



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Teatro

TEATRALIDADES INTERCULTURALES MAPUCHE-CHILENO

Tesis para optar al Título de Actriz

Marcela Andrea Otárola Burgos

Profesor guía: Mauricio Barría Jara

Santiago de Chile, 2011.

Dedicado a mi familia.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todos quienes de una u otra forma aportaron en la concreción de este trabajo: a mi familia, mis padres y mis hermanas, a Cristian Flores.

A todos los hermanos mapuche que he conocido y que han enriquecido mi visión y profundo amor y respeto hacia su cultura: especialmente a la comunidad Lorenzo Pilquimán de Miquihue y la familia Reinao Pilquimán. A Edgardo Hernández, Nelly Hueichán, Ximena Llamín y María Inés Huentemilla quienes fueron fundamentales en la última parte de este trabajo permitiéndome conocer y compartir experiencias de encuentro intercultural.

A los mapuche que día a día luchan por reivindicar sus derechos ancestrales y obtener un trato justo por parte del Estado y la sociedad chilena, para ellos mis respetos y admiración.

A las cristalinas aguas del Lago Lleu LLeu.

A Concepción y su río Bío Bío... La Frontera.

INDICE

	Página
Introducción.....	6
1. Estudios culturales como enfoque de análisis.....	11
1.1. Teorías postcoloniales.....	11
1.1.1. “Beyond” e “in-between” H. Bhabha.....	16
1.1.2. Geopolíticas del conocimiento.....	18
1.1.3. Historias locales.....	20
1.1.4. América Latina postcolonial.....	21
1.2. Interculturalidad.....	23
1.2.1. Encuentro intercultural.....	27
2. El encuentro intercultural y el teatro.....	31
2.1. Teatralidad.....	31
2.1.1. Concepto de teatralidad.....	32
2.1.2. El concepto de teatralidad de Juan Villegas.....	38
2.2. Teatralidades sociales vinculadas al encuentro intercultural.....	42
2.2.1. Teatralidad social y performance.....	42
2.2.2. Teatralidades sociales interculturales.....	45
Teatralidades sociales interculturales: La Lengua.....	46
Teatralidades sociales interculturales: El Territorio.....	51
Teatralidades sociales interculturales: La Memoria.....	54
3. Teatralidades en prácticas interculturales mapuche-chileno.....	61
3.1. Descripción de las agrupaciones mapuche.....	61

3.1.1. Asociación indígena Trepieñ Pu Lamngen.....	62
3.2. Análisis de teatralidades en prácticas interculturales.....	64
3.2.1. Ceremonia/evento intercultural.....	65
3.2.2. La conversación/nütram.....	79
Conclusiones	88
Bibliografía	91

INTRODUCCION

Las relaciones mapuche-chileno se encuentran actualmente en un punto de gran complejidad, principalmente por el modo en que se han construido estas relaciones a nivel del Estado chileno y del pueblo nación mapuche, las cuales se perpetúan en el desencuentro y el conflicto cuanto menos desde el siglo XIX, tiempo en que el Estado chileno se conforma como tal. Recientemente observamos los encuentros y desencuentros de esta relación a propósito de la larga huelga de hambre que protagonizaron 34 hermanos mapuche con el objeto de demandar al Estado chileno y su gobierno el fin de la aplicación de la ley antiterrorista, el fin al doble procesamiento justicia civil y justicia militar en causas mapuche, la libertad a todos los presos políticos mapuche y la desmilitarización del territorio mapuche.

Es preciso comprender que el estado actual de las relaciones interculturales en nuestro país requiere de la expansión de estudios que permitan la reflexión acerca de las problemáticas y características que atañen a la conformación de tales relaciones desde miradas interdisciplinarias. De este modo y de una forma extremadamente modesta esta tesis constituye un esfuerzo por establecer nuevos puentes y conexiones entre ambas culturas, considerando que tal labor se enmarca en un proyecto mucho mayor que convoca a diversas y variadas instituciones e individuos tanto mapuche como chilenos.

Esta investigación nace con el fin de establecer el carácter de las relaciones interculturales mapuche-chileno en un análisis desde el campo de las teatralidades, lo cual constituye un tema escasamente abordado, ello debido, desde nuestro punto de vista, a la necesidad de visualizar, estudiar y analizar primeramente los trabajos creativos propiamente mapuche o de temática mapuche antes que las teatralidades y performatividades presentes en dinámicas interculturales. Es en ese sentido que encontramos mayor información y estudio en torno a manifestaciones teatrales mapuche a partir de principios del siglo XX, destacando tempranamente el Conjunto Artístico Mapuche *Llufquehenu*, también llamado Compañía Dramática Araucana, creado por un importante dirigente mapuche llamado Manuel Aburto Panguilef, “este

grupo artístico se proyectó como una delegación cultural que aspiraba a restablecer la dignidad perdida de su pueblo, y que en la búsqueda de un reconocimiento político y cultural elaboraban la puesta en escena de una sublimación identitaria mapuche, buscando hacerla comprensible para un espectador *winka* chileno”¹. Desde aquella época a la actualidad existen una gran variedad de manifestaciones teatrales que involucran al pueblo mapuche, ya sea como creadores o como fuente de inspiración temática y estética, junto a ello también existen diversos estudios sobre el teatro mapuche contemporáneo desarrollado tanto en Chile como en Argentina por grupos profesionales, aficionados, teatro comunitario o de animación cultural.

La presente tesis es una investigación teórica - empírica acerca de las teatralidades presentes en diversos espacios de construcción de relaciones interculturales mapuche-chileno, y que surge de la mano de la inquietud por generar una visibilización desde lo teatral por la temática de interculturalidad mapuche-chileno.

El primer capítulo de este trabajo presenta el marco teórico entregado por los estudios culturales, en específico el desarrollo de las teorías postcoloniales y el concepto de interculturalidad. En este sentido las teorías postcoloniales nos abren una crítica en torno a las herencias coloniales dejadas por la constitución geopolítica y geohistórica de la modernidad occidental europea en el mundo, siendo además esencial para el desarrollo del trabajo la consideración respecto de la especificidad del debate latinoamericano en el contexto más amplio de tales teorías. Hablar desde el postcolonialismo es generar un movimiento que va más allá de las relaciones binarias entre colonizador/colonizado y centro/periferia; bien ello implique establecer primeramente que, como en el caso de la relación chileno (colonizador/centro) mapuche (colonizado/periferia), se consideran formas de conocimiento respecto del Otro, el colonizado, elaboradas por parte del colonizador, y que logran constituirse en una historia que se relata desde el Centro.

¹ PRADENAS citado en: ARRECHE, Araceli, Teatro Mapuche, acercamiento a una *teatralidad subyugada*. Revista afuera estudios de crítica teatral, (7):,2009.

Frente a este escenario se inicia una nueva puesta en escena de sus pasados coloniales, a partir del descentramiento de las escrituras y de los saberes elitistas sobre las relaciones coloniales, y de la emergencia del concepto de interculturalidad. Concepto que de una u otra forma busca hacerse cargo de la problemática cultural que se ha desarrollado a propósito del colonialismo y sus herencias. Asumir un estado de relaciones interculturales implica considerar relaciones en tensión, por más que la matriz hegemónica imperante apele a la existencia de un estado integracionista, no se puede omitir el carácter eminentemente conflictivo y asimétrico de las relaciones interculturales actuales. En este sentido Catherine Walsh considera que más que un simple concepto de interrelación, la interculturalidad señala y significa procesos de construcción de conocimientos “otros”, de una práctica política “otra”, de un poder social “otro” y de una sociedad “otra”.

Es por ello que el mapa de las relaciones postcoloniales e interculturales en Latinoamérica se presenta como el análisis escogido a la hora de hablar de forma específica de las relaciones mapuche-chilenas. Por medio de ambos conceptos y su consecuente desarrollo teórico nos acercamos de manera más precisa al modo como se han conformado los vínculos entre dos culturas que se encontraron y encuentran en situaciones de herencia y sujeción colonial.

El segundo capítulo se sitúa en esencia abarcando el concepto de teatralidad, y el desarrollo específico del término teatralidades sociales, con aportes al respecto desde las conceptualizaciones elaboradas por los estudios de la performance. Este capítulo busca la emergencia de términos que sean funcionales al análisis que se propone en torno a las distintas situaciones de encuentro intercultural, como por ejemplo los planteamientos de Juan Villegas respecto de entender la teatralidad como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo.

A su vez este capítulo presenta tres categorías espectaculares, vale decir, categorías que expresan en si una multiplicidad de teatralidades y que se configuran como antesala del análisis de prácticas culturales específicas de una comunidad

mapuche en un espacio de encuentro intercultural. La lengua, la memoria y el territorio son las categorías desde las cuales se busca profundizar el conocimiento “otro” acerca de la interculturalidad mapuche-chilena desde la perspectiva de la teatralidad.

El tercer y último capítulo parte de la base de un acercamiento y participación en diversas actividades y acciones desarrolladas por la “Comunidad Mapuche de Cerro Navia”, el “Parque Ceremonial *Apu wechuraba* de Cerro Blanco” y la “Asociación Indígena Trepelñ pu lamngen”. Es así como se propone trabajar empíricamente en el estudio de dos prácticas desde las cuales se desprende el análisis de teatralidades interculturales, la primera de ellas es la ceremonia/evento y la otra corresponde a la conversación/*nüttram*. Se han escogido estas dos experiencias por que cada una de ellas contiene dos formas específicas de abordar la relación intercultural, atendiendo que por un lado nos enfrentamos a una situación como la ceremonia/evento, actividad de un carácter medianamente masivo, público y en donde la imagen del mapuche y la del chileno aparecen conformada por un grupo de personas, y por otra parte la conversación/*nüttram*, actividad que entraña un carácter mucho más cotidiano, privado, familiar y donde se deja ver una construcción de relaciones de tipo mas personal.

En estos casos la perspectiva de la teatralidad para analizar prácticas interculturales considera poner especial atención a las acciones y signos lingüísticos, espectaculares, auditivos y visuales que son utilizados dentro de estas prácticas. Nos interesa ahondar en los discursos esgrimidos tanto por mapuche como chilenos en cada una de estas actividades, así como sus respectivos ejes dramáticos, y de forma particular, la conformación de las imágenes que proyectan las actividades mencionadas y la teatralización del cuerpo por medio de sus expresiones. Por ello los conceptos de teatralidad propuestos por Juan Villegas y Oscar Cornago entre otros, y los estudios de performance nos parecen los más acordes a la investigación, ya que los primeros se centran en la idea de una teatralidad que desborda su estudio exclusivamente en el teatro para adentrarse en el campo de la construcción de relaciones culturales y permitir entenderlas como procesos dinámicos lo que implica establecer una mirada consciente que hace visible los códigos exteriores que están siendo empleados, atendiendo además a que la teatralidad se juega en ámbitos de

realidad tanto social como privada. En tanto los estudios de performance subrayan la importancia del cuerpo y la acción como factores esenciales en la interacción del individuo con el mundo.²

La existencia de prácticas interculturales mapuche-chileno requiere desde nuestro punto de vista de análisis específicos como el propuesto en este trabajo y que sin duda vinculan al teatro en su sentido más amplio con el comportamiento y los modos de auto representación de grupos sociales y culturales. En este aspecto las teorías elaboradas a partir del teatro y que desbordan a la escena propiamente tal son un inmejorable punto de partida para la construcción de métodos de análisis que den cuenta de estados relacionales y en proceso como los del tipo mapuche-chileno.

En definitiva esta tesis se concibe para nosotros como un punto inicial que permite vincular al teatro, en su más amplia percepción, con dos prácticas socio culturales mapuche-chileno sucedidas en un espacio de encuentro intercultural.

² CORNAGO Bernal, Oscar, Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso, Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. (38): 13-34, 2004.

1. ESTUDIOS CULTURALES COMO ENFOQUE DE ANALISIS

*"Hay chilenos que dicen
que si soy indígena
por qué entonces uso jeans.
A mí me dan ganas de decirle
que ni él ni yo somos made in USA.
Miro la cuenca de sus ojos
y me quedo en silencio
por ahora.
El avestruz bajó corriendo
y danzó.
Gira y gira en su aletear".*

Erwin Quintupil

1.1. TEORIAS POSTCOLONIALES

La teoría postcolonial, o teorías postcoloniales, distintas al solo término postcolonial, surgen como un “cambio epistemo/hermenéutico en la producción teórica e intelectual desde la segunda mitad del siglo XX”³, y como forma de pensamiento, es posible señalar que no responde a una corriente teórica unificada por los productores de las mismas.

Primero, y yendo más atrás, vuelve necesario pronunciarse acerca de las diversas acepciones del término postcolonial, el cual trasciende a su acepción epistémica sobre la cual iniciamos la referencia. El término postcolonial básicamente puede utilizarse de tres formas distintas, aunque estrechamente ligadas entre si, y considerarse tanto como situación o condición histórica, o bien como producción discursiva, o como término para señalar la producción teórica postcolonial.⁴ Según lo

³ MIGNOLO, Walter, La razón poscolonial: Herencias coloniales y teorías poscoloniales. En: DE TORO, Alfonso. Posmodernidad y poscolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica, España, Iberoamericana, 1997. p. 50- 86.

⁴ Estas tres acepciones son posible de encontrar en diversos artículos acerca de postcolonialismo, en definición básica del concepto. Revisar: Ibíd. p. 51.

anterior nos referimos primeramente a postcolonial como término utilizado para aludir a situaciones o condiciones socio-históricas relacionadas con la expansión colonial y la descolonización a través del tiempo y del espacio⁵. Otra acepción es la utilización del mismo término para abordar las discursividades, literaturas postcoloniales, y en este caso, principalmente, las surgidas a partir de 1945 aproximadamente tras “la desmitificación de la hegemonía cultural europea, la destrucción de las tradiciones metafísicas occidentales, y la deconstrucción de los sistemas filosóficos del Atlántico Norte”⁶. Y por último la acepción epistémica que contiene las llamadas Teorías Postcoloniales surgidas desde los años setenta en Inglaterra y con posterior desarrollo en Estados Unidos, en el marco de las universidades con presencia de académicos inmigrantes.

En el campo de las llamadas teorías postcoloniales, y como ya lo mencionábamos al inicio, no hablamos de una sola teoría unificada, como señala Walter Mignolo, se trata más bien de un debate del cual se hacen partícipes diversos grupos de teóricos quienes plantean, a su vez, sus propios lugares de enunciación en torno a las herencias coloniales dejadas por la constitución geopolítica y geohistórica de la modernidad occidental europea en el mundo, en sus dos sentidos, la configuración económica y política del mundo moderno y también el espacio intelectual justificando tal configuración.

En primer término, y desde una revisión temporal, se señala que la relocalización de los conocimientos sobre los colonizados aparece por primera vez con la publicación del libro de Edward Said “Orientalismo”, en el año 1978, siendo este un

⁵ Para algunos autores se considera como periodo postcolonial, el proceso histórico que se inicia a mediados de 1940, con el fin de la II guerra mundial y que fue el fin de la hegemonía europea en el mundo y el inicio de la descolonización asiática y africana (1947, fecha de la independencia de India sobre Inglaterra) como características de este periodo se señalan: Los procesos emancipatorios en Asia y en África, la aparición de los nacionalismos del Tercer Mundo y su inscripción ambigua en las zonas de influencia definidas por la Guerra Fría, así como el éxodo masivo de inmigrantes hacia los países industrializados, serían algunas de las características del período poscolonial. Sin embargo también existen una multiplicidad de otros procesos históricos de descolonización y la consecuente postcolonialidad histórica, como es los imperios coloniales establecidos por España y Portugal desde el S. XV y con sus respectivos procesos de independencia de sus colonias desde el S. XIX. N. de la A.

⁶ WEST, Cornel, citado en: MIGNOLO, Walter, Op. Cit. p. 54

texto fundador de la teoría postcolonial. A partir de Said, su análisis y los estudios de las particulares narraciones sobre el oriente y su articulación en el imperio Inglés⁷ encontramos otros planteamientos que se enmarcan dentro del cuestionamiento a un occidente que ha creado y representado un oriente, a través de las políticas de dominación cultural. En esta línea son trascendentales los planteamientos de Gayatri Spivak y Homi Bhabha, autores sobre los cual volveremos más adelante.

Consecutivamente con los planteamientos concebidos vía oriente/occidente; desde los años noventa, y principalmente trasladando la discusión desde Inglaterra a Estados Unidos, surgen alternativas del discurso teórico postcolonial en el seno de universidades norteamericanas con presencia de inmigrantes latinoamericanos, mostrándose por medio de diversos trabajos cuál es la especificidad del debate latinoamericano en el contexto más amplio de las teorías poscoloniales anglosajonas.⁸

Ahora bien, primordialmente la postcolonialidad (tanto en términos de situación o condición como de producción teórica y producción discursiva) tiende a estar vinculada con las experiencias del Tercer Mundo⁹, dejando desde este punto de vista a Estados Unidos como un territorio no vinculado con una razón postcolonial y mucho más cercano a una razón postmoderna, la cual se presenta como continuidad de la expansión cultural europea.¹⁰ Esta diferencia entre países del tercer mundo, y dentro de los cuales sería dado pensar en los términos de herencias coloniales y la aplicación

⁷ MARÍN, Elizabeth, *Multiculturalismo y Crítica Postcolonial: La Diáspora Artística Latinoamericana*. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) Barcelona, España. Universidad de Barcelona, 2005.

⁸ CASTRO- GÓMEZ, Santiago, *La Postcolonialidad explicada a los niños*, [en línea] <<http://www.cholonautas.edu.pe/biblioteca.php>> [consulta: 3 mayo 2009]

⁹ MIGNOLO, Walter, *Op. Cit.*

¹⁰ Sin embargo, la tesis postcoloniales, en cuanto tesis que buscan encontrar su discursividad fuera de los paradigmas imperiales, según el teórico Perry Anderson es una posición cercana a las teorías postmodernas. Ver: Perry Anderson "Los orígenes de la posmodernidad", Barcelona, Anagrama, 1998, p. 163. citado por: MARÍN, Elizabeth, *Multiculturalismo y Crítica Postcolonial: La Diáspora Artística Latinoamericana*. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) Barcelona, España. Universidad de Barcelona, 2005. Desde otro punto, y según lo planteado por Mignolo, si la modernidad consiste tanto en la consolidación de la historia europea como de la historia silenciosa de las colonias de la periferia, la postmodernidad y la postcolonialidad (como operaciones de construcción literaria) son lados distintos de un proceso para contrarrestar la modernidad desde diferentes herencias coloniales. Ver en: MIGNOLO, Walter, *Op. cit.*

de una razón postcolonial, y Estados Unidos, se plantea entendiendo que por una parte en los países del tercer mundo existiría la necesidad de separación de los centros coloniales y en Estados Unidos, por otra parte, la existencia de efectivamente las mismas necesidades de los países coloniales (Europa)¹¹.

En su generalidad las teorías postcoloniales buscan "crear nuevos espacios de análisis que se encontrarán determinados por la carencia enunciativa ocasionada sobre y en los territorios colonizados"¹² y generar un movimiento que va más allá de las relaciones relativamente binarias, fijas y estables que diseñan (mapean) las relaciones de poder entre "colonizador/colonizado" y "centro/periferia".¹³ En este sentido es dado volver, una vez más, sobre las diversas posturas en torno al debate postcolonial. Como señala Fernando De Toro, existirían al menos dos posturas dentro de los discursos postcoloniales. Uno el Discurso Esencialista, "es un contradiscurso, un discurso de rechazo, que busca construir su propio Sujeto de enunciación y su propio Objeto de conocimiento, y esta búsqueda no se da como una reflexión deconstructivista sino como una búsqueda metafísica de un origen, de un regreso a una identidad perdida, pero que se piensa recuperable."¹⁴ Y otro el Discurso Universalista, el cual presenta "la incorporación y asimilación de teorías literarias u otras, tales como el estructuralismo, la semiótica, la recepción estética, el postestructuralismo"¹⁵. Desde una postura crítica por parte de teóricos, como Nelly Richard, se encuentra en este último discurso, que la asimilación de tales teorías correspondería a la imposibilidad de alejarse del canon hegemónico impuesto por la modernidad occidental¹⁶.

A pesar de todas las diferencias, las teorías postcoloniales, como resultante directo y también diverso del debate de los discursos postcoloniales, se ubican,

¹¹ MIGNOLO, Walter, Op. Cit.

¹² MARÍN, Elizabeth, Op. Cit. Marín profundiza la idea señalando que los territorios colonizados solo se encontraban representados dentro de las formas teóricas de la modernidad, y por medio de las ideas de la razón y el progreso.

¹³ SHOHAT, Ella, Citada en: MIGNOLO, Walter, Op. Cit. p. 52.

¹⁴ DE TORO, Fernando, Intersecciones II Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial, Buenos Aires, Ediciones Galerna, 2002. p. 24.

¹⁵ *Ibíd.* p. 24.

¹⁶ Revisar: RICHARD, Nelly, Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana, *Alteridades*, (5):185-199, 1998.

primero considerando la presencia de formas de conocimiento del Otro, el colonizado, elaboradas por parte del colonizador, y la composición de una historia relatada desde el centro. Frente a este escenario se inicia una nueva puesta en escena de sus pasados coloniales, a partir del descentramiento de las escrituras y de los saberes elitistas sobre las relaciones coloniales, volviéndose una parte necesaria de la crítica la relocalización del discurso de los Otros, así como la configuración de las historias locales de los territorios coloniales, a partir, sin duda, de la herencia colonial dejada en cada una de las zonas geoculturales postcoloniales.

La modernidad occidental, desde la perspectiva colonial, se funda cuando Europa se autoafirma como el “centro” de una historia mundial que inaugura; la “periferia” que circunda este centro es, en consecuencia, parte de su autodefinición¹⁷. Estas definiciones junto con las imágenes construidas por los colonizadores sobre los colonizados, habrían creado un sentido binario de las formas de poder y sujeción; donde los otros, los colonizados fueron configurados como casos de estudio, como formas de interpretación y de representación, en otras palabras y como lo señala Said el dominio de la modernidad no se consigue tan solo matando y sometiendo al otro por la fuerza sino que requiere de un elemento ideológico o “representacional”; es decir, sin la construcción de un discurso sobre el “otro” y “sin la incorporación de ese discurso en el *habitus* de dominadores y dominados el poder económico y político de Europa sobre sus colonias hubiera resultado imposible.”¹⁸

Actualmente y frente a los análisis gestados por las teorías postcoloniales, se evidencia y presenta la posibilidad de superación y deconstrucción de los sistemas binarios del yo/otro, centro/periferia. Considerando que es evidente que las formas de construcción sobre el centro/periferia, no indican los procesos y las relaciones en las que ambos se encuentran inmersos.

¹⁷ DUSSEL, Enrique, citado en: MIGNOLO, Walter, Op. Cit. p. 14.

¹⁸ SAID, Edward, citado en: CASTRO- GÓMEZ, Santiago. La Postcolonialidad explicada a los niños, [en línea] <<http://www.cholonautas.edu.pe/biblioteca.php>> [consulta: 3 mayo 2009]

A continuación presentamos algunos conceptos que nos parecen claves tanto para entender las teorías postcoloniales, como para el desarrollo de nuestro trabajo, en cuanto se trata de conceptos que de una u otra forma explican y/o proponen enfoques para el análisis de situaciones y discursos postcoloniales.

1.1.1. “BEYOND” E “IN-BETWENN” H. BHABHA

En un primer término Homi Bhabha plantea que los discursos colonizadores, centrales y hegemónicos han configurado al Otro desde una exterioridad, y “lo han vaciado de todo significado, negándole toda posibilidad de participación histórica propia”¹⁹, y además, como señala el autor citando a Stuart Hall “la noción de hegemonía implica una política de identificación del imaginario”²⁰, la cual permitiría la elaboración de los discursos coloniales desde la imaginación imperial conceptualizando al Otro en términos unitarios y fijos “Un rasgo importante del discurso colonial es su dependencia del concepto de ‘fijeza’ en la construcción ideológica de la otredad”²¹

En segundo término, las vías de análisis establecidas en el discurso teórico de Bhabha, no se basan en rechazar por completo las prácticas colonialistas en busca de una supuesta autenticidad cultural del sujeto colonizado, pues como el mismo autor afirma, la búsqueda de una autenticidad cultural y sus idealizaciones terminan por recaer en el mismo substancialismo logocéntrico que se quiere superar.²²

Específicamente Bhabha presenta dos términos esenciales para nuestro estudio: uno, el término “*beyond*” o “más allá”, y dos, el término “*in-between*” o “entre medio”.

Respecto del primer término el autor señala: “El tropo propio de nuestro tiempo es ubicar la cuestión de la cultura en el campo del más allá (...) El más allá no es ni un

¹⁹ MARÍN, Elizabeth, Op. Cit. p. 335.

²⁰ HALL, Stuart, citado en: BHABHA, Homi, El Lugar de la Cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002. p. 308.

²¹ BHABHA, Homi, El Lugar de la Cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002. 308 p. 91.

²² MARÍN, Elizabeth, Op Cit. p. 336.

nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado... comienzos y finales pueden ser los mitos de sustento de los años intermedios; pero en el *fin de siècle* nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión.”²³

La presencia de este término nos permite indagar en las posibilidades de superación de los sistemas binarios del yo/otro, centro/periferia, considerando que “más allá” es un espacio otro, un tercer espacio, que no es aquí/allí, sino ambos.²⁴ “Estar en el ‘más allá’, entonces, es habitar un espacio intermedio... Pero habitar ‘en el más allá’ es también, como he mostrado, ser parte de un tiempo revisionista, un regreso al presente para redescubrir nuestra contemporaneidad cultural; reinscribir nuestra comunalidad humana e histórica; tocar el futuro por el lado de acá. En ese sentido, entonces, el espacio intermedio “más allá” se vuelve un espacio de intervención en el aquí y ahora.”²⁵

Considerando lo expuesto anteriormente, el propio autor no lleva a la revisión del término “*in-between*” o “entre - medio”. En el ‘más allá’ se generan los cruces de los espacios intermedios, espacios, concebidos por Bhabha, como ‘*in-between*’, como entre medios, lugares donde se negocian las diferencias, donde se realizan las articulaciones de estas.²⁶ Lo espacios “entre – medio”, como señala Bhabha en su texto *El Lugar de la Cultura*: “Proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (*selfhood*) (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad.”²⁷

²³ BHABHA, Homi, Op Cit. p. 17.

²⁴ DE TORO, Fernando, *Intersecciones II Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*, Buenos Aires, Galerna, 2002. p. 61.

²⁵ BHABHA, Homi, Op Cit. p. 23

²⁶ MARÍN, Elizabeth, Op Cit. p. 337.

²⁷ BHABHA, Homi, Op Cit. p. 18.

En definitiva la existencia de este “más allá” se visualiza como espacio de negociación y creación de una dinámica donde se piensa la identidad desde la diferencia. De esta manera según Bhabha se establecen nuevas localizaciones de la cultura, donde la otredad y su diferencia “se convierten en la fantasía de un cierto espacio cultural o, efectivamente se convierten en la certeza de una forma de conocimiento teórico que reconstruye el ‘margen’ epistemológico de occidente.”²⁸

1.1.2. GEOPOLITICAS DEL CONOCIMIENTO

La concepción del término geopolíticas del conocimiento, desarrollado principalmente por el teórico argentino Walter Mignolo, surge de la crítica del eurocentrismo, y en efecto, como lo señala Castro – Gómez, de los postulados de Edward Said, respecto de que la Europa moderna se representa a sí misma sobre la existencia de la división geopolítica del mundo (centros y periferias) y la creencia de que esta separación es legítima porque se funda en una división ontológica entre las culturas.²⁹

Geopolíticas de conocimiento, surge como término crucial en la elaboración de una comprensión crítica de la diferencia epistémica colonial y en la formación y transformación del sistema-mundo moderno/colonial en zonas periféricas como América Latina³⁰. “América Latina es una consecuencia y un producto, de la geopolítica del conocimiento, esto es, del conocimiento geopolítico fabricado e impuesto por la “modernidad”, en su autodefinición como modernidad. En este sentido, América Latina se fue fabricando como algo desplazado de la modernidad, un desplazamiento que asumieron los intelectuales y estadistas latinoamericanos, quienes se esforzaron por llegar a ser “modernos” como si la “modernidad” fuera un punto de llegada y no la justificación de la colonialidad del poder”³¹. Frente a lo planteado se considera que la

²⁸ Ibíd.

²⁹ CASTRO- GÓMEZ, Santiago, Op. Cit.

³⁰ “Las Geopolíticas del Conocimiento y Colonialidad del Poder”, Entrevista a Walter Mignolo por Catherine Walsh [en línea] <<http://www.revistapolis.cl/4/wal.pdf>> [consulta: 5 mayo 2009]

³¹ Ibíd.

producción de conocimiento está marcada geopolíticamente, añadiendo que los lugares desde los que se produce el conocimiento moderno fueron y son los lugares dominantes del centro, es aquel el lugar de origen del conocimiento moderno, y no otro ni ninguno, bajo la premisa de que el conocimiento no es abstracto ni deslocalizado, “la trampa es que el discurso de la modernidad creó la ilusión de que el conocimiento es des – incorporado y des – localizado”³².

Existiendo la presencia de un conocimiento producido en una región geopolítica y culturalmente concreta, como Europa, y cuya producción de conocimiento ha operado como saber dominante, surge la posibilidad de un conocimiento “otro”, otra forma de conocimiento distinta de aquella a la que estamos habituados, como señala Mignolo: permitir que el pensamiento se genere de otras fuentes, y que como plantea Zulma Palermo respecto de los sujetos colonizados “dejaran de ser meros ‘informantes’ funcionales a la producción de conocimiento ajeno para constituirse en sujetos de un saber propio y convalidado”³³ agregando que para que tal posibilidad se concrete, la de generar un conocimiento “otro”, “es imprescindible acompañar el proceso de su afirmación analizando y discutiendo el recorrido por el que se consolidó la situación colonial operada desde la diferencia construida a partir de una triple y unívoca sujeción: por la lengua, la memoria y el territorio.”³⁴

El término geopolíticas del conocimiento permite abrir la discusión en torno a la producción de conocimiento hacia espacios geográficos y localizaciones, considerando en este sentido el término Historias Locales, como parte esencial de la discusión.

³² *Ibíd.*

³³ PALERMO, Zulma, Diferencia epistémica, Interculturalidad, Descolonización. Lengua y Literatura Mapuche, (11):15-37, 2004.

³⁴ *Ibíd.*

1.1.3. HISTORIAS LOCALES

Para la teoría Postcolonial las relocalizaciones de las historias y la constitución de un conocimiento fronterizo se vuelve una actitud contramoderna, entendiendo, y como lo señalamos respecto de lo que plantea Mignolo, que la trampa es que el discurso de la modernidad creó la ilusión de que el conocimiento es des-incorporado y des-localizado y que es necesario, desde todas las regiones del planeta, “subir” a la epistemología de la modernidad. Considerando estas apreciaciones es preciso entender que dentro de los discursos de relocalización y reterritorialización es fundamental el término “Historias Locales”.

La vía de desarrollo y emergencia de las historias locales en los lugares de intersección de las expansiones coloniales e imperiales viene a disputar una configuración plasmada por medio de la colonialidad del saber: “Dispositivo que organiza la totalidad del espacio y del tiempo de todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados, en una gran narrativa universal, en la cual Europa es, simultáneamente, el centro geográfico y la culminación del movimiento temporal.”³⁵

La superación de tal dispositivo por medio de una relocalización de las historias y la constitución de un conocimiento fronterizo, permite la (re)configuración de identidades hasta ahora olvidadas en la presencia de un imaginario eurocéntrico hegemónico. Las Historias Locales, en este sentido, se presentan como elemento constituyente de un espacio “en el cual se van constituyendo epistemologías fronterizas descolonizadoras, basadas en los conocimientos locales de los territorios ex coloniales.”³⁶, o como plantea Mignolo: “El punto de intersección entre historias locales

³⁵ LANDER, Edgardo, citado en: FLORÉZ – FLORÉZ J. Las claves analíticas del proyecto modernidad/colonialidad. En: CASTRO – GÓMEZ, S., GROSFUGUEL, R., El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, Colombia, Siglo del Hombre Editores, 2007. pp. 243- 266.

³⁶ PAJUELO, Ramón, Del “Poscolonialismo” al “Posoccidentalismo”: Una lectura desde la historicidad latinoamericana y andina. [en línea] <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/epram.pdf>> [consulta: 5 mayo 2009]

y diseños globales da lugar a las epistemologías fronterizas como conocimiento crítico local³⁷.

En este sentido, y frente a la presencia irremediable de los diseños globales configurados por la modernidad occidental, la restitución de Las Historias Locales puede considerarse el paso esencial para la emergencia del denominado conocimiento “otro” o epistemologías fronterizas.

1.1.4. AMÉRICA LATINA POSTCOLONIAL

América Latina se presenta actualmente como un territorio heredero de situaciones de colonialidad vividas desde el siglo XV con el asentamiento de colonias principalmente españolas y portuguesas, y las situaciones de colonialidad aparecidas con el advenimiento de la modernidad occidental europea en el mundo.

Ya desde el siglo XIX se comienzan a vivir los primeros procesos de descolonización, en cuanto situación colonial de dominio geopolítico, y por consiguiente se advienen los procesos de situación postcolonial y de discurso postcolonial. Ahora bien, es fundamental señalar, que tanto las situaciones como los discursos postcoloniales, se inscriben en tiempos históricos y territorios particulares dependiendo de las situaciones políticas y discursivas de la descolonización. Considerando lo anterior, podemos decir en torno, ya no a las situaciones o discursos postcoloniales, sino a las teorías postcoloniales, que estas se refieren principalmente a una relectura del paradigma de la razón moderna, por eso, que es solo desde la década de los 60, periodo en que se anunciaba el fin de una época: la ruptura de los lazos coloniales y el surgimiento de un nuevo mundo que se extendía por Asia, África y

³⁷ MIGNOLO, Walter, Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. [en línea] <<http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html>> [consulta: 3 mayo 2009]

América Latina³⁸, que surge la práctica teórica postcolonial, primero en Inglaterra de mano de académicos de origen asiático y con posterioridad en Estados Unidos contemplando la presencia de académicos tanto de origen asiático como Latinoamericano.

Esta práctica teórica en América Latina (aunque considerando su origen geográfico en universidades norteamericanas) posee diversas características, aludiendo que hablamos de periodos y legados coloniales específicos, en comparación al “aparato teórico poscolonial concebido vía Oriente/Occidente” el cual es considerado actualmente paradigma postcolonial dominante.

Una enunciación particular de lo poscolonial, es lo que ha sido bautizada por Fernando Coronil y Walter D. Mignolo como “Posoccidentalismo” y que el mismo Coronil describe como: “Una noción que expresa e interpela el sentido específico de la herencia colonial de América Latina y tiene un lugar “natural” en la trayectoria del pensamiento latinoamericano; “post-occidentalismo” sería la “palabra clave para articular el discurso de descolonización intelectual desde los legados del pensamiento en Latinoamérica.”³⁹

A su vez Mignolo expresa que: “El Posoccidentalismo sea propuesto ahora como una *regionalización* del Poscolonialismo en territorios de los legados coloniales hispánicos (...) En este sentido, el Posoccidentalismo significaría una continuación y profundización de la crítica poscolonial, pero esta vez formulada desde la especificidad Latinoamericana.”⁴⁰ Sin embargo, el origen de este término, como señala Mignolo, estaría bastante tiempo atrás: “Este aparente nuevo ‘pos` no es tan nuevo. Roberto

³⁸ RABOTNIKOF, N. Recordando sin ira: memoria y melancolía en la relectura de Franz Fanón. [en línea] < <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:filopoli-2002-20-1116>> [consulta: 4 mayo 2009]

³⁹ CORONIL, Fernando, citado En: PAJUELO, Ramón, Del “Poscolonialismo” al “Posoccidentalismo”: Una lectura desde la historicidad latinoamericana y andina. [en línea] <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/eparam.pdf>> [consulta: 5 mayo 2009]

⁴⁰ MIGNOLO, Walter, citado En: PAJUELO, Ramón, Del “Poscolonialismo” al “Posoccidentalismo”: Una lectura desde la historicidad latinoamericana y andina. [en línea] <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/eparam.pdf>> [consulta: 5 mayo 2009]

Fernández-Retamar acudió a él en 1976 cuando publicó uno de sus artículos clásicos, 'Nuestra América y Occidente'. La palabra-clave aparece, en el artículo de Retamar, como una consecuencia lógica de su revisión del pensamiento en América Latina desde el siglo XIX, en un intento de "definir el ámbito histórico de nuestra América"⁴¹. En definitiva la enunciación referida pone de manifiesto nuevamente la necesidad de localizar la producción de conocimiento y comprender que desde la misma producción teórica es relevante promover la reflexión crítica sobre la situación histórica de América Latina que emerge durante el siglo XIX, cuando se van redefiniendo las relaciones con Europa y gestando el discurso de la identidad Latinoamericana, pasando por el ingreso de Estados Unidos, hasta la situación actual de inserción del capitalismo en oriente.⁴²

1.2. INTERCULTURALIDAD

Hablar de interculturalidad requiere ante todo presentar parte de las diversas interpretaciones que el mismo concepto presenta y que se han venido desarrollando de forma más o menos sistemática en los últimos veinte años, tanto en América Latina como el resto del mundo. En este sentido, y como primera interpretación a presentar, podemos comprender por interculturalidad una serie de políticas, principalmente públicas, tendientes a la integración fundamentalmente interétnica, en medio de procesos educativos centrados en el bilingüismo. Como ejemplo de ello, en Chile la práctica de una Educación Intercultural Bilingüe (Programa EIB del Ministerio de Educación) se visualiza como un modelo para la integración y como una opción educativa enfocada al redescubrimiento de las raíces culturales indígenas.⁴³ Esta práctica se presenta como un desafío a nivel de gobierno, desarrollándose por medio de la red de instituciones que de una u otra forma se encuentran vinculadas al tema (MINEDUC, CONADI, Programa Orígenes)

⁴¹ MIGNOLO, Walter, Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina. [en línea] <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/mignolo.htm>> [Consulta: 5 mayo 2009]

⁴² *Ibíd.*

⁴³ HUENCHULLÁN, C. prácticas pedagógicas que favorecen la educación intercultural bilingüe, Ministerio de Educación (PEIB), Santiago, 2005.

En este aspecto los Estados, por medio de reformas educativas, constitucionales y administrativas principalmente, buscan superar la práctica de un Estado monocultural, en pos de un Estado multicultural. Sin embargo el enfoque gubernamental de la práctica intercultural encuentra múltiples omisiones y como señala Catherine Walsh “Aunque esta nueva política multi-pluricultural da la apariencia de consulta y participación, el poder de decisión y la instalación de sistemas de relaciones simétricas generalmente permanecen ausentes.”⁴⁴

En torno a esta discusión me parece importante la referencia señalada por el profesor Hugo Carrasco respecto de una contextualización más amplia del término intercultural, desbordando el enfoque gubernamental. “Tampoco puede desconocerse que en distintos lugares del mundo la problemática intercultural se ha desarrollado en momentos distintos, en áreas determinadas y desde puntos de vista también diferentes. Así, por ejemplo, en Latinoamérica el ámbito más desarrollado tiene que ver con la situación de los pueblos indígenas originarios del continente y la transformación casi total de su mundo, primero por la llegada de los conquistadores hispánicos, luego por los fenómenos de colonización y, por último, por la formación de las poblaciones criollas y las sociedades y Estados nacionales, en medio de los cuales se han transformado en minorías étnico-culturales que deben luchar por mantener o rescatar sus lenguas, tradiciones culturales e identidades. De este modo, los antecedentes de la problemática están marcados por este tipo de connotaciones (étnicas, políticas, religiosas, culturales, económicas, derechos, educación, etc.) y se han volcado principalmente en utopías de Estados indígenas y en experiencias y modelos de educación indígena y educación intercultural bilingüe. A la vez, estas condiciones son diversas en los distintos países, aunque pueden diferenciarse con claridad los llamados "grandes países indigenistas" (México, Guatemala, Perú, Bolivia y Ecuador) y los otros que hemos llamado 'pequeños países indigenistas', entre los cuales se encuentra

⁴⁴ WALSH, Catherine, (De) Construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador. [en línea] < <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/walsch.pdf> > [Consulta: 13 mayo 2009]

Chile.”⁴⁵ Por medio de esta extensa cita, Carrasco nos presenta un panorama general del desarrollo de la “problemática intercultural” con ejemplificación en América Latina, rescatando que la emergencia del concepto “tiene que ver con la situación de los pueblos indígenas originarios del continente y la transformación casi total de su mundo”. Este punto nos permite visualizar el espacio de emergencia del término intercultural como principio político e ideológico de los movimientos indígenas en Latinoamérica.

Ahora bien, acerca de la interculturalidad, comprendiendo que en Latinoamérica surge profunda e indisolublemente vinculado al tema indígena, es importante considerar lo señalado por innumerables autores y que se expresa en la siguiente cita de Walsh: “Dentro del debate sobre la interculturalidad están en juego perspectivas que, por un lado, intentan naturalizar y armonizar las relaciones culturales a partir de la matriz hegemónica y dominante. (...) Por el otro, denuncian el carácter político, social y conflictivo de estas relaciones y conciben la cultura como un campo de batalla ideológico y de lucha por el control de la producción de verdades y por la hegemonía cultural y política.”⁴⁶

En relación a la comprensión de la interculturalidad como la búsqueda de espacios de reconocimiento o de inclusión en términos armónicos, y como se expresa, a partir de la matriz hegemónica dominante, basta señalar tres cosas. Uno, que bien podemos decir que esta perspectiva es aquella que termina por omitir el carácter eminentemente conflictivo y asimétrico de las relaciones interétnicas en el continente americano. Dos, que este discurso sobre la diversidad es promovido, como señalamos en un comienzo, por los Estados por medio de reformas sean constitucionales, educativas y/o a nivel de instituciones sociales, y tres que también es un discurso, como señala Walsh, parte de la nueva lógica del capitalismo multinacional, que desdibuja las relaciones de poder y mantiene la diferencia colonial “a través de la retórica discursiva del multiculturalismo y su herramienta conceptual de la

⁴⁵ CARRASCO MUÑOZ, Hugo, El discurso público mapuche: comunicación intercultural mediatizada. [En línea] <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132005000100003&script=sci_arttext> [Consulta: 13 mayo 2009]

⁴⁶ WALSH, Catherine, Op. cit.

interculturalidad entendida de manera integracionista⁴⁷. En definitiva, esta interculturalidad no apunta a la creación de sociedades más igualitarias sino, más bien, al control del conflicto social y la conservación de la estabilidad social.

Al contrario, al presentarse la interculturalidad como un concepto que denuncia el carácter político, social y conflictivo de las relaciones culturales entre miembros de distintas culturas, se instala el hecho de que la interculturalidad pone en cuestión la realidad socio-política del neocolonialismo que se refleja en los modelos existentes de estados, democracia y nación. En este sentido la interculturalidad exige un repensamiento de la realidad neocolonial como parte de un proceso de descolonización y transformación. Esta perspectiva, expresada por Walsh y Mignolo principalmente y en relación a los planteamientos de los movimientos indígenas de Ecuador y Bolivia, se completa en las siguientes citas de los autores señalados respectivamente: “El término Intercultural tiene una significación ligada a las geopolíticas de lugar y espacio, a las luchas históricas y actuales de los pueblos indígenas y negros, y a sus construcciones de un proyecto social, cultural, político ético y epistémico orientado a la descolonización y a la transformación. Más que un simple concepto de interrelación, la interculturalidad señala y significa procesos de construcción de conocimiento “otros”, de una práctica política “otra”, de un poder social “otro” y de una sociedad “otra” (...)

“El concepto de `interculturalidad´ definido desde la perspectiva de los movimientos sociales e intelectuales indígenas da cuenta de la importancia de las geopolíticas del conocimiento. Esto es, la de tomar en serio que el conocimiento no es uno y universal para quien quiera ingresar a él, sino que está marcado y está marcado por la diferencia colonial. (...) la interculturalidad así definida es una manera de superar el colonialismo interno. Por otra parte, es una buena muestra del potencial epistémico de la epistemología fronteriza. Una epistemología que trabaja en el límite de los conocimientos indígenas subordinados por la colonialidad del poder, marginados

⁴⁷ Ibíd.

por la diferencia colonial y los conocimientos occidentales traducidos a la perspectiva indígena de conocimiento y a sus necesidades políticas y concepción ética.”⁴⁸

En definitiva y en este sentido comprendemos que el concepto de interculturalidad al repensar la realidad neocolonial exige y significa la construcción de un conocimiento “otro”, como fuente irrenunciable en medio de procesos decolonizadores. Esta postura marca indudablemente una trayectoria del término ligada a las teorías postcoloniales en la conceptualización realizada por teóricos latinoamericanos como Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Fernando Coronil y Catherine Walsh entre otros.

1.2.1. ENCUENTRO INTERCULTURAL

Al iniciar la discusión, ahora, sobre las posibilidades interpretativas y la definición del término “encuentro intercultural”, y considerando las definiciones y perspectivas ya presentadas del solo concepto interculturalidad, es posible señalar como expresa Hugo Carrasco, que “en términos generales, nosotros hemos concebido la ‘interculturalidad’ como un concepto genérico que subsume en un nivel teórico diversos problemas y posibilidades de relaciones.”⁴⁹ Frente a esta afirmación, y en adelante, nos avocaremos a construir una síntesis conceptual que nos lleve a plantear el enfoque del encuentro intercultural, considerando alguna de las posturas referidas a propósito del término interculturalidad.

Ahora bien, y volviendo brevemente a la discusión en torno al concepto interculturalidad, no podemos dejar de mencionar que se trabaja, reflexiona y escribe a partir del término interculturalidad y no del de multiculturalidad ya que entre multiculturalismo e interculturalidad existe una diferencia expresada en que “se

⁴⁸ WALSH, Catherine, Interculturalidad y Colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. [en línea] <<http://books.google.cl/>> [Consulta: 10 mayo 2009]

⁴⁹ CARRASCO MUÑOZ, Hugo, El discurso público mapuche: comunicación intercultural mediatizada. [En línea] <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132005000100003&script=sci_arttext> [Consulta: 13 mayo 2009]

considera el multiculturalismo como la coexistencia de distintas culturas en un mismo espacio real, mediático o virtual; mientras que la interculturalidad sería las relaciones que se dan entre las mismas."⁵⁰ Citada la diferencia, aclararemos que existe aún mucha discusión en torno a estos dos conceptos, sin embargo, para nosotros lo planteado por Carrasco nos abre concretamente la posibilidad de adentrarnos desde la interculturalidad hacia una situación de encuentro como tal, en términos, variantes y condiciones que esperamos dilucidar en las próximas líneas.

Hablaremos de interculturalidad primordialmente de acuerdo a lo que plantean C. Walsh y W. Mignolo, respecto de comprender el tema de la interculturalidad como posibilidad de generar un conocimiento "otro". En este sentido este conocimiento "otro", para nosotros debe ser producido en el ámbito de las relaciones interculturales, situación no menos conflictiva y sobre la que nos referimos a propósito del encuadre general que nos plantea H. Carrasco al expresar: "Las relaciones interculturales se producen en el marco de una sociedad en la cual coexisten un pueblo mayoritario que controla el país y pueblos indígenas minoritarios (como los pueblos mapuche, aymara o rapanui) o minorías étnico-culturales de origen externo (entre las cuales pueden diferenciarse las colonias extranjeras establecidas en el país para formar parte de él, y otros grupos variados que llegan al país para permanecer por un tiempo, aunque con frecuencia se quedan en el lugar)."⁵¹ Este párrafo nos permite distinguir con exactitud un aspecto no menor, ni antes mencionado, que dice relación con el carácter asimétrico de las relaciones interculturales, el carácter subalterno, la relación dominante/dominado, en definitiva una relación de carácter neo colonial y de profundas herencias coloniales. Es en este punto donde se vuelve necesario añadir una nueva perspectiva respecto de las relaciones interculturales, las cuales centraremos esta vez en el ámbito de la colaboración y el encuentro, vale decir, que si hablamos de relaciones interculturales, por un lado identificamos el contexto en el que se generan (situación de asimetría) y por otro lado identificamos las posibilidades de colaboración y encuentro en pos de la generación y validación de un conocimiento "otro" localizado.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ *Ibíd.*

Las posibilidades de encuentro intercultural nacen a nuestro parecer al considerar, como expresa Mignolo, que la interculturalidad no es solo el estar juntos sino el de aceptar la diversidad del ser en sus necesidades, opiniones, deseos, conocimientos, etc.⁵² Esta aceptación de la diversidad surge como primer paso en la construcción de dinámicas de encuentro intercultural, sin embargo, por si sola no genera una dinámica completa que nos permita la posibilidad de generar un conocimiento “otro”, comprendiendo que esta premisa permanece como fin del discurso acerca del encuentro intercultural. En este sentido las dinámicas de encuentro intercultural requieren también de la práctica de conocimiento de la cultura otra, de la posibilidad de saber acerca de esos “otros mundos”, como expresa Daniel Mato, y quien continúa señalando que “Sin colaboración intercultural en la producción de conocimientos sobre nosotros mismos, como individuos y como agregados sociales, es imposible comprender nuestra experiencia social.”⁵³ Y añadiendo que “Colaboración intercultural quiere decir establecer y sostener diálogos y relaciones interculturales de valoración y colaboración mutuas, que sean de doble vía. Diálogos y formas de colaboración honestos y respetuosos, de interés recíproco, que partan de reconocer que hay diversidad de contextos y de prácticas intelectuales y de saberes.”⁵⁴

Las expresiones de Mato acerca de la colaboración intercultural nos parecen oportunas como variables a considerar en el planteamiento del enfoque de encuentro intercultural presentado, por que en definitiva podemos decir que las dinámicas de encuentro intercultural, para nosotros, están asentadas sobre la idea de que la interculturalidad es una posibilidad de generar un conocimiento “otro”, y en ese sentido el encuentro intercultural construido y sustentado en relaciones interculturales tolerantes y diversas, surge como el efectivo conocimiento sobre el otro y como posibilidad de conocimiento sobre nosotros mismos.

⁵² “Las Geopolíticas del Conocimiento y Colonialidad del Poder”, Entrevista a Walter Mignolo por Catherine Walsh [en línea] <<http://www.revistapolis.cl/4/wal.pdf>> [consulta: 20 mayo 2009]

⁵³ MATO, DANIEL, No hay saber “universal”, la colaboración intercultural es imprescindible. *Alteridades*, 18 (35): Pp. 101-116, 2008.

⁵⁴ *Ibíd.*

El encuentro intercultural comprendido como la interacción en un flujo de conocimientos propios, aprehendidos y conocimientos por generar, tanto de unos como de otros, es para nosotros la posibilidad de potenciar la interculturalidad sobre la que inevitablemente se construye nuestra sociedad, en menor o mayor medida según nuestras propias fronteras nos permitan una práctica dialógica en el establecimiento de relaciones (mundos) plurales.

Al finalizar este primer capítulo, creemos necesario mencionar, y como lo expresa Catherine Walsh, que la “interculturalidad se funda en la necesidad de construir relaciones entre grupos, como también entre prácticas, lógicas y conocimientos distintos, con el afán de confrontar y transformar las relaciones del poder (incluyendo las estructuras e instituciones de la sociedad) que han naturalizado las asimetrías sociales”⁵⁵. En definitiva tanto las perspectivas de las teorías postcoloniales como los aportes en la definición del concepto de interculturalidad nos permiten abordar el tema de las relaciones mapuche-chileno desde una mirada crítica que nos sitúa como chilenos en la necesidad de generar un diálogo y encuentro efectivo, descentrado y relocalizado, y que en este caso involucra abrir un campo de análisis para tal encuentro cual es el concepto de teatralidad y su esencial desborde del concepto mismo de teatro, para permitirnos su utilización fuera de tal canon.

⁵⁵ WALSH, Catherine, Interculturalidad, reformas constitucionales y pluralismo jurídico. [En línea] <<http://icci.nativeweb.org/boletin/36/walsh.html>> [Consulta: 20 mayo 2009]

2. EL ENCUENTRO INTERCULTURAL Y EL TEATRO

TEATRALIDAD

Frente a una situación de encuentro, sea o no de carácter intercultural, quienes viven esa experiencia se presentan ante una sucesión de actividades y procesos tanto individuales como colectivos, en este sentido, el solo hecho del encuentro no genera por si solo una definición de relaciones ni conforma acabadas percepciones de las mismas, por tanto al encontrarse es que comienzan a aparecer nuevas realidades y experiencias, o más bien realidades y experiencias que están haciéndose continuamente y de forma dinámica. Detenerse ante ello, requiere configurar vías de análisis en la comprensión de dichos procesos y la posibilidad de sistematización de los mismos como realidad plausible.

Considerando la especificidad y el objetivo de este trabajo, y frente a lo señalado anteriormente en la perspectiva de las vías de análisis, vinculamos los términos del encuentro de carácter intercultural con el concepto de teatralidad, atendiendo a lo que, a nuestro parecer, se presenta como la forma más precisa de analizar desde el teatro, una situación de encuentro en este caso de carácter intercultural. En este sentido lo teatral, como expresa Óscar Cornago, ha promovido una idea de la cultura como proceso antes que como resultado, lo cual nos permite indagar desde esta perspectiva los procesos que como señalamos se viven en medio de una situación de encuentro intercultural. Asimismo Alfonso de Toro ha señalado que el teatro es un sistema cultural entre otros que puede contribuir a comprender procesos culturales.⁵⁶

⁵⁶ DE TORO, Alfonso, Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro. Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. (32): 11-46, 2001.

Ahora bien, la vinculación entre los términos señalados requiere definir ciertos enfoques, los cuales se han presentado en la primera parte del trabajo, frente a esto añadir que referimos al término teatralidad buscando siempre ubicarlo en la perspectiva de la descolonización del propio término, rechazando los discursos a cerca del teatro que pretenden, como expresa Gustavo Geirola, “configurar una pretensión de verdad como Verdad, capaz de impedir todo tipo de replanteo de la teatralidad en aquellas sociedades o culturas que funcionan colonialmente”⁵⁷. En este sentido la teatralidad vinculada a la situación de encuentro intercultural nos debiera permitir la emergencia de formas y procesos teatrales más acordes a aquella realidad, la cual en nuestro país se encuentra ineludiblemente ligada a las herencias coloniales del paradigma de la modernidad occidental en América Latina. Considerando así el mapa de las herencias coloniales y las acepciones y percepciones de los pares dicotómicos del yo/otro, alterno/subalterno, colonizador/colonizado, buscamos ante todo la superación de dichas situaciones, concordando completamente con lo que en estos términos apunta Geirola “Queremos pensar la teatralidad fuera de estos órdenes binarios, lo que no significa pensarla “abstractamente” (menos aún fuera de la sexualidad;) por el contrario, promovemos la posibilidad de pensar el concepto en el orden de nuevas relaciones socioculturales (...)”⁵⁸.

2.1.1. CONCEPTO DE TEATRALIDAD

Para comprender y concretizar una síntesis del concepto de teatralidad, referiremos al término en la perspectiva de varios autores que abordan la teatralidad, definiéndola y otorgándole al mismo tiempo características y particularidades específicas según origen y función del término.

En un primer momento, y desde los preceptos del formalismo ruso, se define el concepto de teatralidad en correlación a los estudios de la literalidad, en este sentido la

⁵⁷ GEIROLA, Gustavo, Teatralidad y Experiencia política en América Latina, Irving CA, Ediciones Gestos, 2000. p. 39.

⁵⁸ *Ibíd.*

teatralidad se presenta como la especificidad del teatro. Pavis así lo señala en su Diccionario del Teatro “Teatralidad: concepto formado probablemente sobre la misma oposición que literatura/literalidad. La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral”⁵⁹, también Barthes anunciaba al concepto teatralidad como un equivalente a la especificidad de lo narrativo, vale decir la narratividad. “¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye sobre el escenario a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, lo que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior.”⁶⁰, para Anne Ubersfeld la teatralidad se presenta como una “palabra de sentido tan confuso que termina por ser un obstáculo y no definir más que al teatro...”⁶¹.

Ahora bien, superando las limitaciones de definiciones iniciales del término en cuestión, ahondaremos en los planteamientos que abogan por una comprensión amplia de este fenómeno⁶². En este sentido analizaremos algunas de las ideas en torno al término teatralidad, desarrolladas por Alfonso de Toro en primera instancia, para luego adentrarnos en las ideas de Oscar Cornago y Gustavo Geirola, y posteriormente terminar desarrollando los enunciados de Juan Villegas.

Para Alfonso de Toro, y como señalamos anteriormente, el teatro es un sistema cultural entre otros que puede contribuir a comprender procesos culturales, agregando que la teatralidad puede ser definida como un encuentro cultural e histórico-cultural, socio-político y cotidiano; sin embargo sería altamente arbitrario conceder al teatro un

⁵⁹ PAVIS, Patrice, Diccionario del Teatro, Barcelona, Editorial Paidós, 1998.

⁶⁰ BARTHES, Roland, Ensayos Críticos, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1983.

⁶¹ Ubersfeld, respecto de lo que enuncia Barthes acerca de la teatralidad, señala que lo que él define es el residuo de una operación abstracta que consistiría en extraer el conjunto de la representación lo que es el texto; operación imposible según la autora. Revisar: UBERSFELD, Anne, Diccionario de términos claves del análisis teatral, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2002. p. 105.

⁶² Según Óscar Cornago los estudios sobre teatralidad se pueden dividir entre aquellos que abogan por una comprensión amplia de este fenómeno y quienes lo piensan como algo privativo del medio teatral. Revisar: CORNAGO, Oscar ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad [en línea] <<http://www.telonde fondo.org/home.php> > [consulta: 18 junio 2009]

absoluto predominio en la producción cultural, lo cual implica necesariamente definir la teatralidad solo en relación a la categoría teatro y con aquellas emparentadas con la misma.⁶³ Para De Toro referir al concepto teatro y teatralidad requiere constatar el viaje histórico de los conceptos mencionados, pasando desde el paradigma aristotélico hasta las transformaciones del teatro acaecidas desde los años 60, y la actual transformación del concepto teatralidad la cual radica en la emergencia del carácter de proceso, hibridez y de nomadismo en el teatro, incluyendo con esto elementos centrales de la discursividad postmoderna y postcolonial.⁶⁴ Considerando lo anterior De Toro señala respecto de la teatralidad que: “El concepto puede entenderse como un lugar operativo en la construcción de relaciones transversales y entrelazamientos de diversas formas de representación, una operación transrelacional en el intercambio de la comunicación, es decir, este concepto es a priori indeterminado, pero puede ser determinado en el sentido de una concretización histórico cultural. Por consecuencia, aquello que se denomina como “teatralidad” no posee una estructura tradicional, sino una “estructura híbrida”. El término describe el empleo de una enorme e infinita posibilidad de procesos dinámicos de representación.”⁶⁵

Notablemente, en la cita referida, apreciamos la vinculación del término teatralidad con procesos de representación, lo cual podría hacernos parecer que hablamos de teatralidad en un sentido, como señala Cornago, privativo del medio teatral, sin embargo, no dejando eso de ser cierto en la medida en que el mismo De Toro expresa que la teatralidad se definiría solo en relación a la categoría teatro y con aquellas emparentadas con la misma, que es fundamental el cruce teórico que De Toro plantea, vale decir, la presencia de aquellas bases epistemológicas necesarias para definir el concepto teatro y teatralidad, los términos de hibridez y transmedialidad, y la aproximación teórico-cultural transdisciplinaria. Así mismo el autor sitúa al término teatralidad, además, como un concepto capaz de abarcar diversas situaciones teatrales que se escapan al paradigma (neo) aristotélico o (neo) realista.⁶⁶ En consecuencia, si bien el autor no deja de vincular el término teatralidad con el

⁶³ DE TORO, Alfonso, Op. Cit.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ *Ibíd.*

fenómeno de la representación, es importante rescatar el enfoque de la teatralidad como lugar operativo en la construcción de relaciones transversales, vale decir, hablamos de un concepto que trasciende a la construcción de las solas formas teatrales para indagar además en las relaciones y procesos representacionales.

Consecuentemente los estudios de Óscar Cornago dan cuenta de la presencia de la idea de teatralidad en otros campos no específicamente teatrales, y la dificultad que ello genera a la hora de delimitar el concepto, considerando que bien podríamos señalar a la teatralidad como una condición que recubre todo lo social y que desborda al solo fenómeno de la representación teatral entendida como tal. Ahora bien, Cornago expresa que “más allá de que alguien considere que lo teatral es algo específico del ámbito artístico de la escena, es innegable que en cada cultura existe un sentido de la teatralidad que se juega en ámbitos de la realidad, tanto social como privada, política o psicológica, muy diversos. La escena teatral se manifiesta como un inmejorable laboratorio para estudiar cómo funciona las estrategias de teatralidad específicas de cada cultura, pero esto no debería impedir la aplicación de los resultados de estos análisis a otros hechos no artísticos; y viceversa.”⁶⁷

Indudablemente la configuración del mundo contemporáneo ha potenciado los niveles de teatralidad, agregando al sentido de teatralidad que Cornago señala existe en cada cultura, los niveles de la misma construidos a partir de los medios de comunicación de masas (radio, cine, televisión, Internet). Este alcance permite entonces visualizar niveles de teatralidad, primero en campos no específicamente teatrales; y dentro de esto: teatralidades existentes en cada cultura, que según Cornago se juegan en ámbitos de realidad tanto social como privada, y teatralidades propias de los medios de comunicación de masas presentes en el mundo contemporáneo y que son transversal a casi todas las culturas del mundo actual. Para Cornago los espacios descritos “nos muestra la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes; no en vano, el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la

⁶⁷ CORNAGO, Oscar, Op. Cit.

cultura en la que se desarrolla.”⁶⁸ Con todo esto vale apuntar entonces que incluso, huyendo de la categoría teatro a la hora de indagar en el espacio de las teatralidades, es indudable que precisamente es esa categoría evitada, la que mejor receptiona lo que se pueda o llegue a indagar. Y volviendo sobre la cita ya expuesta de Cornago, podemos considerar certero el hecho de que la escena teatral se manifiesta como un inmejorable laboratorio para estudiar cómo funcionan las estrategias de teatralidad específicas de cada cultura.

Ahora, entrando en el campo de la escena teatral propiamente tal, Carnago señala que “La teatralidad se alza entre estos dos límites, ostentando una realidad, extraída incluso directamente del mundo empírico, como los propios cuerpos de los actores, para fingir otra realidad ficcional.”⁶⁹ Es decir que la teatralidad en la escena, y como intentamos descifrar anteriormente, se “alza” entre la realidad que receptiona y la ficción que construye. En este sentido es fundamental también considerar los tres elementos que Cornago considera indispensables para entender la teatralidad dentro de la escena teatral, “El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando. (...) la segunda clave del hecho teatral: se trata de algo procesual, que solo tiene realidad mientras está funcionando. (...) El tercer elemento constituyente de la teatralidad es el fenómeno de la representación, es decir, la dinámica de engaño o fingimiento que se va a desarrollar: el actor interpretando el personaje.”⁷⁰

Actualmente el concepto de teatralidad vive cuestionado principalmente desde la perspectiva de su funcionamiento y de la vinculación con otros términos, por ejemplo se presenta en confusión con el concepto de representación, fundamentalmente en relación con la visibilidad o invisibilidad de la dinámica de engaño que se desarrolla en situaciones de teatralidad, en este sentido Cornago Bernal nos entrega una aclaración

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ CORNAGO, Oscar, *Pensar la teatralidad, Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, España, Editorial Fundamentos, 2003. p. 64.

⁷⁰ CORNAGO, Oscar, ¿Qué es la teatralidad? *Paradigmas estéticos de la Modernidad* [en línea] <<http://www.telondelfondo.org/home.php> > [consulta: 24 junio 2009]

al expresar que la representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones, la teatralidad en este sentido se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa. En la teatralidad se presentan dos campos, por un lado el campo de lo que se ve, lo que se está representando, y que según se expresaba es un estado que no admite gradualidad, y el campo de lo que queda oculto, pero que de una u otra forma se intuye. Un factor que potencia la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego, Cornago habla así de la verdad performativa de la teatralidad, sentenciando que “En todos los órdenes culturales, afirmar de algo que es teatral implica una mirada consciente que hace visible los códigos exteriores que están siendo empleados.”⁷¹

En esta revisión de claves y aristas del concepto de teatralidad, considerar un par de apreciaciones expresadas por el argentino Gustavo Geirola en su texto “Teatralidad y experiencia política en América Latina”. Con una marcada mirada geo histórica en la definición de teatro, el autor mencionado señala que en tanto discurso histórico, el teatro es un discurso reciente que apenas sobrepasa el siglo XVI y que no se localiza más que en lo que podríamos llamar la “órbita epistémica de occidente”⁷² agregando que bajo la lógica de considerar al teatro como algo natural y ahistórico se termina por imperializar el término y reprimir otras teatralidades, considerando entonces que el fenómeno del teatro y la teatralidad debe estar marcado tanto territorial como históricamente y en tensión con la colonialidad.

Consecutivamente Geirola señala que para construir la teatralidad como concepto se deben establecer dos niveles, “uno estático, en el que operarían cuatro elementos básicos: cuerpo, mirada, tiempo, luz; otro dinámico en el que incluiríamos la energía. La ecuación inicial, y por ende axiomática, del modelo que queremos esbozar puede sintagmatizarse así: alguien mira un cuerpo en movimiento.”⁷³ Con lo expresado

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² GEIROLA, Gustavo, *Op. Cit.* p. 38.

⁷³ *Ibíd.*

volvemos sobre uno de los puntos medulares en la apreciación del concepto de teatralidad, y que dice relación con “la presencia de un tercero que está mirando”, como lo señala Cornago; o la frase de Geirola al sintetizar el término en la expresión “alguien mira un cuerpo en movimiento”. En este sentido y desbordando el análisis sobre la escena teatral y el fenómeno de la representación, la teatralidad se visualiza primero como una forma expresiva de carácter exterior y al mismo tiempo oculta, que se construiría en un espacio relacional; por otro lado es posible agregar que la teatralidad se desarrolla a partir de un campo de referentes, y que adquiere la cualidad de suceso en el momento en que la verdad performativa de la teatralidad es percibida por otro.

2.1.2. EL CONCEPTO DE TEATRALIDAD DE JUAN VILLEGAS

La teatralidad como concepto comprendido desde la estudios teóricos del profesor y teórico chileno Juan Villegas, parte desde una comprensión sobre el teatro que emerge especialmente a partir de la semiótica teatral y las propuestas sobre “performance” y “teatralidad” que han tendido a privilegiar la concepción, primero de que el discurso verbal es un componente del discurso teatral pero que no es el componente definitorio, y segundo que el texto teatral es predominantemente un proceso de comunicación en el cual lo determinante es el proceso espectacular⁷⁴. En este sentido para este estudio se propone la revisión de los conceptos de teatro, en su condición histórica, y de teatralidad, esto con el fin de construir la síntesis conceptual del término teatralidad en consideración, además, de los anteriores planteamientos referidos.

⁷⁴ Conjuntamente, para Villegas, las estrategias de análisis que se aplican con respecto al teatro poseen connotaciones ideológicas e implicaciones socioestéticas de los códigos estéticos y culturales, considerando además que los desplazamientos o sustituciones de las estrategias se producen ya sea por una transformación de los fundamentos ideológicos y estéticos de los discursos críticos o por la conciencia de su insatisfactoriedad con respecto a sus objetos, considerando que la transitoriedad o cuestionamiento de la validez de las estrategias de interpretación y análisis de un texto cultural implica delimitar de modo más o menos distinto el objeto de estudio. Revisar: VILLEGAS, Juan, Para la comprensión del teatro como construcción visual, Irving CA, Ediciones Gestos, 2000, p. 26.

La producción teórica de Villegas nos remite en gran parte a la condición de historicidad desde la cual se analizan términos y usos, en este sentido vale considerar los cuatro sistemas de producción teatral en la historia del teatro y las teatralidades en América Latina que se plantean en el texto “Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina”. Se señalan así: El sistema cultural y teatral correspondiente a las culturas indígenas anteriores a la llegada de los europeos. El sistema colonial: las teatralidades y los discursos teatrales de la legitimación del poder, correspondiente a los años de la conquista y la colonización. Tercero, el sistema de los discursos teatrales y teatralidades de las burguesías ilustradas del siglo XIX. Y cuarto, el sistema de la Modernidad que comienza a constituirse a partir de fines del siglo XIX y principios del XX. Dentro de este último sistema, se distinguen cuatro subsistemas, en los cuales el último de ellos de acuerdo a la periodización establecida corresponde al subsistema “De los discursos teatrales y las teatralidades de la postmodernidad y la globalización”⁷⁵

En consideración del último periodo histórico establecido por Villegas, señalar que para este trabajo investigativo se considera fundamental la referencia histórica y geopolítica del lugar de los discursos especificados. Importante es entonces afirmar, en conciencia de la vigencia de la línea histórica que trazan los conceptos fundamentales de este discurso, que las definiciones occidentales del objeto teatro no implica desconocer que tales definiciones conllevan la posibilidad de exclusión, y como señala Villegas “... en la práctica ha resultado en la exclusión de numerosas prácticas o tipos de discursos teatrales. Al mismo tiempo, limita las posibilidades de interpretar prácticas escénicas latinoamericanas o de las culturas marginadas como práctica cultural o discursiva.”⁷⁶ En la línea de esta investigación por tanto, y concordando con el autor citado, el teatro en su definición se funda en rasgos asignados tradicional(occidental)mente, pero a la vez se intenta modificar rasgos para entreabrir otras perspectivas que den cabida a otras formas, agregando desde nuestro enfoque que el teatro como lo conocemos hoy en nuestra cultura es producto de múltiples

⁷⁵ VILLEGAS, Juan, Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2005, p. 38.

⁷⁶ VILLEGAS, Juan, Para la comprensión del teatro como construcción visual, Irving CA, Ediciones Gestos, 2000, p. 39.

herencias coloniales, las cuales difícilmente podemos borrar en pos de encontrar un teatro esencialista cual podríamos denominar étnico, precolonial, etc. Sin embargo en el eje de un teatro de herencias coloniales la perspectiva a presentar se funda en la reflexión crítica de los residuos de las prácticas colonialistas y en la tendencia hacia la interculturalidad como vía de decolonización y de encuentro en cuanto saberes generados en espacios de margen y al mismo tiempo subterfugios de la presencia metropolitana.

Ahora bien, en el abordaje del término teatralidad propiamente tal Villegas propone "Entender teatralidad como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de las imágenes." ⁷⁷ Agregando que la teatralidad o teatralidades son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del productor de las mismas y que requieren ser descifrados por el receptor a partir de sus competencias culturales, descifrando los signos tanto en lo que connotan como en lo que denotan. Para Villegas fundamentalmente la teatralidad constituye una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de autorepresentarse en el escenario social. Así mismo dentro de las funciones de la teatralidad el autor agrega que importa destacar que la utilización de la teatralidad, como sistema de comunicación, conlleva la posibilidad de comunicar un mensaje legitimador del sistema de valores del emisor y en este sentido el mensaje referido se encontraría en relación con el ejercicio del poder.

La teatralidad como sistema de ostentación del poder, de acuerdo al mismo Villegas, corresponde también a los intereses de las interpretaciones de García Canclini con respecto a la historia de América Latina, para quien "teatralidad" implica el proceso de "poner en escena," afirmando que su interés es especialmente "la construcción visual y escénica de la significación" y posteriormente "la actuación social como puesta en escena, simulacro, espejo de espejos, sin modelo original" el cual es

⁷⁷ *Ibíd.*

utilizado para comunicar mensajes, cuya validez refuerza o problematiza aspectos importantes del imaginario social.⁷⁸

Finalmente como principal idea en torno al concepto de teatralidad cabe mencionar el constante entrecruzamiento entre la comprensión de la teatralidad en los marcos de los discursos teatrales, esencialmente legitimados en su sistema cultural, y las teatralidades como antecedente de los discursos teatrales; teatralidades parte de la construcción y percepción visual de una cultura. Asimismo en este acercamiento a las teatralidades entendidas como construcciones sociales es importante profundizar respecto de sus implicancias y alcances como estrategia de análisis, entendiendo que para el presente trabajo constituyen la principal vía de acercamiento desde la denominación teatro hacia lo que se plantea como situación de encuentro intercultural. Consecuentemente al definir el concepto de teatralidades sociales buscaremos conformar un corpus que de cuenta de teatralidades sociales presentes en procesos interculturales, considerando siempre estos procesos como herramienta decolonizadora. Juega un rol importante esta estrategia de análisis en la medida que los llamados procesos interculturales se enmarcan en un terreno de dudosa validez metropolitana, considerándose los sujetos “de estudio” y las dinámicas de tales procesos aún en situaciones de margen y subalternidad.

⁷⁸ VILLEGAS, Juan, De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria, Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. (21): 7-15, 1996. Además revisar: Cultura Híbridas de Nestor García Canclini.

2.2. TEATRALIDADES SOCIALES VINCULADAS AL ENCUENTRO INTERCULTURAL.

2.2.1. TEATRALIDAD SOCIAL Y PERFORMANCE

Continuando en la línea del discurso de Villegas y de acuerdo a sus observaciones y referencias se sugiere la existencia de "teatralidades sociales" las cuales se encuentran constituidas por sistemas de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, y que condicionan el comportamiento gestual de los individuos dentro del sistema social. La teatralidad social, según Villegas, se entiende como el conjunto de teatralidades que caracterizan a una determinada sociedad, tratándose de una construcción que incluye numerosas categorías.⁷⁹

Las teatralidades sociales se comprenden como construcciones que aparecen a través de la historia de las sociedades, encontrándose en un determinado momento la coexistencia de una pluralidad de teatralidades. Al respecto dos apreciaciones fundamentales, una respecto de la validez o legitimidad de las teatralidades sociales de un determinado momento histórico; en este sentido se considera que dentro de la pluralidad de teatralidades coexistentes algunas se constituyen en legitimizadas y otras en no legitimizadas por el sistema cultural hegemónico. Por otro lado y como segunda apreciación, mencionar el tema del entrenamiento social, el "habitus" de que habla Bourdieu, el cual contribuye a determinar la legitimización o deslegitimización de un sistema de teatralidades. Esta interrelación entre teatralidades sociales y procesos de legitimización o deslegitimización las vincula a las conflictividades de poderes dentro de un sistema social. La legitimización de una teatralidad incluye tanto lo que se refiere a su práctica social —su naturalización dentro del sistema— como a su validez en cuanto a ser representada en las llamadas prácticas artísticas.

⁷⁹ VILLEGAS, Juan, Para la comprensión del teatro como construcción visual, Irving CA, Ediciones Gestos, 2000, p. 39.

En la práctica cotidiana, la teatralidad social se pone de manifiesto predominantemente en su utilización o instrumentalización – consciente o inconsciente – por parte de los actores de la vida cotidiana. En la práctica social se manifiesta en los modos de auto-representación – vestuario, colores, peinados, lenguaje, etc – en el comportamiento gestual en la utilización del espacio escénico y los objetos presentes en el escenario social. El estudio de la teatralidad social conlleva, por lo menos, dos grandes áreas. Por una parte, implica la descripción de conductas y gestualidades sociales como procesos de teatralización. Por otra, requiere el análisis de sus modos de representación en la literatura, la arquitectura, la pintura, el cine, la fotografía, o, lo que interesa especialmente en este libro, el teatro.⁸⁰

Los estudios sobre teatralidad y específicamente su vinculación con comportamientos sociales, encuentra una contraparte a nivel epistémico en los estudios de performance. Antonio Prieto, crítico, profesor e investigador mexicano dedicado al estudio del performance, a través de varios textos nos entrega una perspectiva acerca de estos estudios dejando patente su vinculación con los estudios sobre teatralidad. En este sentido un primer aspecto a considerar según Prieto es que los estudios de teatralidad gozan de buena difusión y aceptación en Latinoamérica en general, no sucediendo lo mismo con los estudios del performance.⁸¹ Las teorías del performance surgen fuera de los estudios teatrales, en los escritos de algunos lingüistas, sociólogos y antropólogos, “se trata de un conjunto de teorías “inter”, es decir, interdisciplinarias e interculturales, también intersticiales, e interactivas. El

⁸⁰ Villegas expresa también la postura de Elizabeth Burns y de Erving Goffman, puntos de referencia para el autor. Burns señala que la condición fundamental de la teatralidad social radica en que lo que sucede llega a ser percibido por alguien como consciente de ser "teatral," en este sentido la presencia de un espectador, consciente de ser espectador, transforma una situación en "teatral." De este modo, la teatralidad no constituye un modo de conducta, Por el contrario, cualquier conducta puede transformarse en teatral cuando es interpretada por otros como tal. Revisar: VILLEGAS, Juan, De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria, Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. (21): 7-15, 1996.

⁸¹ En parte se debería a que los estudios de la teatralidad han sido ampliamente traducidos al castellano desde los años 70, mientras que los estudios del performance, originarios de las academias inglesa y estadounidense, se dan a conocer recientemente durante los años 80, quedando todavía muchísimos textos básicos sin traducir. PRIETO, Antonio, Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico [en línea] <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>> [consulta: 11 agosto 2009]

performance es, además, “post”, ya que abrevia del pensamiento postmoderno y postestructuralista, así como la crítica postcolonial... Los estudiosos del performance no conciben la identidad como certeza de autoconocimiento, o dato inmutable, sino como proceso inestable y en movimiento, siempre en relación con la otredad.⁸² Pero poco a poco el performance y la teatralidad se convierten en paradigmas analíticos, proponiendo nuevos modelos teóricos que se vuelven relevantes al momento de analizar el acontecer social, político y cultural.

El campo de estudio del performance según Richard Schechner⁸³ abarca cualquier tipo de actividad humana desde el rito, el juego, pasando por el deporte, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana como lo son eventos sociales, la actuación de roles de clase, género, los medios masivos y el Internet. Si bien no todo lo que nos rodea es performance (o teatro), un fenómeno cualquiera puede ser estudiado ‘*como*’ performance, o en sus aspectos de teatralidad y performatividad.⁸⁴

Los estudios del performance surgen a partir de la necesidad de abrir campos de estudio que respondan a una realidad cada vez más compleja en el contexto de la “condición posmoderna”; Pero de la preocupación con lo postmoderno y el feminismo de los 80s y principios de los 90s, se pasa ahora a una preocupación con lo postcolonial, lo queer, la actuación y representación del poder, la ‘colonización’ del cuerpo, actos de resistencia cotidiana, etc. En este sentido los teóricos que trabajan desde el feminismo y el postcolonialismo insisten en involucrar un análisis del poder en las relaciones humanas y sociales, en el control y disciplina del cuerpo.⁸⁵

⁸² *Ibíd.*

⁸³ Richard Schechner se señala como quien estableció los puentes de comunicación entre las disciplinas de la lingüística, la sociología y la antropología, y los estudios teatrales. Junto a Victor Turner son figuras claves en el salto interdisciplinario del performance y de los estudios sobre liminalidad. Revisar: PRIETO, Antonio, Op. Cit.

⁸⁴ PRIETO, Antonio, En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más [en línea] <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>> [consulta: 17 agosto 2009]

⁸⁵ Estas disciplinas nos permiten estudiar nuevos fenómenos culturales y políticos, analizar obras o actos que responden a la globalización, la migración, la emergencia de nuevas identidades. Se trata pues, de un campo *emergente, transdisciplinario, intercultural, transfronterizo*. Todavía hasta cierto punto marginal en el mundo académico. Revisar: PRIETO,

En definitiva, y como señala Prieto, la teatralidad y el performance son postulados como paradigmas teóricos desde los cuales es posible encontrar los vínculos entre la práctica escénica y la práctica socio-cultural⁸⁶, y en un sentido artístico propiamente tal, tanto el teatro como el performance, desde una perspectiva interdisciplinaria pueden ser vistos como 'laboratorios' de negociaciones culturales, relaciones de poder, etc. Como actividad reflexiva de prácticas socio-culturales.

2.2.2. TEATRALIDADES SOCIALES INTERCULTURALES.

Una vez presentados y definidos una serie de conceptos en relación a las teatralidades podemos comenzar indagar y analizar con tales herramientas los componentes particulares que se han escogido para abordar el tema del encuentro intercultural mapuche-chileno. Este espacio de la investigación se configura como antesala del análisis de prácticas culturales específicas de una comunidad mapuche en un espacio de encuentro intercultural. En lo siguiente buscamos dar a conocer tres categorías, que desde la perspectiva del análisis en torno a conceptos vinculados a la teatralidad podemos abordarlas como categorías espectaculares, vale decir, como categorías que expresan en si una multiplicidad de teatralidades.

Para nosotros la relación mapuche-chileno es una relación entre colonizados, y al mismo tiempo entre el colonizado y el colonizador, por tanto proponer espacios de encuentro intercultural implica para nosotros necesariamente trabajar desde las claves de una teoría postcolonial como la hemos presentado en nuestro primer capítulo; en este sentido las categorías espectaculares que se proponen representan ámbitos de sujeción colonial. La lengua, la memoria y el territorio son las categorías desde las cuales buscamos profundizar el conocimiento "otro" acerca de la interculturalidad mapuche-chilena, y como lo expresamos en el primer capítulo y de acuerdo lo

Antonio, Performance y teatralidad liminal: hacia la *represent-acción* [en línea] <http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf> [consulta: 17 agosto 2009]

⁸⁶ PRIETO, Antonio, ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance [en línea] <http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/250/teatralidadperformance_aprieto.pdf> [consulta: 17 agosto 2009]

planteado por la argentina Zulma Palermo, al señalar que la posibilidad de generar un conocimiento “otro” se profundiza analizando y discutiendo el recorrido por el que se consolidó la situación colonial operada desde la diferencia construida a partir de una triple y unívoca sujeción: por la lengua, la memoria y el territorio. Agregamos además que al análisis de teatralidades sobre estas categorías en situaciones de encuentro intercultural, utilizando el concepto geopolíticas del conocimiento, podemos considerarlo como una producción de conocimiento hacia espacios geográficos y localizaciones territorialmente marcadas y especificadas, instalando así una producción de conocimiento local y con afán decolonizador.

TEATRALIDADES SOCIALES INTERCULTURALES: LA LENGUA

La lengua se define de forma básica como el sistema de comunicación y expresión verbal propia de un pueblo o nación, o común a varios.⁸⁷ Este sistema de comunicación se entrelaza y encuentra un lugar preponderante en el campo de la creación literaria, donde la utilización del lenguaje se desarrolla esencialmente desde la perspectiva de la escritura, sin embargo, es evidente que la lengua puede ser tanto escrita como verbal, encontrando en este último ámbito un sinnúmero de manifestaciones particularmente relegadas por el canon de la cultura occidental.

Ahora bien, las propuestas de desarrollo de instancias lingüística/literarias en función de la amalgama de culturas y tradiciones en torno a la lengua se aprecian con fuerza en el caso de la interculturalidad mapuche-chilena. En este sentido la poesía, como expresión literaria se ha llevado gran parte de la producción de referentes de índole intercultural. Como primer acercamiento diremos que se habla de “tradiciones textuales etnoliterarias de los mapuche”⁸⁸, así mismo como aparecen las tradiciones textuales españolas, y evidentemente también podemos hablar de tradiciones textuales

⁸⁷ Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1992.

⁸⁸ CARRASCO, Iván, Poetas mapuches en la literatura chilena. [en línea] Estud. filol. 2000, n.35 pp.139-149.
<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132000003500009&lng=es&nr m=iso>. [Consulta: 27 enero 2010]

chilenas. Estas tradiciones textuales etnoliterarias mapuche se presentan en espacios de encuentro promovidos especialmente por escritores mapuche quienes han fomentado un discurso intercultural, cual se transmite de forma más concreta por medio del doble registro de muchas de sus obras⁸⁹. Cómo opera la doble traducción literaria o doble registro puede ser un punto de partida para la observación de teatralidades sociales interculturales en el ámbito de la lengua.

Repasando brevemente diremos que el mundo mapuche concibe el lenguaje como forma de comunicación estrictamente oral, desde esta perspectiva esencial se desprenden los textos orales artísticos, tanto cantados como contados más practicados por esta cultura: *epeu* (relato), *ül* (canto), *konew* (adivinanza), *nütram* (texto descriptivo y conversacional)

Y ahora, desde la perspectiva de la cultura chilena vale señalar, y de forma global, como expresa Carrasco: “La cultura chilena está constituida por un conjunto heterogéneo e inestable de elementos hispánicos y europeos traídos por los soldados, misioneros, mujeres y colonos que invadieron los territorios indígenas a partir de 1535, mezclados de manera variada con elementos de los distintos grupos étnicos preexistentes a su llegada: aymara, diaguita, chango, quechua, en el Norte, rapa nui en Isla de Pascua, mapuche (con sus variedades picunche, pehuenche y huilliche) en el centro-sur, chono, qawashqar, ona, yámana, tehuelche, en el extremo austral.”⁹⁰

Contrariamente los procesos de colonización han difundido la idea de una cultura chilena homogénea y eminentemente unicultural, en función de los canones hegemónicos de las culturas colonizadoras. Como ya lo hemos expresado, el deseo es necesariamente hablar desde las nociones de interculturalidad, en este sentido en el ámbito de la lengua y concretamente en el campo de la literatura, su desarrollo pasa casi necesariamente por la necesidad de la doble codificación, espacio que se genera

⁸⁹ Según Carrasco en particular, se establece que autores como Sebastián Queupul, Pedro Alonzo, Elicura Chihuailaf y Leonel Lienlaf han participado en la conformación de la poesía etnocultural, dentro de la cual han propuesto una visión intercultural que sobrepasa los límites de la etnoliteratura mapuche y la literatura chilena tradicional, y un conjunto de estrategias textuales compartidas con otros poetas. En: *Ibíd.*

⁹⁰ *Ibíd.*

por una situación comunicativa nueva, la interacción de dos culturas, de dos grupos étnicos distintos, en un mismo espacio geográfico y en un mismo tiempo histórico. El texto dual está conformado por dos códigos lingüísticos equivalentes y no en situación de dominio de uno frente a otro. Este doble texto es un texto unitario, dirigido a ambas culturas, por lo tanto es un texto intercultural. “uno de los procedimientos o estrategia de doble codificación es el doble registro; texto global, bilingüe, conformado por dos textos parciales en dos lenguas. El mecanismo que genera la versión paralela de un texto es la traducción. El texto escrito permite que la traducción pueda ser presentada en forma sincrónica, paralela, y simultánea por el mismo autor, no así el texto oral.”⁹¹, Iván Carrasco agrega un punto que nos parece crucial y es que la naturaleza del doble registro es la doble elaboración de una sola idea y no solo la traducción del texto.

La lengua y sus manifestaciones literarias orales y escritas según Iván Carrasco son eje de atracción, articulación y sinergia de la variedad y heterogeneidad discursiva en cuanto a su origen étnico, cultural y social y a su naturaleza lingüística, genérica, estilística, estructural. Así en un contexto (posible/imaginado) de revitalización de la lengua mapuche, surgen opiniones, experiencias y contra opiniones respecto del modo, forma de revitalizar el uso y aprendizaje del *mapudungún*, *chedungún* o *mapuzugún*, según quiera denominársele a la lengua mapuche de acuerdo al espacio geográfico desde el que se señale.

En nuestra opinión el ámbito de la lengua de forma fundamental se entrelaza con un contexto de colonialidad vivida por la cultura mapuche⁹², y tal cual hemos expresado se manifiesta por medio de las herencias coloniales, aún en momentos en que tal colonialidad parezca extinta y se apele en mayor o menor medida a la autonomía y/o promoción de la cultura mapuche. La lengua, como forma de expresión de una cultura, en el caso mapuche ha sufrido un proceso de desdibujamiento, siendo arrancada en los inicios del periodo colonial español, hasta llegar a la indiferencia

⁹¹ RODRÍGUEZ, Claudia, “Leonel Lienlaf: La voz de la bandada. Enfoque etnocultural sobre el texto *Se ha despertado el ave de mi corazón*”. Tesis de magíster, Valdivia, Chile, Universidad Austral, 1994.

⁹² Colonialidad referida en sus dos aspectos conocidos, tanto la situación colonial del Imperio Español (S. XVI / XIX), como la situación de colonialidad ejercida con el advenimiento del sistema y pensamiento moderno desde los centros metropolitanos de poder (S XX). N. de la A.

generalizada en que se encuentra hoy en el actual territorio geopolítico denominado Chile. Es por ello, y al igual que con los dos otros ámbitos considerados para este trabajo (la memoria y el territorio), que nuestro deseo es expresar la posibilidad o visibilizar la experiencia de encuentro intercultural como forma de decolonización, y en ese espacio encontrar pequeñas claves, pequeñas prácticas sociales que nos indiquen el camino o ejemplifiquen de forma referencial un proceso de encuentro intercultural.

En principio puede resultar de mayor evidencia y pertinencia el análisis desde la teatralidad para manifestaciones de la lengua mapuche, esencialmente por el carácter originariamente oral del *mapudungún*, en este sentido los relatos orales tradicionales son por una parte formas perfectamente eficaces en la configuración de sus visiones de mundo y reflejan o reflejaban de una forma inequívoca su realidad, agregando el análisis que desde la oralidad contenida en estas manifestaciones tradicionales es posible establecer niveles de teatralidad, a través de la dimensión gestual, de un determinado fonetismo, un ritmo de locución y hasta una estética ritual, “la palabra oral siempre constituye la modificación de una situación existencial total que invariablemente envuelve al cuerpo. En este sentido, puede afirmarse que la teatralidad es consustancial a las culturas orales.”⁹³. Sin embargo, la condición oral de la cultura mapuche se encuentra hoy estableciendo un recorrido de cerca de 500 años de historia que sitúan a la oralidad como característica de la lengua mapuche en un lugar muy relativo, a pesar de ello es esencial considerar la inicial condición ágrafa del pueblo mapuche como elemento relevante en cualquier análisis que se desee realizar.

Frente a lo anterior, se vuelve esencial referir a prácticas cultural particulares y actuales que puedan ser analizadas desde los conceptos entregados por las teorías acerca de la teatralidad y las teatralidades sociales; para ello referiremos dos

⁹³ HENRÍQUEZ, Patricia, Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh. [en línea] Acta Literaria. 2003, no.28, p.45-62.http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071768482003002800005&lng=es&nr=iso [Consulta: 27 enero 2010]

situaciones que a nuestro parecer constituyen de forma incipiente una práctica cultural con características de teatralidad social intercultural.

Como ya lo señalamos la idea de la doble codificación y el doble registro se encuentra instalada en el campo de la literatura, y específicamente en el de la poesía generada desde la cultura mapuche o poesía con temáticas mapuche. Los procesos de autoafirmación que revaloricen prácticas culturales al mismo tiempo que reflexione sobre la memoria histórica particular suelen vincularse a este tipo de creaciones, cuales promueven como parte de esos procesos la (re)incorporación y promoción de la lengua propia. Ahora bien la práctica de un doble registro oral o verbal que indique la necesidad de incluir dos lenguas y el cual evidentemente no opera de forma paralela como sucede en el libro, permite apreciar una construcción cultural particular, una teatralidad que se expresa como lo establece Villegas, al codificar cada cultura su modo de percepción del mundo y su modo de auto representarse en el escenario social de forma particular. Así el doble registro verbal aparece solo en la medida que nos encontramos mapuche y chilenos reunidos, en donde comúnmente asistimos a situaciones en que un miembro de la comunidad mapuche en presencia de miembros de la comunidad chilena, se expresa en *mapudungún* y acto seguido se expresa en castellano chileno, no estableciendo necesariamente una traducción exacta de su discurso, si no más bien, como lo señalamos anteriormente, generando una doble elaboración de una sola idea. En otras oportunidades el hablante solo se expresa en lengua mapuche, reforzando así un modo más radical de auto representarse, dejando un espacio de interrogante al resto de los presentes no conocedores de su lengua, interrogante que puede despejarse por medio de un “discurso explicativo” en que el hablante por hablar al “otro” tiene que dar muchos detalles de los asuntos menos conocidos por sus oyentes chilenos. En este sentido el discurso explicativo aparece también como un concepto literario dispuesto para el análisis de la etnoliteratura, y que nosotros hemos tomado como referente para señalar el proceso similar en un ámbito de teatralidad social.

Para que estas textualidades orales (doble codificación oral, discurso explicativo) puedan adecuarse a las posibilidades de una teatralidad, requieren de un

proceso que va a depender sin duda de factores de encuentro intercultural (dinámicas de dialogo intercultural compartiendo y generando saberes) trasladando el modo y la instancia colonial de producción de una práctica cultural hacia un espacio *in-between*, retomando el concepto de Bhabha referido en el capítulo anterior.

En definitiva lo que para nosotros resulta importante es considerar que lo que entendemos por textualidad oral y su posibilidad de adecuamiento a las posibilidades de una teatralidad, es una instancia de efectiva comunicación oral (por oposición a la escritura y literatura) en dónde emergen tanto expresiones orales mapuche parte de una tradición cultural, como discursos interculturales producidos tanto por mapuche como chilenos en el contexto de un encuentro intercultural.

TEATRALIDADES SOCIALES INTERCULTURALES: EL TERRITORIO.

Desde una perspectiva histórico jurídica, y en términos generales, podemos decir que el Estado chileno no ha considerado ni reconoce los territorios indígenas como tal ni tampoco ha reconocido los derechos de los mapuche (y otras etnias) sobre sus recursos naturales⁹⁴, así la reivindicación de derechos territoriales y el reconocimiento de la diferencia pasan a ser demandas que subyacen en un complejo entramado político, cultural y social presente en las familias mapuche y en diversos movimientos indígenas. En la actualidad y a la luz del conflicto territorial mapuche se producen una serie de dispositivos discursivos y de prácticas tanto cotidianas como a nivel de organizaciones, dirigentes y autoridades que son construidas con la finalidad de reafirmar, defender y promover la territorialidad mapuche, y que se enmarcan dentro de una relación de interculturalidad. Es por ello que el reconocimiento de prácticas culturales en el ámbito del territorio es un aspecto que necesariamente debe referir a la

⁹⁴ Para el Estado chileno, desde el siglo XIX hasta la actualidad, el recorrido de reconocimiento de territorio indígenas ha seguido el trayecto desde las *reducciones* o conformación de comunidades mapuche, hasta más recientemente las ADI (áreas de desarrollo indígena), sin embargo, ninguna de ellas logran constituir un reconocimiento cabal, tanto desde lo que representan como del consenso/aceptación que generan al interior de los propios territorios indígenas. N. de la A.

problemática y conflicto de la territorialidad mapuche, en este sentido nos resulta útil el lugar operativo del concepto de teatralidad para considerar a los discursos y prácticas reivindicativas como construcciones de relaciones en conflicto en donde se entrelazan diversas formas de representación y opera una transrelación en el intercambio de la comunicación. En el texto “Reconstrucción de la territorialidad Mapuche en el Chile contemporáneo” de Fabien Le Bonniec, podemos encontrar varias claves respecto de lo comentado, “los encuentros entre autoridades y dirigentes son la oportunidad de poner en escena las relaciones fuerzas en presencia... Estamos frente a una suerte de “discurso performativo”... Tenemos una situación similar cuando durante una recuperación de tierra, se declara el terreno sagrado (a veces con una ceremonia de instalación de *rewe* y otras veces sin) a fin de mostrar que es un espacio propio, íntimo e impenetrable. Sin embargo la eficacia de estas prácticas se revela limitada cuando constatamos que ella no impide la entrada de las fuerzas policiales con el fin de desalojar, aunque al menos provoque la indignación y las denuncias⁹⁵

Así en el ámbito de la disputa territorial entre comuneros mapuche y dueños de fundo, es evidente que emerge como una relación de conflicto territorial abierto, generando diferentes acciones y prácticas por parte de comunidades mapuche, como por ejemplo los actos de toma de terrenos, bloqueo de caminos y recuperación de tierras (acción que implica ocupar las tierras, defenderlas, producirlas, reorganizar familias entorno de ellas y desarrollar a una escala local la autogestión y la autonomía), y prácticas más inocuas de presión como graffiti, rayados y murales en zonas consideradas territorio mapuche⁹⁶.

⁹⁵ LE BONNIEC, Fabien, Reconstrucción de la territorialidad Mapuche en el Chile contemporáneo, un acercamiento necesario desde la historia y la etnografía. En: LE BONNIEC, F. CALBUCURA, J. (Eds.). Territorio y territorialidad en contexto pos-colonial. Estado de Chile – Nación Mapuche. Working Paper Series 30, Chile, Ñuke Mapuforlaget, 2009. pp. 44-79.

⁹⁶ A modo de ejemplo, algunos escritos, rayados y/o graffiti que pueden leerse en territorio de comunidades mapuche del sur de Chile: “*territorio y autonomía al pueblo mapuche*”, “*Peñi despierta llegó la minera. C.A.M.*”, “*Libertad a los presos políticos mapuche*”. Este tipo de escritos, rayados y/o graffiti evidentemente no son exclusivos de los territorios mencionados, también son parte de las calles de ciudades metropolitanas como Santiago, Concepción y Temuco, y otras ciudades y pueblos más pequeños pero con gran población mapuche, y que sin embargo no corresponden en su espacio urbano a territorio de comunidades mapuche, como por ejemplo, Cañete, Tirúa, Ercilla, Victoria y Angol, por nombrar solo algunos. N. de la A.

Todas estas prácticas, y desde la perspectiva de una teatralidad, enfatizan por medio de la visualidad el mensaje que se quiere expresar; los códigos empleados dan cuenta esencialmente de imágenes y percepciones visuales que refuerzan el impacto de tales prácticas; se resalta el mensaje por medio de un acto que contiene una fuerte carga visual la cual cuida de ser eficaz al considerar signos que reconocemos culturalmente tanto mapuche como chilenos, por ejemplo el uso de vestimenta tradicional en actos de tomas o recuperación de terrenos.

Estas acciones al ser consideradas, la mayor parte de las ocasiones, como ilegales desatan un nudo de conflicto en el que interviene por una parte la policía estatal en la forma de ejercicio del poder coercitivo, así como los tribunales de justicia y los medios de comunicación, estos últimos siendo vía de difusión del conflicto, generando en el resto del país la condición de espectadores de una problemática que se teje, pareciera ser, muy lejos de nuestra realidad, adquiriendo tal proceso, como expresaría Cornago, la condición de una teatralidad que se alza entre los límites de la realidad y la ficción. Asumiendo que lo que vemos a través de los medios de comunicación tiende a aparecer como la representación de una realidad ficcionada.

Ahora bien, en un plano de prácticas interculturales menos conflictivas, es fundamental favorecer relaciones en donde los participantes de un determinado encuentro intercultural comparten o difieren acerca de las apreciaciones/imágenes sobre el territorio en cuanto conformación cultural y social. En este sentido la teatralidad nos sirve para indagar en una específica determinación relacional entre los sujetos participantes, por ejemplo el *winka* (blanco) aparece como expropiador de la tierra, sin embargo, si como *winkas* somos capaces de reconocer los derechos territoriales mapuche, cuando arribemos a su territorio estaremos en una tierra “extranjera”, lo que implica un *re* reconocimiento de ese suelo. Aquel nuevo reconocimiento del territorio pasa por identificar los lugares con sus nombres ancestrales, por la aceptación de la concepción del territorio como hogar, en una percepción más amplia que la habitacional; en este sentido nos estaríamos en un lugar dado, sino en un espacio generado, producido, tal cual como ocurre en el teatro.

La teatralidad en este caso opera en una relación donde “La diferencia nos toca de diversas maneras, por ejemplo cuando creemos que el espacio de encuentro está determinado por nuestro control, y descubrimos luego que nunca fue así”⁹⁷, entonces accedemos a un territorio que en lugar de un espacio fijo y delimitado físicamente puede ser interpretado más bien en un nivel representativo, como un “acto de habla” individual o colectivo. El territorio mapuche en una situación de encuentro intercultural es construido a partir de dicha relación que representa, y como lo señalamos anteriormente, un re conocimiento del espacio de encuentro esencialmente por medio del acto de re identificar tal espacio.

De esta forma el territorio se conforma como un escenario de geopolíticas de conocimiento diverso y descentrado al representarse en él las similitudes y diferencias acerca de las apreciaciones/imágenes sobre el territorio en cuanto conformación cultural y social.

TEATRALIDADES SOCIALES INTERCULTURALES: LA MEMORIA

Hablar de una memoria intercultural implica por una parte el complejo ejercicio de identificar los entrecruzamientos diversos entre las historias de los vencedores y vencidos, y por otro lado permite levantar con fuerza las posibilidades contenidas en otras historias locales⁹⁸. Entendiendo que la memoria es un elemento básico para mantener la estructura cultural de un colectivo, es importante identificar aquellas prácticas, representaciones o rituales de la memoria que permiten tal tarea, en este sentido la cultura mapuche cuenta con sus propias categorías que construyen los modos de auto-representación de su propia cultura; como se apunta en el siguiente texto: “en el mundo mapuche prevalecen hasta hoy una serie de categorías que daban cuenta del pasado lejano (Kuyfi), del pasado lejano remoto (Rüf kuyfi), del tiempo

⁹⁷ BARBONELL, Beatriz, “El Otro, en la cultura mapuche”, [en línea] Temuco, Chile. <www.estudiosindigenas.cl/EI%20Otro,%20en%20la%20cultura%20mapuche.pdf> [Consulta: 1 mayo 2010]

⁹⁸ SALAS, Ricardo, Para una reconstrucción intercultural de la historia republicana, Revista UNIVERSUM, Universidad de Talca. 2(22): 238-251, 2007.

presente (Fantepu)... y que existía en sus términos, el oficio de historiador (weupife), que era el encargado de mantener y transmitir la memoria histórica de la comunidad. Tal visión histórica ha permitido que los sujetos contaran con una memoria resguardada por la comunidad y que los pueblos indígenas tuvieran la posibilidad de acceder a un sentido de la temporalidad a partir de las múltiples narraciones orales que daban cuenta de los acontecimientos del pasado, que les permitía entender su presente y que los proyecta creativamente hacia el porvenir.”⁹⁹

Ahora bien, para situarnos en la reflexión de una memoria intercultural que contenga una visión histórica de ciertos sucesos relevantes tanto para la cultura chilena como la cultura mapuche, es fundamental aludir más que a las escrituras a las prácticas de la memoria, así podemos encontrar que las acciones de evocar resultan mucho más sutiles que las de representar, pero que sin duda ambas pueden constituirse en prácticas en la que cada una busca referir a memorias colectivas diferentes que se configuraron de distinta forma según cada cultura. Asistimos tal vez a pequeños testimonios portadores de un comportamiento gestual dentro del sistema social intercultural, los cuales se comparten y encuentran en el otro al oyente/espectador de sus evocaciones o representaciones. Cornago señala que en cada cultura existe un sentido de la teatralidad que se juega en ámbitos de la realidad, tanto social como privada, política y psicológica, al respecto nos resulta aclarador lo que nos plantea Ileana Dieguez al apuntar: “Me interesa el pensamiento que plantea la memoria como un escenario, como un espacio representacional que tiene su propia teatralidad... No entiendo la memoria como un suceso mental; subrayo su dimensión performativa, su irremediable vínculo con el cuerpo individual y colectivo, con la temporalidad y el diálogo.”¹⁰⁰ En este sentido hablar de prácticas de memoria intercultural nos obliga a pensarlas como espacios de conversación; el poeta Elicura Chihuailaf expresa que en la conversación está la memoria, entonces es ese espacio de vínculo colectivo, con temporalidad y diálogo el que expresa la teatralidad de la

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ DIEGUEZ, Ileana, Escenarios y teatralidades de la memoria, *Revista Teatro/CELCIT*. (35-36): 180-191, 2009.

memoria intercultural, articulando imágenes y narrativas que refieren a los entrecruzamientos entre las historias de los vencidos y los vencedores.

Sumando a lo anterior es importante lo que nos señala Alicia del Campo en cuanto que: La configuración de una memoria histórica radica en la posibilidad de articular una serie de imágenes y narrativas que deben ser constantemente conmemoradas a través de rituales y ceremonias que reafirman ese pasado común. La categoría de memoria involucra la articulación de símbolos visuales, imágenes, protocolos, y puestas en escena que conforma una narrativa de un pasado común que pueda ser constantemente recordada como fuente de inspiración y sentido, capaz de iluminar las interpretaciones del acontecer histórico.¹⁰¹

Es relevante tal consideración ya que en un escenario de encuentro intercultural, no son solo las conversaciones referidas en forma de prácticas las que son factibles de analizar desde una perspectiva de las teatralidades, sino también aquellos rituales y ceremonias a las que se refiere Del Campo, siendo importante mencionar, por ejemplo por parte de la cultura mapuche, algunos rituales que buscan representar y conmemorar su propia memoria, encontramos por ejemplo la construcción de viviendas mapuche tradicionales, la preparación de alimentos propios, el uso de vestuarios y accesorios tradicionales, el rescate de la medicina en contextos rurales y urbanos, así como la realización de diversos ritos y ceremonias de carácter tradicional religioso como *wetripantu*, y la presencia de la tradición mítica en la existencia aún de cerros *Tren- Tren* o *Xeg-Xeg* en el territorio¹⁰². Todo ello con el fin

¹⁰¹DEL CAMPO, Alicia, Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición, Santiago de Chile, Mosquito Comunicaciones, 2004.

¹⁰² Los cerros Xeg-Xeg hacen referencia a cerros en donde habita el Xeg-Xeg, quien junto a Kay-Kay Filu forman el piam (mito) de la concepción mapuche, la explicación sobre los orígenes de sí misma como cultura y sociedad. *“La característica principal de estos cerros es su mayor altura en relación a otras elevaciones terrestre del espacio circundante, lo que junto a una abundante vegetación, diversidad animal, de aves, fuentes de agua, entre otras, contribuyen a un equilibrio ambiental en dichos espacios. Para el pueblo mapuche, los Xeg-Xeg son espacios sagrados debido por un lado a la memoria histórica que hace referencia a los primeros tiempos.”* Revisar: MILLALÉN, José, La sociedad mapuche prehispánica Kimün, arqueología y etnohistoria, *En: ¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*, MARIMÁN, P., CANIUQUEO, S., MILLALÉN, J., LEVIL, R., 1º ed., Chile, LOM Ediciones, 2006. pp. 17-50.

de hacer presente, poner en escena la cultura mapuche en su conjunto como cultura, historia, conocimientos y en la posibilidad de alcanzar el *kimün*.

Como señalamos se trata de actos de auto representación intracultural que de acuerdo a nuestra perspectiva pueden abrirse hacia un espacio de dialogo intercultural, en tal sentido los actos conmemorativos del día de la raza se juegan generalmente en espacios de interculturalidad accediéndose a prácticas en dónde se construyen imágenes representativas de tal condición, como ejemplo presentamos un resumen de la nota periodística realizada por el diario La Nación a propósito de la marcha y actividad del día de la raza en Santiago el año 2006: “La columna la encabezó un compacto grupo de indígenas mapuches... Detrás se ubicaron integrantes de otros pueblos originarios que también mostraron sus atuendos típicos. A esto se sumó una gran cantidad de grupos que asistieron con sus banderas y pancartas. Entre ellos, integrantes de las barras de la Universidad de Chile (Los de Abajo) y Colo Colo (Garra Blanca), una Coordinadora Bolivariana, la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos, Alerta Resistente, Memoria Feminista; Amnistía Internacional; Corriente Popular, y una Izquierda Comunista. Las consignas que se escucharon diferían del orden de la marcha. La mayoría invocando la lucha violenta contra el “Estado capitalista”, exceptuando las consignas de los integrantes de los pueblos indígenas que si bien apuntaban en contra del sistema establecido y del Gobierno, no pedían la violencia para llevar adelante sus reivindicaciones de autonomía, devolución de las tierras “robadas por el huinca” y el respeto a la cultura originaria... El avance de la columna fue lento, demorando cerca de una hora y media en arribar a los pies del cerro Huelén. La demora se explicó por los bailes tradicionales que mostraron los distintos grupos indígenas con sus instrumentos típicos. Llamó la atención una pequeña columna de enmascarados, unos diez, cuyas máscaras negras tenían una R (resistencia) pintada en rojo...En general, el ambiente era festivo. A medida que los adherentes a la cita fueron arribando a la plaza que se ubica en la base del cerro, comenzaron a tomar ubicación para presenciar el acto central que contó con varios grupos de rock, hip-hop, y bailes tradicionales indígenas.”¹⁰³

¹⁰³ Calma y ambiente festivo en marcha por día de la raza. La Nación, Santiago, 10 oct. 2006.

Este texto nos presenta varios elementos interesantes para nuestro análisis si nos valemos, por ejemplo, del concepto de teatralidad de Villegas cuando señala que “un nuevo concepto de “teatralidad” estimulará entender la cultura como proceso de construcción de imágenes conformadoras y sustentadoras del imaginario social”¹⁰⁴. Así del relato expuesto podemos desprender al menos dos tipos de imágenes que nos ayudan a conformar la idea de esta celebración dentro del imaginario social intercultural, por un lado aquellas que nos presentan el estado o ambiente festivo, por ejemplo la muestra de instrumentos y bailes tradicionales indígenas, la presencia familiar en el evento, personas que asisten con niños, los jóvenes, etc. La existencia en la plaza que está los pies del cerro Huelén de puestos de venta de comida, generalmente tradicional indígena, y artesanía; en este sentido la imagen construida es como mencionamos la de una fiesta de carácter masivo en donde puede participar la familia en su conjunto. Por otro lado están aquellas imágenes que construyen la idea de una conmemoración protesta, en donde la celebración se presenta como excusa para expresar la inconformidad con el Estado chileno principalmente, apareciendo las imágenes de los grupos anarquistas y barras bravas entre otros que portan carteles y emiten consignas contra el sistema neoliberal capitalista y la opresión a los pueblos indígenas, o la imagen que describe la nota de aquella “pequeña columna de enmascarados, unos diez, cuyas máscaras negras tenían una R (resistencia) pintada en rojo”. Como recuento de lo expuesto diremos que las imágenes descritas en su conjunto fomentan aquel imaginario social que se juega en escenarios interculturales a propósito de una conmemoración con profundo sentido de memoria histórica.

Por otra parte la cultura chilena como sociedad también ha configurado rituales de la memoria en diversas áreas, como las fiestas conmemorativas tanto populares como oficiales, por ejemplo el 18 de septiembre, la cual contiene en si un gran número de símbolos visuales, imágenes, protocolos, y puestas en escena que permiten su construcción dentro del imaginario social nacional. En este punto quisiéramos detenernos para compartir el extracto de un texto escrito por Sonia Montecinos a

¹⁰⁴ VILLEGAS, Juan, “De estrategias culturales: la teatralidad en las culturas prehispánicas”. *Acta Literaria*, (22): 7-17, 1997.

propósito del terremoto del 27 de febrero de 2010. Lo incluimos con el fin de adherir a lo que se plantea, en el sentido de dar cuenta de cierta orfandad simbólica y de rituales de la que adolece la sociedad chilena y que movilice nuestra memoria. “Quiebres desde la naturaleza y quiebres políticos anegan el alma de un buen número de chilenos/as. Es este, entonces, un buen momento para que el acto de pensar movilice la memoria, para ejecutar esos ritos que Durkheim denominó “piaculares” y que se realizan en medio de la tristeza y la inquietud, pero que suturan simbólicamente las catástrofes. Entre los escombros de la vieja cultura chilena se encuentran, sin duda, fórmulas a las que recurrir y entre las ruinas de la nueva, algunas hebras para tejer significaciones que unan lo “fracturado estructuralmente”. Tal vez así la orfandad simbólica a la que nos hemos visto arrojados mute en rituales que evoquen genealogías profundas y duraderas.”¹⁰⁵

Pareciera ser entonces que el diálogo entre ambas memorias, la mapuche y la chilena, por medio de sus prácticas y ritos (o la ausencia de ellos), sea un espacio que movilice no solo el respeto por las historias particulares y locales, si no que además visibilice un nuevo espacio cultural, en el que el otro no se aprecia desde una exterioridad, sino que profundamente lleno de sentido y de historia. Este espacio intercultural de la memoria permitiría por medio de las prácticas y ritos portadores particularmente de imágenes y signos visuales de cada cultura una negociación de la diferencia y la elaboración de nuevos signos de una identidad intercultural.

Concluyendo nuestro segundo capítulo del trabajo creemos importante plantearnos una reflexión final a partir de lo que apunta el texto “Teatro Mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible?”, considerando que al repasar la narrativa de las historias del teatro latinoamericano existe una “ausencia” de revisión de la mayoría de las teatralidades indígenas. “Dicha omisión denota en principio la intención de ignorar un presupuesto básico, “la pluralidad cultural del territorio latinoamericano”, y evidencia

¹⁰⁵MONTECINOS, Sonia, Duelos y Mitos en la memoria sísmica chilena, [en línea] El Quinto Poder. 20 de marzo 2010 <<http://www.elquintopoder.cl/fdd/web/cultura/opinion/-/blogs/duelos-y-mitos-en-la-memoria-sismica-chilena>> [Consulta: 4 mayo 2010]

la parcialidad que hasta el momento viene privilegiando los textos estéticamente europeizantes e ideológicamente convenientes a los sectores sociales en el poder.”¹⁰⁶

Esta omisión se hace también extensiva a las teatralidades interculturales, por cuanto es excesivamente escaso el tratamiento de dinámicas interculturales y el análisis de teatralidades en este ámbito. Como lo mencionábamos en páginas anteriores la interculturalidad en nuestro país parece solo remitirse al “Programa de educación intercultural bilingüe” implementado por el gobierno. Entonces aquella situación omitida se convierte en un profundo y gran desafío, toda vez que implica insistir en la generación de espacios de encuentro intercultural, con la variable que hemos estado barajando durante el presente trabajo, vale decir, las teatralidades sociales que podemos descubrir y analizar de forma sistemática por medio de una metodología particular, diseñada a partir de la experiencia de la investigación realizada tanto teórica como prácticamente. Finalmente como hemos visto lengua, territorio y memoria pueden configurarse como categorías espectaculares, agregando al respecto que estas categorías, a su vez, pudiesen conformarse de tal forma que se nos presenten en un todo, en donde cada categoría figura como componente de una gran teatralidad de la interculturalidad, siendo en ese sentido la lengua la encargada de entregar la palabra, el lenguaje dicho; el territorio el espacio físico dónde esto se manifiesta y la memoria el conjunto de imágenes de testimonios y rituales.

¹⁰⁶ ARRECHE, Araceli, Teatro Mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible?, [en línea] La revista del CCC [PDF]. Enero / Abril 2008, N° 2. <<http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=45>. ISSN 1851-3263> [Consulta: 5 mayo 2010]

3. TEATRALIDADES EN PRÁCTICAS INTERCULTURALES MAPUCHE – CHILENO

DESCRIPCIÓN DE AGRUPACIONES MAPUCHE

Como parte esencial del trabajo se contempló el acercamiento a comunidades, asociaciones indígenas y personas mapuche, así como a las diversas actividades y acciones desarrolladas ya sea por estos grupos o en las que ellos hayan participado. Conformaron este grupo la “Comunidad Mapuche de Cerro Navia” o también identificada como la Unión comunal de organizaciones mapuche de Cerro Navia, comuna de la región Metropolitana que posee un gran número de población de origen mapuche, y quienes en su proceso migratorio desde sus tierras del sur se ubicaron en diversos barrios periféricos, los cuales se transformaron en verdaderos barrios mapuche. El principal lugar de reunión de los mapuche de la comuna, tanto organizados como no organizados, es el “Centro Ceremonial Mapuche de Cerro Navia”, terreno de 2,1 hectáreas en la ribera sur del río Mapocho, en la Avenida Costanera Sur, sitio que se utilizaba como vertedero. En el lugar, según nos relata y enseña doña María Inés Huentemilla existe un *Rewe*, una ruca, una sala multiuso de dos pisos y una explanada verde entre el *Rewe* y la ruca tradicional, lugares en que se realizan distintas actividades organizadas por las diversas agrupaciones mapuche de la comuna y por personas mapuche particulares.

También tuvimos la oportunidad de conocer al “Parque Ceremonial *Apu wechuraba* de Cerro Blanco”, lugar que según nos relata Khano Llaitúl (representante de la comunidad mapuche del lugar) es un terreno entregado en comodato a un grupo indígena aymara, encabezado por José Segovia, quien en su momento convoca a un grupo de mapuche a establecer su propio lugar de encuentro. Así con el tiempo Llaitúl y su gente se instalan en un terreno el cual se encuentra separado del terreno que ocupa la agrupación aymara, estableciendo cada uno un lugar particular desde el cual vivir su cultura y sus tradiciones.

De forma de completar esta presentación introductoria al capítulo describiremos de manera más particular y con el fin de presentar un poco de su historia, como se conformaron y el trabajo que desarrollan hoy en día a la Asociación Indígena *Trepeñ pu lamngen* de la comuna de Peñalolén, debido a que con este grupo se pudo establecer un vínculo más cercano y profundo.

ASOCIACIÓN INDIGENA TREPEÑ PU LAMNGEN

Trepeñ pu lamngen, cuyo nombre significa “despertamos hermanos” es una agrupación de la población Lo Hermida de la comuna de Peñalolén, Santiago¹⁰⁷, creada en 1994, sin embargo el año 1996 se establecen legalmente como centro comunitario funcional en la comuna de Peñalolén y luego como Asociación Indígena en el año 1999. La organización está constituida mayoritariamente por Mujeres y jóvenes Mapuche, que han emigrado de distintas comunidades indígenas de la IX región (Galvarino, Repocura, Quinahue), y X región (Valdivia; San Juan de la Costa, Osorno) los cuales participan voluntariamente aportando sus conocimientos y difundiendo su idioma y cultura ancestral que se basa en elementos tradicionales de la cultura mapuche.¹⁰⁸

La agrupación desarrolla un trabajo político, cultural y educativo con la comunidad mapuche que vive en la ciudad, y además incluyendo una perspectiva intercultural que incorpora a la sociedad en su conjunto en diversas iniciativas. Poseen una sede - *ruka* donde desarrollan gran parte de sus actividades y donde los días de semana funciona una guardería infantil. Al alero de esta organización surge el Centro cultural *Antükuyen* (Sol y Luna), cuyo trabajo se enfoca principalmente al trabajo teatral. La actividad ininterrumpidamente del grupo es una muestra de sacrificio,

¹⁰⁷ Dirección: Av. El Valle 6069, Lo Hermida, Peñalolén.

¹⁰⁸ “Presentación Agrupación Trepeñ pu lamngen” [en línea] <<http://www.trepein.cl/presentacion.htm>> [consulta: agosto 2010]

mística y respeto por las tradiciones, desarrollada por una juventud sana y comprometida con la identidad cultural de su pueblo.¹⁰⁹

Dentro de sus actividades más importantes destacan: la realización y producción de un Disco de Música Tradicional Mapuche en el año 2000, denominado "*Ülkantun Mapuche warria meu*", cantos Mapuche en la ciudad, la capacitación de Educadores Comunitarios a través del Programa de Formación de Educadores Indígenas de la Conadi y de la Universidad Tecnológica Metropolitana, la capacitación en talleres y posterior exhibición de platería Mapuche, asesorías y participación en documentales, montaje y puesta en escena de cuatro obras de teatro, dos de ellas ganadoras de proyectos FONDART regional RM¹¹⁰. La última de las obras teatrales que presentaron se denominó "Una mujer mapuche en tiempos de la pacificación de la Araucanía", la cual según Nelly Hueichán (miembro de la asociación) destaca "La importancia del rol histórico de la mujer mapuche y su revalorización en el contexto actual es la temática principal de la obra", el montaje es el resultado de una investigación histórica que los miembros de la asociación indígena realizaron con los adultos mayores de su etnia. "Al hacer esta indagación en nuestras raíces, nos encontramos con el poder de sobrevivencia de las mujeres mapuches". A través del relato de una niña mapuche y su historia de vida hasta llegar a transformarse en una adulta, la obra da cuenta de la importante participación de las mujeres de esta etnia en los procesos históricos del siglo XIX, herencia que aún está vigente. Enfrentada a los acontecimientos, representados por los personajes masculinos del Coronel Saavedra, el soldado raso y el soldado viejo, la joven se convierte en protectora de su cultura y las tradiciones de ésta. Asimismo, la obra se plantea como una instancia de diálogo entre personas mapuches y no mapuches. Huiechan señala que la motivación es "mostrar a nuestro pueblo, nuestra cultura y nuestra historia más allá del estereotipo de personas conflictivas"¹¹¹.

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ "Santiago/Invitan a Escuela de Mujeres Líderes Mapuche" [en línea] <http://www.feministastramando.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=1792&Itemid=57>[consulta: agosto 2010]

¹¹¹ "Una mirada a la memoria histórica de la mujer mapuche" [en línea] <<http://www.chileaudiovisual.cl/portal/index.php//index.php?page=articulo&articulo=2926>> [consulta: agosto 2010]

ANÁLISIS DE TEATRALIDADES EN PRÁCTICAS INTERCULTURALES

Como ya lo expusimos, hemos decidido centrarnos en el tema de la teatralidad en actos sociales, lo que involucra por tanto observar y analizar un acontecimiento de carácter social como teatro comprometiendo entender la teatralidad como una condición de presencia y también de representación. Concordamos con la referencia del libro de Gustavo Geirola “Teatralidad y experiencia política en América Latina” al expresar que se determina un concepto de la teatralidad como política de la mirada, como una lógica y hasta como una topología.

Definitivamente una de las manifestaciones de la teatralidad es su presencia en situaciones que sobrepasan al teatro y que exceden a la ficción sobre un escenario, vale decir, como apunta Cornago “un sentido de la teatralidad que se juega en ámbitos de la realidad”. Por ejemplo si observamos un objeto, como todo “objeto teatral”, siempre subsiste algo más allá, siempre representa algo, lo cual nos permite indagar por ejemplo sobre la conformación y repetición de signos, imágenes y metaforizaciones; en nuestro caso hablamos de una teatralidad actual que se sustenta en experiencias tendientes a superar las relaciones interétnicas asimétricas propias de la colonialidad.

Para nosotros analizar un acto social como teatro nos permite organizar los medios expresivos y los actores/cuerpos presentes, con el fin de dimensionar las diferencias histórico/culturales entre mapuche y chilenos, las cuales no nos golpean como un hecho determinado y acabado sino como una acción en ejecución y un proceso dinámico, así como también poner en perspectiva un proceso intercultural y decolonizador de los signos visuales, del cuerpo y el espacio a la par con la decolonización del discurso narrativo. Por ello nuestro análisis de prácticas interculturales considera poner especial atención a las acciones y signos lingüísticos, espectaculares, auditivos y visuales que son utilizados dentro de estas prácticas, así como la conformación de las categorías espectaculares que hemos definido para esta investigación: la lengua, el territorio y la memoria.

De esta forma se ha recogido la experiencia de encuentro intercultural con las agrupaciones mencionadas anteriormente, con quienes se pudo compartir diversas actividades las cuales funcionan de base para establecer el análisis propuesto. Como propuesta metodológica se considera el estudio empírico de prácticas desde las cuales desprenderemos el análisis de teatralidades interculturales. Una de ellas es la ceremonia/evento intercultural y la segunda la conversación/*nütram*.

3.2.1 LA CEREMONIA/EVENTO INTERCULTURAL

Hemos denominado ceremonia/evento de carácter intercultural a una práctica bastante común y cercana para las agrupaciones mapuche organizadas, actividad social generalmente vinculada o realizada a propósito de la inauguración, promoción o clausura de algún proyecto/iniciativa sociocultural, en donde interviene la propia organización, en este caso mapuche, fundamentalmente como gestora y ejecutante del proyecto, y el gobierno por medio de los municipios, ministerios u organismos como CONADI, como entidades patrocinantes y/o financiadores. Tanto en el caso de la ceremonia de inauguración del programa de salud tradicional mapuche para la comunidad de Peñalolén y del cierre del mismo programa en el Hospital El Salvador, como en el evento de entrega de becas escolares a niños/as mapuche de la comuna de Cerro Navia, existen un gran número de teatralidades que giran en torno al carácter intercultural de las mismas y que proporcionan los elementos que nos permiten visualizar una poética de lo público y lo presente que subyace en este tipo de experiencias. Para nosotros al contener la ceremonia/evento estos ámbitos de lo público y lo presente implica básicamente que ellos se lleven a cabo en espacios públicos esencialmente al aire libre, en donde grupos determinados se reúnen para ejecutar ciertas actividades como objetos presentes. Sin embargo por medio del análisis propuesto podremos indagar con mayor precisión y especificidad en cada una de las partes que componen una ceremonia/evento con el fin ya descrito de organizarlos de manera de comprender su funcionamiento espectacular y dejar ver su objetivo subyacente de carácter intercultural y decolonizador.

De forma inicial la presencia por una parte de los miembros de la organización mapuche, la de los funcionarios, representantes y/o autoridades de gobierno, y la de los vecinos “comunes y corrientes” expresan el primer y más simple acto intercultural, el del encuentro físico en un mismo lugar. Por extensión podemos decir que se trata asimismo de un acto convivial, “reunión, encuentro de presencias (...) el convivio implica la reunión de dos o más hombres vivos, en persona, en un centro territorial.”¹¹²

Como primer elemento describiremos brevemente el espacio escénico de las ceremonias/evento escogidas. En la inauguración del programa de salud intercultural en el consultorio de Lo Hermida en Peñalolén (Foto 1) y de cierre del mismo programa a nivel zonal oriente en el Hospital El Salvador en Providencia (Foto 2) actividades organizada y co organizada por la Asociación *Trepeñ pu lamngen*; encontramos que el espacio escénico en que se desarrollan las acciones corresponden a dos centros públicos de salud (un consultorio y un hospital) ocurriendo la acción en ambos casos en las afueras del recinto, en sus jardines. Por su parte en el evento de entrega de becas escolares en Cerro Navia el espacio escénico está constituido por el Centro ceremonial mapuche de Cerro Navia (Foto 3)

¹¹² DUBATTI, Jorge, *El Convivio Teatral, teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Ediciones Atuel, 2003.



Foto 1

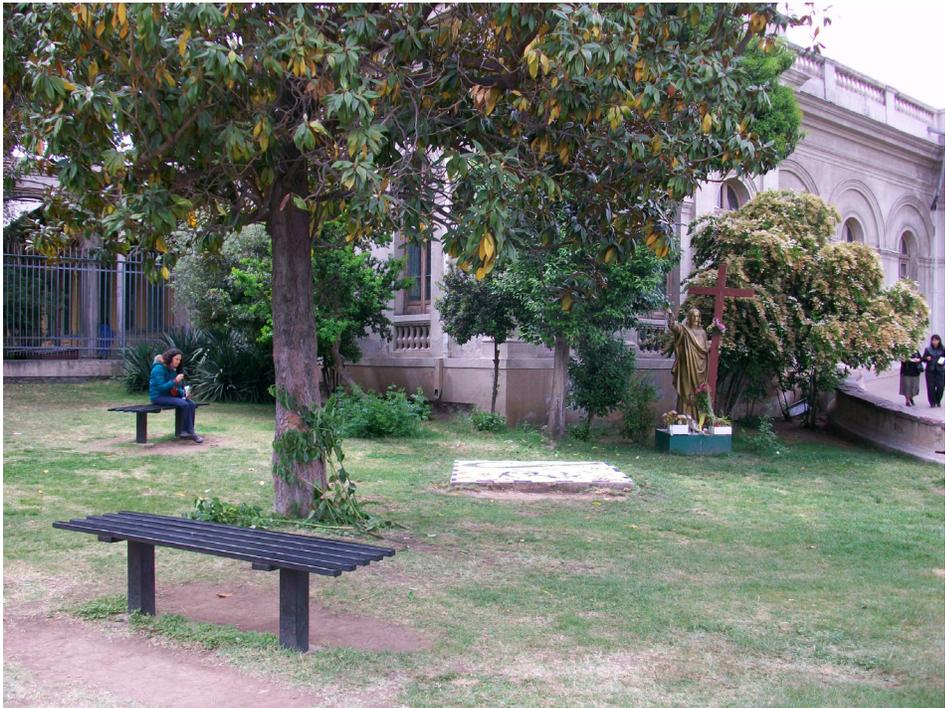


Foto 2



Foto 3

Todas las ceremonias/evento comienzan con una primera escena que consiste en una serie de presentaciones, saludos y/o discursos de los organizadores y autoridades respectivas que dan cuerpo a una teatralidad que se expresa en la discursividad, y que tiene como eje dramático el reconocimiento y la reivindicación cultural mapuche, así como la recuperación de costumbres y valores culturales. Las intervenciones corren por parte de representantes de las organizaciones mapuche quienes ofician de anfitriones y en donde sus discursos se cargan aún más de las ideas reivindicativas del pueblo nación mapuche, encontrando en esta acción la posibilidad de transmitir directamente a la autoridad una discursividad compartida por la mayoría de las organizaciones mapuche en la actualidad. Por otra parte está el discurso de representantes del gobierno (central o local) quienes apelando a los conceptos de respeto y valoración cultural ofrendan sendos reconocimientos al trabajo de las organizaciones presentes. En estas acciones la lengua como categoría espectacular permite indagar en la forma en que se expresan los discursos, los cuales establecen una teatralidad intercultural en el momento que cada orador realiza en un primer momento un saludo particular en su idioma, produciéndose un contacto entre

palabras, sonidos y corporalidades diferentes pero ubicadas en un mismo escenario. Al disponerse los personajes oradores en el conjunto escenográfico de la escena podemos ver (Foto 4) como se articula una imagen que se compone de un paralelo entre el chileno y el mapuche, lo cual se hace aún más evidente en el vestuario y atuendos de los disertantes.



Foto 4

La vestimenta e indumentaria marca la articulación de un signo visual extremadamente relevante, y que se potencia por medio de la diferencia en la imagen corporal de los presentes, ya que esta diferencia establece una relación con el rol que cada participante representa dentro de la actividad, se trata por tanto de un código teatral. Así por ejemplo en la ceremonia en la comuna de Peñalolén se encontraban alrededor de 6 mujeres con vestimentas tradicional mapuche, entre ellas la Machi, sra. María Isabel Llancajón y su marido, quien vestía pantalones, una manta y un *trarilonko* (cintillo); La Machi viste una blusa y un vestido ancho de textura satinada color verde claro, junto con su *iwutue* (sobretudo), joyas y adornos, el resto de las mujeres por su parte llevan *chamal* (pañol/vestido), *trarüwe* (faja) y *iwutue* (sobretudo) además de sus

joyas y adornos como aros, *trarilonko*, *trapelakucha* y cintas de colores. Como contraparte aparecen los funcionarios del consultorio y el municipio invitados a la ceremonia, quienes tienen una vestimenta institucional, representada en una chaqueta de polar color roja con el logo y nombre del municipio de Peñalolén. Por último se encuentran los usuarios del consultorio en sus vestimentas informales. Algo similar sucede en la ceremonia de entrega de becas escolares en Cerro Navia, donde vemos a un gran número de mapuche hombres y mujeres, niños y adultos (cerca de 50 personas) vistiendo de manera general según la forma tradicional descrita. También en esta actividad las autoridades y funcionarios del municipio se representan por medio de una vestimenta institucional, chaqueta de polar color azul marino con el logo y nombre del municipio de Cerro Navia, agregándose a ellos un par de representantes del gobierno central con su particular y a estas alturas simbólico cortaviento color rojo con logo del gobierno de Chile. En esta última actividad el número de vecinos no mapuche era mínimo no logrando constituirse como actor representado dentro de la ceremonia.

Es indudable que por parte de las mujeres y hombres mapuche que visten su vestuario tradicional en este tipo de actividades, se trata de una opción distinta a su vestimenta común, y existe por tanto la intención de representar su cultura, conmemorando y articulando por medio del vestuario la imagen de un memoria tradicional, agregando que además se trata de una forma de auto-representarse en el escenario social como un grupo o colectivo diferente a otro, con particularidades tradicionales que logran transmitirse de generación en generación. Por otra parte la vestimenta de los representantes de los municipios y gobierno ejemplifican su pertenencia institucional la cual se simboliza en el uso de chaquetas (polar o cortavientos) de distintos colores según el municipio o repartición de gobierno.

Como punto específico y de acuerdo a lo que nos expresaba la sra. Isabel Huentemilla de Cerro Navia, el vestuario tradicional de una mujer mapuche debe cumplir con ciertas reglas o normas, como por ejemplo no calzar botas ni botines cuando se usa *chamal*, solo se debe usar zapatos o bien a pie descalzo, sin embargo, en ambas actividades varias mujeres llevaban botas o botines, sobre todo las más jóvenes, quienes seguramente son más proclives a introducir cambios en el vestuario

tradicional o bien desconocen la norma específica. En este mismo sentido las mujeres mayores llevarían de mejor forma la vestimenta tradicional, y así lo pudimos apreciar de acuerdo a lo que nos contaba la sra. Isabel, estableciéndose diferencias entre los miembros de la propia cultura denotando por ejemplo un mayor o menor conocimiento respecto de la vestimenta tradicional. En definitiva el vestuario como signo articulado en función de la memoria particular de cada grupo cultural marca o conmemora la diferencia con otro, estableciéndose en este caso una teatralidad que permite analizar la memoria como una categoría espectacular al aparecer, en el escenario social descrito, el cuerpo de los mapuche portando su vestuario tradicional de forma extra cotidiana, y existiendo además gestos de respeto por parte de los *winkas* que los observan y se encuentran junto a ellos.

La segunda escena corresponde a la realización de un rito/rogativa/*purún*. En estas escenas la teatralidad de la ceremonia/evento se remite profundamente a la ritualidad mapuche y también a su memoria tradicional. Por ejemplo en la ceremonia del consultorio de Lo Hermida se realizó la plantación de un *foye* o canelo, una rogativa encabezada por la *Machi* y un *purún* (nombre genérico de las danzas mapuche, las cuales tienen un contenido espiritual además del estético) A su vez la actividad del hospital El Salvador también contó con la acción de la rogativa y el *purún* (Foto 5 y 6) en tanto que en el evento de Cerro Navia se realizó un *purún*.



Foto 5



Foto 6

Así en el caso de la ceremonia del consultorio de Lo Hermida la acción de la rogativa se inicia con la entrada de todos los miembros de la asociación indígena junto a la Machi y su familia en una pequeña porción de tierra y pasto del jardín. En la tierra se planta en *foye* o canelo (árbol sagrado) como signo de la religiosidad mapuche, y la *Machi* inicia la rogativa complementándose la escena con la sonoridad de su voz y la del *kultrún* que toca. Otros actores de la escena son el resto de los asistentes quienes se quedaron a un costado de la porción de tierra en la plataforma de cemento de acceso al consultorio. Por más que ellos fueron invitados a unirse cerca del árbol sagrado mapuche, tanto las personas usuarios del consultorio como las chaquetas rojas de los funcionarios municipales insistían en rodear la rogativa desde el cemento, acción que marcaba una división del escenario en dos porciones, quienes se encontraban en la porción de tierra y pasto y quienes se encontraban en la porción de cemento. La escena finaliza con la realización de un *purrún* al compás del *kultrún*, interpretado con gran fuerza por parte de dos mujeres mapuche, a pie descalzo durante la fría mañana de agosto en Peñalolén.

Volviendo más detalladamente sobre el espacio escénico diremos que en las dos ceremonias/evento desarrolladas en los centros de salud mencionados, este espacio corresponde a un territorio netamente chileno, real y simbólicamente chileno, y considerando que desde la perspectiva chileno-occidental el territorio se ciñe profundamente al concepto de propiedad estableciéndose así el cerco, reja o linde como símbolo esencial de tal visión; cuando una ceremonia-evento intercultural ocurre en territorio chileno se produce una resignificación del espacio por medio de su utilización en la forma y sentido de la cultura mapuche, ya sea a través de los actos de plantar un *foye*, realizar una rogativa, un *purrún*, y al escuchar palabras y cantos en *mapudungún*. Así esta nueva (antigua) vinculación con un territorio se produce en gran medida gracias a la puesta en escena de un espectáculo que satisface y representa a los miembros de la comunidad mapuche y no “incomoda” a los chilenos. En este sentido la resignificación territorial se vuelve incuestionable en el contexto de una promoción de relaciones interculturales de respeto, y en donde el proceso representacional de las acciones ejecutadas busca superar ciertas sujeciones

coloniales al justamente relocalizarse los conocimientos de una cultura en un territorio que ancestralmente les pertenece.

Por su parte, en la actividad de entrega de becas escolares el espacio escénico está dado por el Centro Ceremonial Mapuche de Cerro Navia, en este caso tal lugar corresponde a un territorio mapuche, es decir, se le considera un lugar de encuentro mapuche; ello a partir de una convención (desde la perspectiva chilena) y por medio de un acto tradicional sagrado (desde la perspectiva mapuche) como es la instalación de un *Rewe* (Foto 7) El *Rewe* es un altar sagrado que se usa en celebraciones importantes como *nguillatún* y *we tripantu* entre otros, está compuesto por una figura tallada antropomorfa escalonada y clavado en la tierra (*chemamull*) rodeada por ramas de canelo o *foye* y adornado con banderas de distintos colores¹¹³. A nuestro parecer, la presencia del *rewe* permite y potencia la ejecución de acciones con una alta carga ritual y simbólica como el *purrún*, el cual en esta ceremonia, se realiza por parte de un grupo de mujeres que lo interpretan en vestimenta tradicional, junto a ellas se escucha el canto monocorde de una mujer mapuche junto al sonido del *kultrún*, la *pifilka* (instrumento de viento) y una trompeta, la cual marca un punto de extrañeza en medio de los instrumentos tradicionales presentes. A pesar de que la trompeta también es tocada por un mapuche, se ubica a la distancia de unos 5 metros de donde se encuentra la mujer y el hombre mapuche (en vestuario tradicional) que tocan el *kultrún* y la *pifilka* respectivamente. En ese momento la escena está perfectamente acabada si consideramos que el espacio está definido, las acciones ejecutadas y existe un público que contempla tal puesta en escena.

¹¹³ Para el específico de la descripción de objetos culturales y religiosos, historia y organización Mapuche revisar: ALDUNATE, Carlos, *Cultura Mapuche*. Santiago, Ministerio de Educación, 1978. 53p. (Serie El patrimonio cultural chileno colección culturas aborígenes). HERNANDEZ, Isabel, *Autonomía o Ciudadanía Incompleta, el pueblo mapuche en Chile y Argentina*. Santiago, Pehuén Editores, 2003. 383p. MARIMÁN, P., CANIUQUEO, S., MILLALÉN, J., LEVIL, R. ¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro, Santiago, LOM Ediciones, 2006.

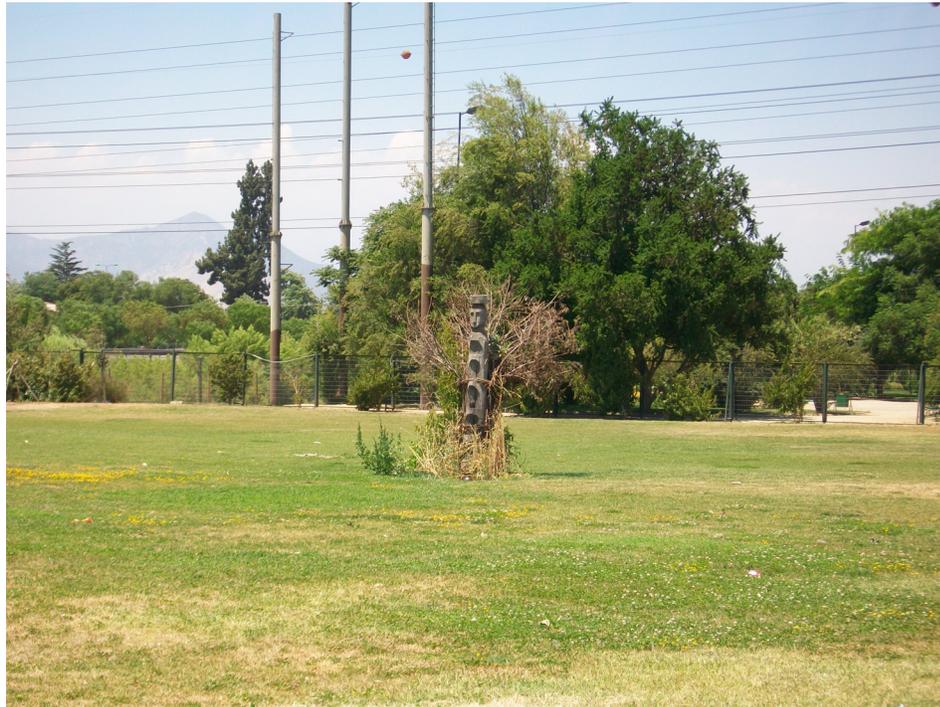


Foto 7

Es importante contemplar que aquellos lugares considerados territorio mapuche dentro de la ciudad de Santiago se configuran como verdaderas islas dentro de la urbe, como señalamos estos lugares son apropiados particularmente como lugares ceremoniales donde se puede vivir y expresar la cultura mapuche, sin embargo, la existencia de estos lugares no anula la idea de que el mapuche sigue siendo una persona inmigrante dentro de la ciudad y que su mayor deseo y anhelo es volver a su tierra, a su *lof*. Estos espacios resignificados intentan compensar la ausencia y lejanía de los territorios del sur, pudiendo interpretarse como simulacros o territorios que ficcionan y representan al *wallmapu* (territorio mapuche ancestral). En este sentido la representación se visualiza a través de la construcción de *rukas*, la instalación de *rewe*, la plantación de árboles tradicionales, la existencia de un lugar al aire libre para el fogón mapuche. Así por ejemplo en los casos del parque ceremonial de Cerro Navia, y el centro ceremonial *Apu wechuraba* aparecen para nosotros, desde la imagen que proyectan, como un esfuerzo por realizar una (re)construcción visual de su mundo tradicional en un territorio extranjero, intentando resignificarlo por medio de signos visuales como la *ruka*, el *rewe*, el fogón y el entorno vegetal. Por otra parte está la

vinculación espiritual intangible que se busca establecer con el territorio y que se expresa especialmente en los ritos y ceremonias que se realizan en él. Existe por último una intención o idea de relocalizar las prácticas culturales mapuche en la ciudad, ya que ello permite validar con mayor potencia las prácticas y conocimientos mapuche en el escenario global de la ciudad. La configuración de un territorio propio, por representado que esté, otorga mayor intensidad las prácticas que se realizan y a los conocimientos que surgen en él.

Es así como podemos leer que en algunos casos los signos, símbolos, e imágenes, y la ejecución de ciertos actos conforman un aparato espectacular tan potente que permite resignificar totalmente o dar sentido particular a un espacio, de igual forma como ocurre en el teatro con el espacio de la sala de teatro convencional o con uno público, en donde se convierte el lugar en la forma y sentido definido por cada espectáculo teatral. En nuestro caso tal transformación se vincula con un deseo de revalorización y reapropiación territorial por parte de los actores mapuche, marcándose como punto sustancial en el metarrelato reivindicativo.

La última parte de la segunda escena de rito/rogativa/*purrún* tiene como acción principal la interpretación del aplauso y el *afafán*, los cuales aparecen y se escuchan de forma simultánea al finalizar el *purrún*, haciendo los mapuche *afafán* y los chilenos aplaudiendo. En el evento de Cerro Navia el *afafán* tiene supremacía sobre al aplauso por la cantidad mayor de mapuche presente. En nuestra cultura el aplauso constituye una expresión de aprobación por medio del ruido que genera el golpe de las manos, a su vez la cultura mapuche utiliza el *afafán*, que consiste en una secuencia de gritos basados en la expresión “yayayayaya...”. Ambas expresiones son una forma de comunicación que indica frente a un discurso, una presentación artística o cualquier acto social que lo amerite una opinión de aprobación. El aplauso es una expresión no verbal en cuanto utiliza el sonido de las palmas ya sea de forma continua o rítmica, por su parte un *afafán* utiliza sonidos vocales y gesto corporal en algunas ocasiones como podemos ver en la imagen (Foto 8) en la ejecución de un *afafán* durante la marcha reivindicativa del 12 de octubre este 2010, alzando varillas de coligüe, *chuekas*, banderas, *kultrún* u hojas de canelo. El *afafán* como expresión cultural particularmente

mapuche se utiliza como un grito para dar fuerza. En todas las ceremonias/eventos interculturales que presenciamos aparece el *afafán*, sin embargo, en algunas la fuerza del mismo era mas intensa que en otras, es el caso precisamente de la ceremonia de Cerro Navia. Como señalamos la presencia mapuche en aquella oportunidad era proporcionalmente mayor a la de chilenos y además nos encontrábamos en su centro ceremonial, siendo ellos anfitriones y no invitados en un espacio como el consultorio y el hospital. Es importante destacar que para la cultura mapuche tanto el *afafán* como la expresión *marichiweu* son símbolos de energía de hombres y mujeres mapuche reunidos en comunidad, utilizándose el grito para dar fuerza y como forma de resistencia; ahora cuando la escena congrega como personajes a mapuche y chilenos, y aplauso y *afafan* se escuchan de forma simultánea se provoca un nuevo juego de ritmos y sonidos, el aplauso aparece como un sonido continuado mientras de forma paralela de oye el *afafán* acompañado del sonido del *kultrún* y la *pifilka*.



Foto 8

Para comenzar a entender la teatralidad de forma general existe un elemento inicial que es la mirada del otro¹¹⁴, en estos casos tal mirada transita entre uno y otro actor de la escena, en ciertos momentos es apreciable que los chilenos presentes en una ceremonia son público espectador de la expresión de teatralidad o del acto performativo de un grupo mapuche, por ejemplo los actos relacionados con el vestuario, o más claramente en las performance del *purún* o la plantación de un *foye*. Por otra parte también apreciamos la mirada del otro mapuche como público espectador cuando por ejemplo las autoridades o representantes de gobierno realizan su despliegue político por medio de los discursos, agregando el componente gestual del respeto y agradecimiento hacia los miembros de la cultura mapuche.

Apreciar aquella movilidad, aquel tránsito en la mirada del otro, en la medida que no se establece un espectador de manera fija, nos permite visualizar el carácter procesual de las relaciones que aquí se construyen. De manera que este tipo de configuración que quiebra la relación convencional entre las categorías actor-espectador, que rompe con el molde fijo de poder y status de uno frente a otro, permite establecer un vínculo mutable que alterna tales categorías, pero que sin embargo en algunos casos vuelve inestable los modos de apreciarse mutuamente en el escenario social, como por ejemplo cuando se interpreta un *purún* y alguna autoridad invitada comienza a hablar por celular rompiendo de forma abrupta la relación que se proponía de actor-espectador para aquel momento, y que además deja ver un escaso interés por aquel otro en la escena.

Por otra parte en un escenario de relaciones postcoloniales el propio cuerpo de los actores involucrados va modificándose en su relación con el otro, estableciéndose en este caso (relaciones mapuche – chileno) y en el particular analizado (situación de encuentro intercultural en una ceremonia/evento) una actitud menos asimétrica, menos sumisa, por tanto de mayor equivalencia, relación a nivel corporal que se visualiza como paralela o “iguales en la diferencia”, donde tanto chileno y como mapuche ocupan sus lugares en la ceremonia con propiedad, sin embargo, podemos

¹¹⁴ Revisar: CORNAGO, Oscar, ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad [en línea] <<http://www.telondefondo.org/home.php> > [consulta: 25 septiembre 2010]

decir que esto solo forma parte de la práctica específica de una ceremonia como la describimos y que se diluye en el nivel global de las relaciones mapuche chileno actuales, y como apunta José Marimán “estado chileno y pueblo mapuche se superponen en un mismo territorio, de manera asimétrica por cuanto el estado domina a los mapuche, que fueron transformados en sujetos y comunidad o sociedad subordinados. La cuestión mapuche o mejor aún la cuestión nacional mapuche surge en ese momento, y toma la forma de explotación del territorio expoliado, explotación de los mapuche, y de colonización con población exógena a ese territorio.”¹¹⁵

3.2.2 LA CONVERSACIÓN/NÜTRAM

En un estado de relaciones interculturales mapuche chileno es relevante el espacio que ocupa la conversación, este tipo de práctica cultural se presenta como uno de los modos más preciso de acercarse al conocimiento y el diálogo de ideas y saberes. En este caso la conversación posee una serie de características que la vuelven particular y distinta a otro tipo de conversaciones, desde la perspectiva mapuche podríamos hablar de un *nütram*, que corresponde a la relación de algún suceso verdadero o considerado como tal, señalándose que a través de él se perciben las huellas de hechos históricos. La estructura de los *nütram* es menos precisa que la de un *epew* (cuento, fábula de ficción) sin embargo, lo que pareciera tener mayor relevancia en este tipo de relatos es el hecho de describir o explicar un suceso de carácter histórico “experiencias vividas por antepasados, cercanos o remotos, por otros miembros de la comunidad ya fallecidos, por personas del presente, etc. Comprende tanto sucesos cotidianos personales como aquellos ocurridos a grupos de personas que puedan considerarse históricos o, incluso, legendarios.”¹¹⁶ El *nütram* responde sin duda a una modalidad de relato oral híbrido que se genera en el marco de las

¹¹⁵ MARIMÁN, José, Estado chileno y pueblo mapuche [en línea] <<http://www.mapuchemation.org/espanol/html/articulos/art-74.htm>> [consulta: septiembre 2010]

¹¹⁶ SANCHEZ, Gilberto, Relatos orales mapuche (procedentes del Alto Bio Bio, VIII región) [en línea] <<http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/ethno/ethno1.pdf>> [consulta: agosto 2010]

conversaciones familiares, y en donde el relator puede pasar desde un nivel lingüístico coloquial a otro elevado y solemne de acuerdo al tema. Las narraciones orales como el *nütram* se conforman como el modo mas efectivo para transmitir la propia historia de generación en generación, considerando que para los mapuche historia es cultura, la cual involucra los ámbitos de la vida cotidiana, estilo de vida y visión del mundo. A través de los relatos orales se da cuenta del punto de vista mapuche en la reconstrucción de la historia local, esta historia que contiene una visión integral de lo que se considera el *kimün*, la sabiduría o conocimiento, el cual no está parcelado como ocurre con las disciplinas en la ciencia occidental; el conocimiento mapuche en sus múltiples aristas se traspasa de generación en generación a través de la oralidad. La carencia de escritura en los orígenes del pueblo mapuche deja a los relatos en el plano de la oralidad y bajo el dominio del relator o narrador, el cual aporta su cuota de creación introduciendo diálogos y onomatopeyas.

En atención a los elementos mencionados diremos que la conversación de carácter intercultural posee bastantes elementos propios del *nütram*, siendo por ello indispensable conocer tal forma de relato para poder analizar el global de una conversación intercultural mapuche - chileno; tanto el *nütram* como la conversación se constituyen a partir del diálogo, se escucha y se habla en un continuo que se detiene cuando ambos conversadores están de acuerdo. En este sentido vale el análisis de la conversación/*nütram* bajo preceptos de la comunicación oral, la cual no implica analizar solo el contenido de una conversación, sino que también las diferentes reglas que rigen el decir, lo que se dice oralmente no dice relación únicamente con el contenido de un texto oral, sino con un acto de comunicación que está regido por un conjunto de convenciones. La comunicación oral no se reduce a un contenido de información, ni a un conjunto de palabras o signos verbales, se nutre, además, de otros signos paralingüísticos como los tonos de las voces, su volumen, las pausas, etc. Este tipo de narraciones y conversaciones poseen una condición multimedial y performativa a través de la dimensión gestual, de un determinado fonetismo, un ritmo de locución y hasta una estética ritual, “la palabra oral siempre constituye la modificación de una

situación existencial total que invariablemente envuelve al cuerpo. En este sentido, puede afirmarse que la teatralidad es consustancial a las culturas orales.”¹¹⁷

Considerando lo mencionado hemos escogido dos conversaciones/*nütram* que acontecieron en el marco del acercamiento a las agrupaciones mapuche referidas. La primera corresponde a la conversación/*nütram* sostenida con la sra. María Isabel Huentemilla de la comuna de Cerro Navia, y la segunda se trata de la conversación/*nütram* con Khano Llaitúl y los miembros de la comunidad *Apu wechuraba*. En la primera el espacio escénico de la conversación corresponde a la *ruka* ubicada en el centro ceremonial mapuche de la comuna. Este espacio en su exterior se aprecia como una *ruka* bastante grande, en su interior la escenografía la componen el piso de tierra, un fogón, algunas sillas, bancas y varias mesas de madera que son las que reúnen a quienes se sientan a conversar, en este último espacio se suma otro elemento escenográfico: la iluminación, la cual se instala escénicamente marcando un componente constante y definitorio de la atmósfera. La iluminación que cubre el interior de la *ruka* es tenue, ya que a través de la paja (*küna*) del techo de la *ruka* solo se dejan filtrar pequeños haces de luz que se funden con el permanente humear del fogón, por su parte los colores que predominan en la escena son distintas tonalidades de café en la madera, paja y piso, el gris de las cenizas, el rojo del fuego, el negro del hollín de las ollas y teteras, completando así una imagen acogedora que nos remite a la ruralidad, el campo, el sur de Chile, el *wallmapu*. (Foto 9)

¹¹⁷ HENRÍQUEZ, Patricia, Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh, *Acta Literaria*, (28): 45-62, 2001.



Foto 9

En la segunda experiencia el espacio escénico está dado por el parque ceremonial de Cerro Blanco, en este caso la acción específica se desarrolló a las orillas de un fogón al aire libre, el cual se encontraba rodeado por piedras que se utilizan como pequeños asientos individuales. En este caso la presencia del fuego se transforma en un elemento escenográfico central, donde los protagonistas se congregan en torno él formando un círculo que lo rodea, y en dónde en este caso el protagonista principal de la acción, es decir, quien guía la conversación/*nütram* (Khano Llaitúl) es el encargado de ir alimentando el fuego con la leña que se deposita a un costado del círculo. Esta disposición escénica permite asumir una actitud de contemplación y escucha, la cual se refuerza con en la imagen que nos entrega el entorno del Cerro Blanco rodeado de árboles y diversa vegetación, así como la presencia de aves y algunos animales (perros y gallinas principalmente)

Como podemos apreciar las dos experiencias vivenciadas se sucedieron en lo que podemos denominar territorio mapuche¹¹⁸, en este sentido el espacio de encuentro se conforma como aquel territorio descrito anteriormente, en donde sobresalen los elementos espectaculares propios de la cultura mapuche, sin embargo, establecemos una diferencia en cuanto que las conversaciones/*nütram* suelen tener como lugar específico dentro de tal territorio un escenario más íntimo, en donde el desarrollo de las acciones se corresponde con tal característica adquiriendo cualidades de intimidad. Por otra parte estos espacios acrecientan aún más la idea de estas islas en la urbe, ya que a medida que la imagen es más íntima, mayor es la sensación de encontrarse en un espacio con características distintas a la ciudad, permitiendo entrar en la dinámica de la representación del territorio ancestral mapuche (*wallmapu*). Las imágenes construidas a partir de los elementos que ocupan el espacio escénico permiten destacar sobre todo cierta esencia de la tradición mapuche vinculada a la ruralidad; condición en la que habitan un número importante de mapuche en el sur de Chile, y si bien en aquellas latitudes sobreviven escasamente las construcciones tradicionales como la *ruka*, muchas de las casas actuales siguen siendo bastante similar en varios de los aspectos señalados, como por ejemplo el fogón o cocina a leña, el total o parcial piso de tierra, la sencillez de los espacios y los leves colores que lo tiñen.

Ahora bien, la primera escena de una conversación/*nütram* consiste en un acto de acuerdos y confianzas, es imposible sentarse a conversar si las partes involucradas no acuerdan tal acto, para ello se realiza un pequeño diálogo que define el inicio y el lugar de la conversación, y también se establece la actividad a ejecutar durante la misma, ya sea por ejemplo los actos/ritos de fumar tabaco o tomar mate. Apreciamos que el acto/rito de fumar tabaco se considera principalmente como una iniciativa masculina, y el acto/rito de tomar mate como una iniciativa femenina, en este sentido la teatralidad se vincula nuevamente al espacio ritual y tradicional. Específicamente durante la conversación/*nütram* con Khano Llaitúl y los miembros de la comunidad del *Apu wechuraba* se ejecutó el rito de fumar en *kütra* (Pipa mapuche tallada en piedra o

¹¹⁸ Cfr. Las ideas respecto de la ausencia de verdadero territorio mapuche en Santiago, agregando además el concepto de “mapuche urbano”, al respecto existe una fuerte crítica a tal concepto, entendiéndolo como un instrumento artificial del gobierno que permite la creación del mapuche sin territorio. N de la A.

hecha de madera) disponiéndose para ello los protagonistas, alrededor de 15 personas, en torno al fuego encendido, así en una actitud de reciprocidad se hizo circular la *kütra*, y cada fumador ofrece una bocanada del humo del tabaco hacia los espíritus y otra hacia el propio cuerpo. En este momento los invitados que no eran miembros de la comunidad no participaron del acto mismo de fumar tabaco, siendo solo testigos presenciales de la acción, sin embargo, no se adopta la actitud de espectador desde fuera de la acción, si no por el contrario se está dentro de ella, junto a quienes si la ejecutan a cabalidad.

Por otra parte en la conversación/*nütram* con doña M. Isabel Huentemilla la acción de sentarse a “matear” aparece como la actividad a ejecutar, y ello implica disponer los elementos necesarios para tal labor, así es como se pone la tetera al fogón y se preparan los ingredientes del mate (mate, bombilla, yerba, azúcar, paño de cocina) conformándose una acción muy precisa y que culmina cuando, en este caso, las dos personas que se disponen a conversar se sientan a tomar el mate sirviéndose una primero y otra después bebiendo del mismo mate en una acción continua que dura cerca de dos horas. En estas acciones apreciamos una metáfora de lo masculino y lo femenino representado en el acto de fumar tabaco y tomar mate, metáfora que se extiende también a la relación masculina del fuego/sol/oro y femenina del agua/luna/plata y que se traducen en las acciones de prender un fogón o fogata como actividad masculina y el acto de apagar el fogón o fogata, como actividad femenina. Este tipo de metaforizaciones complementan la visión de mundo del mapuche frente a un otro, estableciendo discursos tradicionales en la ejecución de una actividad corriente.

Como elemento transversal a todas las escenas de una conversaciones/*nütram* tenemos la incorporación de forma muy frecuente el *mapudungún*, y como lo señalamos en el capítulo anterior esta es una lengua que surge solo en su expresión hablada, así su vocabulario se constituyó rico en formas poéticas y metafóricas lo cual nutre de manera especial su habla, siendo en este caso el dominio de la palabra una característica muy apreciada dentro de la cultura mapuche. La inclusión de palabras y/o frases en *mapudungún* en la escena de una conversación/*nütram* dejan por un lado

al hablante del *mapudungún* en una situación de superioridad frente a su interlocutor que no maneja el idioma, sin embargo, hemos apreciado que existe frecuentemente la intención de establecer un doble registro el cual suple el desconocimiento de la lengua. Para el conversador *winka* la introducción de una lengua diferente surge como un elemento performativo que posee por una parte una configuración sonora particular y por otra una significación específica la cual la mayoría de las veces no comprendemos, es así entonces como nos quedamos con lo más próximo: el sonido. En este caso se logra además establecer una teatralidad por medio del sonido y sus resonancias, así como también por la gestualidad y los movimientos que efectúa el hablante y que se vinculan a un plano de ceremonialidad. La pausa de silencio es otro elemento que aparece fuertemente cuando se escucha el *mapudungún*, este elemento puede leerse de dos formas según lo que hemos apreciado, uno de acuerdo a si la pausa se presenta cuando el hablante intenta recordar algo, ya sea la palabra precisa o el hecho que se quiere contar, y segundo cuando la pausa es de manera intencional en tanto involucra un deseo de dejar un espacio de silencio ya sea para reflexión y/o evocación.

Creemos que lo descrito nos permite entender primeramente que tenemos por una parte el lenguaje del cuerpo y su gestualidad la cual se teatraliza al incorporar expresiones que de cotidiano no utiliza, como por ejemplo los movimientos que aportan en la descripción de un recuerdo, el dibujo de las manos y su tinte ceremonioso, así como también desde el propio cuerpo nace el sonido y se constituye el silencio. En este caso el sonido de la escena transita entre el español en su versión chilena y el *mapudungun* en su versión santiaguina, teniendo este último generalmente una resonancia mucho mayor provocando una sensación de alerta cada vez que se dice y escucha.

La segunda escena de una conversación/*nütram* está conformada por el desarrollo del diálogo propiamente tal. El eje dramático en este caso está centrado en la memoria, ya que cuando dos personas se sientan a conversar bajo estas circunstancias, indefectiblemente sacan historias, hechos, recuerdos del pasado, es por ello que este tipo de prácticas surgen en esencia como una práctica de la memoria intercultural. La teatralidad emerge como una suerte de dinámica espacio temporal, y

en donde la representación se vuelve fundamentalmente presencia y la trama textual apela frecuentemente a una ausencia, adquiriendo el discurso una mayor connotación que en otras escenas. Es así como se vinculan los hechos pasados con el momento presente en que son recordados, al tiempo que quien recuerda se encuentra y reconoce en ellos una vez que han dejado de ser fragmentos en su cabeza; por otra parte quien escucha busca dialogar con tales recuerdos estableciendo una actividad receptiva que se asimila a la de un espectador frente al actor. Consideramos que los roles de actor/espectador se fundan en una relación dialógica y procesual la cual permite que la conversación/*nütram* aparezca como una sensible presencia de dos cuerpos y de dos narrativas. En este sentido la trama textual indudablemente varía en las dos experiencias recogidas. Por una parte la conversación/*nütram* con doña M. Isabel Huentemilla abunda primeramente en recuerdos de la infancia y juventud, memoria que establece un rescate de costumbres y modos de vida de su *lofche* en el sur de Chile, trama que como señalamos hace referencia a una situación de ausencia; un segundo párrafo lo constituye el proceso migratorio que trajo a doña Isabel a Santiago a trabajar como empleada doméstica, y finalmente el diálogo establece una relación entre los modos actual de vida del mapuche en la ciudad y las formas culturales tradicionales. Por otro lado la conversación/*nütram* con Khano Llaitúl y la comunidad *Apu Wechuraba* indaga inicialmente en la conformación del panorama actual de las organizaciones mapuche que trabajan por la reivindicación de su pueblo y de cómo ellos como comunidad buscan potenciar las dinámicas tradicionales y rituales propias de su cultura, apelando al fortalecimiento intracultural, situación que aún no se logra del todo. Consecutivamente el diálogo refrenda su objetivo de preservación tradicional y se habla acerca de los *pewma* (sueños con significado) que algunos miembros de la comunidad han experimentado y de cómo ellos se pueden volver un símbolo colectivo.

Si en un momento expresamos que los elementos presentes en la ceremonia/evento permitían visualizar una poética de lo público y lo presente, para la conversación/*nütram* tal poética se vuelve de la intimidad y la ausencia, o al menos así lo hacen notar los elementos que en ella percibimos y que conjugan tal cualidades tanto a nivel de imagen como de corporalidad y del discurso. Por que si bien la escena

puede resultar simple, el análisis realizado nos ayuda a comprender que existe en su profundidad un retorno de algo perdido, de una lengua, de recuerdos y de un espacio. Es por ello que no existiendo experimentación alguna en todo esto para nosotros se trata de algo nuevo, sin embargo lo nuevo no es más que aquella constante en las conversaciones/*nütram* que nos presentan que existe una nueva/antigua forma de las cosas.

Por último la escena final tiene como acción principal los actos de despedida y como eje dramático el establecimiento indefectible de un vínculo intercultural; por su parte la teatralidad de las acciones son de corte protocolar. En este sentido ambas despedidas toman un tiempo de ejecución desde que la trama textual de la conversación/*nütram* se extingue hasta que efectivamente el o los cuerpos presentes se separan dejando el espacio escénico. En el primer caso la despedida con doña Isabel Huentemilla incluye las acciones de guardar los implementos involucrados en la actividad de tomar mate, y luego un protocolo que se configura como una despedida afectuosa y cercana que incluye agradecimientos mutuos, es recomendable que podamos despedirnos en *mapudungún* diciendo *peukallal peñi* o *chaltumay* (chao hermano o hermana) también es importante dejar saludos a la comunidad o familia, finalmente luego de estos protocolos las dos personas dejan el espacio escénico. En el segundo caso la despedida se realiza como acción de dejar el espacio escénico por parte del *winka* invitado ya que la comunidad continúa reunida, en esta oportunidad también se siguen los protocolos descritos agregando que este se debe repetir con cada una de las personas de la comunidad. Así el *winka* se aleja dejando tras de sí a una comunidad que continúa su puesta en escena de acuerdo a un sistema de códigos que comparten y se perpetúan a través del tiempo.

CONCLUSIONES

Atendiendo al análisis realizado respecto de las teatralidades presentes en dos prácticas interculturales mapuche-chileno, es posible situarnos en un plano en donde lo que se genera son nuevas lecturas a los discursos y a los signos, corporalidades e imágenes construidas en ellas. Así partiendo del acontecimiento convivial, que se produce por el encuentro cuerpo a cuerpo en un mismo lugar y que marca el acto de reunión intercultural mas simple, hasta la definición y caracterización de los espacio escénicos, pasando por la descripción de las distintas escenas y sus ejes dramáticos, esenciales en cada una de las prácticas recogidas, observamos que en cada una de ellas aparecen las categorías espectaculares de la lengua, la memoria y el territorio. Categorías que como describimos articulan imágenes y narrativas, como por ejemplo los discursos protocolares, el vestuario, la plantación de *foyé* o instalación de un *rewe* entre otros. En este sentido compartimos la afirmación de Alicia Del Campo respecto que el estudio de la teatralidad social aparece como una productiva área de investigación para los estudios teatrales, en el análisis de las formas en que se transan simbólicamente el sentido, significación de la historia y el quehacer social¹¹⁹, agregando a esto además el específico del tema cultural e intercultural como otro polo de significación.

Concluimos que la mirada de los estudios culturales junto a la mirada teatral conforman un punto de vista, una conciencia crítica respecto al estado de las relaciones interculturales mapuche-chileno, adhiriendo a la expresión de Edward Said en cuanto “La conciencia crítica no es sino una irreparable predilección por la alternativa”. Paralelo a esto, la visualización de prácticas interculturales, considerando su inherente carácter diverso, las ubica como fuente potencial de creatividad asistiendo a una situación cuanto menos relevante en estos términos, por tanto no es solo un intercambio de conocimientos, si no que una generación de nuevos saberes, que proyectados respecto del teatro pudieran asegurar la generación de nuevas poéticas

¹¹⁹ DEL CAMPO, Alicia, Op. Cit. p. 12

de carácter intercultural que estén en sintonía con el contexto sociocultural e histórico actual.

En un plano de proyección específica del trabajo realizado encontramos que existen un gran número de actividades interculturales no incluidas en este trabajo que pueden abordarse de acuerdo al análisis realizado, y que pudieran profundizar primeramente el vislumbramiento de aquellos otros imaginarios socioculturales propios de la interculturalidad. En esta perspectiva existe por cierto un número importante de dinámicas interculturales especialmente particulares, nos referimos a aquellas que se encuentran mediadas por el uso de tecnologías; a nuestro parecer dichas situaciones se convierten en otro atractivo espacio de análisis ya que responden a relativamente nuevos tipos de escenarios en donde evidentemente prima el carácter tecnológico, multimedial y único en si, además de establecerse relaciones donde ya no solo participan sujetos sino también máquinas generándose procesos de yuxtaposición, simplificación y mediatización entre otros.

Es posible señalar que si a partir de las teatralidades sociales interculturales encontramos en el escenario social una puesta en escena que incorpora y contiene teatralidades generadas por dos culturas diferentes y por el encuentro entre ellas, así como sus formas de autorepresentarse, entonces nos estamos aproximando a la apertura de un nuevo flanco que nos permite visualizar, más allá de la experiencia vivida, la conformación de un imaginario que se contrapone al construido a partir de la exclusión y de todos aquellos significantes de la vieja y misma distancia cultural impuesta, definida y mapeada por el colonialismo occidental.

En este sentido la cultura chilena se ve desafiada a superar la puesta en escena del monólogo monocultural que ha representado en los últimos dos siglos de su historia para configurar una escena dialogante intercultural acorde a las expectativas de sectores de esta sociedad que buscan la consistente conformación de una nación intercultural o bien de una autonomía para el pueblo nación mapuche.

Consecutivamente podemos decir que en su generalidad las prácticas y manifestaciones, tanto sociales como artísticas de carácter interculturales (y con mayor razón aquellas de tipo intraculturales) son actos de identidad y resistencia que aparecen largamente silenciadas y ajenas para el mundo winka. Como señalamos al final de nuestro segundo capítulo, al referir en específico a la narrativa de las historias del teatro latinoamericano, existe una "ausencia" de revisión de la mayoría de las teatralidades indígenas, entendiendo por ellas también las manifestaciones teatrales del pueblo mapuche. Por ello que no es hasta entrada la primera década del 2000 que aparecen estudios significativos que ahondan en el análisis del teatro mapuche o de temática mapuche desarrollado durante el siglo XX y en la actualidad, sin embargo, estos esfuerzos, tanto de quienes producen arte como de quienes establecen un análisis de los mismos siguen constituyendo una fracción de resistencia.

Ahora bien, la pregunta que ahonda aún mas en el tema, y como lo mencionara el académico Ricardo Salas en su exposición en el I Seminario Arte y Diálogo Intercultural, realizado en la ciudad de Temuco en junio de 2010, es la interrogante respecto de cómo poder convivir a través de nuestras manifestaciones estéticas diferentes, entendiendo que la cosmovisión de una cultura subyace en cada una de sus manifestaciones artísticas y que por medio de ellas logramos comprender la otredad. En tal sentido la convivencia o encuentro intercultural es la clave que nos permitirá superar aquellas invisibilidades y promover efectivamente un reconocimiento de las manifestaciones artísticas de individuos de una cultura distinta y no caer en lo que el historiador y artista José Ancán, expresa como una deshumanización de la obra de arte de un pueblo vivo.

Finalmente con este trabajo perseguimos aportar desde nuestra trinchera del teatro a la indefectible constitución de mejores sociedades y comenzar a pensar como nos dice el poeta Elicura Chihuailaf "que la rubiedad es hermosa, tanto como hermosa es la morenidad, y eso implica un camino hacia la mirada del espejo obnubilado, empañado, que no quiere mirar y en el cual puede ver reflejada su identidad".

BIBLIOGRAFIA

Aldunate, Carlos. Cultura Mapuche. Santiago, Ministerio de Educación, 1978. (Serie El patrimonio cultural chileno colección culturas aborígenes).

Arreche, Araceli. Teatro Mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible? <<http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=45>. ISSN 1851-3263>

Barbonell, Beatriz. El Otro, en la cultura mapuche. <www.estudiosindigenas.cl/EI%20Otro,%20en%20la%20cultura%20mapuche.pdf>

Barthes, Roland. Ensayos Críticos, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1983.

Bhabha, Homi K. El Lugar de la Cultura, Buenos Aires, Manantial, 2002.

Castro-Gómez, Santiago, La Postcolonialidad explicada a los niños. <http://www.cholonautas.edu.pe/biblioteca.php>

Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, Colombia, Siglo del Hombre Editores, 2007.

Carrasco Muñoz, Hugo. El discurso público mapuche: comunicación intercultural mediatizada.

<http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132005000100003&script=sci_arttext >

Carrasco, Iván. Poetas mapuches en la literatura chilena. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132000003500009&lng=es&nrm=iso>

Cornago, Oscar. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. <<http://www.telondefondo.org/home.php>>

..... Pensar la teatralidad, Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad, España, Editorial Fundamentos, 2003.

Del Campo, Alicia. Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición, Santiago de Chile, Mosquito Comunicaciones, 2004.

De Toro, Fernando. Intersecciones II Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial, Buenos Aires, Ediciones Galerna, 2002.

De Toro, Alfonso. Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro. Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. (32) 2001.

..... Posmodernidad y poscolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica, España, Iberoamericana, 1997.

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1992.

Dieguez, Ileana. Escenarios y teatralidades de la memoria, Revista Teatro/CELCIT. (35-36) 2009.

Dubatti, Jorge. El Convivio Teatral, teoría y práctica del teatro comparado, Buenos Aires, Ediciones Atuel, 2003.

“Las Geopolíticas del Conocimiento y Colonialidad del Poder”, Entrevista a Walter Mignolo por Catherine Walsh. <<http://www.revistapolis.cl/4/wal.pdf>>

Geirola, Gustavo. Teatralidad y Experiencia política en América Latina, Irving CA, Ediciones Gestos, 2000.

Henríquez, Patricia. Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071768482003002800005&lng=es&nrm=iso>

Hernández, Isabel. Autonomía o Ciudadanía Incompleta, el pueblo mapuche en Chile y Argentina. Santiago, Pehuén Editores, 2003.

Huenchullán, C. Prácticas pedagógicas que favorecen la educación intercultural bilingüe, Ministerio de Educación (PEIB), Santiago, 2005.

Le Bonniec, F. Calbucura, J. (Eds.) Territorio y territorialidad en contexto pos-colonial. Estado de Chile – Nación Mapuche. Working Paper Series 30, Chile, Ñuke Mapuforlaget, 2009.

Marín, Elizabeth. Multiculturalismo y Crítica Postcolonial: La Diáspora Artística Latinoamericana. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) Barcelona, España. Universidad de Barcelona, 2005.

Mato, Daniel. No hay saber “universal”, la colaboración intercultural es imprescindible. Alteridades, 18 (35) 2008.

Mignolo, Walter. Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. <<http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html>>

..... Posoccidentalimo: el argumento desde América Latina. <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/mignolo.htm>>

Marimán, José. Estado chileno y pueblo mapuche. <<http://www.mapuchemation.org/espanol/html/articulos/art-74.htm>>

Marimán, P. Caniuqueo, S. Millalén, J., Levil, R. ¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro, 1º ed., Chile, LOM Ediciones, 2006.

Montecinos, Sonia. Duelos y Mitos en la memoria sísmica chilena. <<http://www.elquintopoder.cl/fdd/web/cultura/opinion/-/blogs/duelos-y-mitos-en-la-memoria-sismica-chilena>>

Pajuelo, Ramón, Del “Poscolonialismo” al “Posoccidentalismo”: Una lectura desde la historicidad latinoamericana y andina.

<<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/epram.pdf>>

Palermo, Zulma. Diferencia epistémica, Interculturalidad, Descolonización. Lengua y Literatura Mapuche, (11) 2004.

Pavis, Patrice, Diccionario del Teatro, Barcelona, Editorial Paidós, 1998.

“Presentación Agrupación Trepeñ pu lamngen”. <<http://www.trepein.cl>>

Prieto, Antonio, Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico. <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/los-estudios-del-performanceuna.html>>

..... En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>>

..... Performance y teatralidad liminal: hacia la *represent-acción*. <http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf>

..... ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.

<http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/250/teatralidadperformance_aprieto.pdf>

Rabotnikof, N. Recordando sin ira: memoria y melancolía en la relectura de Franz Fanón. <<http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:filopoli-2002-20-1116>>

Richard, Nelly. Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana, *Alteridades*, nº 5, 1998.

Rodríguez, Claudia. "Leonel Lienlaf: La voz de la bandada. Enfoque etnocultural sobre el texto *Se ha despertado el ave de mi corazón*". Tesis de magíster, Valdivia, Chile, Universidad Austral, 1994.

Salas, Ricardo. Para una reconstrucción intercultural de la historia republicana, *Revista UNIVERSUM, Universidad de Talca*. 2(22) 2007.

Sánchez, Gilberto. Relatos orales mapuche (procedentes del Alto Bio Bio, VIII región) <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/ethno/ethno1.pdf>

"Santiago/Invitan a Escuela de Mujeres Líderes Mapuche". <http://www.feministastramando.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=1792&Itemid=57 >

Ubersfeld, Anne. Diccionario de términos claves del análisis teatral, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2002.

"Una mirada a la memoria histórica de la mujer mapuche". <<http://www.chileaudiovisual.cl/portal/index.php//index.php?page=articulo&articulo=2926>>

Villegas, Juan. Para la comprensión del teatro como construcción visual, Irving CA, Ediciones Gestos, 2000.

..... Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2005.

..... De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria, Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico. (21) 1996.

..... “De estrategias culturales: la teatralidad en las culturas prehispánicas”. Acta Literaria, (22) 1997.

Walsh, Catherine. (De) Construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador.
< <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/walsch.pdf>>

..... Interculturalidad y Colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. <<http://books.google.cl/>>

..... Interculturalidad, reformas constitucionales y pluralismo jurídico.
<<http://icci.nativeweb.org/boletin/36/walsh.html>>