

Experiencia *warriache*: espacios, *performances* e identidades mapuche en Santiago

Walter Imilan*

Warriache es un concepto que permite explorar en las formas de habitar la ciudad de Santiago por parte de un segmento de la población mapuche actual. Se trata de una experiencia de etnificación del espacio urbano, llevado a cabo principalmente por los hijos e hijas de la migración mapuche. El texto discute la relación entre espacio y procesos identitarios de la población indígena urbana, argumenta la necesidad de abrir el concepto de espacio a una noción que sostenga experiencias múltiples y fragmentarias. A partir de un relato etnográfico sobre una actividad cultural donde participan agrupaciones de música y baile indígena de Santiago, se reflexiona sobre la “puesta en escena” identitaria de los colectivos, con especial énfasis en una agrupación mapuche (Wechekeche Ñi Trawün). Observar estas participaciones como performances culturales permite iluminar nuevos vínculos entre identidades indígenas y espacio urbano en cuanto proceso de etnificación urbana.

Introducción¹

La experiencia mapuche de residir en Santiago es diferente a la que se lleva a cabo en otros centros urbanos en Chile. Cuando se habita en las ciudades del sur, dentro del territorio de la *Wallmapu* (país Mapuche),

* Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado.

¹ *Mañumtun kom pu Wechekeche (WñT) fey kuiñi kuzaw ka piam ka rakizuum.*

es posible mantener una relación relativamente cotidiana con las comunidades indígenas rurales. Santiago no solo se encuentra lejos de las comunidades, sino también, es considerado un espacio *winka* (blanco, chileno), donde lo mapuche es “extranjero”. Santiago ha sido visto como territorio impropio y no-legítimo para el desarrollo de la cultura mapuche. No obstante, en Santiago reside un segmento masivo de la población mapuche contemporánea, que a través de sus prácticas de habitar, experimenta y desarrolla de forma cotidiana mecanismos y estrategias de apropiación del espacio urbano. Esta experiencia es lo que identifico como lo *Warriache*.

En la construcción actual de narrativas identitarias mapuche dos nociones ocupan un rol significativo: las de comunidad y territorio ancestral. Ambas nociones devienen en metáforas espaciales que articulan producciones de identidades y sentidos de pertenencia, que pueden ser expresadas o traducidas, en las figuras del *lugar* y *territorio*. Con ellas se espacializan la reflexión y auto-comprensión mapuche como pueblonación. La comunidad indígena es vista como el lugar de la tradición, mientras que la noción de territorio toma un lugar central para pensar identidades colectivas inclusivas más amplias que las basadas en el *lof* (familia extensa). A partir de las nociones de comunidad y territorio se articula un proyecto político. Esta forma de espacializar las narrativas identitarias tensiona la experiencia de los mapuche urbanos, ya que Santiago no se integra ni como espacio de comunidades ni de territorio ancestral.

En años recientes ha circulado el neologismo *Warriache* (gente de la ciudad) como forma de nombrar al mapuche de la ciudad². Esta denominación ha surgido no sin querellas al interior de la sociedad mapuche, básicamente por el hecho que tal designación implicaría la posibilidad, una suerte de aceptación implícita, de que los mapuche pueden reproducir su cultura con independencia de la *Mapu* (tierra y territorio)³. Propongo en este texto de un uso menos normativo del concepto *Warriache*, aplicarlo como categoría de análisis con el fin de explorar en un tipo de experiencia más que como una etnonimia partícipe de un sistema clasificatorio de orígenes territoriales (*Pehuenche*, *Willliche*, etc).

² Si bien *Warriache* se traduce como “gente de la ciudad”, su uso se ha aplicado principalmente en referencia al Mapuche que reside en Santiago, ver: Bieker, 2010.

³ Para profundizar en este debate, ver: Ancan y Calfio, 2002; Antileo, 2006; Millaleo, 2004; Valdés, 1997.

Centrar la mirada sobre lo *Warriache* como experiencia es una forma de indagar en la construcción de narrativas de lo mapuche en Santiago. Implica poner atención no tanto en la relocalización de un discurso en la ciudad, sino de la emergencia de un discurso que es producto de su relación con el espacio urbano. Para ponerlo en términos fenomenológicos, se trata de comprender la apropiación consciente del mundo vivido cotidianamente por parte de la población mapuche, del cual surgen sentidos y apropiaciones producto de un diálogo entre diversas y múltiples fuentes de experiencia, que justamente, se intersectan en la ciudad.

Lo *Warriache*, en efecto, es una forma de explorar en la experiencia del migrante y su descendencia en Santiago. Sobre todo, hijas e hijos de la migración que han sido socializados en el espacio urbano, y que en sus experiencias cotidianas, se enfrentan a mundos y relaciones diversas, y desde estos cruces, el espacio urbano es etnificado.

En el presente texto exploro en la narrativa que se construye a partir del trabajo musical del colectivo juvenil mapuche *Wechekeche Ñi Trawün*. La producción musical de este colectivo tiene más de una década y se vincula con la estética, o cultura juvenil, del hip-hop. La “cultura de productores” desde elementos identitarios cotidianos, que forman parte sustancial de hip-hop (Klein y Friedrich, 2003), se expresan en la creación de un universo musical que imbrica posibilidades sonoras con discurso político. La exploración etnográfica de una presentación musical del colectivo, justamente en cuanto *performance* identitaria, permite reflexionar sobre el rol que juega el espacio urbano en la construcción de narrativas identitarias que expresan la experiencia del habitar la ciudad.

Lo *Warriache*, entonces, surge como ese espacio donde las subjetividades e identidades colectivas de un segmento de la sociedad mapuche se encuentran “trabajando” en la ciudad.

Comunidad como lugar e identidades territoriales

En las últimas dos décadas resurgen dos marcadores espaciales en las narrativas identitarias mapuche: la comunidad como lugar de la identidad y la cultura, y el territorio como fuente de identidades regionales y de proyectos políticos con expresión espacial.

Las comunidades indígenas que surgen posteriores a la guerra de ocupación por parte del Estado chileno (segunda mitad del Siglo XIX) sobre el territorio ancestral devienen en el *lugar* de la cultura mapuche. La comunidad juega el rol de *espacio de refugio* donde se aquilata, se protege y reproduce la tradición. Es el espacio primigenio de la socialización mapuche. En definitiva, la comunidad post-reduccional se constituyen en la unidad política, social y cultural donde la cultura mapuche ancestral se reproduce. Pero aún más, la comunidad, al ser el lugar donde la sociedad mapuche es reducida, deviene en el espacio de resistencia contra la invasión cultural. La ocupación del territorio, Según J. Marimán (1997), implicó que la identidad, un asunto nunca antes puesto en cuestión, se transforma en el centro de la propia existencia, entonces, la sociedad mapuche se vuelca con fuerza hacia el espacio de sus comunidades.

Desde mediados de la década de 1990s en la ciudad de Santiago se desarrolla un intenso proceso asociativo mapuche. La condición invisible, que había primado durante la segunda mitad del siglo pasado en Santiago (Montecino, 1991), empieza a cambiar a través de la proliferación de organizaciones que desarrollan actividades de todo tipo. Este fenómeno es relevante en cuanto la migración mapuche a Santiago no había marcado el espacio de la ciudad como sucedió en otros casos de migración de colectivos indígenas a ciudades del continente (Albó, 2006; Golte, 2001; Lomnitz, 1977). La migración mapuche no se concentró espacialmente en determinados barrios, así como tampoco desarrollo actividades económicas de control étnico, basadas en un origen común, que inscribiera física o simbólicamente la ciudad (Imilan, 2010).

La asociatividad mapuche urbana en Santiago se ha desplegado rápidamente hacia diferentes ámbitos, en lo político, ceremonial y cultural (Abarca Cariman, 2005; Aravena, 2003; Cuminao, 1998; Curivil, 1994; Gissi, 2001). Esta irrupción de la organización urbana lleva a algunos a observarlas como si ellas jugaran un rol de reemplazo de la comunidad indígena, especialmente para los hijos de la migración que no han experimentado una socialización en la comunidad rural. La designación de *neo-comunidad* (Aravena, 2002) a la organización urbana pone en el centro de su acción un proceso de reafirmación identitaria. La organización sería el espacio que permite al mapuche lejos de

su *Mapu* protegerse del *awinkamiento* (hacerse más occidental, menos mapuche). La organización urbana opera, al igual que la comunidad, también como un espacio de refugio cultural.

El paisaje organizacional actual es sumamente dinámico. Las organizaciones nacen, se fusionan y se fragmentan (Millaleo, 2006). A diferencia de las comunidades rurales que reúnen a miembros vinculado por linaje, las organizaciones urbanas congregan a personas de orígenes territoriales y familiares diversos. Podemos decir, en general, que la mayoría de los miembros de las asociaciones urbanas no perciben que ellas puedan reemplazar a una comunidad, más bien, se impone una visión que releva el carácter funcional de ellas. Si bien, permiten llevar a cabo algunas prácticas congregacionales tales como el *Nguillatún*, *Palín*, *Wiñol Tripantü*, o la práctica regular de la lengua mapuzungún, la densidad cultural de la experiencia de la organización es percibida como menor a la de la comunidad. Sin embargo, es justo plantear que su relevancia en la construcción de identidades deber ser observada de forma diferenciada, especialmente al considerar el rol significativo que puede jugar generacionalmente para las hijas e hijos de la migración, cuyo conocimiento y saberes mapuche (*kimün*, *feyentün*), no han sido transmitidos, principalmente, en el seno de la comunidad rural. Más allá del rol emergente de la organización urbana, los debates mapuche actuales siguen situando la comunidad indígena como lugar central de la cultura.

Pasemos ahora a la noción de territorio. Uno de los giros más relevantes en la demanda reivindicativa mapuche de las últimas dos décadas es el desplazamiento desde una exigencia por tierra a una por territorio (histórico), tal como fue formulado en los años 90 por la Junta de Caciques de Butawillimapu. Sin entrar en las profundidades de este debate prolifero y diverso⁴, en lo global se refiere a la recuperación del control político sobre el espacio ocupado por los mapuche anterior a la invasión del Estado chileno⁵.

⁴ Para una detallada exposición sobre los diversos planteamientos de autodeterminación y autonomía se sugiere ver: *Autoderminación: Ideas políticas Mapuche en el albor del siglo XXI* (J. Marimán, 2012).

⁵ Este control político territorial fue reconocido a través de sucesivos tratados (parlamentos) tanto por la Corona Española como por el Estado de Chile, quien incluso en el Parlamento de Trapihue de 1825, reconoce la existencia de la frontera y soberanía mapuche sobre el territorio al sur del Bío-Bío (Contreras Painemal, 2011).

Durante siglos la forma de habitar no-centralizada de la sociedad mapuche implicó el despliegue de una territorialidad compleja a partir de prácticas políticas, económicas y simbólicas articuladas por segmentos sociales que, eventualmente, podían formar parte de alianzas y unidades mayores, pero de las que nunca emergieron instituciones permanentes para el control del territorio. En efecto, que los mapuche hayan permanecido como una sociedad segmentaria y no estatal, jerárquica y centralizada, no constituyó incapacidad para el ejercicio del control territorial.

El territorio surge como la base espacial para una comunidad política al tiempo que imbrica procesos de construcción de identidades. Justamente, la relación entre territorio e identidad mapuche se ha planteado a través de la noción de *identidades territoriales*, una figura que opera como dispositivo para organizar unidades regionales en función de procesos políticos e históricos compartidos.

En este contexto, una identidad *Warriache* no se puede sostener como propiamente mapuche (ancestral). Ejercer prácticas de territorialización en la ciudad no solo resulta técnicamente imposible por la condición *winka* de la urbe, sino que también implica quebrar las identidades territoriales que, justamente, son las llamadas a ser recuperadas (P. Marimán, 2002).

La negación de lo *Warriache* se desplaza a un plano de lo paradójico. A. Millaleo expresa esta complejidad respecto a la legitimidad de lo urbano y la concepción territorial de la siguiente forma:

[...] muchos Mapuche se niegan a aceptar que se está ante la presencia de un nuevo fenómeno, ante una nueva forma de vivir lo Mapuche, creen que aceptar este nuevo sujeto, “el Mapuche urbano”, es negar la necesidad de reivindicación de los territorios usurpados, puesto que si los Mapuche pueden ser Mapuche sin territorio, no habría necesidad de seguir con la lucha que reivindica la propiedad territorial ancestral del pueblo Mapuche. Negar la posibilidad de que se pueda ser Mapuche en la ciudad es ir contra de lo que se manifiesta como evidente, y esto no sería contrario a las reivindicaciones políticas [...] (2006: 38).

El territorio articula un proyecto político, permite identificar y construir una comunidad de origen y de destino. Ciertamente, la comunidad

de destino sería un horizonte que puede ser construido desde Santiago, pero sin Santiago. El problema es en este punto de orden filosófico. Pensemos, por ejemplo, en la noción de *tuwün*, que en el conocimiento mapuche se puede entender como el origen de una familia, un espacio ancestral desde donde proviene el *nepen* (energía espiritual) que rigen el devenir de un tronco familiar, de un linaje y sus miembros. El *tuwün* es fundamental en la formación de las identidades personales y colectivas. ¿Sería posible pensar en un *tuwün* urbano?, ciertamente improbable. Como afirma Valdés (1997), aceptar lo urbano como territorialidad implica dar crédito al surgimiento de un nuevo tipo de memoria histórica mapuche vinculada a procesos de modernización propios de la sociedad *winka*.

Sin duda que las discusiones sobre estas dos concepciones, comunidad y territorio, exceden las argumentaciones presentadas. Empero, pongamos el foco en el hecho que ambas operan como dispositivos de espacialización en la narrativa identitaria mapuche, y que en la forma expuesta, ambas tensionan lo urbano de Santiago como una fuente no legítima de identidad.

Espacialidad *Warrache* como heterotopía

Como hemos visto, los procesos de etnificación son espacializados en la reflexión mapuche. Para explorar en la relación entre lo urbano y mapuche es necesario expandir la forma en que comprendemos la dimensión espacial. Desde mi perspectiva, en las metáforas espaciales presentadas prima una lectura estática sobre el espacio, que lo aborda como si se tratase solo de un escenario de la historicidad mapuche, una suerte de contenedor que enmarca la experiencia social y cultural, como un espacio delimitado y fijado por la historia de “larga duración”. Complementaria a esta visión podemos ver el espacio no como un receptáculo dado sino como algo *vivido*, experimentado por sujetos de forma cotidiana⁶. Un espacio producido por las interacciones cotidianas y no tan solo por los largos procesos históricos.

Siguiendo a Foucault (1986), podemos distinguir las condiciones utópica y heterópica del espacio. Las formas de utilizar las metáforas

⁶ Con *espacio vivido* las referencias son a Massey (2005) y Lefebvre (1992).

espaciales en las narrativas mapuche tienen un carácter más cercano al utópico, observando el espacio como una forma perfeccionada, como una imagen que nos permite reconocernos en una comunidad de origen y proyectar una de destino. Quizás no por casualidad, el proyecto de “retorno al país Mapuche” (al territorio y comunidad) ha sido signado, justamente, con un carácter utópico por relevantes pensadores mapuche (Ancán y Calfío, 2002).

Las prácticas que despliegan los hijos de la migración plantean con nitidez el problema de concepción espacial para comprender la relación entre ciudad y procesos de construcción de identidad. Sus experiencias cotidianas no se sustentan ni en el lugar de la comunidad indígena, así como tampoco se despliegan en un territorio ancestral. El espacio *Warriache* puede, entonces, ser observado como heterotopia. Opuesto a lo utópico, este opera sobre la experiencia cotidiana de lo habitado, es el espacio donde “nuestras vidas, tiempo e historia se erosionan” (Foucault, 1986: p. 24). Observarlo obliga a indagar en la producción de un espacio de tipo multidimensional, en que se yuxtaponen referencias, se comunican mundos diversos y que, por definición, se encuentra en permanente devenir (Massey, 2005).

En términos empíricos, la emergencia de lo heterotópico se puede observar como producción *performativa* de espacio. En los apartados siguientes exploro la producción artística cultural de un colectivo mapuche, *Wechekeche Ñi Trawün*, a partir de la presentación de su obra de música fusión en un evento cultural “con organizaciones indígenas” en la comuna de La Florida, en el área sur de Santiago. La presentación del colectivo mapuche, junto a la participación de otras agrupaciones indígenas urbanas en el mismo evento, nos permite identificar como se *perform*, como se da forma y expresa una experiencia en que lo mapuche se imbrica y yuxtapona con otras tradiciones construyendo una espacialidad propia.

Jóvenes mapuche como productores culturales

El trabajo del colectivo *Wechekeche Ñi Trawün* se inicia el año 2001 en la comuna de La Florida, dando vida hasta la actualidad a seis discos de música fusión que agrupan piezas de composición propia mestizando

música mapuche tradicional con hip-hop, cumbia, ranchera, entre otros. Los textos, como es en el hip-hop, cumplen una función central en la composición. Éstos se refieren a demandas históricas y lucha política y, por sobre todo, a dar cuenta de lo que significa habitar la *warria*. En este sentido, la música es comprendida por los miembros del colectivo como un instrumento de comunicación especialmente dirigido hacia los hijos de la migración, niños y jóvenes habitantes de Santiago, para apoyar sus procesos de auto-reconocimiento de sus raíces mapuche.

El trabajo de *Wechekeche Ñi Trawün* se inserta en una escena cada vez más masiva y activa de agrupaciones culturales y bandas musicales juveniles que fusionan música *winka* con mapuche⁷. Estas agrupaciones habitualmente establecen como objetivo explorar con diversos canales expresivos con el fin de comunicar, reflexionar y debatir sobre la situación histórica y actual del pueblo mapuche. Pero no solo eso, también se expresa de forma relevante la condición urbana de sus miembros, marcada por una pertenencia a los sectores urbanos vulnerables y la experiencia cotidiana de discriminación étnica.

Wechekeche produce música desde la estética y formas del hip-hop. Se vincula de este modo a una corriente global hip-hop que aborda la construcción de identidades étnicas. El origen de este tipo de hip-hop se remonta a la década de 1980 en Estados Unidos con un tipo de rap político producido por jóvenes afroamericanos que reivindican la “nación negra”. Esta corriente es desarrollada en Europa por colectivos de migrantes transnacionales en países como Francia y Alemania, dando nacimiento a una prolifera escena de productores culturales de origen magrebí y turco, entre otros orígenes, que reflexionan sobre su condición de clase subalterna, desarraigo y discriminación (Kaya, 2001; Kitwana, 2002; Klein y Friedrich, 2003; Malone, 2001).

A partir de una actuación en vivo del colectivo *Wechekeche* expongo un análisis etnográfico de la presentación como una *performance* en sí misma. Aquí *performance* se entiende como una “puesta en escena” que expresa procesos de construcción de identidad que se comunican

⁷ Resulta claro decir que las culturas juveniles tienen un carácter principalmente urbano y que articulan estilos musicales con estéticos. Uno de los colectivos juveniles Mapuche pionero en la producción artística fusión es *We Newen* radicado en la ciudad de Temuco. Sobre la música rock Mapuche destaca el trabajo: *Rock Mapuche: Hibridación cultural-Memoria histórica* (Linconao, 2011).

a otros para marcar diferencias (Goffman, 2009). Poner en escena no implica exponer algo teatralizado que permitiría distinguir entre lo artificial y auténtico. Más bien se trata de tomarla como una forma de “narración sobre nosotros mismos a nosotros mismos” (Geertz, 2002: 369). La *performance* es una forma de encapsular experiencias que los sujetos adquieren y procesan cotidianamente, y que se comunican intersubjetivamente. Si bien, las experiencias de los sujetos siempre son múltiples y diversas, estas al ser expresadas, puestas en escena por los propios sujetos, se pueden observar como unidades aislables (Brunner, 1986).

La noción de teatralidad que contiene la *performance* no implica que los actores sigan un guión, sino más bien, en que se produce una relación dialéctica entre la experiencia y su expresión. En la puesta en escena los sujetos re-crean, re-narran, en definitiva: re-construyen su cultura (Bruner 1986). En efecto, la *performance* es una forma de pensar, de reflexionar las propias experiencias, es una forma “de ver a través” (Geertz 1986), y en consecuencia, un recurso en sí mismo en la construcción de identidades individuales y colectivas.

Puesta en escena *Warrriache*

Sobre el escenario

En el primer día sábado de enero de 2006 se realiza una fiesta de solidaridad en el Centro Cultural La Barraca de la comuna de La Florida con diversas organizaciones indígenas urbanas.

El centro cultural es básicamente un galpón de madera donde, desde la década de 1980, se realizan actividades culturales populares. Muy cercano al Centro Cultural se encuentran dos grandes centros comerciales, construidos en la década de 1990, que han marcando fuertemente la vida pública de la comuna y, especialmente en un día sábado, congestionan el tráfico de su entorno. Afuera de La Barraca los vehículos casi no se mueven, tocan bocinas, y multitudes caminan por las veredas.

Desde las 19 horas se anuncia el inicio de la “Peña con Organizaciones indígenas”. A mi arribo el lugar este se encuentra semi-vacío. Se aprecia un amplio escenario en altura en el fondo del galpón. Se han

dispuesto mesas con sillas plásticas por los lados del salón, dejando libre el centro y dando la impresión que se trata de una pista de baile.

En la entrada del galpón se encuentra una pequeña cocina ocupada por un grupo de mujeres que fríen sopaipillas, papas fritas, venden cervezas y bebidas. En una mesa amplia junto a la cocina se encuentran los miembros de Wechekeche junto a familiares y amigos. El Galpón se llena lentamente, domina un ambiente silencioso y familiar. Da la impresión que la actividad tendrá una convocatoria reducida, el público pareciera estar estrechamente restringido al círculo cercano de los artistas que se presentarán durante la noche.

Un animador toma el micrófono sobre el escenario y anuncia el primer número de la jornada. Cantante y guitarrista se sientan, saludan e inician una larga introducción con una narración acompañada con una melodía en guitarra que, al parecer, nadie escucha, para luego continuar con temas del cancionero latinoamericano. Mientras el dúo interpreta su repertorio, a nuestra mesa van arribando amigos de la banda. La mesa se anima al compás de saludos en español mezclados con “*mari mari Peñi, mari mari Lamngen!*”. Se comparten sopaipillas y se reparten cervezas en vasos de plástico. Las tres mujeres miembros de la banda se levantan y se dirigen a los vestidores, casi al mismo tiempo, los hombres de la banda se amarran sus *trarilonko*.

El dúo sobre del escenario culmina su presentación entre aplausos más bien tibios. El animador toma la palabra nuevamente para agradecer a los artistas, promocionar la venta de sopaipillas y, con cierta excitación, repasa el programa completo de la noche prometiendo entretención por un par de horas. Entretanto se suben los miembros de una banda de música andina, armados con quenás, zampoñas, bombo, guitarra y charango. Se lanzan con la primera pieza, el bombo y los instrumentos de viento encienden algo más el entusiasmo en el salón, que aún luce a medio llenar. El bullicio de las conversaciones y los niños que juegan en el centro del salón dan la impresión de que el público se entretiene más en la conversación familiar que en la música en vivo.

Nuestra mesa se ha completado con cerca de quince personas que conversan animadamente. Todas viven en La Florida, en distintos barrios y son familiares, amigos y miembros de la Organización⁸. Las

⁸ Wechekeche Ñi Trawün es también una Asociación Indígena formal.

mujeres de la banda vuelven desde los vestidores, se han puesto vestidos largos de color negro y joyas tradicionales mapuche, sus peinados ordenan largas trenzas. “Hay un gran desorden en el camerín” —cuenta una de ellas, para seguir: “Hay un grupo andino, Aymará, super grande cambiándose de ropa y está todo medio caótico”. Sin mayores preámbulos los miembros de la Banda, siete en total, tres mujeres y cuatro hombres, se acercan al escenario. La música desde el escenario ha cesado, los músicos con sus instrumentos bajan, el público se mantiene ajeno a lo que sucede en el escenario.

El animador y el encargado de sonido conversan brevemente con la Banda. Vilutraru, el director musical de Wechekeche, entrega un CD al sonidista y le explica la utilización de las pistas grabadas, las instrucciones son simples y van acompañadas con el listado de las canciones que serán interpretadas. El animador toma el micrófono y presenta a la banda: “Nuestros próximos artistas son Wechekeche Ñi Trawün, son un grupo de jóvenes mapuche de La Florida que fusionan la música ancestral de su tierra con ritmos contemporáneos”, repitiendo casi exactamente la frase que el propio Vilutraru le ha transmitió. Aplausos tímidos y la Banda inicia su presentación.

Los siete miembros están parados en línea sobre el escenario, solo con micrófonos, no hay instrumentos, la música está contenida en el CD que empieza a sonar por los parlantes. El primer sampler tiene cadencia, es una base rítmica tipo *rhythm and blues*, todos entonan el coro:

“Mirar de frente al adversario, sentir orgullo de tu raza, seguirás tu camino, yo soy mapuche ¡¿qué te pasa?!”, dos veces se repite el coro. Suena melodioso, de inmediato asalta Pulki rapeando con fuerza: “Cuando niños no sabíamos el legado que portábamos en el nombre y en la sangre, la diferencia está presente cuando todos se burlaron por llevar en nuestro cuerpo —ya la historia de nuestro pueblo (*responden a coro*)”.

La fuerza de las voces toman la atención del público, su miradas se dirigen por primera vez en la noche unánimemente hacia el escenario. La voz femenina de Pulki continúa: “Apartados de todo el resto, llegó el día en que nos juntamos para hablar de nuestros ancestros entre los diferenciados, ignorando el significado de lo que nos había reunido, —ya nos dimos cuenta que éramos hermanos y una historia compartíamos (*responden a coro*)”.

El tema se llama “Orgullosos” y es una suerte de presentación de la Banda. Sobre la base grabada con sintetizadores se dejan escuchar sonidos de instrumentos tradicionales mapuche como el *kultrún*, que junto a una *pifilka* (instrumento de viento monocorde) marca la base rítmica del tema hip-hop. La letra rapeada explica como jóvenes que han nacido en Santiago descubren su origen mapuche en la ciudad. Se relata en forma directa como se ha vivido la discriminación y soportado las burlas en la Escuela por el solo hecho de llevar un apellido de ascendencia mapuche. Este descubrimiento se acompaña de una actitud de defensa, de orgullo de su historia, de resistencia, de rebelarse contra la condición de opresión histórica actualizada cotidianamente. El mensaje de la canción es claro y fuerte.

Antes de continuar con el próximo tema, Vilutraru saluda al público, lo hace en español y en Mapudungún. El segundo sampler anuncia ritmo *reggaeton*, la canción se llama “Magos” y la alegría y entusiasmo propio del ritmo caribeño se refuerza con el coro: “¡Aquí están! ¿quién llegó?, los mapuche con el don, como magos venceremos con nuestra cosmovisión”. Se trata de un *reggaeton* estándar, bases rítmicas hechas para bailar. La canción es juguetona y divertida.

Sin dar descanso la presentación continúa con el inicio del tercer tema con un grito a coro: “Liberar, liberar, al mapuche por luchar!”. De inmediato irrumpe el rapeo enérgico de Waikil quien revista la lucha mapuche contra los invasores y su expresión en la actualidad a partir de la resistencia de las comunidades contra la represión policial. El coro de la canción es, en efecto, una consigna de manifestación callejera, mientras que el resto de la canción toma la forma de consigna de combate, de discurso encendido de asamblea.

Entretanto, el público sigue con atención y silencio la presentación. Si bien no se perciben fuertes señales de entusiasmo, las canciones son escuchadas con curiosidad y respeto. La presentación continúa con una canción ranchera, con una línea melódica simple como es común en este estilo, se relata la historia de un migrante mapuche en Santiago: “Por mi trabajo vine a la *Warria*, ya hace tiempo deje mi tierra, estoy muy triste, pues la recuerdo, en medio de esta gran ciudad, soy panadero, día a día viajo, como dos horas para ir a trabajar, la vida es dura, aquí en Santiago, en donde hay que saber luchar (Coro). Conocí a unos peñis de una organización, con mis hermanos yo me siento mejor, somos

todos mapuche ya no me encuentro solo, junto a mi gentes es como estar en mi *lof*".

La reminiscencia ranchera de la música trae evidentes vínculos con el origen campesino de los migrantes. Los miembros de la banda permanecen en línea sobre el escenario, relativamente estáticos. Solo el director musical se desplaza de un lado hacia el otro mientras el resto da un paso hacia adelante cuando interpretan sus cantos individuales. Aún restan dos temas, el siguiente tiene un sampler tipo *raggamufin* –mezcla entre hip-hop y *reggae*–. La última canción tiene una base melódica suave acompañada por el canto:

Jóvenes mapuches somos muchos, la voz de mis antepasados es lo que yo escucho, en esta tierra colonizada y usurpada, el eco de la tierra es ahora el que no calla, aunque estemos viviendo en la urbe con orgullo gritaremos ¡soy mapuche! y desciendo de esta gran pueblo de guerreros... (*Coro*). Quiero volar más allá que el viento, quiero volver a donde está mi pueblo, quiero estar junto a mis ancestros, la tierra que pisó *kalfulikán*.

Esta canción, más suave que las anteriores, logra un ensamble entre la melodía y la poesía del coro: "Quiero volar más allá del viento...". Con esta línea se cierra la presentación.

La gente aplaude. Los músicos se bajan del escenario y de inmediato se forma otra banda con algunos miembros de Wechekeche y un par de amigos que aguardan a un lado del escenario. Este nuevo grupo parece una suerte de continuidad del show pero sin componentes de carácter étnico, interpretan dos canciones estilo *raggamufin*, frente a un público que ya ha perdido su curiosidad inicial y que en su mayoría se torna sobre sus conversaciones familiares.

Ya en la mesa los miembros de la Banda comentan detalles de la presentación, algunos errores en la sincronización, algunos segmentos de letras mal rapeadas, pero en general, la evaluación es positiva. Los músicos permanecen en los alrededores de la mesa a la que acuden amigos quienes saludan, felicitan e invitan a continuar la convivencia con bebidas y sopaipillas con ají.

En el escenario la actividad continúa. El presentador anuncia un *show* de un conjunto de música andina, sin embargo, cuando son presentados

el escenario se encuentra vacío. De improviso irrumpen desde la entrada cerca de veinte personas formados en filas simétricas, caminando a pasos cortos y coordinados. Todos son hombres, vestidos con ropas tradicionales Aymará. El galpón se estremece con el sonido de las flautas monocordes y las percusiones, la formación camina lentamente hasta ubicarse en el centro del galpón que se encuentra desocupado.

Es un grupo de carnaval andino, como una pequeña formación militar debería estar siguiendo a una virgen o santo patrono para peregrinar entre poblados de los Andes, pero aquí, simplemente se acomodan en el centro de nuestro galpón. Esta música es diferente a la que interpretó el grupo andino anterior, el cual tenía un carácter “folclorizado”, popular y masivo. Ahora en cambio, el grupo interpreta música de carnaval, con un carácter más bien festivo, religioso-pagano.

El público se pone de pie, sigue el ritmo con las palmas, esperan con atención el ingreso de la sección de bronce compuesta por trompetas, trombón y tuba. El grupo se ha tomado el centro del galpón y parece que no se moverá de ahí. Solo entonces me percaté de que el recinto está lleno, con algo más de quinientas personas la Peña ya es un éxito. Los acordes de los bronce hacen estallar el entusiasmo, su potencia en breves figuras melódicas invitan a acompañar el ritmo en complicidad. Se forman de inmediato entre el público grupos de baile que bien conocen los ritmos de saya y huaino, los entusiastas bailarines que alcanzan una docena, manejan con naturalidad los movimientos.

Mis compañeros de mesa me explican que el grupo de músicos Aymará proviene de La Pintana, una comuna aledaña a La Florida. “Esta música es rebuena para bailar, si yo no tuviera mala la rodilla ya me hubiera parado a bailar” –ya se lamenta una de las señoras de la mesa que se entusiasma con el ambiente del salón–. En efecto, la música andina de carnaval es música de baile. No se difunde por emisoras de radio y probablemente poca gente la escucha fuera del contexto de una fiesta. Es una música de movimiento, no de contemplación. Son sonidos con pulsos marcados, no tiene textos. Su referencia en Chile es con la puna atacameña o de Tarapacá, practicada en celebraciones de patronos o de trabajos comunitarios, aunque también cada vez más popular en grupos de jóvenes urbanos. La combinación de armonías monótonas, duración y potencia de los sonidos, invita a bailar en una suerte de trance colectivo.

El baile se hace masivo entre el público, son varias decenas de adultos, jóvenes y niños quienes se mueven y exclaman al unísono gritos de aliento. Mis compañeros de mesa, de la Banda, también se entusiasman y aún con sus vestimentas tradicionales mapuche se incorporan al colectivo en sus movimientos coreográficos. Son mapuche bailando aymarará.

La fiesta dura cerca de una hora, durante la cual se vive una verdadera excitación en el salón. Ha sido difícil no ser atravesado por la potencia de esta música, y el público, por lo visto, no opuso mayor resistencia. La banda se retira en las mismas formaciones en las que ingresaron, saliendo del galpón aún tocando como si la fiesta fuera a seguir en otro lugar, tal como se acostumbra en los carnavales andinos que se extienden sin interrupción por tres o cuatro días. Cuando vuelve la calma al salón pareciera que la gente ha quedado exhausta. Todos vuelven a sus asientos y la demanda por bebidas y cervezas colapsa la pequeña cocina.

Luego de quince minutos de pausa el presentador vuelve a subir al escenario. Se nota conforme por el transcurso de la jornada. Ahora anuncia el número final: “Prepárense porque lo que viene los hará bailar más que nunca” –ya alienta al público. Detrás del él ya se ha acomodado una Banda de cinco personas con vestimentas tradicionales Rapa Nui. Antes que termine de hacer la presentación la banda lo interrumpe con un ritmo vertiginoso entre guitarras, ukeleles y percusiones. Al mismo tiempo, por la entrada en que minutos atrás despedimos al colectivo Aymarará, hace su aparición un conjunto de bailarines formados en cuatro filas: doce hombres y doce mujeres. Son, inequívocamente, polinesios. Sus vestimentas están compuestas por diminutos conjuntos confeccionados con fibras de palma que dejan buena parte de la parte superior del cuerpo al descubierto. Son inequívocamente polinesios por sus movimientos sensuales de caderas. Si en el sentido común chileno los mapuche se figuran como una cultura luchadora y persistente, los Rapa Nui condensan una suerte de sensualidad exótica, los movimientos de los bailarines en su ingreso al salón expresan una clara autoconciencia de tal concepción.

La presentación de la agrupación Rapa Nui está diseñada para ser observada. Fuerza, ritmo, sentido del espectáculo es lo que prima. El público se encuentra en un evidente estado de excitación. Las danzas están bien trabajadas, es indiscutible el carácter profesional del conjunto. Los integrantes de la orquesta arriba del escenario realizan pequeñas

explicaciones sobre las danzas: “la siguiente danza representa un día de pesca”, o “esta es una danza en que los hombres deben mostrar su fuerza”. Luego de estas breves introducciones, a veces mezcladas con exclamaciones en lengua Rapa Nui, la Banda toca con mucha fuerza.

Da la impresión de que la exhibición de los cuerpos de los bailarines juega un rol relevante. Todos los hombres se encuentran tatuados con motivos tradicionales, por lo que es evidente el atractivo en la exhibición sobre sus cuerpos musculados. Las mujeres al mover sus caderas en armonía con sus brazos y manos disputan la atención del público, pero como en todo buen espectáculo, el protagonismo se alterna entre hombres y mujeres.

En mi mesa todos están de pie para observar mejor, algunos parados en las sillas. Las mujeres hacen comentarios sobre los bailarines y los hombres, sobre las bailarinas. Luego de treinta minutos de vibrante espectáculo, acompañados en forma permanente por gritos y aplausos, se invita al escenario a una dama del público. “Los hombres le darán una danza de conquista”, anuncia el líder de la banda musical por el micrófono. Una tímida mujer es empujada por sus amigas hacia el centro de la pista entre risas nerviosas del público que parece aguantar la respiración de expectación. La mujer se pone en el centro observando pasmada cómo doce hombres la rodean saltando, jugando con una lanza en una mano y profiriendo gritos de guerra que acompañan la música. El público ríe a placer, la escena es cómica y cargada de erotismo. Uno de los bailarines, ahora guerrero en plan de conquista, ha “ganado” el concurso de la mujer a la que entrega como premio un breve baile de sensualidad testosterónica. El público se encuentra en una suerte de catarsis, se exclaman risotadas, chillidos y gritos. Todo es muy lúdico y contiene un gran sentido del espectáculo: ritmo e intensidad.

Inmediatamente le sigue un número inverso, es el turno de un joven del público quien es rodeado por las bailarinas quienes le dedican una danza. Con estos números de seducción la presentación toma la forma inequívoca de un espectáculo de baile exótico, cuyos códigos se acercan a un show de turismo. La puesta en escena es impecablemente profesional, marcada por el ritmo del espectáculo, la energía de los artistas, participación del público y el empleo de una sensualidad que explota una suerte de “exotismo salvaje”. La presentación termina entre aplausos, gritos y silbidos de aprobación. Los músicos están exhaustos,

con el sudor fresco sobre sus cuerpos se retiran bailando con alegría, dejando una estela de sonrisas y entusiasmos.

La jornada ha concluido. El animador oficial agradece la presencia y entrega una serie de datos sobre futuros eventos. En pocos minutos el galpón se vacía no sin antes rematar las últimas sopaipillas y bebidas. Los participantes del evento se encuentran satisfechos y cansados. En el transcurso de cuatro horas de espectáculo se apreciaron, bailaron y festejaron tres formas muy particulares de escenificar el desarrollo artístico de los pueblos originarios en Santiago, y es sobre ello que centraré el análisis que sigue.

Fuera del escenario

El evento descrito puede ser comprendido como una puesta en escena de “lo indígena” en la ciudad. Se trata de una “peña con organizaciones indígenas urbanas” donde han sido invitadas representaciones de las etnias más numerosas que habitan en el país: Aymara, Rapa Nui y mapuche. Se les ha invitado a compartir su música y baile frente a un público amplio y, principalmente, no-indígena.

En lo que respecta a la música y baile andino Aymará y polinesio Rapa Nui, hay que precisar que son expresiones étnicas de amplia difusión en la población chilena, incorporadas como folclore en los programas escolares. No resulta así para el caso mapuche.

Estas presentaciones musicales y de danza se pueden comprender como una forma encapsulada de formas y valores compartidos por un colectivo, que incluye no solo la música en sí misma sino la totalidad de la conducta asociada. En efecto, se ha tratado de actividades que tienen un comienzo y un fin, diversos grados de organización, una audiencia y un lugar de escenificación. Como plantea Reinoso sobre las *performances* musicales: “[...] no solo son reflejos de la cultura, sino formas culturales reflexivas, en que los miembros de un grupo se vuelven sobre sí mismos, y sobre las relaciones, acciones, símbolos, códigos, significados, roles, estatus, estructuras sociales, reglas éticas y otros componentes que constituyen sus *selves* públicos” (2006: 226).

Observar las *performances* como prácticas sociales hace evidente el contexto en que estas son escenificadas. En este caso específico, contextos

dentro de los cuales cada colectivo étnico construye su diferencia, no tan solo con “lo chileno”, sino también entre ellos mismos en su co-presencia urbana.

Ahora bien, más allá de un análisis desde la tradición de la antropología de la música⁹, lo relevante es identificar la puesta en escena de cada una de las tres presentaciones a partir de las adscripciones y diferenciaciones que construyen.

El grupo de carnaval andino interpreta un tipo de música que posee un acceso muy restringido a la industria musical. Su producción y recepción se encuentran limitadas a contextos específicos. El habitual contexto de producción y recepción de esta música son las fiestas con marcados componentes religiosos. Si bien las fiestas religiosas en el mundo andino pueden adoptar configuraciones diversas –ya cultos sincréticos llevados a cabo en procesiones, fiestas patronales, limpia de canales, etc.– ya la *performance* que se escenifica en La Florida prescinde de este elemento, no hay una ocasión ritual religiosa mediando la presentación. Es entonces, una *performance* de una expresión folclorizada, extraída de sus condiciones contextuales de producción y reproducida solo en cuanto a sus formas. Por ello su escenificación en Santiago es posible en un contexto como el descrito, es decir, en un evento definido para “culturas indígenas”. La presentación mantiene, eso sí, el carácter colectivo, inclusivo, propio de un carnaval o fiesta popular. Aquí se intenta abolir las diferencias entre los “cultores originales” y el resto de los participantes.

La *performance* del conjunto Rapa Nui presenta danzas que originalmente poseen un carácter ritual, otras relatan la vida cotidiana en la Isla, actividades de caza, pesca, competencias entre clanes, etc. La presentación dispone estas danzas en un formato de espectáculo teatral de perfecta ejecución por una compañía de baile. Elementos como el ritmo

⁹ Carlos Reynoso en su libro “Antropología de la música” lleva a cabo un interesante proyecto de revisar detalladamente y en forma crítica las diversas teorías desarrolladas en este campo de trabajo. Revisando desde los tiempos de la *vergleichende Musikwissenschaft* hasta los estudios culturales y de la antropología posmoderna posestructuralista, llega a la conclusión que la antropología como disciplina que ha estudiado la “música como cultura” ha sido incapaz de entregar marcos de análisis contundentes que permitan explicar los fenómenos actuales del tipo *world music* o de hibridación de géneros tradicionales o vernáculos con la industria de la música popular. Los estudios culturales han tomado esta empresa, de una forma que, según Reynoso, ha privilegiado el registro de estas expresiones por encima de la elaboración de modelos explicativos sobre la función de la música en las transformaciones identitarias actuales.

del espectáculo, las transiciones entre un tema y otro, la coordinación de la presentación con un *tempo* punzante, le entrega un carácter de show en el sentido de espectáculo moderno. Pero además hay un elemento tremendamente llamativo que cruza toda la puesta en escena: su sensualidad o carga erótica.

Hay un evidente uso de gestos en la danza orientados a generar un ambiente de sensualidad, movimientos en extremo “masculinos”, por un lado, y de suavidad coqueta por otro. Hay una sensualidad exótica, lúdica y directa que se escenifica. En cierta forma, se reproducen patrones de espectáculos exóticos para el consumo global, tal como sucede en Santiago en restaurantes de turismo que ofrecen *shows* de danza polinesia.

La concepción artística en ambas *performances* incorpora al público en su realización. No obstante, en un caso el público es invitado a formar parte del carnaval, en el otro, es un rol al servicio del mismo espectáculo, quedando claro quienes son los artistas y el público. El conjunto Rapa Nui explota la visión chilena respecto a su exotismo, por ello el contexto específico de presentación de esta noche es, en este caso, irrelevante. Es una *performance* que en primera instancia esta liberada de un contexto “indígena” para su escenificación.

El primer elemento que diferencia a la *performance* mapuche de las anteriores es la imposibilidad para definirla con carácter floclórico. Más aún, la mezcla visual y sonora resulta algo desconcertante en un primer momento, no es fácil de circunscribir, de fijar en un círculo hermenéutico que permita de inmediato dotar de sentido al conjunto. El espacio del evento y sus invitados, las vestimentas de los músicos, el sonido de los *samplers* y las letras rapeadas, conforman un conjunto que sobrepasa el estándar clasificatorio de música popular, folklórica o indígena. La música fusión, fuertemente apoyada en el hip-hop, la distingue de forma clara de las otras presentaciones. La *performance* mapuche descansa en la fuerza de los textos cantados y rapeados, y destaca una estética que no oculta sus múltiples referencias. Si en las otras presentaciones hay un componente que busca destacar su “autenticidad” en cuanto expresión indígena, para el caso mapuche esto parece no estar en juego.

Justamente los textos son lo central en la música hip-hop. La estructura de la *performance* como una puesta en público de símbolos, códigos, roles y estatus del colectivo, se basa en los textos. Se mezclan en ellos el

castellano y el Mapudungún, se utiliza la lengua indígena para nombrar conceptos de la cosmovisión mapuche. Aquí encontramos otra diferencia con la agrupación Rapa Nui, ya que si en este caso la orquesta cantaba en Rapa Nui, el texto juega un rol secundario, ya que el centro de la presentación son los bailes. En el caso mapuche hay un esfuerzo de comunicación oral, los textos, la palabra rapeada, son lo que se quiere emplazar en el centro del mensaje. Se hace en castellano, pero se marca la diferencia con lo chileno, en la intraductibilidad, en el carácter de “otro” cuando se nombran conceptos en Mapudungún.

La presentación mapuche se aleja de una representación pastoril de lo indígena, natural, estetizada y contemplativa. Surge como una expresión actual, historizada, contingente a diferencia de una de tipo folclorizada congelada en la historia, atemporal. Se trata de una apelación de tipo política, que llama a pensar, a actuar sobre el conflicto chileno-mapuche, alejándose así de ser solo una invitación a entretener. A través de estas formas son expresadas las experiencias individuales y colectivas de la condición migrante en Santiago y sus consecuencias en el desarraigo. Ninguna de las otras dos presentaciones plantea estas condiciones.

La puesta en escena podría ser entendida también como expresión de una cultura juvenil y no una que intenta representar una cultura como un todo. En este sentido, se construye un discurso diferenciado dentro de la sociedad mapuche. Se podría deparar que las culturas juveniles son más bien una producción urbana ajena a la sociedad tradicional, pero es justamente en este punto donde emerge una la condición heterotopica. Al mismo tiempo se despliega una segunda diferenciación, donde los jóvenes mapuche se diferencian de otros jóvenes urbanos, quizás también practicantes de hip-hop, por su adscripción política, social y cultural a una tradición indígena.

La presentación de *Wechekeche Ñi Trawün* no se deja reducir a una forma estilizada, ni una representación dislocada extraída de un espacio original, tampoco es una versión exotizante de lo étnico. Lo mapuche aquí surge como formación híbrida produciendo performáticamente un espacio donde se intersectan elementos de orden local (relación comunidad-ciudad), nacional (querella histórica entre el Estado chileno y el pueblo mapuche) y transnacional (la adopción de estética expresiva de orden global como es el hip-hop). Es justamente en estas yuxtaposiciones en que se espacializa lo *Warriache*.

Reflexiones finales

El llamado “giro espacial” de la reflexión social ha tomado forma en el debate mapuche a través del rol central que reclaman las nociones de lugar (comunidad) y territorio (ancestral). Tal como han sido tematizadas hasta ahora, ambas excluirían el espacio urbano de Santiago como fuente de identidad y, en consecuencia, de construcción de un proyecto político. No obstante, la evidencia que un importante segmento de la sociedad mapuche contemporánea habita, reside en Santiago, exige intentar comprender esta relación.

He sostenido que para explorar en estas relaciones es necesario abrir la noción misma de espacio, desde una concebida más bien como estática y contenedora de procesos históricos, hacia una construida por las interacciones que se dan en la vida cotidiana. Un espacio vivido, donde se espacializan las experiencias cotidianas, en el día a día, y a partir de ahí, se construyen, actualizan, reconfiguran las identidades personales y colectivas. La idea de foucaultiana de heterotopia auxilia con este fin, al plantear la existencia de un espacio de experiencias diversas, yuxtapuestas y simultáneas. Argumento que este es el espacio de lo *Warriache*.

Si lo étnico es un proceso principalmente de diferenciación, el análisis de la presentación del colectivo Wechekeche ñi Trawün nos permite identificar mecanismos de esta diferenciación que operan en la experiencia *Warriache*. En efecto, a través de su *performance* se aprecian surcos por los cuales un colectivo de jóvenes, hijos e hijas de la migración, no solo expresan, sino también piensan su diferencia.

En primer lugar, surge una diferencia en relación con una expresión artística tradicional mapuche. Aquí los mestizajes de lenguajes estéticos, propios de la adscripción a industrias culturales urbanas globales, marca una distinción con el espacio rural.

En segundo término, el evento con organizaciones indígenas donde se llevan a cabo las puestas en escenas, hace surgir una diferencia con respecto a los otros colectivos, en cuanto ninguna de las otras presentaciones parece estar en diálogo con el espacio urbano donde sus miembros habitan cotidianamente, no hay referencias a su día a día en la ciudad y el impacto que pudiera tener esto en su definición étnica. Finalmente, si bien la presentación mapuche se hace parte también de un campo definido como cultura juvenil, se diferencia de esta al adscribir a

un proyecto político etno-nacional. La centralidad del discurso político de Wechekeche es innegable.

Dos invitaciones se extraen del análisis del presente texto. Primero, lo *Warriache* requiere ser observado con mayor detención. La ciudad se etnifica a partir de procesos diversos, e incluso a veces contradictorios. Sin embargo, su experiencia esta siendo fuente de construcción de identidades, y en este sentido, se encuentra ampliando las narrativas de lo étnico mapuche. Segundo, es necesario ampliar nuestras baterías conceptuales y metodológicas para comprender fenómenos complejos como es el de la etnicidad urbana mapuche, que justamente, muestra una extraordinaria especificidad cuando lo comparamos a otros procesos de migración indígena a la ciudad, tanto en el mismo Chile, como en el continente.

Referencias bibliográficas

- Abarca Cariman, G. 2005. *Rupturas y continuidades en recreación de la cultura Mapuche en Santiago de Chile*. Plural, La Paz.
- Albó, X. 2006. El Alto, La vorágine de una ciudad única. *Journal of Latin American Anthropology*, 11(2): 329-350.
- Ancán, J., & Calfío, M. 2002. Retorno al país Mapuche. Reflexiones sobre una utopía por construir. *Working Paper Series-Ñuke Mapuförlaget*. (6): 32.
- Ancán, J. 1994. Los urbanos: un nuevo sector dentro de la sociedad Mapuche contemporánea. *Pentukun*. 5-15.
- Aravena, A. 2002. Los Mapuche-Warriache: Migración e identidad Mapuche urbana en el Siglo XXI. En *Colonización, resistencia y mestizaje en la Américas. Siglos XVI-XX* G. Boccara (Ed.), Ediciones Abya-Yala, Quito.
- Aravena, A. 2003. El rol de la memoria colectiva y de la memoria individual en la conversión identitaria Mapuche. *Estud. Atacam*, (26): 89-96.
- Bieker, U. 2010. Warriache in Temuco? Kommunikation von Ethnizität bei Mapuche in einer chilenischen Stadt. *Indiana* (27): 269-295.
- Bruner, E. M. 1986. Experience and its expressions. En *The Anthropology of Experience* Bruner, E. (Ed.), pp. 3-30. University of Illinois Press, Chicago.
- Contreras Painemal, C. 2011. *Los Tratados celebrados por los Mapuche con la Corona Española, la República de Chile y la República de Argentina*. Freie Universität Berlin, Berlin.

- Cuminao, C. 1998. *El Gijatún en Santiago una forma de reconstrucción de la identidad Mapuce*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.
- Curivil, R. 1994. *Los cambios culturales y los procesos de re-etnificación entre los Mapuches urbanos: un estudio de caso*. Universidad Academia Humanismo Cristiano, Santiago.
- Foucault, M. 1986. Of Other Spaces. *Diacritics*, 16, 22-27.
- Geertz, C. 1986. Making Experiences, Authoring Selves. En *The Anthropology of Performance* Turner, V. (Ed.), pp. 373-380. PAJ Publications, Chicago.
- Gissi, N. 2001. *Asentamiento e identidad Mapuche en Santiago: Entre la asimilación (enmascaramiento) y la autosegregación (ciudadanía cultural). Una Investigación cualitativa en la comuna de Cerro Navia*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Goffman, E. 200. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Golte, J. 2001. *Cultura, racionalidad y migración andina*. IEP, Lima.
- Imilan, W. A. 2010. *Warriache-Urban Indigenous*. Lit Verlag, Munster.
- Kaya, A. 2001. *Sicher in Kreuzberg. Constructing diasporas: Turkish HipHop youth in Berlin*. Lit Verlag, Bielefeld.
- Kitwana, B. 2002. *The Generation Hip Hop*. New York: Basic civitas books, New York.
- Klein, G., y Friedrich, M. 2003. *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Suhrkamp, Frankfurt.
- Lefebvre, H. 1992. *The Production of Space*. Wiley-Blackwell, London.
- Linconao, P. 2011. *Rock Mapuche. Hibridación cultural-memoria histórica. Ñuke Mapuförlaget*.
- Lomnitz, L. 1977. *Networks and marginality: Life in a Mexican shantytown*. Academic Press Inc., San Francisco.
- Marimán, J. 1997. *Movimiento Mapuche y propuestas de autonomía en la década post dictadura*. Centro de Documentación Mapuche.
- Marimán, J. 2012. *Autodeterminación: Ideas políticas Mapuche en el albor del siglo XXI*. LOM, Santiago.
- Marimán, P. 2002. *Recuperar lo propio será siempre fecundo*. En, *Territorialidad Mapuche en el Siglo XX* Morales, C. (Ed.), pp. 51-120. Instituto de Estudios Indígenas, Temuco.
- Massey, D. 2005. *For space*. Sage, London.
- Millaleo, A. 2006. *Multiplificación y multiplicidad de las Organizaciones Mapuche Urbanas en la RM. ¿Incremento en la participación Mapuche o fragmentación organizacional?* ARCIS, Santiago.

- Millaleo, S. (2004). Ser/no ser mapuche o mestizo. En *¿Qué es ser mapuche hoy en Chile?* M. Dannemann (Ed.), pp. 46-56. Editorial Universitaria, Santiago.
- Montecino, S. 1990. El Mapuche urbano: Un ser invisible. *Revista Creces*, 30-48.
- Valdés, M. 1997. Migración Mapuche y no Mapuche. Notas preliminares de investigación. *Ethno*, 1(1).