a través del manejo del tiempo

“Aquel Nguillatún” es un cortometraje de carácter tanto documental como de cine de ensayo. Oscila entre distancia y cercanía en cuanto a la temporalidad, entre la representación de la indigeneidad mapuche como un pueblo anclado en su mito, sin voz y amenazado, y de un pueblo presente que lucha. Al usar material de contextos de filmación diferentes muestra a la vez la superposición de la etnografía y el patrimonio cultural.

A simple vista, “Aquel Nguillatún” es una película que contiene dos tiempos: primero, el tiempo de la celebración de un nguillatún asimismo como de las destrucciones y la inundación causadas por un terremoto-maremoto, segundo, el tiempo de una manifestación mapuche. La voz en off asegura acerca de las imágenes del nguillatún y las consecuencias visibles en cuanto a la infraestructura del terremoto su procedencia del año 1960:

“Este documental rescata el registro de una ceremonia mapuche huilliche, un nguillatún, celebrado los días que siguieron al terremoto-maremoto de mayo de 1960, [...] cuando comenzábamos a experimentar con las técnicas del cine en torno al pluralismo cultural.

Las imágenes que veremos estuvieron sumidas en la oscuridad desde que se filmaron. Fueron salvadas milagrosamente de las hordas que clausuraron el Departamento de Cine Experimental [luego del golpe militar en 1973; nl] que habíamos fundado en la Universidad de Chile.” (Bravo 1960-2000: minuto 7.10; texto & voz: Sonia Salgado)



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto: 7.10 (aprox.)

La voz en off además da cuenta de un ahora, momento al que pertenece la voz en off y del cual provienen las imágenes de la manifestación mapuche.



Comp. "Aquel Nguillatún" de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto: 4.15 (aprox.)

No obstante, la voz en off no especifica ese ahora, momento que introduce con las siguientes palabras:

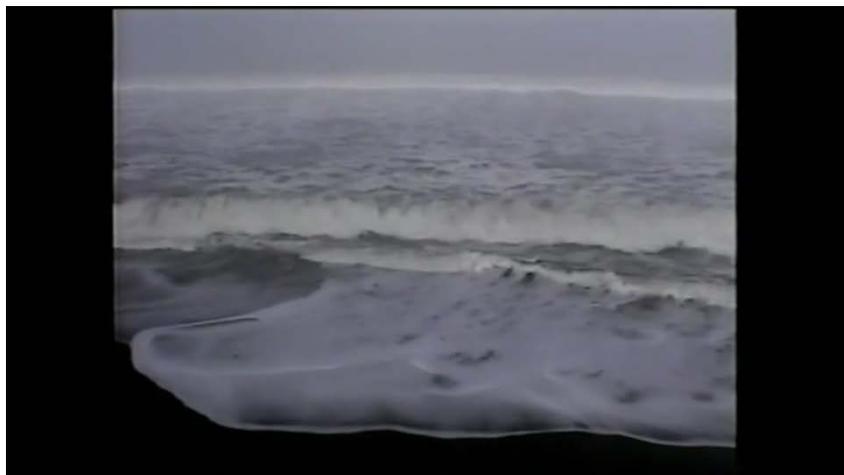
"Ahora, cuando la sociedad parece atrapada por los intereses que buscan desarrollar un sistema económico global, ahora es cuando la cultura se hace definitivamente imprescindible. Es sintomático que en todas las latitudes las comunidades minorizadas busquen reivindicar sus intereses culturales como sucede en China, Canadá o México."
(Bravo 1960-2000; minuto: 3.34 (aprox.); texto & voz: Sonia Salgado)

En las imágenes de la manifestación vemos, aparte de la represión de la manifestación de parte de la policía, la bandera mapuche del Consejo de Todas las Tierras por lo cual esas imágenes deben de ser de los años 90, ya que es entonces cuando esa bandera surge y se convierte en bandera mapuche.

Es decir, en lo superficial la película define dos tiempos los cuales visibiliza a través de la voz en off y las imágenes.

Aun así, el escenario es más complejo. Hay que agregar una tercera temporalidad, la temporalidad incierta y posiblemente continúa que surge, por ejemplo, debido a que de procedencia temporal de las imágenes que inician la película no nos enteramos. El mar y las olas que aparecen en la primera imagen no llevan inscritos ninguna temporalidad, me confunden cuando trato de entender el origen del material fílmico y me abren la posibilidad de verlas como lo que vincula los dos tiempos. Interpreto la temporalidad incierta y continúa como un puente estilístico entre dos tiempos. Desde ahí veo las temporalidades de otra

manera. Quiero enfocar el manejo de los tiempos en términos de cine de etnografía y cine de patrimonio cultural.



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto: 00.00-00.25 (aprox.)

El inicio de la película, lo que le sigue a la imagen del mar y las olas, introduce la perspectiva del cine patrimonial: tal y como acordado en el convenio sobre el financiamiento del cortometraje entre el Ministerio de Educación y Sergio Bravo se inserta información visual sobre el apoyo institucional que ha recibido la película de parte del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura en el año 1999 (comp. “Convenio de Ejecución de Proyecto [...]”, 21 de julio de 1999). Eso significa que aparte de agregar nuevas imágenes a los registros de 1960 además tiene lugar una resignificación de los registros antiguos de la ceremonia. Con miras hacia el financiamiento institucional resignificar quiere decir que la película es introducida en el contexto político-cultural de finales de los años 90. Ese contexto es, primero, la publicación *Nuestra diversidad creativa* de UNESCO la cual enfoca la diversidad cultural como un recurso en el marco del desarrollo de la sociedad. Segundo, el redescubrimiento o desenterramiento del registro audiovisual de 1960 sucede ante la preparación de la primera lista de las Obras Maestras del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, igualmente una campaña de UNESCO. La misma voz en off da cuenta de la posterioridad de la valorización de la grabación del nguillatún cuando tematiza el redescubrimiento de las imágenes varias décadas después de su filmación (comp. extracto citado anteriormente, Bravo 1960-2000: minuto 7.10; texto & voz: Sonia Salgado). Es decir, en el cortometraje se practica la aproximación patrimonial al colocar y reinterpretar la grabación en el contexto de la cultura bajo amenaza y la respuesta de la búsqueda de su protección. Es interesante que se llame la atención sobre la situación de amenaza y de salvaguardia también en términos del patrimonio

fílmico, ya que se contextualiza la película también respecto a la fuerza destructiva de la dictadura militar entre 1973 y 1990 (comp. extracto citado anteriormente, Bravo 1960-2000: minuto 7.10; texto & voz: Sonia Salgado).

Aparte de los rasgos del cine patrimonial es posible ver características del cine etnográfico que persigue el acceso directo a la cultura ajena a través de su conservación en las imágenes. La próxima toma, por ejemplo, muestra el agua y vemos cómo por ese agua llega un ferry del cual desembarcan unos autos y al cual embarcan otros.



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto: 00.36-1.20 (aprox.)

Es como si esas imágenes de la partida de los autos y la llegada de otros invitasen a partir a descubrir un territorio. También insinúa qué el lugar de acción, el lugar del nguillatún, queda lejos, o sea, que es difícil llegar y hace falta superar el obstáculo del agua.

Sigue a ese plano otro plano que muestra a una mujer que pasea un caballo hacia un charco o un estero. El movimiento de ambos es hacia la cámara y después alejándose, primero de cuerpo entero, después con enfoque en las patas del caballo y también en los pies desnudos de la mujer. La representación conjunta de animal y persona recuerda en el contexto de la etnografía los llamados zoológicos humanos en los cuales la exposición de personas de culturas no-europeas sucedía a veces junto con animales o bien en jaulas de animales (Báez/Mason 2006).



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto 2.20 (aprox.)

Con Tobing Rony podemos sospechar que es tanto el territorio como su población la que se entrega al espectador o la espectadora y a la cámara (Rony 1996: 81-83).

Igualmente de acuerdo con el cine etnográfico es la representación del nguillatún. El acceso a la ceremonia es por medio de una perspectiva panorámica (Bravo 1960-2000: minuto 10.20). La ceremonia está inserta en el paisaje. La cámara se acerca a la ceremonia paso a paso, es posible interpretar ese acercamiento en paralelo con la idea del colonizador que observa el lugar al que llega.



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto: 10.20 (aprox.)



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto: 11.30 (aprox.)



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto: 12.20 (aprox.)

La filmación se hace desde una posición de observación y de distancia, pero no de participación ni de intervención activas. De esa forma se recalca que es posible pasar inadvertido al observar desde los márgenes. La ceremonia parece desarrollarse sin ser disturbada por la filmación. Esa posición de observación distante se deja ver en otros documentos de los 60 del siglo 20 y resulta en contraste con la observación que se hace evidente en las fotografías etnográficas de finales del siglo 19, inicios del siglo 20. Las fotografías hechas en el marco de las muestras antropozoológicas (aproximadamente entre 1870 y 1930), por ejemplo, presentan a las personas expuestas al estilo de un cuadro montado para la cámara (Báez/ Mason 2006). Esa forma de representación cambia después: los textos explicativos bajo las fotografías que acompañan el estudio de Carlos Munizaga sobre la migración de los mapuche a Santiago, por ejemplo, mencionan explícitamente que “nadie ha

posado para nuestras fotos” (Munizaga Aguirre 1961: 5). Ese recurso estilístico se deja observar también en las imágenes de la ceremonia en “Aquel Nguillatún”.



LAMINA I

Sitio “El Jardín”: ejemplos de interacción de hombres y mujeres indígenas. Arriba, derecha: la muchacha indígena que da la espalda es objeto de observación por parte de dos jóvenes; especialmente el de la derecha, toma una actitud característica. Abajo, izquierda: indígenas captados mientras posan ante un fotógrafo profesional; los varones los observan. Los hombres de la derecha también son araucanos. Abajo, derecha: grupo mixto de indígenas, la mujer tiene un niño pequeño, aparentemente hijo de la pareja central (Fotos obtenidas en día Domingo, durante 1959 y 1960, por Juio Munizaga, acompañado por el autor; nadie ha posado para nuestras fotos). Ver descripción y comentario en pp. 29-37, 39 y siguientes.

Fotografías y texto comp. Munizaga Aguirre 1961: 5

La etnografía en esa película resulta disturbada cuando la voz en off asegura que “los mapuches que constituyen el 10% de la población [y que; n] son quienes luchan para recuperar su identidad” (Bravo 1960-2000: minuto 4.20; texto & voz: Sonia Salgado) y las imágenes muestran una manifestación. Esas imágenes hacen ver el violento trabajo de la policía que incluye el recurso a la intimidación por medio de los perros policías asimismo como el uso de carros lanzaagua. Surge la impresión de una etnografía disturbada. Esa impresión se aumenta aún cuando se muestra el mapa obligatorio que sitúa lo narrado en términos de espacio, el mapa que hace que el espectador se ubique en medio del territorio por descubrir, ya que ese mapa de América del Sur aparece al revés (Bravo 1960-2000: minuto 5.22; texto & voz: Sonia Salgado). Es seguido por una toma que da media vuelta a un paisaje rocoso.

No obstante, la etnografía disturbada que surge a causa de las imágenes de violencia policial hacia los mapuches asimismo como del volteo del mapa y paisaje, la desubicación provocada, se corrige en seguida cuando momentos después escuchamos la voz en off comentando el mito de origen del pueblo mapuche:

“Los mapuches se reconocen como los salvados del diluvio y habitan su territorio desde siempre, desde cuando la serpiente Kai kai comenzó a levantar las aguas desde el fondo del océano provocando enormes inundaciones, mientras tren tren, la serpiente de la tierra, levantaba los cerros. Los salvados del diluvio son entonces los hombres de la tierra, los mapuche que en su idioma la partícula che significa hombre, mientras que mapu, tierra.” (Bravo 1960-2000: minuto 6.00; texto & voz: Sonia Salgado)



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto: 6.30 (aprox.)

El espacio que se abre, una vista sobre el mar, un paisaje, nuevamente no lleva señales de un tiempo. La voz relata la continuidad del pueblo desde tiempos míticos, tiempos inciertos. La temporalidad incierta aquí funciona como pacificador.

Esa temporalidad incierta se repite a lo largo del documental siendo la voz en off un factor determinante en cuanto a la producción de esa temporalidad. Es decir, la voz en off, la cual se ubica en el ahora, vincula los registros de 1960, los registros del nguillatún, a esa temporalidad del mito, una temporalidad incierta y continúa. Al estilo de entregar conocimiento, la voz en off nos cuenta, por ejemplo, que

“La región de la Araucanía, al igual que todo el territorio chileno, es parte del llamado círculo del fuego del Pacífico de permanente actividad volcánica. Entonces, los terremotos-maremotos figuran al centro de los mitos y los ritos de la cultura mapuche.” (Bravo 1960-2000; minuto: 10.00-10.20 (aprox.); texto & voz: Sonia Salgado)

Y sigue un poco más adelante informándonos de que

“Cuando la tierra tiembla y el mar se sale, los mapuches se reúnen a bailar durante tres días y tres noches al ritmo de su música ancestral para detener así las fuerzas del mal. Es el nguillatun, el rito más importante en su cultura.” (Bravo 1960-2000; minuto: 10.50-11.05 (aprox.); texto & voz: Sonia Salgado)

De esa forma, la cultura de la cual veremos en imágenes la ceremonia del nguillatún, ceremonia que esperamos ver desde leer el intertítulo que precede a las imágenes antiguas “... Aquel NGUILLATUN...” (Bravo 1960-2000; minuto: 8.15-8.20 (aprox.)), es relatada también en términos de tiempo. Es de un pasado que alcanza hasta el tiempo mítico, un pasado que ejerce su fuerza sobre el ahora lo que se hace evidente no solamente por el simple uso de los verbos en presente, sino que también por la construcción de un vínculo entre geografía y mitos, vínculo que atemporaliza porque enfatiza en una temporalidad del siempre.

En ese sentido, el manejo de la temporalidad en el cortometraje puede ser entendido como la estrategia taxidérmica del cine etnográfico mencionada por Tobing Rony. A la vez está claro, no obstante, que observamos esas imágenes guardadas, no sólo como la representación de algo que queremos presenciar, sino además vemos el registro del nguillatún de 1960 a partir del marco tanto de la amenaza actual como de la forma de valorización que consiste en su conservación asimismo como en la valorización de la conservación.

Pueblo con imágenes: entre la resistencia y la folklorización

La temporalidad mitológica e incierta hace de puente entre el cine etnográfico y el cine de patrimonio cultural. La continuidad que se subraya de esa manera no abarca la visualidad entera del documental. Hay imágenes de mapuches integradas en la película, provenientes del siglo 19, que están fuera del continuo porque llaman la atención como retratos descontextualizados. Como fotografías estáticas interrumpen la película y remiten a un tiempo aún anterior a las imágenes en movimiento.

Ante la afirmación de la resistencia de la cultura mapuche en el cortometraje no es extraño que las imágenes del nguillatun son interrumpidas para mostrar fotografías en blanco y negro de mapuches que se asocian con ese valor simbólico de lo guerrero y lo resistente. A la vez, son testimonio de la perspectivización de lo mapuche desde la mirada europea (Alvarado Pérez 2001: 20), anteriormente comentada para el contexto de las muestras antropológicas. Es decir, se caracterizan por “la no individualización de los retratados” (ibíd.: 21) asimismo como “la ausencia de datos históricos de que nos permita reconocerlos” (ibíd.). A pesar de los diferentes estilos de representación y de diferentes técnicas de archivización (retrato

fotográfico y filmación), sí reencontramos la ausencia de individualización también en “Aquel Nguillatún”.

Entre esas imágenes recordadas por el cortometraje se encuentra la fotografía de Llonkon (Bravo 1960-2000: minuto 22.47), hecha por Gustavo Milet, fotógrafo de la segunda mitad del siglo 19.



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; producción: Centro de Cine Experimental, Nueva Imagen, atelier Cikay; minuto: 22.47

Llonkon sería, según José Ancan,

“en más de algún sentido nuestro actual icono mayor, que así como van yendo las cosas esté de hecho ya cerca de convertirse en una especie de *Che Guevara mapuche*, el heroico guerrero o *weichafe* sin sonrisa que algunos quisieran ver (se) siempre entre los actuales *mapuche*, especialmente entre los dirigentes y activistas. (...) Pese a que se dice que fue retratado para postal de estudio, su impronta parece como si estuviera viva o con reverberante *am*, tal cual lo atestigua la cantidad de veces que hemos visto representado su rostro últimamente en afiches, calendarios, panfletos y de seguro, hasta en las más oscuras y traumáticas pesadillas temerosas de las abundantes mentalidades racistas y retrógradas que hoy nos rodean.” (Ancan Jara 2001: 8; cursiva en el original)

A base de la argumentación de Ancan es visible en qué sentido aquí la fotografía de retrato, aún siendo reproducida un montón de veces y en formatos diferentes, mantiene lo que Walter Benjamin llama el aura (Benjamin 2006 [1936]: 31): el retrato transporta rasgos del ser humano que muestra y es en ese sentido que, a pesar de ser un arte que se realiza bajo el régimen de la reproducción, sigue siendo de alguna forma un objeto de culto y de esa forma un objeto aurático debido al valor de lo único que acompaña el objeto de culto (ibíd.). Además, es posible sostener que la fotografía de Llonkon es parte de una construcción de postmemoria en el sentido de Marianne Hirsch (Hirsch 2012 [1997]: 22-23): es decir, es

paradigmática para el acto de recordar de parte de las generaciones posteriores a los hechos y la época de los cuales dan cuenta las fotografías, recuerdo hecho posible por medio de la narración que acompaña la fotografía, en el caso de Hirsch, la narración de los directamente afectados, en el caso de Llonkon una narración entregada de generación en generación.

La fotografía subsiguiente (comp. Bravo 1960-2000; minuto 22.51) muestra el retrato de una mujer mapuche, hecho igualmente por Gustavo Milet (Alvarado Pérez 2001: 22).



Comp. “Aquel Nguillatún” de Sergio Bravo; minuto 22.51

Esa fotografía corresponde, según el estudio de Margarita Alvarado Pérez, a una serie de puestas en escena de mujeres mapuches con las respectivas joyas, siendo esas joyas, sin embargo, las mismas en cada una de las fotografías de mujeres:

“En esta serie de imágenes podemos observar diferentes mujeres luciendo su vestimenta tradicional. Parte importante de esta estética mapuche son las joyas de plata que ellas exhiben en su cabeza y en su pecho. Las jerarquías y relevancias sociales, así como la identidad y la pertenencia a una familia o linaje determinado se materializaban en la exhibición de determinadas alhajas. El tipo y variedad de joyas, así como el lugar en que se situaban sobre el cuerpo, estaban rigurosamente pautados por la costumbre y la tradición, con sus respectivos códigos estéticos y simbólicos. (...)”

Pero si ponemos en práctica un ejercicio del mirar adecuado, podemos percibir que todas estas diferentes mujeres aparecen exhibiendo exactamente las mismas joyas de plata. Milet interviene así directamente una normatividad social y estética instalando sobre estas mujeres joyas de plata que probablemente eran de su propiedad.” (ibíd.: 23)



6



7



8

Reproducción de las fotografías de Gustavo Milet en Alvarado Pérez 2001: 22



9

Reproducción de las fotografías de Gustavo Milet en Alvarado Pérez 2001: 23

A pesar de la evaluación de la imagen como producida para la mirada europea sobre lo mapuche, Alvarado la interpreta también como indicio de una historización, de la presencia mapuche y es de esa forma que está siendo utilizada en el documental de Bravo (ibíd.: 26).

Con respecto a las breves instantes en los cuales se muestran las fotografías es posible conectar con una reflexión a base del cine imperfecto de Julio García Espinosa (1969), más específicamente, a base de la noción del folklore ya no como lo fosilizado, lo congelado, sino como lo activo, el arte en manos de las personas, del sujeto: esas fotografías significan la “denuncia cruel” (García Espinosa 1969: s.p.), el “testimonio doloroso” (ibíd.) del folklore que García Espinosa menciona, es decir, significan lo que habría que dejar atrás para liberar “el espíritu creador del pueblo” (ibíd.).

Por cierto, eso no sucede en “Aquel Nguillatún”: especialmente las imágenes de las mujeres, casi todas en vestimenta tradicional y con joyas de plata, no rompen con la representación de estilo coleccionista que deriva también del frecuente uso como postales de las fotografías antiguas. Ese mismo estilo caracteriza también el final de la película, el cual está compuesto por una serie de fotografías de joyas de plata asimismo como trabajos en greda y cestería. Esas fotografías promueven una aproximación a indigeneidad que se encuentra vinculada a su carácter de producto, aproximación propia de una antropología de salvación cultural (Thies 2015: 79-80) asimismo como de las muestras antropozoológicas en el marco de las cuales se exponen a personas y objetos cotidianos (Báez/ Mason 2006). De esa manera, en “Aquel Nguillatún” sucede la clasificación del registro de la ceremonia en un contexto museal y de bienes de consumo.

5.2.3.3 Reflexión: el desenterramiento del movimiento del folklore en el cine patrimonial

“Aquel Nguillatún” es una película que parece tener una intención clara, apoyar al activismo mapuche. Formula ese mensaje a través del desentierro de un registro fílmico, el registro de la ceremonia del nguillatún. ¿Qué fuerza libera ese registro colocado en el contexto de un debate que apunta a la actualidad de la manifestación cultural? El registro no es actual en el momento de su uso. La película tampoco sostiene su actualidad, no esconde el origen temporal de las imágenes. Sin embargo, afirma la validez de lo filmado de otra manera: por medio de la alusión a la supuesta continuidad de una práctica anclada en un mito indígena evita la pregunta por sus realizaciones y significados actuales.

He sostenido que la película es un documento-puente entre el cine etnográfico y el cine patrimonial. He argumentado que esa impresión se debe a la interpretación del registro fílmico de 1960 en un debate político-cultural de los 90. Es un documento-puente en aún otro sentido: viendo el cine etnográfico de Sergio Bravo en el marco del movimiento del folklore, un movimiento de toma de conciencia y de búsqueda por/de la cultura popular (comp. las salidas al campo de Violeta Parra), lo que sucede en “Aquel Nguillatún” en 1999 es el desenterramiento de las imágenes del propio folklore. El desenterramiento que consituye una práctica central del folklore acá se repite de forma mediatizada. Ya no se graba lo que se desentierra, sino que se desentierra lo grabado.

¿Qué es el rito desde la perspectiva del cine patrimonial? ¿De qué forma se refiere la práctica audiovisual a la ceremonia del nguillatún? Me llama la atención la afirmación de la

perspectiva de la observación externa. Parte del valor de lo desenterrado es que no se explica. De la filmación del nguillatún de 1960 se rescatan aquellas imágenes que producen una sensación de autenticidad basada en la observación distanciada, autenticidad que la película misma pone en cuestión por medio del montaje marcado por los cambios de tomas frecuentes. Lo que ocurre en la ceremonia misma es al mismo tiempo accesible por medio de la filmación, abierto a la observación, y enigmático, ininteligible. El registro audiovisual permite esa aproximación a la ceremonia, ya que es posible registrar y llamar la atención por el simple hecho del registro y sin que se precise explicar. Lo específico del rito es que se lo retrata como capaz de llamar la atención a base de su nivel de expresión visual.

5.3 El nguillatún como obra maestra UNESCO: el proceso institucional y la evaluación crítica en el contexto de las políticas de identidad

El folklore de Violeta Parra se acerca al nguillatún por medio de la práctica creativa, reconstruyéndolo en parte y de esa forma involucrándose a sí misma. El cine etnográfico de Sergio Bravo, si bien enmarca el registro de la ceremonia haciendo referencia al activismo político de finales de los 90 y apoyando la posición que muestra a través de las imágenes y la voz en off, lleva consigo también una nostalgia de tiempos y lugares remotos.

Lo que quiero hacer ahora es ampliar mi argumento recapitulando y analizando lo que respecto al nguillatún sucede poco después de la película comentada de Sergio Bravo: en la primera década del 2000, se discute en un marco político-administrativo y con miras hacia la legislación internacional la declaración del nguillatún como patrimonio cultural. De parte de representantes del pueblo mapuche se toma posición al respecto. Surge un debate decididamente político que reflexiona acerca de lo que significa la posible inclusión de la práctica comunitaria en el canon del patrimonio cultural de la UNESCO. Las opiniones que forman parte del debate dan cuenta de cómo un proceso de listado implica en parte el distanciamiento de la práctica en sí. De la práctica en sí se pasa a una metaperspectiva que enfoca la ubicación de la práctica en un contexto sociocultural y político marcado por el poder y el empoderamiento asimismo como la demanda de reconocimiento.

5.3.1.1 El proceso institucional en torno al nguillatún como patrimonio cultural

En lo siguiente retrataré algunas de las posiciones políticas que se hacen escuchar en torno a la patrimonialización del nguillatún.

Territorialización y desterritorialización del patrimonio cultural en la legislación chilena

Las políticas estatales orientadas al patrimonio cultural aumentan a partir de los años 90 del siglo 20. Esa tendencia se hace visible, según Ayala & Boccara (2011), de varias formas: entre ellas cuentan la alta cantidad de las declaraciones de patrimonio cultural (los llamados monumentos nacionales en la legislación chilena) entre 1997 y 2008, la considerable suma de recursos invertidos en el área que ascendería a 130 millones de dolares, la institucionalización del enfoque en patrimonio cultural indígena por medio de la creación de un área específico en el Consejo de Monumentos Nacionales en el 2001 asimismo como la propuesta de una definición de patrimonio cultural indígena de parte del Consejo de Monumentos Nacionales en el 2007 (ibíd.). La aproximación al patrimonio cultural indígena es, en un primer paso, a través de un enfoque territorial, como lo son, por ejemplo, los catastros de sitios culturales y religiosos (ibíd.). A mi juicio, esa primera aproximación está muy de acuerdo con la noción de la pertenencia territorial como parte de la definición de indigeneidad por la Ley Indígena:

“El Estado reconoce que los indígenas de Chile son los descendientes de las agrupaciones humanas que existen en el territorio nacional desde tiempos precolombinos, que conservan manifestaciones étnicas y culturales propias siendo para ellos la tierra el fundamento principal de su existencia y cultura.” (Ministerio de Planificación y Cooperación 05.10.1993)

En su estudio de la privatización del patrimonio arqueológico en México, Lisa Breglia interpreta el enfoque cartográfico de las políticas del patrimonio cultural como una forma de toma de control desde el Estado y las organizaciones internacionales en el sentido de que una localización en el mapa nivela las diferencias locales y obliga a formar parte del contexto del mapa (Breglia 2006: 29-31). De esa forma es un intento de homogeneización (ibíd.). La localización en el mapa equivaldría a un acto de definición, tendencia central de la época actual según Zygmund Bauman (Bauman 1991: 7-8 citado en Breglia 2006: 29).

Lo que le contradice a esa observación es que en ese mismo período, en un segundo paso, se amplía el concepto de patrimonio cultural indígena visto desde la esfera de lo estatal: se desvincula el patrimonio cultural indígena de la noción del territorio cuando se pone especial énfasis en las prácticas culturales; en cambio, se recalca la importancia del pasado para el

presente y el futuro de la comunidad nacional (Ayala/ Boccara 2011). Ayala & Boccara citan de una publicación del Consejo de Monumentos Nacionales:

“Es el conjunto de bienes materiales e inmateriales, testigos o testimonios, vinculados a hechos, episodios, personajes, formas de vida, religión, trabajo, usos y costumbres que ilustran el pasado también el presente y que grafican la identidad de una nación.” (Folleto Patrimonio Indígena del Consejo de Monumentos Nacionales del 2007, citado en Ayala/ Boccara 2011)

En cuanto al nguillatún, el paso de una aproximación territorial a otra desterritorializada y despolitizada se deja observar de forma concreta: mientras en el 2001 se declara patrimonio cultural un sitio cultural y ceremonial que abarca un sitio de nguillatún (Ayala/ Boccara 2011), un nguillatuwe, en el 2005 se discute la declaración de la misma práctica religiosa del nguillatún como patrimonio cultural.

A pesar de que es, entre otros puntos, el territorio el tema de conflicto entre el movimiento mapuche y el Estado de Chile, ese paso de lo territorialmente captable a lo valorable en términos de construcción de identidad nacional no logra despolitizar el discurso del patrimonio cultural.

Alejandro Navarro, Partido Socialista: la necesidad de ajustar la legislación chilena

Pese a la supuesta despolitización del discurso patrimonial, es, no obstante, la discusión sobre la práctica misma del nguillatún la que genera la expresión de opiniones críticas en el marco de la misma política del patrimonio cultural institucionalizada.

En el parlamento el debate se introduce con un carácter marcadamente político y crítico ya en el 2004, respecto a la propuesta (proyecto de ley) del diputado Alejandro Navarro, entonces Partido Socialista, que tiene como objetivo reformar la legislación respecto al patrimonio cultural indígena tomando en consideración la en aquel momento ya aceptada distinción entre patrimonio inmaterial y patrimonio material (Ministerio de Planificación y Cooperación 05.10.1993; Ministerio de Educación 23.08.2003). De ese modo la categoría de monumento nacional que proviene de la Ley del Consejo de Monumentos Nacionales (Ministerio de Educación Pública 04.02.1970) debería volverse atribuible no sólo a lo material, sino también a lo inmaterial (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2009: 22-23). En ese contexto, Navarro usa los criterios de relevancia e importancia para justificar, entre otras, la categorización del nguillatun como monumento nacional (ibíd.: 23). Recalca la necesidad de consulta a y el consentimiento de los pueblos indígenas respecto a su patrimonio la cual en aquel momento aún no forma parte de la legislación chilena, primero, debido a que aún no se

ratificara el Convenio OIT 169 (Organización Internacional del Trabajo 1989: art. 6), segundo, debido a la débil formulación de la participación indígena en la Ley Indígena⁴⁵. Respecto a lo último, Navarro cita a modo de ejemplo el intento de postular al nguillatun como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, programa UNESCO de 1998, destacando de aquel paso la falta de consulta y consentimiento:

“El Estado de Chile, de manera inconsulta al pueblo mapuche, y a nuestro juicio, excediéndose en sus poderes y atribuciones que emanan de su soberanía cultural, quiso, en conjunto con Argentina, postular al Nguillatún mapuche como patrimonio inmaterial de la humanidad. Si bien las intenciones fueron buenas, la ley debe declarar expresamente que debe pedirse el consentimiento a las comunidades y pueblos afectados, so pena de vulnerar los estándares internacionales de los pueblos indígenas, como es el derecho al consentimiento informado colectivo previo.” (Navarro citado en Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2009: 23)

En la propuesta para la reforma de la ley se formula el punto del poder de la decisión de que si algo se declara o no monumento nacional:

“Sólo las comunidades u organizaciones indígenas reconocidas legalmente podrán acompañar antecedentes escritos solicitando la declaración monumento nacional a sus legítimas manifestaciones culturales inmateriales de su pueblo. Los Monumentos Nacionales Inmateriales quedan bajo la tuición y protección del Consejo de Monumentos Nacionales, y en su caso, de ella y la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena.” (ibíd.)

Asimismo, se define lo que se entiende por patrimonio cultural inmaterial (ibíd.: 25) y por monumento nacional. Llama la atención lo propuesto respecto a los idiomas indígenas:

“a) Tradiciones y expresiones orales indígenas, incluido el idioma. Los idiomas indígenas serán monumentos inmateriales de la Nación chilena por el sólo ministerio de la ley.” (ibíd.)

En lo propuesto, lo cual supuestamente surge a modo de corregir el intento de evadir la consulta en el caso del nguillatun, la participación indígena sigue quedando truncada. Primero, debido a que se sigue pensando en una cuasi automática proclamación como monumento nacional, en este caso, respecto a los idiomas indígenas. Segundo, debido a la administración por parte de organismos del Estado chileno de lo proclamado como monumento nacional, propuesta la cual se interpreta aquí en sus dos vertientes, la nacionalización y el asistencialismo. Nacionalización en el sentido de que se lograría inscribir lo indígena y lo mapuche en un constructo cultural chileno, desconociendo el legado

⁴⁵ La Ley Indígena considera el deber de “escuchar y considerar” (Ministerio de Planificación y Cooperación 05.10.1993: título 5, párrafo 1, art. 34) a los indígenas por parte de servicios del Estado en el caso de decidir sobre temas que afecten a los indígenas. Levil califica la participación indígena considerada en la Ley Indígena como “limitada (...) quedando en manos del Estado, su aparato administrativo y la Conadi, las principales decisiones que afectan a los territorios y la población indígena”(Levil Chichahual 2006: 242).

postcolonial, o sea, las políticas chilenas de homogeneización cultural que han propiciado las situaciones de riesgo que experimentan ciertas prácticas culturales. Asistencialismo en la medida en que se creen los organismos estatales por medio de sus expertos aptos para salvaguardar prácticas culturales, mientras que dicho paso desautoriza a practicantes y/o a autoridades y/o expertos/expertas de pueblos y comunidades respecto a las medidas que aseguran continuidad, anihilando por medio de la descontextualización las diferentes razones que justifican la continuidad (por ejemplo, el rol que cumple una práctica en la estabilización de la comunidad). Por último, resulta inadecuado el manejo del patrimonio inmaterial por medio de la legislación chilena: el término de monumento nacional simplemente no calza cuando hablamos de lo efímero y la propuesta tampoco es una crítica respecto a ese punto. Es decir, si bien se problematiza la pregunta por el poder de clasificación como patrimonio cultural, no se discute, sino que se impone la forma de clasificación.

César Millahueique, Consejo de Monumentos Nacionales: la desterritorialización como oportunidad

César Millahueique es un poeta mapuche y dirige el área de patrimonio indígena en el Consejo de Monumentos Nacionales. Relata el proceso de elaboración de la posible presentación del nguillatun ante la UNESCO desde una posición de experto en la práctica institucional del patrimonio cultural la que defiende.

Según Millahueique, la iniciativa respecto a la ceremonia del nguillatún habría venido de parte de Argentina que luego de arrancar con la idea de hacer del nguillatun obra maestra de la humanidad se habría visto obligado a tomar en consideración a Chile, siendo Chile otro país de residencia de los mapuches:

“Se les comunica, se les informa a ellos que la mayor cantidad de mapuches está en Chile, no en Argentina. Por lo tanto se les sugirió hacer un acuerdo marco porque si se presentaran solos ante Naciones Unidas, Chile iba a reclamar. Por lo tanto llegamos a un acuerdo, hubo un convenio inter-estado, un acuerdo bilateral. (...) Y todo eso en un marco general que te da la UNESCO que es culturas por la paz.”(Millahueique 11.01.2013)

La información concedida por Millahueique da cuenta de la lógica del conteo que rige en los asuntos de las políticas de identidad llevadas a nivel estatal (Thies 2015: 13). Da cuenta además del lugar que ocupa lo patrimonial como preocupación política, como asunto que trasciende lo político-cultural y se convierte en un ítem que se vuelve parte de la competitividad nacional. En el caso concreto es el mismo Millahueique que en la entrevista desmantela el cinismo de la perspectiva de los Estados (comp. siguiente cita).

En cuanto a la perspectiva nacional a la cual restringe el modo de operar de la UNESCO Millahueique le agrega otra mirada, una suerte de tercera perspectiva que es diferente en la medida en que se desencuentra tanto con las perspectivas estatal-chileno como la comunitario-mapuche: le parece destacable el hecho de que se hubiera trabajado por encima de las fronteras nacionales. Millahueique lo comenta desde una perspectiva cercana al pueblo mapuche:

“Este pueblo que quedó separado por la frontera. (...) Estos dos estados estuvieron en guerra con este pueblo, es poco lo que financiaron, pero financian. Y ese hecho es extraordinario. Y eso se pierde finalmente.” (Millahueique 11.01.2013)

La postulación UNESCO del nguillatun, desde la perspectiva entregada por Millahueique, habría podido constituir, primero, un momento de reunificación del pueblo mapuche por medio de la patrimonialización de la práctica religiosa que se comparte en el Wallmapu. Segundo, habría podido ser una forma de reparación de parte de ambos estados dirigida a un pueblo. La argumentación de Millahueique invierte la lógica nacional de la UNESCO al usar ella conscientemente con tal de hacer visible el arraigo territorial del pueblo mapuche con sus prácticas y la separación del pueblo mapuche cometida por los Estados en la nacionalización chilena o argentina seguida por las conquistas militares. Si bien a la UNESCO se le critica – y encuentro razón a esa crítica – que una participación directa de pueblos originarios y/o minorías no sea realizable, lo que demuestra el caso es como en el margen de acción se pueda hacer esfuerzos para levemente desestabilizar la lógica nacional. Esta aproximación a las consecuencias de la inclusión en una lista de patrimonio cultural de UNESCO está de acuerdo con la observación de Lisa Breglia respecto a lo que significa la ubicación en la lista: lo que se incluye en la lista es desterritorializado, puesto que se lo lleva a otro contexto más allá del nacional; a la vez, se lo reterritorializa en el entorno de otros ejemplos de patrimonio cultural (Breglia 2006: 50). De esa forma la desnacionalización del nguillatún que es observado por Millahueique puede ser entendido como parte del movimiento de de- y reterritorialización que lleva consigo la declaración como patrimonio cultural de UNESCO. Lo que significa la de- y reterritorialización, no obstante, puede ser interpretado de más de una forma.

Millahueique, el cual tiene la posibilidad de influir sobre lo que se valora en el marco de las políticas estatales, usa esa posición con tal de introducir un quiebre en la construcción del Estado como un ente cerrado y homogéneo. Su argumentación en el caso del nguillatun demuestra un intento de deconstrucción de los regímenes impuestos por medio de ciudadanía nacional y delimitación territorial.

Una razón que para el encargado de patrimonio indígena hablase a favor de la presentación ante la UNESCO sería también la posibilidad de percibir “el patrimonio cultural como instrumento de participación ciudadana.” (Millahueique 11.01.2013) Señala que desde un inicio se recalcó la necesidad de contar con la participación mapuche si se decide sobre la práctica cultural:

“Le planteamos [a los encargados en Argentina, nl] que nuestra premisa de trabajo desde la perspectiva patrimonial es cuidar la participación de las personas, de los involucrados, de los interesados, de los afectados.” (Millahueique 11.01.2013)

Es decir, Millahueique explica que se hace frente a las críticas que reciben las políticas, las medidas del patrimonio: se harían por lo general sin la participación indígena o con poca participación indígena, la consecuencia sería la introducción de distancia entre las comunidades indígenas y su patrimonio cultural (Smith 2006: 283).

La selección para la participación en los encuentros en Junín de los Andes y Villarica que por dicha razón se habría llevado a cabo habría resultado de acuerdo con el criterio de representatividad, representatividad pensada desde quienes llevaban adelante la preparación de la presentación ante la UNESCO:

“Y tanto Argentina preparó sus delegaciones como nosotros en Chile preparamos una muestra relativamente representativa de los entre comillas más representativos del pueblo mapuche. Y eso lo tenemos que trasvasijar a personas, traducirlo en personas. E invitamos a personas a artistas, intelectuales, religiosos indígenas, de los cuales nosotros se nos presentaba un cuadro como representativo. Y con la complejidad territorial : Con mapuches de la región metropolitana, con mapuches de la región del Bío-bío, la Araucanía, Los Ríos y Los Lagos. Y en forma arbitraria nosotros decidimos quienes resultaron representativos para nosotros.” (Millahueique 11.01.2013)

Millahueique relata que en el primer encuentro – al cual asistían en total 300 personas, entre ellas, 70 representantes mapuches de Chile más 10 personas de la administración – se habría explicado el reglamento de la UNESCO y se habría llegado a estructurar los datos conversados de acuerdo a lo solicitado por la UNESCO. Se trataba, por ejemplo, de hablar sobre “cómo llenamos el formato de diseño que te obliga la UNESCO, porque ellos tienen un formulario, con pregunta, respuesta, pregunta, respuesta, pregunta, respuesta.” (Millahueique 11.01.2013)

Al seguir trabajando en el documento que se iría a entregar a la UNESCO se habría notado la necesidad de difundir lo trabajado en las comunidades. Según Millahueique, se habría correspondido a la necesidad.

Con tal de recaudar las opiniones y llegar a un rango de participación de comunidades lo más alto posible el paso siguiente habría constituido en la organización de nuevas reuniones de parte de la CONADI y mediante una ONG seleccionada por el organismo en cuestión. El resultado de estas reuniones es el rechazo a la presentación del nguillatun ante la UNESCO:

“Y finalmente lo que nos envía la CONADI es un documento que dice que las comunidades no aceptaron. Y ellos dieron por zanjado el asunto cuando el proceso era mucho más complejo.” (Millahueique 11.01.2013)

Contrario o no a la denunciada falta de consulta previa e informada por Navarro, lo que trasciende de la participación ciudadana es la posibilidad del veto, no así la puesta en agenda del nguillatun, el diseño de la misma participación o la influencia sobre la forma de la postulación.

En cuanto a la entrega de información necesaria con tal de tomar una decisión el punto que inquieta a Millahueique es la tendencia o calidad de la información. Aún siendo encargado de asuntos indígenas del Consejo de Monumentos Nacionales dice no haber sido ni consultado ni invitado a ninguna de las reuniones con las comunidades. Pone en duda la experticia en asuntos de patrimonio cultural de quienes organizaron las reuniones:

“Yo siempre me quedé en la duda respecto a la calidad de información que se entregó a las comunidades (...) Ninguno de esos miembros de la ONG [organizadora de las reuniones con las comunidades, nl] era experto en patrimonio cultural (...) ni tampoco había participado en los encuentros anteriores.”(Millahueique 11.01.2013)

De esa forma apunta a un debate complejo sobre la definición de experticia aceptada, de conocimientos oficiales. El discurso de Millahueique se inscribe en ese punto en una tendencia que cuestiona la experticia indígena, el conocimiento indígena respecto a la salvaguardia y la práctica de su cultura (Smith 2006: 284). El aspecto de la participación ciudadana en la decisión sobre el nguillatún – que sería uno de los puntos claves de la categorización como patrimonio (comp. cita anterior) – se ve limitado por medio de la invocación de la experticia.

Juan Ñanculef, CONADI: la creación de oposición y el esencialismo mapuche

Según el intelectual mapuche y encargado de la CONADI, Juan Ñanculef, el puntapié de la postulación del nguillatún habría venido de parte del organismo argentino a cargo del patrimonio asimismo como las organizaciones mapuche con contactos al Instituto Nacional Indígena de Argentina en el año 2003. Menciona las primeras reuniones de representantes

mapuches y de los Estados en Junín de los Andes y en Villarica a las cuales habría asistido. En cuanto a la invitación de personas a las reuniones y el proceso de selección, explica respecto a la reunión en Villarica que se habría incorporado conscientemente a personas con perfil de críticos: “Llevamos gente mapuche muy dura que estaba en contra de la idea.” (Ñanculef 09.01.2013) Más allá del tema en sí, son posiciones diferentes al interior del pueblo mapuche respecto a la política del Estado que han influido sobre la decisión en contra de la ceremonia como patrimonio cultural oficial.

Debido a que habrían quedado manifiestas las diferencias de opinión de parte de la CONADI se habrían organizado más reuniones. Para la organización de esas reuniones explica que de parte de la CONADI se habría encargado a la ONG Fundación de Desarrollo Campesino Mapuche. Los pagos a la ONG habrían ascendido a 15 millones de pesos chilenos (aproximadamente 19 mil euros) lo que habría incluido los pasajes de los participantes asimismo como alimentación. Las reuniones, de las cuales asegura existen grabaciones⁴⁶, se habrían realizado en diferentes lugares. Ñanculef estima que todas tuvieron una asistencia de entre cincuenta y sesenta personas.

El rechazo de la postulación habría sido el resultado de dichas reuniones. Consultado por los argumentos que llevaron a la negativa Ñanculef dice que los participantes habrían considerado el nguillatun

“un acto de creencia, del feyentun mapuche propio de la intimidad mapuche (...) que no se podía pasar a los otros porque constituía la esencia sagrada del corazón del ser mapuche” (Ñanculef 09.01.2013).

Es decir, el rechazo respecto a la patrimonialización del nguillatún estaría vinculada con la pregunta por la propiedad de la ceremonia. La discusión acerca de la propiedad del patrimonio cultural indígena se ha dado en muchos casos con miras hacia la arqueología, hacia la intervención en el espacio tangible (Ayala Rocabado 2008; Layton 1994; Smith 2005). El valor político del patrimonio cultural se extiende también sobre las prácticas culturales las cuales, distinto al caso de la cultura material, en sentido estricto, considerando su momentaneidad, no se pueden guardar en su forma original.

Aparte de la temida enajenación o pérdida de lo propio, otra razón que habría sido discutida es la grabación audiovisual de la ceremonia del nguillatún la cual se pensaba se exigiera de parte de la UNESCO y la cual no se habría querido permitir. En cuanto a la filmación aclara que de parte de Argentina ya se había hecho un audiovisual el cual, no obstante, habría tenido que ser completado. Natalia Möller González explica que un rechazo a la filmación de la cultura

⁴⁶ He tratado de conseguir acceso a esas grabaciones, sin embargo, las personas de contacto me dijeron que no tendrían las grabaciones.

indígena también puede ser comprendido como un esencialismo estratégico, como una forma de actuar enfatizando en lo que se supone se espera de la cultura indígena (Möller González 2013). Lo que el ejemplo concreto muestra puede ser una forma de esencialismo; no obstante, también da cuenta de la complejidad de la aceptación o el rechazo de la grabación audiovisual en el marco de la cultura mapuche, decisión que considera las condiciones bajo las cuales la filmación sucede.

Ñanculef resume el proceso de consulta con un balance: “Yo creo que casi no hubo gente mapuche que estuviera a favor.” (Ñanculef 09.01.2013) No obstante, junto con la opinión general que se habría percibido en las reuniones, es también claro en señalar su propia influencia sobre la decisión: “Yo me siento cómplice de que eso no se hizo. (...) Yo hacía la charla muy así para que la gente dijera que no.” (Ñanculef 09.01.2013)

Sofía Painiqueo, Folilche Aflai: el nguillatún como patrimonio cultural en el contexto de lucha del pueblo mapuche

Sofía Painiqueo es de la organización mapuche Folilche Aflai de Santiago. Logré hablar con ella en el Festival del Folklor de San Bernardo, Región Metropolitana. Ella ha participado de las reuniones en torno a la postulación UNESCO del nguillatun. Painiqueo explica por cuales razones rechaza la medida. Menciona, en primer lugar, la pérdida de control sobre la base material, el lugar de realización de la ceremonia a la vez que critica la apropiación de parte de terceros, de parte de la UNESCO, de lo mapuche:

“Se discutió bastante, algunos estaban muy contentos que la UNESCO reconociera o declarara a los patrimonios culturales de los pueblos originarios. Pero por otro lado para nosotros es una desventaja eso porque cuando la UNESCO declara a nivel universal los sitios sagrados como patrimonio de la humanidad ya cambian las cosas. Cambian porque dejamos de ser nosotros los poseedores, los que forman parte directa de la dirección, de la administración, del cuidado, del trato de esos patrimonios. (...) Pero cuando se apodera otra entidad, ellos se hacen dueños. Y eso no es bueno para el pueblo porque tenemos que pedir nosotros permiso (...) Ellos ponen cercos, barreras, y por eso no es bueno para los pueblos originarios.” (Painiqueo 31.01.2013)

Ella estima posible que la patrimonialización lleve a la pérdida de usar libremente un espacio elegido para la ceremonia (comp. Painiqueo 31.01.2013: “¿Eso era? ¿Que hay que pedir permiso para entrar, para hacer esto y lo otro?”). Perder acceso a un espacio sagrado es compartido por varios pueblos indígenas de América Latina, la experiencia es conocida. A mi modo de ver es además difícil porque alude a la pérdida de territorio mapuche (comp. también

Ros Langford 1983 citado en Smith 2006: 287), pérdida que Painiqueo tiene muy presente. Comenta la injusticia que significa la recuperación de tierra por medio de su compra con fondos de la CONADI debido a que de esa forma se niegue el origen de la pérdida de tierra, su despojo: “Pero sí es mi tierra! A mi abuelo no le pagaron nada.” (Painiqueo 31.01.2013)

Painiqueo contextualiza el manejo de lo patrimonial respecto a los ejes del conflicto entre Estado y mapuches: primero, la persistente injusticia en lo relacionado a la usurpación de tierras al pueblo mapuche, segundo, los asesinatos de mapuches y la ausencia de dar el pésame de parte de los representantes del Estado:

“Hay gente que se ha muerto, que los carabineros los han matado. Y no ha habido justicia. Y sin ir mas lejos ultimamente hubo un enfrentamiento de una familia alemana con mapuches en el sur. Pucha, nosotros no estamos de acuerdo que haya violencia, no tendría que haber violencia, somos seres humanos. No sé quien fue porque todavía no se esclarece. Pero el gobierno aquí hace una tremenda discriminación. Cuando mataron a juvenes mapuche y que se supo que carabineros fue, ni un representante de gobierno apareció allá.” (Painiqueo 31.01.2013)

La represión de las manifestaciones públicas por las demandas de los mapuches (comp. Painiqueo 31.01.2013: “Cuando nosotros hacemos marcha, somos disuelto por el guanaco, por presión de la policía, de los carabineros. Seamos justo para todos. Dejenos hacer tranquila nuestra marcha también.”) y la falta de entrega del poder administrativo a los propios actores mapuches (comp. Painiqueo 31.01.2013: “Los recursos deben ser dirigidos a nuestras autoridades.”). Para Painiqueo, la discusión acerca del caso concreto, acerca del nguillatun y su estatus de patrimonio cultural, no se aborda sino a través de perspectivar el complejo entramado de las relaciones entre mapuches y poderes estatales con la respectiva conclusión de la necesidad de un cambio:

“El pueblo mapuche esta pidiendo a gritos que haya realmente un diálogo, (...) que se llegue a un consenso. Ya basta, no podemos seguir así. Tiene que haber no un reconocimiento de palabras, sino un hecho concreto.” (Painiqueo 31.01.2013)

Según mi interpretación de la argumentación entregada en la entrevista, la reflexión sobre el caso concreto lleva a Painiqueo a tomar en consideración las demandas implicadas. La discusión de fondo que debe darse toca, entonces, los temas de la culpa por la violencia ejercida por poderes del Estado asimismo como la paralización de la violencia tanto como los derechos políticos de los mapuches.

Lo que explica Painiqueo tiene mucho que ver con la relevancia política de la cultura que queda en evidencia en la posición de Ñanculef, pero la cual de parte de Painiqueo está formulada desde una mirada íntegra. Esa mirada se justifica especialmente respecto al

nguillatún y su valor asimismo como revitalización en el marco del movimiento mapuche de recuperación de territorio a partir de mediados de los 90 del siglo 20: Pairican describe que una de las primeras ocupaciones de territorio que se hizo en el contexto de ese movimiento se hizo junto con la celebración de un nguillatún, ceremonia que en esas comunidades en ese momento se llevaba sin hacer por aproximadamente 60 años (Pairican Padilla 2014: 89).

5.3.1.2 La práctica del nguillatún

Juan Ñanculef: la descripción correcta del nguillatún

El mismo Juan Ñanculef de la CONADI hace transparente su vínculo con el nguillatun: se autodescribe como investigador mapuche y destaca su participación central en la ceremonia. Su investigación iría de la mano con su participación como interpretación de las palabras de el o la machi:

“Más allá de la inmersión, yo puedo hablar mapudungun, ... y desde ahí extraer el conocimiento muy ancestral. El hecho de hablar mapuzugun me permite a mí ejercer el rol (...) yo hago el rol del zugu machife.” (Ñanculef 09.01.2013)

Otra expresión que toma su forma específica de aproximación al nguillatun, una forma que muestra tanto un vínculo personal como profesional, se deduce de su facilidad de opinar y de criticar. Por ejemplo, sabe de cerca del gasto familiar relacionado con la participación en una ceremonia:

“Yo he sacado la cuenta de que en el caso del nguillatún de Roblehuacho entraron 150 familias, y todos gastaron más o menos un millón de pesos chilenos. 150 millones de pesos. Todos (...) compraron un caballo, un caballo vale 450 casi 500. Todos compraban dos cerdos, dos corderos, mucho licor, vino, el vino antes no existían en el nguillatun, ahora hay lugares en que hay mucho vino, terminamos borrachos, curados, la comida típica, mote, catuto, muday, ensaladas, tortillas, sopaipillas, no, 1 millon de pesos. (...)” (Ñanculef 09.01.2013)

Lo critica:

“Es decir, se gasta mucha plata, se gasta mal la plata. Yo ese día recibí 7 cazuelas. (...) Queda tapado el nguillatun de papas, de fideos, de arroz, de cebollas, de tomates, botados. Para los mapuches es un gasto para agradecer a las fuerzas espirituales, no importa lo que se gaste (...)” (Ñanculef 09.01.2013)

Tiene el conocimiento sobre la correcta realización del nguillatun y formula a base de ese conocimiento un argumento que disminuye el valor de los nguillatunes que se hacen en Santiago:

“Acá [en Santiago, nl] se hacen nguillatuncitos muy incompletos, no se hace la vuelta del caballo. (...) Aquí en Santiago no se hace el awün porque no hay caballo, tendrían que hacerlo con autos.” (Ñanculef 09.01.2013)

Su forma de ser experto mezcla la postura crítica con purismo: el afán crítico lo cual le posibilita denominar lo que de una práctica, de la ceremonia, no considera funcional parece oponerse al purismo que se muestra en el rechazo a una posible forma de adaptación de la ceremonia al espacio urbano.

Reconociendo las variedades en las realizaciones del nguillatun por las comunidades, en la presentación en formato powerpoint del nguillatun para las reuniones del proceso de consulta Ñanculef formula, sin embargo, la forma supuestamente adecuada de hacer un nguillatún. Explica la inserción de la ceremonia en la religiosidad mapuche. Resume, además, en detalle las reglas del procedimiento en el nguillatun (preparación y orientación del espacio, del nguillatuwe, elementos, animales, bailes, participación de la comunidad, duración, cronología de las acciones, roles necesarios, denominaciones).

Si bien la discusión sobre la patrimonialización de la ceremonia lleva a su definición y fijación, a estrategias de exclusión respecto a variedades de un supuesto original, es posible reconocer también un trabajo de creación de comunidad en el sentido cultural como político (Smith 2006: 288).

Sofía Painiqueo: la involucración activa como forma de salvaguardar

Al referirse en concreto al nguillatún, Painiqueo muestra soberanía respecto a la realización de la ceremonia haciendo una distinción entre lo mapuche y lo no-mapuche. Esa consiste en la prevalencia del hacer, del practicar por sobre el escribir, el grabar y el archivar:

“Pero para los mapuches nosotros la práctica vale. Yo puedo tener 20.000 grabaciones, pero si no hablo la lengua, si no me arrodillo en la tierra, si no hago el nguillatun como corresponde, no sirve.” (Painiqueo 31.01.2013)

La experticia implica involucrarse, ser parte activa de la ceremonia. El argumento de Ñanculef respecto al vínculo entre la práctica y la investigación, entre su participación como intérprete de el o la machi en la ceremonia y su trabajo como investigador, puede ser leído en ese mismo contexto.

Painiqueo apunta especialmente a la corporalidad del rito. La ceremonia tendría que ver con la experiencia física y su aprendizaje con la memoria. Ese aspecto Painiqueo lo explica haciendo referencia al cuaderno hecho a mano por una vecina mía que le traje de regalo:

“Es como tu me traes esto de regalo. (...) Yo sé que me va a servir. Pero en la realidad yo tengo que usar esto [apunta a su cabeza; nl], aunque anote aquí. (...) Esa es mi cosmovisión. Eso es mi forma de ser como mapuche. Para nosotros nunca fue nada escrito, sino que la palabra es respetable. Y uno tiene que tener bien puesto todo aquí [apunta a su cabeza; nl]. En la actualidad en los avances es importante anotar para darle a pasar a otros. Pero no es lo mismo que vivirlo. Y eso es lo que tengo que fomentar.” (Painiqueo 31.01.2013)

Grabar o anotar no tendrían el mismo valor que la práctica y su memoria. La ceremonia, entendida como una performance cultural, es, similar a la comprensión del género como práctica (Butler 2014 [1990]: 200 ss.), no sólo algo momentáneo, pues, hacer la ceremonia estaría relacionado con el acto de recordarla de forma íntima.

La experiencia corporal (comp. la cita de Painiqueo: “si no hablo la lengua, si no me arrodillo en la tierra”) se relaciona con la expresión de crítica y de discrepancia, de otra visión sobre cómo vivir. El cuerpo es concebido como resistencia y oposición. En ese sentido, se conecta con el énfasis en el cuerpo elegido por la escena chilena del arte del performance de los 70, la escena avanzada alrededor del grupo Colectivo de Acciones de Arte (CADA) (Richard 2000). A los artistas del CADA, al igual que en el argumento de Painiqueo, el cuerpo les sirve para hacer visible crítica social – por ejemplo, respecto a la violencia hacia la mujer, al hambre – junto con crítica al arte practicado en el marco de la institución protegida del museo. Diamela Eltit y Raúl Zurita, por ejemplo, trabajaron infiriéndose a sí mismos heridas y dolor. Además, eligieron como lugar de realización de su arte el espacio abierto de la ciudad. Se utiliza la capacidad de subversión del cuerpo:

“Because the body is at the boundary between biology and society, between drives and discourse, between the sexual and its categorization in terms of power, biography and history, it is the site par excellence for transgressing the constraints of meaning or what social discourse prescribes as normal.” (ibíd.: 208)

Tanto en el caso de CADA como en la argumentación de Painiqueo la experiencia física significa una crítica a la depolitización de la sociedad y la cultura. El cuerpo se vuelve una crítica a la patrimonialización practicada por medio de las formas de archivar y de exponer.

5.3.1.3 Reflexión: la práctica, un nuevo discurso de patrimonio cultural

La práctica del nguillatún huye de su declaración oficial como patrimonio cultural. Lo que el debate revela, tal y como yo he podido reconstruirlo, es la dificultad que hay respecto a la referencia simbólica a y la administración de la cultura mapuche como patrimonio cultural. No obstante, produce también una discusión acerca de la valorización de la cultura mapuche y de las condiciones de la participación del pueblo mapuche en el marco de las decisiones políticas. Justamente la desvinculación de lo concreto – por ejemplo, del objeto, del texto, de la ceremonia concreta de una organización o una comunidad en específico – que implica una categorización generalizada hace posible la manifestación de demandas desde una perspectiva amplia y crítica. Desde una de las posibles perspectivas, el término de patrimonio cultural acá lleva a un distanciamiento que hace posible la reflexión.

La percepción de las consecuencias de las políticas del patrimonio cultural como amenaza se justifica recalcando el valor de las prácticas. La realización, tal y como se la describe en las entrevistas, no tiene un carácter del todo efímero: al contrario, se da cuenta de la necesidad de saber hacer algo de la forma correcta. Bajo saber se entiende el conocimiento profundo y amplio asimismo como la experiencia corporal. En ese contexto quiero hablar de un nuevo discurso de patrimonio cultural en un sentido de decolonización (comp. Herwitz 2012: 21) porque es a base de la propia experticia cultural que se desarrolla una aproximación a la propia cultura que toma prestado de nociones clásicas del patrimonio cultural (la práctica se cultiva desde hace tiempo siguiendo ciertas reglas), pero que las modifica (el valor está en la realización, no en vestigios ni descripciones). En el caso concreto las modificaciones se hacen de tal manera que la cultura mapuche se establezca como una cultura definida a la cual es difícil acceder. La experiencia práctica y la memoria por medio del cuerpo son lo que se contraponen a la administración y la referencia simbólica.

6 Conclusión

En la introducción al presente trabajo pregunté por el concepto de patrimonio cultural como una “zona de contacto” (Pratt 2000 [1992]: 6, la traducción es mía). Luego de estudiar tres casos o ámbitos concretos diría que esa aproximación es adecuada. Sin embargo, diría que la pregunta de partida es una aproximación adecuada de otra forma de lo que yo lo había pensado al principio: si definiera patrimonio cultural ahora, lo describiría, para el caso de Chile, como un debate político, social y cultural con enfoque en las relaciones interétnicas. El patrimonio cultural se da como instancia de reflexión. Afirmaría el término de la “zona de contacto” (ibíd.), pero la pensaría retomando lo que dice Victor Turner (2009) sobre las performances culturales: son la posibilidad de llegar a expresar algo y de buscar el diálogo. En ese sentido, el patrimonio cultural es para mí un enfrentamiento con la complejidad de la heterogeneidad en la sociedad y su representación asimismo como las distintas posiciones y la posición propia dentro de esa sociedad.

Si vuelvo a un concepto de patrimonio cultural más enfocado y estrecho, si vuelvo a una comprensión de patrimonio cultural como la definición y la propuesta de salvaguardia de lo que para un colectivo resulta valioso, la pregunta por la zona de contacto se plantea y se responde de otra forma. Diría entonces que las diferentes formas de patrimonialización van de la mano con grados diferentes de participación y apropiación de parte de actores mapuches.

Las Bienales de Arte y Cultura Indígena combinan las estrategias de exposición en el contexto museal con las propuestas políticas en un sentido amplio. Lo que se logra es la representación de un ideal de una diversidad cultural mantenida a distancia. Esa distancia se la propone desde la misma posición de la observación de las piezas de museo asimismo como desde la misma evaluación de las propuestas artísticas. Si bien se ha afirmado que el desarrollo del lado artístico también ha sido independiente del marco político y cultural propuesto, es sólo a través de las entrevistas realizadas por mí que los desentendimientos respecto al formato y la representación en las exposiciones se vuelven visibles. El concepto de la “zona de contacto” Pratt 2000 [1992]: 6) reconoce la participación desde diferentes posiciones en la constelación de poder. No hablaría de una participación desde diferentes posiciones en el caso de las Bienales las cuales han sido resultado de un plan minucioso tanto en lo administrativo como en lo político.

En el periodismo impreso de *Azkintuwe* la actualización de las noticias relevantes para el activismo mapuche comparte espacio con la visibilización de las prácticas y creaciones

culturales y artísticas. No se evita una suerte de exposición de lo mapuche en un sentido de archivo. No obstante, queda más que claro que la construcción de una identidad mapuche colectiva, que es el objetivo del medio en cuestión, precisa de más que de la escritura y la exposición. Precisa de la cotidianeidad. La instrumentalización de la cultura en un periodismo marcado por las políticas de identidad indica un discurso de patrimonio cultural desde una posición mapuche. Hablaría de patrimonio cultural como “zona de contacto” (Pratt 2000 [1992]: 6) en ese caso y de la propuesta de un discurso propio de patrimonio cultural entendido según Herwitz (2012), es decir, el patrimonio cultural como un movimiento de afirmación de lo propio y de una decolonización.

Si bien *Azkintuwe* y las crónicas de Cayuqueo en el formato del libro no se distinguen en cuanto a las temáticas (comp. la elaboración de una agenda política que según mi interpretación en cap. 4.3.4. es parte central de las crónicas), sí se distingue desde el punto de vista del patrimonio cultural. En las crónicas sucede que – por medio de las técnicas de la ironía, la nostalgia y el sentido común representado por la puesta en escritura de la cercanía del cronista con los puntos conflictivos de la sociedad – se hacen intentos de definición y de delimitación en el contexto de la interpretación intercultural. La definición y la delimitación junto con la invitación a la puesta en valor de una perspectiva sobre el pasado a nivel colectivo, a nivel de comunidad, es propio de un discurso de patrimonio cultural. En ese caso no se trata tanto de un discurso propio entendido según Herwitz (2012) como de un discurso de patrimonio cultural tradicional (comp. García Canclini 2015 [1989]), es decir, con un enfoque en la convivencia a pesar de los conflictos. Eso significa que el patrimonio cultural no lleva automáticamente a evitar los puntos conflictivos.

Sin embargo, el concepto de patrimonio cultural tampoco tolera todo tipo de conflicto. El rito del nguillatún, el cual siendo intangible e irrepetible está inmune frente a la realización en contextos no-mapuches, igualmente se defiende de su listado y su recontextualización en el marco de significación de la UNESCO, es decir, del patrimonio cultural a nivel internacional. Los actos de la defensa y de la delimitación muestran que se teme la apropiación simbólica en un contexto no-mapuche, muestra que se ven con ojos críticos las consecuencias de la apropiación simbólica. Por la fuerza con la que se rechaza la medida no hablaría del patrimonio cultural como “zona de contacto” (Pratt 2000 [1992]: 6). Argumento de esa forma porque el rechazo tampoco lleva a una propuesta-respuesta directa. Es obvio que desde los actores mapuches se perfilen otras formas de valorar a propia cultura y de velar por su continuidad. No obstante, no categorizaría esas formas propias en el contexto de un discurso de patrimonio cultural. Volviendo en ese caso a la perspectiva que presento al inicio de esa

conclusión sí diría que lo que se da en el marco del debate del nguillatún como obra maestra según la UNESCO es paradigmático para la comprensión del patrimonio cultural como instancia de reflexión con enfoque en las relaciones interétnicas asimismo como la búsqueda de una expresión de la heterogeneidad de la sociedad y la posición propia en la representación de la heterogeneidad.

7 Bibliografía

- (2006). *Memoria Primera Bienal de Arte y Cultura Indígena*.
- (2009). *Memoria Segunda Bienal de Arte y Cultura Indígena*.
- Advis, L., González Rodríguez, J. P., Cáceres Valdivia, E., & García, F. (eds.). (1999): *Lecturas escogidas. Clásicos de la música popular chilena*. Santiago de Chile: Ed. Univ. Católica de Chile.
- Agosín, M., & Dölz - Blackburn, I. (1988): *Violeta Parra: santa de pura greda: Un estudio de su obra poética*. Biblioteca del Sur. Santiago de Chile: Editorial Planeta.
- Aldunate del Solar, C. (1986): *Cultura Mapuche. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Colección Culturas Aborígenes: Vol. 6*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- Alpers, S. (1991): "The Museum as a Way of Seeing", en Karp, I. (ed.), *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Inst. Press. 25-32.
- Alvarado Pérez, M. (2001): "Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad", en Alvarado Pérez, M., Mege Rosso, P. & Báez Allende, C. (eds.), *Memoria visual e imaginarios. Fotografías de pueblos originarios, siglos XIX-XXI*. Santiago de Chile: Pehuén. 13-28.
- Alvarado Pérez, M., Mege Rosso, P., & Báez Allende, C. (eds.) (2001): *Memoria visual e imaginarios: Fotografías de pueblos originarios, siglos XIX-XXI*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Ancan Jara, J. (2001): "El cristal enterrado bajo los pies. Acerca de imaginarios e imágenes sobre/ de lo mapuche", en Alvarado Pérez, M., Mege Rosso, P. & Báez Allende, C. (eds.), *Memoria visual e imaginarios. Fotografías de pueblos originarios, siglos XIX-XXI*. Santiago de Chile: Pehuén. 7-9.
- Ancan Jara, J. (2002): "«Historias de familias»: Restitución de autoría, voces de independencia, memorial de una derrota, antecedente para lo que vendrá", en Guevara, T. & Mañkelef, M. (eds.), *Kiñe mufü trokiñche ñi piel. Historias de familias: siglo XIX*. Temuco, Santiago: CoLibris, Liwen. 7-28.
- Anderson, B. (2006 [1983]): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.
- Anico, M. (2009): "Representing identities at local municipal museums: Cultural forums or identity bunkers", en Anico, M. & Peralta, E. (eds.), *Heritage and identity. Engagement and demission in the contemporary world*. London, New York: Routledge/ Taylor & Francis Group.
- Anico, M., & Peralta, E. (eds.) (2009): *Heritage and identity: Engagement and demission in the contemporary world*. London, New York: Routledge/ Taylor & Francis Group.
- Antileo Baeza, E. (2008): *Reflexiones de organizaciones mapuche en torno a la problemática de la urbanidad*. Tesis, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/antileo_e/html/index-frames.html
- Antillanca, A., Cuminao Rojo, C., & Loncón, C. (2000): *Escritos mapuches: 1919-1999*. Santiago de Chile: Asociación Mapuche Xawun Ruka.
- Arellano Hoffmann, C., Holzbauer, H., & Kramer, R. (eds.) (2006): *Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt: Vol. 56. Die Mapuche und die Republik Chile: Pater*

- Siegfried von Frauenhäusl und das Parlament der Mapuche von 1907 in Coz Coz.* Wiesbaden: Harrassowitz.
- Ashworth, G. J., Graham, B. J., & Tunbridge, J. E. (2007): *Pluralising pasts: Heritage, identity and place in multicultural societies.* London, Ann Arbor: Pluto Press.
- Assies, W. (2007): “Prólogo”, en Yáñez Fuenzalida, N. & Aylwin, J. (eds.), *El gobierno de Lagos, los pueblos indígenas y el "nuevo trato": Las paradojas de la democracia chilena.* Santiago de Chile: LOM Ediciones. 9-17.
- Ayala, P., & Boccara, G. (2011): “Patrimonializar al indígena. Imaginación del multiculturalismo neoliberal en Chile”, *Cahiers des Amériques latines*, 67. <http://cal.revues.org/361#ftn9>
- Ayala Rocabado, P. (2008): *Políticas del pasado: Indígenas, arqueólogos y Estado en Atacama.* San Pedro de Atacama, Chile: Línea Editorial, IIAM.
- Aylwin, J. (2007): “La Política del "Nuevo Trato": antecedentes, alcances y limitaciones”, en Yáñez Fuenzalida, N. & Aylwin, J. (eds.), *El gobierno de Lagos, los pueblos indígenas y el "nuevo trato": Las paradojas de la democracia chilena.* Santiago de Chile: LOM Ediciones. 15-58.
- Báez, C., & Mason, P. (2006): *Zoológicos humanos: Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, siglo XIX. Biblioteca del Bicentenario: libro 57.* Santiago de Chile: Pehuén.
- Barthes, R. (2012): *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós.
- Becker, H. S. (2008): *Art Worlds.* Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Bengoa, J. (1987): *Historia del pueblo mapuche: Siglo XIX y XX. Colección Estudios históricos.* Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Bengoa, J. (2002): *Historia de un conflicto: El estado y los mapuches en el siglo XX.* Santiago de Chile: Planeta/ Ariel.
- Bengoa, J. (2007): *La emergencia indígena en América Latina.* México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2006 [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bennett, T., & Frow, J. (eds.) (2008): *The Sage handbook of cultural analysis.* Los Angeles: Sage.
- Blanchot, M. (1999 [1955]): *L'espace littéraire.* Paris: Gallimard.
- Boccara, G. (2006): “The brighter side of the indigenous renaissance – Mapuche symbolic politics and self-representation in today’s Wallmapu (i.e. Chile and beyond)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/2484> (vigente 05.03.2018).
- Bourdieu, P. (2015 [1972]): *Entwurf einer Theorie der Praxis: Auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Breglia, L. (2006): *Monumental ambivalence. The politics of heritage.* Austin: University of Texas Press.
- Brubaker, R. (2006): *Ethnicity without groups.* Cambridge: Harvard University Press.
- Brubaker, R. (2009): “Ethnicity, Race, and Nationalism”, *Annual Review of Sociology*, (35), 21-42.
- Büschges, C. (2007): “La etnicidad como recurso político. Etnizaciones y de-etnizaciones de lo político en la América Andina y Asia del Sur”, en Büschges, C., Bustos Lozano, G., Kaltmeier, O. & Andrade, P. (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos.* Quito,

- Ecuador: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 15-35.
- Büschges, C. (2012): "Auf der Suche nach dem historischen Subjekt. Über die (Un)Möglichkeit eine Geschichte von Indigenität und Staatsbürgerschaft im Andenraum des 18. und 19. Jahrhunderts zu schreiben", en Kaltmeier, O. & Corona Berkin, S. (eds.), *Methoden dekolonisieren. Eine Werkzeugkiste zur Demokratisierung der Sozial- und Kulturwissenschaften*. Münster: Westfälisches Dampfboot. 227-242.
- Büschges, C., Bustos Lozano, G., Kaltmeier, O., & Andrade, P. (eds.) (2007): *Etnicidad y poder en los países andinos*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Butler, J. (2014 [1990]): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Canessa, A. (2006): "Todos somos indígenas: Towards a New Language of National Political Identity", *Bulletin of Latin American Research*, 25(2), 241–263.
- Carrión Mena, F., & Dammert Guardia, M. (2011): "Quito's Historic Center: Heritage of Humanity or of the Market?", en Kaltmeier, O. (ed.), *Selling ethnicity. Urban cultural politics in the America*. Farnham, Surrey, Burlington: Ashgate. 171-203.
- Catricheo, A., & Huentequeo, M. T. (2013): "Persistencia de la complementariedad indígena o surgimiento de un feminismo indígena: devenir de los roles de la mujer mapuche", en Quilaqueo Rapiman, F. (ed.), *La mirada esférica: Vol. 16. Mujer mapuche. Historia, persistencia y continuidad*. Barcelona: Icaria. 57-80.
- Cayuqueo, P. (2012): *Solo por ser indios y otras crónicas mapuches*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Cayuqueo, P. (2014): *Esa ruca llamada Chile*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Cayuqueo, P. (2016): *Fuerte Temuco y otras crónicas mapuche*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Chihuailaf, E. (1992): "Mongoley mapu ñi püllü chew ñi llewmuyiñ". *Simpson Siete*, 2, 119-135.
- Chihuailaf, E. (1999): *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM.
- Cleere, H. (2001): "The uneasy bedfellows: universality and cultural heritage", en Thomas, J., Stone, P.G. & Layton, R. (eds.), *One world archaeology: Vol. 41. Destruction and conservation of cultural property*. London: Routledge. 22-29.
- Colle, R. (1992): "A Radio for the Mapuches of Chile: From Popular Education to Political Awareness", en Riggins, S.H. (ed.), *Communication and human values. Ethnic minority media. An international perspective*. Newbury Park, Calif: Sage Publications. 127-148
- Comaroff, J. L., & Comaroff, J. (2009): *Ethnicity, Inc*. Chicago: University of Chicago Press.
- Coña, P. (2010 [1930]): *Lonco Pascual Coña ñi tuculpazugun: Testimonio de un cacique mapuche* ([9a edición]). *Biblioteca del Bicentenario: Vol. 40*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Conklin, B. A. (1997): "Body paint, feathers, and vcrs: aesthetics and authenticity in Amazonian activism", *American Ethnologist*, 24(4), 711-737.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (ed.) (2012): *Chile: Travesías Culturales/ Chile: Cultural Journeys*. Santiago de Chile.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (ed.) (2012): *Tesoros humanos vivos*. Santiago de Chile.
- Corro Pemjean, P. (2010): "Sergio Bravo y tendencias del montaje", *Aisthesis*, 47, julio 2010, 83-99.
- Course, M. (2009): "Why Mapuche sing", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2, 295-313.

- Cox, G. C. (1863): *Viaje en las rejones septentrionales de la Patagonia: 1862-1863*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional.
- Crow, J. (2009): "Narrating the nation: Chile's Museo Histórico Nacional", *National Identities*, 11 (2), 109-126.
- Crow, J. (2010): "Negotiating inclusion in the nation: mapuche intellectuals and the chilean state", *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 5, 131-152.
- Crow, J. (2014): *The Mapuche in modern Chile: A cultural history*. Gainesville: University Press of Florida.
- Cuminao Rojo, C., & Moreno, L. (1998): *El Gijatun en Santiago: Una forma de reconstrucción de identidad Mapuche*. Santiago de Chile.
- Curivil Bravo, F. (2012): "Asociatividad Mapuche en el espacio urbano Santiago, 1940-1970", en Nahuelpan Moreno, H. et al. (eds.), *Ta ñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche. 161-190.
- Dannemann Rothstein, M. T. (1976): "La disciplina del folklore en Chile", *Archivos del folklore chileno*, 10 (1976), 23-41.
- de la Cadena, M. & Starn, O. (2009): "Indigeneidad: Problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio", *Tabula Rasa*, 10, 191-223.
- Díaz Meza, A. (2006): "In der Araukanie", en Arellano Hoffmann, C., Holzbauer, H. & Kramer, R. (eds.), *Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt: Vol. 56. Die Mapuche und die Republik Chile. Pater Siegfried von Frauenhäusl und das Parlament der Mapuche von 1907 in Coz Coz*. Wiesbaden: Harrassowitz. 189-259.
- Donati, P. R. (2006): "Die Rahmenanalyse politischer Diskurse" en Keller, R., Hirsland, A., Schneider, W. & Viehöver, W. (eds.), *Handbuch sozialwissenschaftlicher Diskursanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 147-177.
- Douglas, M. (1974 [1970]): *Ritual, Tabu und Körpersymbolik: Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Earle, R. (2007): *The return of the native: Indians and myth-making in Spanish America, 1810-1930*. Durham: Duke Univ. Press.
- Entman, R. M. (1993): "Framing: Toward clarification of a fractured paradigm", *Journal of Communication*, 43(4), 51-58.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de (2011 [1993]): *La Araucana*. Edición de Isaías Lerner, Madrid: Cátedra.
- Escobar, T. (2008 [1986]): *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Fischer-Lichte, E. (2002): "Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur", en Wirth, U. (ed.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 277-300.
- Fiske, J. (2007 [1987]): *Television Culture*. London: Routledge.
- Foerster, R. (1993): *Introducción a la religiosidad mapuche. Colección Imagen de Chile*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Foerster, R., & Montecino Aguirre, S. (1988): *Organizaciones, líderes y contiendas mapuches (1900 - 1970)*. Santiago de Chile: Ed. CEM Centro de Estudios de la Mujer.
- Foucault, M. (1990 [1973]): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fox, R. G., & Starn, O. (eds.) (1997): *Between resistance and revolution: Cultural politics and social protest*. New Brunswick: Rutgers University Press.

- Frauenhäusl, P. S. von (2006): "Epistolario, 1905: Ausgewählte Briefe I-XI", en Arellano Hoffmann, C., Holzbauer, H. & Kramer, R. (eds.), *Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt: Vol. 56. Die Mapuche und die Republik Chile. Pater Siegfried von Frauenhäusl und das Parlament der Mapuche von 1907 in Coz Coz*. Wiesbaden: Harrassowitz. 397-430.
- Fusco, C. (ed.) (2000): *Corpus delecti: Performance art of the Americas*. London, New York: Routledge.
- Galería Gabriela Mistral, & Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (eds.) (2005): *Eco Sistema: Bernardo Oyarzún*.
- Gallardo, F. (2008): "Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile.", *Revista de Antropología Chilena*, 40, 79-87.
- García Barrera, M. (2005): "Lorena Lemunguier Quezada: La narración de la tradición cultural en el textil mapuche", en García Barrera, M. Carrasco Muñoz, H. & Contreras Hauser, V. (eds.), *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía Mapuche = Rakizuampu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Temuco, Chile: Universidad de la Frontera. 179-188.
- García Barrera, M., Carrasco Muñoz, H., & Contreras Hauser, V. (eds.) (2005): *Crítica situada: El estado actual del arte y la poesía Mapuche = Rakizuampu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Temuco, Chile: Universidad de la Frontera.
- García Canclini, N. (2001): *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- García Canclini, N. (2015 [1989]): *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.
- García Espinosa, J. (1969): *Por un cine imperfecto*.
<http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/julio-garcia-espinosa-por-un-cine-imperfecto/>
- Garibay Kintana, Á. M. (1956): "Proemio", en Sahagún, B. de & Garibay Kintana, Á. M. (eds.), *Historia general de las cosas de Nueva España*. México D.F.: Porrúa. 7-23.
- Genovese, A. (1998): *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ginsburg, F. (1994): "Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media", *Cultural Anthropology*, 1994 (3), 365-382.
- Ginsburg, F. (1995): "The Parallax Effect: The impact of Aboriginal media on ethnographic film", *Visual anthropology review: journal of the Society for Visual Anthropology*, 11 (1995), 64-76.
- Ginsburg, F. (1997): "From Little Things, Big Things Grow": Indigenous Media and Cultural Activism.", en Fox, R. & Starn, O. (eds.), *Between resistance and revolution. Cultural politics and social protest*. Brunswick: Rutgers University Press. 118-144.
- Ginsburg, F. (2000): "Indigenous media: Faustian contract or global village?", en Marcus, G. *Rereading cultural anthropology*. Durham, London: Duke University Press. 356-376.
- Ginsburg, F. D., Abu-Lughod, L., & Larkin, B. (eds.) (2002): *Media worlds: Anthropology on new terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Gow, D., & Rappaport, J. (2002): "The Indigenous Public Voice: The Multiple Idioms of Modernity in Native Cauca", en Warren, K. & Jackson, J. (eds.), *Indigenous movements, self-representation, and the State in Latin America*. Austin: University of Texas Press. 47-80.
- Graham, B. J., & Howard, P. (eds.) (2008): *The Ashgate research companion to heritage and identity*. Burlington: Ashgate.

- Grebe Vicuña, M. E. (1994): “Meli-Witran-Mapu: construcción simbólica de la tierra en la cultura mapuche”, *Pentukun*, 1, 55-67.
- Guevara, T. (1911): *Folklore araucano: Refranes, cuentos, cantos, procedimientos industriales, costumbres prehispanas*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Guevara, T., & Mañkelef, M. (eds.) (2002): *Kiñe mufü trokiñche ñi piel: Historias de familias: siglo XIX*. Temuco, Santiago: CoLibris; Liwen.
- Gutiérrez Ríos, F. (2014): *We aukiñ zugu: historia de los medios de comunicación mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú.
- Hale, C. R., & Millaman, R. (2006): “Cultural Agency and Political Struggle in the Era of the Indio Permitido”, en Sommer, D. (ed.), *Cultural agency in the Americas*. Durham: Duke University Press. 281-304.
- Hall, S. (2001): “New Ethnicities”, en Morley, D. & Chen, K.-H. (eds.), *Stuart Hall. Critical dialogues in cultural studies*. London, New York: Routledge. 441-449.
- Hall, S. (2003): “Introducción. ¿Quién necesita identidad?”, en Hall, S. & Du Gay, P. (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hall, S. (2005): “Whose heritage? Un-settling 'the heritage', re-imagining the post-nation”, en Littler, J. & Naidoo, R. (eds.), *The politics of heritage. The legacies of 'race'*. London: Routledge. 23-35.
- Hall, S. (ed.) (2010 [1997]): *Representation: Cultural representations and signifying practice*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Milton Keynes: Sage.
- Hall, S., & Du Gay, P. (eds.) (2003): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Harrison, R. (2013): *Heritage: Critical approaches*. Milton Park, Abingdon, New York: Routledge.
- Hartog, F. (2005): “Time and heritage”, *Museum International*, 227, 7–18.
- Hartog, F. (2007): *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*. México, D.F: Universidad Iberoamericana.
- Harvey, D. C. (2001): “Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies”, *International journal of heritage studies*, 7(4), 319-338.
- Harvey, D. C. (2008): “The history of heritage”, en Graham, B. & Howard, P. (eds.), *The Ashgate research companion to heritage and identity*. Burlington: Ashgate. 19-36.
- Haughney, D. (2007): “Neoliberal Policies, Logging Companies, and Mapuche Struggle for Autonomy in Chile”, *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 2(2), 141–160.
- Hemme, D., Tauschek, M., & Bendix, R. (eds.) (2007): *Studien zur Kulturanthropologie, europäischen Ethnologie: Vol. 1. Prädikat "Heritage": Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*. Berlin: Lit Verlag.
- Hermannstädter, A. (2002): “Symbole kollektiven Denkens. Adolf Bastians Theorie der Dinge“, en *Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914. Begleitbuch zur Ausstellung im Ethnologischen Museum, Berlin-Dahlem*. Berlin: Lit Verlag. 44-55.
- Herwitz, D. (2012) *Heritage, Culture and Politics in the Postcolony*. New York: Columbia University Press.
- Hirsch, M. (2012 [1997]): *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O. (eds.) (2012): *The invention of tradition*. New York: Cambridge University Press.

- Huinca Piutrin, H. (2012): “Los Mapuche del Jardín de Aclimatación de París en 1883: objetos de la ciencia colonial y políticas de investigación contemporáneas”, en Nahuelpan Moreno, H. et al. (eds.), *Ta ñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche. 91-120.
- Huirimilla, P. (2005): *Palimpsesto*. Santiago de Chile: LOM.
- Huyssen, A. (1995): *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge.
- Huyssen, A. (2003): *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory. Cultural memory in the present*. Stanford: Stanford University Press.
- Jäger, S. (2004): *Kritische Diskursanalyse: Eine Einführung*. Münster: Unrast.
- Jara Donoso, E. (1994): *Cine mudo chileno*. Santiago de Chile: Ed. Autor.
- Kaltmeier, O. (2004): *¡Marichiweu! - zehnmal werden wir siegen!: Eine Rekonstruktion der aktuellen Mapuche-Bewegung in Chile aus der Dialektik von Herrschaft und Widerstand seit der Conquista*. Münster: Ed. ITP-Kompass.
- Kaltmeier, O. (2007): “¿Politización de lo étnico y/o etnicización de lo político? El campo político en el Ecuador en los años 90”, en Büschges, C., Bustos Lozano, G., Kaltmeier, O. & Andrade, P. (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. 195-215.
- Kaltmeier, O. (2011): “Introduction to Part III Ethnic Heritage and/ or Cultural Commodification in the City.”, en Kaltmeier, O. (ed.), *Selling ethnicity. Urban cultural politics in the Americas*. Farnham, Surrey, Burlington: Ashgate.
- Kaltmeier, O. (ed.) (2011): *Selling ethnicity: Urban cultural politics in the Americas*. Farnham, Surrey, Burlington: Ashgate.
- Kaltmeier, O., & Corona Berkin, S. (eds.) (2012): *Methoden dekolonialisieren: Eine Werkzeugkiste zur Demokratisierung der Sozial- und Kulturwissenschaften*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Kaltmeier, O., & Thies, S. (2012): “Specters of Multiculturalism: Conceptualizing the Field of Identity Politics in the Americas”, *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 7(2), 223-240.
- Karp, I. (ed.) (1991): *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Inst. Press.
- Keller, R. (2007): *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keller, R., Hirsland, A., Schneider, W., & Viehöver, W. (eds.) (2006): *Handbuch sozialwissenschaftlicher Diskursanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Latcham, R. (1924): *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Layton, R. (ed.) (1994): *One world archaeology: Vol. 8. Conflict in the archaeology of living traditions*. London: Routledge.
- Levil Chicahual, R. (2006): “Sociedad mapuche contemporánea” en Marimán et al. (eds.), *¡ ... Escucha, winca ...! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. 219-252.
- Liempi, G. (1989): “Nguillatún en la gran ciudad”, *Nütram*, 5(2), 52–56.

- Lienhard, M. (s.a.): “Mesoamérica: la llamada crónica indígena”, sin datos acerca de la revista, 9-21. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/828/827>
- Lienhard, M. (1990): *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Littler, J., & Naidoo, R. (eds.) (2005): *The politics of heritage: The legacies of 'race'*. London: Routledge.
- Llaitul Carrillanca, H., & Arrate, J. (2012): *Weichan: Conversaciones con un weychafe en la prisión política*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- Lowenthal, D. (1998): *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge, U.K, New York: Cambridge University Press.
- Mallon, F. E. (2002): “Editor's Introduction”, en Mallon, F. (ed.), *When a flower is reborn. The life and times of a Mapuche feminist*. Durham, London: Duke University Press. 1-33.
- Mamani Condori, C. (1994): “History and prehistory in Bolivia: what about the Indians?”, en Layton, R. (ed.) *One world archaeology: Vol. 8. Conflict in the archaeology of living traditions*. London: Routledge. 46-59.
- Manns, P. (1987): *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Concepción: Ed. Literatura Americana Reunida.
- Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalén, J., & Levil, R. (eds.) (2006): *¡ ... Escucha, winca ...! : Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalén, J., & Levil, R. (2006): “Introducción”, en Marimán, P. et al. (eds.), *¡ ... Escucha, winca ...! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago, Chile: LOM Ediciones. 11-16.
- Martín Barbero, J. (2010 [1987]): *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- Martínez Cobo, J. (1983): *Study of the problem of discrimination against indigenous population*. UNESCO.
- Mateo del Pino, Á. (2001): “Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI)”, *Revista Chilena de Literatura*, 59, 13-39.
- Mato, D. (ed.) (2002): *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- Menard, P. (2014): “¿Puede cantar el subalterno?”, *Revista Musical Chilena*, Año LXVIII, julio-diciembre, 2014, 222, 89-97.
- Merlan, F. (2009): “Indigeneity”, *Current Anthropology*, 50(3), 303-333.
- Meyer-Rath, A. (2007): “Zeit-nah, Welt-fern? Paradoxien in der Prädikatisierung von immateriellem Kulturerbe“, en Hemme, D., Tauschek, M. & Bendix, R. (eds.), *Studien zur Kulturanthropologie, europäischen Ethnologie: Vol. 1. Prädikat "Heritage". Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*. Berlin: Lit Verlag. 147-176.
- Millalén Paillal, J. (2006): “La sociedad mapuche prehispánica: Kimün, arqueología y etnohistoria”, en Marimán P. et al. (eds.), *¡ ... Escucha, winca ...! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. 17-52.
- Miranda Herrera, P. (2013): *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Möller González, N. (2013): “Estereotipos coloniales y autorrepresentación en el audiovisual indígena. Análisis de los documentales mapuches “Wallmapu” y “Regreso a la tierra”, *Cuadernos interculturales*, 11(20), 77–102.
- Mora Curriao, M., & Moraga García, F. (eds.) (2010): *Kümedungun / Kümewirin: Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)*. Santiago de Chile: LOM.
- Moraga García, F. (2010): “La emergencia de un corpus poético de mujeres mapuche”, en Mora Curriao, M. & Moraga García, F. (eds.), *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX - XXI)*. Santiago de Chile: LOM. 221-245.
- Moraga García, F. (2009): “A propósito de la "diferencia": poesía de mujeres mapuche”, *Revista Chilena de Literatura*, 74, 225–239.
- Moraña, M. (2007): “El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales”, en Moraña, M. & Sánchez Prado, I. (eds.), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México D.F: Univ. Nacional Autónoma de México Dir. General de Publ. y Fomento Ed. 21-59.
- Moraña, M., & Sánchez Prado, Ignacio M. (eds.) (2007): *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. México D.F: Univ. Nacional Autónoma de México Dir. General de Publ. y Fomento Ed.
- Morley, D., & Chen, K.-H. (eds.) (2001): *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*. London, New York: Routledge.
- Mouesca, J. (2005): *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM.
- Munizaga Aguirre, C. (1961): *Estructuras transicionales en la migración de los araucanos de hoy a la ciudad de Santiago de Chile. Publicación / Centro de Estudios Antropológicos, Universidad de Chile: Nr. 12*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Nahuelpan Moreno, H. et al. (ed.) (2012): *Ta ññ fijke xipa rakizuameluwün: Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Ong, W. J. (1996): *Orality and literacy: The technologizing of the world*. London: Methuen.
- Opaso, C. (2007): “El caso Ralco y los derechos pehuenche en el Alto Biobío durante la administración de Ricardo Lagos”, en Yáñez Fuenzalida, N. & Aylwin, J. (eds.), *El gobierno de Lagos, los pueblos indígenas y el "nuevo trato": Las paradojas de la democracia chilena*. Santiago, Chile: LOM. 419-435.
- Pairican Padilla, F. (2014): *Malon: La rebelión del movimiento mapuche, 1990-2013*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Parra, V. (1966): *Las últimas composiciones de Violeta Parra: Incluidas en el LP RCA Victor CML-2456*. Santiago: RCA Victor; Corporación de Radio de Chile.
- Parra, V. (1979) *Cantos folklóricos chilenos. Colección arte y fotografía*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Pavez O., J. (2003): “Mapuche ñi nütram chilkatun / Escribir la historia mapuche: estudio posliminar de Trokinche müfu ñi piel. Historias de familias. Siglo XIX.”, *Revista de historia indígena*, (7), 7–53.
- Pavez O., J. (2008): *Cartas mapuche, siglo XIX. Colección de documentos para la historia Mapuche*. Santiago de Chile: CoLibris; Ocho Libros Editores; Fondo de Publicaciones Americanistas, Universidad de Chile.
- Pérez de Arce, J. (2007): *Musica Mapuche*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Pizarnik, A. (1968): *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Pratt, M. L. (2000 [1992]): *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. London: Routledge.
- Prins, H. (2002): "Visual Media and the Primitivist Perplex", en Ginsburg, F., Abu-Lughod, L. & Larkin, B. (eds.), *Media worlds. Anthropology on new terrain*. Berkeley: University of California Press. 58-74.
- Quilaqueo Rapiman, F. (2013): "El rostro femenino de la sociedad mapuche", en Quilaqueo Rapiman, F. (ed.), *La mirada esférica: Vol. 16. Mujer mapuche. Historia, persistencia y continuidad*. Barcelona: Icaria.
- Quilaqueo Rapiman, F. (ed.) (2013): *La mirada esférica: Vol. 16. Mujer mapuche: Historia, persistencia y continuidad*. Barcelona: Icaria.
- Rabasa, J. (2008): "Thinking Europe in Indian Categories, or, "Tell Me the Story of How I Conquered You"", en Moraña, M., Dussel, E. & Jáuregui, C. (eds.), *Latin America otherwise. Coloniality at large. Latin America and the postcolonial debate*. Durham: Duke Univ. Press. 43-76.
- Rama, Á. (2008): *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Adariego.
- Rama, Á. (1984): *La ciudad letrada*. Hanover N.H: Ed. del norte.
- Reuque Paillalef, R. I. (2002): *When a flower is reborn: The life and times of a Mapuche feminist*. (Mallon, F. E., ed.). Durham, London: Duke University Press.
- Richard, N. (2000): "Margins and Institutions: Performances of the Chilean Avanzada", en Fusco, C. (ed.), *Corpus delecti. Performance art of the Americas*. London, New York: Routledge. 203-217.
- Riggins, S. H. (ed.) (1992): *Communication and human values. Ethnic minority media: An international perspective*. Newbury Park, Calif: Sage.
- Rodríguez, C. (2001): *Fissures in the mediascape: An international study of citizens' media. The Hampton Press communication series*. Cresskill, N.J: Hampton Press.
- Rony, F. T. (1996): *The third eye: Race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham: Duke Univ. Press.
- Rosaldo, R. (1993): *Culture & truth: The remaking of social analysis*. Boston: Beacon Press.
- Rotker, S. (1992): *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*. Ciudad de La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Rowse, T. (2008): "Indigenous culture: the politics of vulnerability and survival", en Bennett, T. & Frow, J. (eds.), *The Sage handbook of cultural analysis*. Los Angeles: Sage. 406–426.
- Ruffinelli, J. (2001): *Patricio Guzmán. Signo e imagen*. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española.
- Ruiz Zamora, A. (2006): "Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena", *Cátedra de Artes*, 3, 41-58.
- Sahagún, B. de (1956): *Historia general de las cosas de Nueva España*. México, D.F.: Porrúa.
- Salazar, G. (2002): *Niñez y juventud: (construcción cultural de actores emergentes). Historia contemporánea de Chile: Vol. 5*. Santiago de Chile: LOM.
- Salazar, J. F. (2003): "Articulating an activist imaginary: internet as counter public sphere in the mapuche movement, 1997/2002", *Media International Australia, Incorporating Culture & Policy*, 107, 19-30.
- Salomone, A. (2011): "Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina", *América sin nombre*, 16, 121–130.
- Schiwy, F. (2009): *Indianizing film: Decolonization, the Andes, and the question of technology. New directions in international studies*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press.

- Smith, C., & Wobst, H. M. (eds.) (2005): *One world archaeology: Vol. 47. Indigenous archaeologies: Decolonizing theory and practice*. London: Routledge.
- Smith, L. (2006): *Uses of heritage*. London: Routledge.
- Solís Poblete, F. (s.a.) *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*.
<http://cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl/#!/disco/94>
- Sommer, D. (ed.) (2006): *Cultural agency in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Sontag, S. (1979 [1977]): *On photography*. London, New York, Victoria (Australia), Toronto, Auckland: Penguin Group.
- Spence, M. D. (1999): *Dispossessing the wilderness: Indian removal and the making of the national parks*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Spivak, G. C. (2003): *Death of a discipline. The Wellek Library lectures in critical theory*. New York: Columbia University Press.
- Thies, S. (2015): *Ethnische Identitätspolitik im Medienwandel*. Göttingen: Wallstein.
- Thomas, J., Stone, P. G., & Layton, R. (eds.) (2001): *One world archaeology: Vol. 41. Destruction and conservation of cultural property*. London: Routledge.
- Todorov, T. (1985): *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tschofen, B. (2007): “Antreten, ablehnen, verwalten? Was der Heritage-Boom den Kulturwissenschaften aufträgt“, en Hemme, D., Tauschek, M. & Bendix, R. (eds.), *Studien zur Kulturanthropologie, europäischen Ethnologie: Vol. 1. Prädikat "Heritage". Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*. Berlin: Lit Verlag. 19-32.
- Turner, V. (2002): “Dramatisches Ritual, rituelles Theater, performative und reflexive Ethnologie“, en Wirth, U. (ed.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 193-209
- Turner, V. (ed.) (2009): *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Valdés, A. (1984): “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”, *Signos*, mayo-junio.
- van Gennep, A. (2005): *Übergangsriten*. Frankfurt am Main: Campus.
- Warren, K. B., & Jackson, J. E. (eds.) (2002): *Indigenous movements, self-representation, and the State in Latin America*. Austin: University of Texas Press.
- Wilson, P., & Stewart, M. (2008): *Global indigenous media: cultures, poetics, and politics*. Durham: Duke University Press.
- Wirth, U. (ed.) (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wittig, F. (2009): “Desplazamiento y vigencia del mapudungun en Chile: un análisis desde el discurso reflexivo de los hablantes urbanos”, *Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*, 47(2), 135-155.
- Yáñez Fuenzalida, N., & Aylwin, J. (eds.) (2007): *El gobierno de Lagos, los pueblos indígenas y el "nuevo trato": Las paradojas de la democracia chilena*. Santiago de Chile: LOM.
- Yáñez Fuenzalida, N., & Molina Otárola, R. (2008): *La gran minería y los derechos indígenas en el norte de Chile*. Santiago de Chile: LOM.
- Yashar, D. J. (2007): *Contesting citizenship in Latin America: The rise of indigenous movements and the postliberal challenge. Cambridge studies in contentious politics*. Cambridge, New York: Cambridge Univ. Press.

Yúdice, G. (2008): *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Páginas web

Archivo audiovisual. Música mapuche. <http://www.precolombino.cl/archivo-audiovisual/musica-mapuche/>

Azkintuwe - Distribución de Azkintuwe. http://www.azkintuwe.org/otras_ediciones.htm

Mapuexpress. www.mapuexpress.org

Museo Histórico Nacional. <http://www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-9489.html>

Ñuke Mapu - Centro de Documentación Mapuche. www.mapuche.info

Catalonia. Historia - Equipo profesional. <http://www.catalonia.cl/pag.php?id=1>

Chilevisión (2014). *Pedro Cayuqueo en Tolerancia Cero*.

<http://www.chilevision.cl/tolerancia-cero/pedro-cayuqueo/video/pedro-cayuqueo-a-la-violencia-en-el-conflicto-mapuche-es-el-fracaso-de-la-politicaa/2014-06-30/002550.html>

Cineteca Universidad de Chile. *Cineteca Virtual Universidad de Chile*.

<http://www.cinetecavirtual.cl/>

CNN Chile (2017) *Aquí se debate: nuevas medidas para la Araucanía*.

<http://www.cnnchile.com/noticia/2017/06/23/aqui-se-debate-nuevas-medidas-para-la-araucania>

Entrevistas

Ancan, José, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile. 30.11.2012.

Huencho, Eliseo, Ministerio de Obras Públicas. 13.09.2012.

Huenún, Jaime, Plaza Ñuñoa. 01.07.2011.

Huirimilla, Paulo, Café de la Barra, Santiago. 07.10.2012.

Lemunguier, Lorena, Taller, Lo Espejo, Santiago. 06.11.2012.

Millahueique, César, Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago de Chile. 11.01.2013.

Ñanculef, José, Campus Universidad de Santiago de Chile. 09.01.2013.

Oyarzún, Bernardo, Plaza Brasil, Santiago. 18.10.2012.

Painiqueo, Sofía, Festival del Folklor, San Bernardo, Santiago de Chile. 31.01.2013

Pilquinao, Paula, Centro Cultural Estación Mapocho. 15.04.2011.

Quilaleo, Fernando, Municipalidad de Lo Prado, Lo Prado. 30.08.2012.

Rupailaf, Raúl, Oficinas de Programa Orígenes en Santiago de Chile. 04.03.2011.

Vásquez, Iván, Programa Orígenes, sede Santiago. 02.10.2012.

Correos electrónicos

Oyarzún, Bernardo, Intercambio de correos electrónicos. 31.05.2012 & 01.06.2012.

Seminarios y ponencias

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Seminario Patrimonio Cultural Inmaterial*, Centro Cultural Gabriela Mistral. 26. & 27.05.2011.

Lemunguier, Lorena, *Ponencia en Museo Nacional de Bellas Artes: En el marco de la exposición "Arte textil contemporáneo", 4 a 27 de octubre de 2012*. Museo Nacional de Bellas Artes. 26.10.2012.

Red por los Derechos Educativos y Lingüísticos de los Pueblos Indígenas de Chile *Encuentro de estudiantes universitarios de lenguas indígenas*, Universidad de Santiago de Chile, 28.05.2011.

Normas, legislación, documentos institucionales

Australia ICOMOS: *The Australia ICOMOS Guidelines for the Conservation of Places of Cultural Significance ("Burra Charter")*. http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Burra-Charter_1979.pdf

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: *Minuta técnica sobre el patrimonio cultural inmaterial*.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2009): *Registrar la Identidad: El Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile* (Colección Patrimonio).

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) (1931): *Carta de Atenas para la Restauración de Monumentos Históricos (Carta de Atenas)*. <http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1931.carta.atenas.restauracion.monumentos.historicos.pdf>

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) (1964): *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia)*. https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf

“Convenio de colaboración celebrado entre el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena”, 27.12.2007; 28.01.2008.

“Convenio de ejecución de proyecto Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura 1999 Concurso Nacional de Proyectos Artísticos”, Ministerio de Educación – Sergio Bravo, Santiago, 21.07.1999.

“Crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes”, Ley 19891, Ministerio de Educación, 23.08.2003.

“Legisla sobre Monumentos Nacionales”, Ley 17288, Ministerio de Educación Pública, 04.02.1970.

“Establece Normas sobre Protección, Fomento y Desarrollo de los Indígenas, y crea la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena”, Ley 19253 (Ley Indígena), Ministerio de Planificación y Cooperación, 05.10.1993.

“Resolución Exenta No. 1539”, Ministerio de Planificación, CONADI, Programa Orígenes, 17.10.2008.

Instituto Nacional de Estadísticas (INE) (marzo de 2003): *Censo 2002. Síntesis de resultados*. Santiago de Chile.

Organización Internacional del Trabajo (1957): *Convenio sobre poblaciones indígenas y tribales*.

- Organización Internacional del Trabajo (1989): *Convenio sobre pueblos indígenas y tribales*.
- UNESCO: 1982-2000: *de MONDIACULT a "Nuestra diversidad creativa"*.
<https://ich.unesco.org/es/1982-2000-00309>
- UNESCO: *Decisiones adoptadas por el Consejo Ejecutivo en su 155a reunión*.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001142/114238s.pdf>
- UNESCO: *Directrices para la creación de sistemas Directrices para la creación de sistemas nacionales de "Tesoros Humanos Vivos"*. <https://ich.unesco.org/doc/src/00031-ES.pdf>
- UNESCO: *Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00103>
- UNESCO (1952): *Convención Universal sobre Derecho de Autor*.
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=15381&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO (1954): *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO (1972): *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO (1989): *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*.
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO (1996): *Nuestra diversidad creativa*.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf>
- UNESCO (2003): *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

Documentos administrativos

- Banco Interamericano de Desarrollo: *Evaluación del programa de país: Chile 1995-2005*.
- Banco Interamericano de Desarrollo: *Informe sobre logros y lecciones aprendidas en la ejecución de las estrategias del Banco en Chile: 1994 – 2004*.
<http://services.iadb.org/wmsfiles/products/Publications/851635.pdf>
- Banco Interamericano de Desarrollo: *Project Details*.
<http://www.iadb.org/en/projects/advanced-search,1301.html?query=&adv=true&Status=Cancelled&Country=CH&tab=1&pagePIP=2&pageAPP=2&page=1>
- Banco Interamericano de Desarrollo (julio de 2006): *Política operativa sobre pueblos indígenas y Estrategia para el desarrollo indígena*.
- CODELCO - Corporación Nacional del Cobre de Chile: *Memoria Anual 2005*.
http://www.codelco.com/flipbook/memorias/memoria2005/codelco_memoria_2005.pdf
- CODELCO - Corporación Nacional del Cobre de Chile: *Sustentabilidad*.
https://www.codelco.com/politicas/prontus_codelco/2011-07-22/211225.html
- CODELCO - Corporación Nacional del Cobre de Chile (2004): *Compromisos de CODELCO para la implementación de la política corporativa de desarrollo sustentable con relación a poblaciones indígenas*.
http://www.codelco.com/prontus_codelco/site/artic/20110722/asocfile/20110722213358/c ompromisos_pueblosindigenas.pdf

- Inter-American Development Bank (2001): *Chile's indigenous people to benefit from development program that preserves cultural identity: Beneficiaries to participate in managing agriculture, health, and education projects*. <http://www.iadb.org/en/news/news-releases/2001-03-01/chiles-indigenous-people-to-benefit-from-development-program-that-preserves-cultural-identity,904.html>
- Inter-American Development Bank (2001): *News Releases Mar 14, 2001 IDB, Chile sign \$443.5 million for decentralization, technology, indigenous communities and civil society: President Lagos is honorary witness at loan signing ceremony*. <http://www.iadb.org/en/news/news-releases/2001-03-14/idb-chile-sign-4435-million-for-decentralization-technology-indigenous-communities-and-civil-society,1406.html>
- Inter-American Development Bank (2004): *Programa de desarrollo integral de comunidades indígenas (CH-0164): Resumen ejecutivo*. <http://www.iadb.org/en/projects/project,1303.html?id=CH0164>
- Inter-American Development Bank. (2006 (approval date); 2006 (signing date)): *CH-L1014 : Integrated Development Indigenous Peoples, Phase II*.
- Inter-American Development Bank. (2007 (approval date); 2008 (signing date)): *CH-T1026 : Monitoring Systems Origins Program (CH-L1014)*. <http://www.iadb.org/en/projects/project,1303.html?id=CH-T1026>
- Inter-American Development Bank. (2001 (approval date); 2001 (signing date)): *CH0164 : Integrated Development Indigenous Communities*. <http://www.iadb.org/en/projects/project,1303.html?id=CH0164>

Artículos en periódicos

- Aniñir, D. “Nos exponemos por kina”, *Azkintuwe*, no.18, marzo-abril 2006, p.18
- Azkintuwe Noticias. “Arte, cultura y algo más”, *Azkintuwe*, no.18, marzo-abril 2006, pp.17-18.
- Bazán, I. “El inédito plan del Gobierno para solucionar el conflicto mapuche (En El Mercurio).” *Liwen ñi Mapu & Asoc. Colectivo Red de Noticias e Información sobre Pueblos Indígenas y Derechos Humanos*. 31.01.2011. <http://liwenmapu.wordpress.com/2011/01/31/el-inedito-plan-del-gobierno-para-solucionar-el-conflicto-mapuche-en-el-mercurio/>
- Casasús, M. Entrevista al periodista Wladimir Painemal, subdirector del periódico "Azkintuwe" “La catástrofe es un terreno fértil para la uniformidad y caldo de cultivo neoliberal”. *El Clarín de Chile*. 09.03.2010. http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=20402&Itemid=2729
- Lehuedé, S. “50 cuentas de Twitter para seguir estas elecciones”, *La Tercera*. 14.11.2013. <http://www2.latercera.com/noticia/50-cuentas-de-twitter-para-seguir-estas-elecciones/>

Periódicos (referencias a los artículos completos en el texto)

- Azkintuwe*. Temuco.
- The Clinic*. Santiago.

Películas

Bravo, S. (1960-2000). *Aquel Nguillatún*. Chile.

Fanck, A. (1933). *S.O.S Eisberg*. Alemania.

Flaherty, R. J. (1922). *Nanook of the North*. *Historic film classics*. Estados Unidos.

Tótoro Taulis, D. (2003). *Üxiif Xipay - El despojo*. Chile.

Wood, A./ Quercia, B. *Los 80*, Canal 13, Chile.

Otros documentos

(2006). *Libro de visitas: Primera Bienal de Arte y Cultura Indígena*.

Ñanculef, J.: “Proceso de consulta e información a las comunidades. El Gillatun como obra cumbre, oral e inmaterial de la humanidad”, presentación powerpoint.