



Universidad de Chile
FACULTAD DE ARTES

Re-monumentalización

Reflexiones sobre los elementos estéticos resignificatorios

Amanda C. Cornejo Barraza

Facultad de Artes, Universidad de Chile

Profesora Daniela Capona Perez

10 de Diciembre, 2021

Muchos intelectuales hablan de descolonización, pero es algo teórico, un lema político. Mientras no seamos capaces de percibir los seres espirituales de los que hablan los pueblos originarios en cuyo territorio vivimos, nuestra percepción sigue estando colonizada y eso repercute en todo lo que hacemos. La descolonización es un proceso psicosomático profundo que genera cambios en el modo de percibir. (Margrit Frei, 1984)

Índice:

| | |
|--|-------|
| Resumen | pp 5 |
| Introducción | pp 6 |
| Capítulo 1: Contextualización | pp 9 |
| Capítulo 2: Marco Teórico | |
| 2.1 Sobre teatralidad y performatividad | pp 15 |
| Capítulo 3: Caso Temuco: Decapitación del conquistador | |
| 3.1 Introducción | pp 25 |
| 3.2 Descripción e historia | pp 25 |
| 3.3 Usos del color y spray | pp 27 |
| 3.4 Tránsito | pp 30 |
| 3.5 Vestuario y espacio sonoro | pp 32 |
| 3.6 Niveles, alturas y composición | pp 34 |
| 3.7 Espacio contenedor | pp 35 |
| Capítulo 4: Caso Serena: Milanka, Mujer | |
| 4.1 Introducción | pp 39 |
| 4.2 Descripción e historia | pp 39 |
| 4.3 Materiales y texturas | pp 41 |
| 4.4 El color | pp 43 |
| 4.5 Vestuarios | pp 47 |
| 4.6 Espacio contenedor | pp 51 |
| 4.7 Cuerpo: Rol, Género y volumen | pp 53 |

| | |
|--------------------------|-------|
| 4.8 Espacio ritual | pp 55 |
| Conclusión | pp 60 |
| Referencias | pp 65 |
| Agradecimientos | pp 72 |

Resumen

Desde el año 2019 la población que habita Chile ha sido partícipe de multitudinarias y frecuentes manifestaciones sociales que invitan a repensar, entre otras cosas, la representatividad y el sentido de identidad que tienen los monumentos públicos. A partir de ello el territorio ha experimentado acciones de remonumentalización, las que proponen una amplia variedad de significados por medio de la elección de elementos estéticos que las componen. En ese sentido, las siguientes páginas plantean un análisis de elementos visuales, plásticos y sonoros a partir de los saberes del diseñador escénico, en dos casos de remonumentalización regional.

Se utiliza para el presente trabajo una metodología cualitativa e interpretativa usando fuentes fotográficas y audiovisuales digitales independientes junto a entrevistas. El contraste de estas fuentes de información junto al análisis mismo, permite establecer si los elementos estéticos utilizados en las remonumentalizaciones estudiadas, logran resignificar los referentes monoculturales e instalar el debate en torno al alcance de las propuestas a monumentos representativos de una identidad pluricultural.

Palabras clave: Re-monumentalización, patrimonio, identidad, teatralidad, memoria, re-significación.

Abstract

Since 2019, the population that inhabits Chile has participated in massive and frequent social demonstrations that invite us to rethink the representativeness and sense of identity that public monuments have. The territory for that has experienced actions of remonumentalization which propose a wide variety of meanings through the choice of aesthetic elements that compose them. In this sense the research proposes an analysis of visual, plastic and sound elements based on the knowledge of the scenic designer, in two cases of regional remonumentalization.

A qualitative and interpretive methodology is used for the present work using independent digital photographic and audiovisual sources together with interviews. The contrast of these sources of information with the analysis itself, allows us to establish whether the aesthetic elements used in the remonumentalizations studied, manage to re-signify the monocultural references and install the debate around the scope of the proposals for monuments representative of a multicultural identity.

Keywords: Re-monumentalization, heritage, identity, theatricality, memory, re-signification.

Introducción

A partir del 18 de octubre del año 2019, Chile vive una masiva revuelta social donde actores de diferentes sectores acuden a manifestar problemáticas de desigualdad social generadas por el sistema neoliberal vigente en el país. Estas protestas y manifestaciones ocurridas a lo largo del territorio, utilizaron diferentes estrategias y se expresaron por distintas vías y medios. Este contexto marcó e influyó de muchas maneras la vida de quienes habitan el país, tanto en la manera de expresarse y posicionarse, como en sus oficios, ocupaciones y formas de acción. En ese sentido, la producción teatral, la performance callejera y los lenguajes en materia de teatralidades sociales no quedan ajenos. Por el contrario, los elementos performativos y teatrales fueron frecuentemente utilizados para manifestar la necesidad de proyectar y rescatar identidades pre-coloniales, de re-construir relatos históricos que dejan en evidencia la violencia y genocidios llevados a cabo por los “héroes” que invadieron Latinoamérica y sus diferentes territorios.

El foco de la presente investigación está puesto en el uso de los recursos estéticos en acciones de remonumentalización en Chile acontecidas durante la revuelta social del año 2019, específicamente la re-monumentalización de Caupolicán en Temuco y la instalación de Milanka en la Serena. Las razones que motivaron este estudio se relacionan con el interés por rescatar el patrimonio identitario nacional, y hacer uso -al servicio de la comunidad- de los saberes y habilidades del diseñador teatral en la investigación en torno a la dimensión espectacular de la protesta. Interesa también indagar en la relación entre los manifestantes y los monumentos en el espacio público, específicamente en contexto de protesta.

La pregunta guía para desentrañar y exponer estos actos es ¿cuáles son los elementos estéticos que re-significan las acciones de remonumentalización escogidas, en el marco de la revuelta social acontecida en Chile en el año 2019? Esto nos conduce a pensar, si acaso los elementos estéticos usados en la remonumentalización son capaces de resignificar, cuestionar y evidenciar la colonialidad presente en los monumentos, los cuales, al ser reconocidos como obras de memoria monocultural instauradas desde el sector dominante, carecen de representatividad identitaria en los territorios donde fueron instalados.

El objetivo general es identificar los elementos estéticos que dan significado a los casos de remonumentalización escogidos, llevados a cabo en el contexto de la revuelta social en Chile el 2019. Los objetivos específicos son:

a) Examinar los recursos estéticos presentes en los casos de remonumentalización escogidas para la investigación desde un corpus analítico del diseño teatral, enfocado en sus recursos visuales, sonoros, materiales, de tránsito y sus significados en el contexto de revuelta social,

- b) identificar las soluciones visuales y materiales de remonumentalización llevadas a cabo por los manifestantes en los casos de estudio escogidos.
- c) Establecer una relación entre los recursos estéticos usados en los casos de remonumentalización elegidos, el contexto histórico colonial que las antecede y el periodo de revuelta social de octubre del 2019 en las que se generan,
- d) Registrar y rescatar las teatralidades sociales de remonumentalización escogidas como patrimonio y memoria de un contexto histórico de quiebre en la sociedad chilena (octubre del 2019), y finalmente,
- e) demostrar la importancia del patrimonio cultural y la memoria como herramientas para construir y preservar en el tiempo identidades grupales en un territorio.
- f) Revelar los casos de remonumentalización como acciones políticas, que plantean desde una perspectiva transgresora otras propuestas identitarias en el territorio de Chile.

El estudio pone en relación el territorio, la identidad y la pluriculturalidad desde un análisis estético, y utiliza una metodología cualitativa con diversas técnicas de recolección de información a fin de posibilitar la abundancia de datos y enriquecer el análisis y la comparación. Se realiza un análisis de registro fotográfico y audiovisual obtenido por medio de publicaciones en plataforma instagram y twitter -de fotógrafos independientes y participantes de los acontecimientos presentados-. Además se realizó una serie de entrevistas a participantes de las acciones con el fin de obtener información detallada sobre lo acontecido en los eventos. En esta investigación se pretende reflexionar en torno a la evolución material de los monumentos escogidos, el uso del color en ellos, el vestuario y accesorios, como también en torno a elementos que construyen la puesta en escena como son la relación social con el volumen, el cuerpo y tránsito, el sonido y el olor.

El análisis que este trabajo presenta está vinculado al concepto de resignificación, ya que se sitúa en los homenajes informales posteriores a la intervención y remoción de los monumentos intervenidos. El monumento público cumple un rol simbólico fundamental en la construcción de memoria, por lo que su intervención comprende un acto político al constituir la re-apropiación del espacio. Los acontecimientos que se presentarán comprenden procesos transformadores, compuestos por acciones de limpieza o destrucción, seguidas por una propuesta compositiva. Los elementos estéticos que se analizarán pretenden evidenciar los distintos significados que los actores sociales, por medio de sus decisiones compositivas, desean re-simbolizar.

En el capítulo 1 se situará al lector en el año 2019 en el contexto de revuelta social acontecida en Chile a raíz de diversas demandas sociales. Con ello se abre paso a una serie de manifestaciones que acogen las particularidades de los territorios en que fueron gestadas. Para entender aquello se contextualiza a nivel país como también a nivel local, específicamente aludiendo a los territorios Mapuche y Diaguita, en los cuales se situaron los casos de estudio.

El capítulo 2 aborda el marco teórico considerando los conceptos de teatralidad como cualidad de un evento social, el cual está, según algunos autores, ligado a una serie de costumbres que presentan códigos espectaculares o teatrales; Y el concepto de performatividad, que se identifica como la acción que se realiza en base a la implicancia de una emisión, o como un proceso de socialización con prácticas regulatorias y citacionales. Posterior a la definición de ambos conceptos se evidencian equivalencias entre ellos. Una de los puntos en común, la capacidad de mutar con el paso del tiempo bajo circunstancias mediales inusuales, permite introducir el análisis que Ileana Dieguez desarrolla en torno a los escenarios liminales. A grandes rasgos estos se entienden como fenómenos escénicos de naturaleza híbrida, pues existen en la frontera entre la obra de arte y el evento de la vida social. Gracias a esta metodología se introduce el análisis y se justifica la elección de los casos de estudio, ya que se presentan acontecimientos ocurridos en contexto de protesta social, con una gran carga simbólica, los cuales serán analizados bajo la lente metodológica de un evento con características teatrales, una performatividad desde el punto de vista estético de un escenario fronterizo, liminal.

El tercer capítulo emprende la revisión crítica del primer caso de estudio, esta se lleva a cabo exponiendo los acontecimientos y datos relevantes sucedidos en la ciudad de Temuco durante la revuelta social. Se describe la ciudad y sus particularidades, se exponen los acontecimientos históricos relevantes para dar inicio al análisis. Posteriormente se presenta el objeto de estudio, La Remonumentalización a Caupolicán. Aquí se analizan sus características en relación al uso del color, los acontecimientos que suceden a lo largo del tránsito en que se gesta, el vestuario de los participantes y los elementos sonoros que los acompañan. También se consideran para el análisis las distintas alturas y niveles que componen la propuesta monumental, junto con los elementos del espacio público que rodean el sitio del monumento estudiado.

En el cuarto capítulo, se desarrolla el estudio del segundo caso, se aportan datos sobre el contexto y se exponen los acontecimientos históricos que resultan relevantes para el análisis. Posteriormente se presenta el objeto de estudio, la instalación de Milanka, mujer Diaguita. Aquí se describen y analizan las características del monumento en relación a la materialidad que ocupa, el color y el vestuario que la identifica. También analiza la relación entre el monumento a Milanka y su entorno. Luego se revisa el volumen y los significados que adquiere su composición. Finalmente se propone una lectura del ritual llevado a cabo en su instalación por comunidades Diaguitas. Esta descripción y análisis pretende obtener la información necesaria para identificar los símbolos, formas y colores, usados en Milanka.

A modo de conclusión, se reflexiona en torno al valor de la investigación y su implicancia para el crecimiento y profundización en la disciplina del diseñador escénico. Se profundiza en las relaciones de poder entre los manifestantes y los agentes del Estado. Por último se reflexiona en torno al rol que cumple el contexto político - social, como motivador de las acciones remonumentalizadoras.

Contextualización

Los casos de estudio presentes en la siguiente investigación responden a un fenómeno ocurrido puntualmente entre octubre del año 2019 y marzo del año 2020. Ambos eventos corresponden a acciones de des-monumentalización y re-monumentalización, la primera aconteció en Temuco el 29 de octubre del año 2019 y la segunda se llevó a cabo el día 20 de octubre del año 2019, en medio de las manifestaciones llevadas a cabo en ambas ciudades.

El día 14 de octubre del año 2019, los estudiantes secundarios y universitarios del país se organizaron para evadir masivamente el acceso al metro de Santiago en distintas estaciones. La razón del descontento colectivo fue el alza en el valor del boleto por 30 pesos. El 18 de octubre, las manifestaciones y el descontento fue creciendo hasta culminar en la destrucción de varios inmuebles a lo largo del país, entre ellos, Metro de Santiago, monumentos y locales comerciales. Estas acciones fueron repelidas por fuerza policial y militar, y al día siguiente el presidente Sebastián Piñera decretó Estado de emergencia y toque de queda. El 25 de octubre, a pesar de la baja de los 30 pesos en el valor del boleto de acceso al metro, junto a una serie de declaraciones gubernamentales enfocadas en retomar la producción del país, las manifestaciones continuaron y paulatinamente se volvieron masivas y con demandas más diversas.

Los siguientes 17 días estuvieron marcados por una gran cantidad de manifestaciones a lo largo del país, lo que empujó al gobierno a plantear la realización de una Convención Constituyente, pese a que entre las demandas sociales que más hacían eco y aunaban grupos estaba la Asamblea Constituyente. De esta pugna se desprende un acuerdo que da pie a la realización de un plebiscito donde los ciudadanos votarían si querían o no una nueva constitución (apruebo/rechazo) y mediante qué tipo de órgano debiera ser redactada la Nueva constitución (convención mixta constitucional o convención constitucional); esta instancia fue fijada y se realizó el 25 de octubre del 2020, ganando el apruebo y la redacción del documento a través de convención constitucional.

A la fecha (2021) las manifestaciones no han cesado, y estas acciones se han expresado de múltiples maneras y exponen demandas variadas que se relacionan con diferentes grupos de la sociedad. Pese a que el “estallido social” - término acuñado por la prensa- inició con el alza a los 30 pesos en transporte, las problemáticas expuestas por los distintos actores son diversas y se han caracterizado por su magnitud y espontaneidad. Este fenómeno ha sido calificado por el Informe anual del Observatorio de Conflictos como un "proceso contencioso", es decir, una sucesión de dos o más episodios explícitamente relacionados que ocurren en jornadas diferentes (2020). En el documento se estimó que entre el 18 de octubre y el 31 de diciembre de 2019 habían ocurrido más de 3.300 acciones de protesta en Chile. En comparación a años anteriores (previo al 2019) las acciones se multiplicaron por 9.

Entre las demandas manifestadas en este periodo, las que han tenido más apoyo, cobertura y magnitud, son las que involucran problemáticas de salud, vivienda, previsión social y violencia

contra la mujer. Es importante mencionar que muchas de ellas están estrechamente ligadas al grupo de la población de tercera edad y desde ese lugar se han expresado diversas estrategias: algunas de ellas completamente pacíficas, como son los actos conmemorativos, procesiones, carnavales o marchas. Otras son perturbadoras, pero pacíficas, como paros o huelgas, y aquellas que contemplan la destrucción a la propiedad pública o privada, acciones disruptivas.

Los fenómenos de análisis en el presente informe se manifestaron en este contexto multi-táctico y diverso, que ha influido en diferentes tipos de producciones, entre ellas la de tipo teatral junto a los lenguajes que se desprenden y habitan las teatralidades sociales. Esta crisis junto a los problemas que devela y pone en la palestra, ha sido un motor y fuerza de inspiración para un gran universo de creadores. A lo largo del país las calles han sido un inmenso espacio de expresión colectiva donde han surgido obras, performances, montajes, arte gráfico, pictórico, ilustrativo y teatralidades marcadas por la resignificación y destrucción de símbolos. Muchos muros se convirtieron en soportes comunicacionales con símbolos y mensajes de descontento y reclamo al modo de vida establecido, aparecieron graffities exigiendo un cambio de la Constitución o evidenciando problemas con instituciones como Sename y Sernam. También se observaron acusaciones de asesinatos y montajes por parte del Estado y privados, además de la intervención de monumentos en la vía pública -como los casos de estudios que se presentan más adelante-.

Se ha observado un aumento de la producción cultural del país, donde diversos artistas, han mostrado a modo de protesta sus creaciones como herramienta crítica para exhibir las demandas de la sociedad Chilena. La historiadora del arte Marcia Fernández, licenciada de la Universidad de Chile cree que muchos de los relatos expuestos en el espacio público bajo este contexto, se han caracterizado por la oposición a los valores culturales e ideológicos establecidos (2019). Ejemplo de ello serían los eventos de re-monumentalización.

El informe anual Coes 20201, estimó que más de 3,300 acciones de protesta tuvieron lugar en Chile entre el 18 de octubre y el 31 de diciembre, 44 acciones de protesta por día. En este contexto la inmensa producción de acciones de arte ha provocado incluso la creación de museos dedicados solo a documentación, archivo y catalogación de registros del Estallido Social.

Por otro lado, este periodo en que se enmarcan los fenómenos a analizar, ha sido fuertemente influido por el uso de las redes sociales y el gran auge de las nuevas tecnologías. Esto ha permitido que la revolución social en Chile haya tenido un gran apoyo internacional. Lamentablemente este apoyo ha sido mayoritariamente en repudio a las violaciones a los derechos humanos y a la censura acontecida en el país. Ejemplo de censura es lo acontecido con los artistas en iluminación del estudio Delight lab, quienes comenzaron con una proyección lumínica en el edificio de telefonía ubicado en plaza dignidad, Santiago de Chile. Esta acción contemplaba la proyección de palabras como Dignidad, Democracia, No estamos en Guerra, Estamos Unid@s, Humanidad y Solidaridad. Estas últimas fueron ocultadas el 19 de mayo, por

seis focos de luz blanca, provenientes de un vehículo ubicado en Av. Providencia, el cual era escoltado por funcionarios de Carabineros y PDI. Posterior a la censura que sufrieron, artistas iluminadores de todo el mundo respondieron con apoyo en intervenciones a edificios en sus respectivos países. Las nuevas tecnologías en este sentido tuvieron un rol fundamental, no sólo en materias de difusión sino en registro, convocatoria y expresión. Gracias a ellas, por ejemplo, se pudo identificar a los carabineros que permitieron la censura de las proyecciones lumínicas de Delight lab. Pero también el acceso y uso de las nuevas tecnologías ha permitido en este contexto la democratización de la información, de manera inmediata, a lo largo de todas las regiones del país. De esta forma fueron de acceso público intervenciones que se replicaron en el país e incluso en el mundo. El ejemplo más recurrente de ello es la performance “un violador en tu camino” del colectivo Las tesis. Este suceso ocurrió en la región de Valparaíso frente a la segunda comisaría de carabineros con el objetivo de manifestarse en contra de las violaciones a los derechos de las mujeres. Tras ser filmado y viralizado por redes sociales, ha sido replicado en innumerables ocasiones. Gracias al mismo fenómeno se dieron a conocer los eventos con características de teatralidades que analizaremos, los acontecimientos de re-monumentalización. Este fenómeno se ha replicado en hasta el 26 de enero del 2020, en Arica, Antofagasta, La Serena, Santiago, Valparaíso, Concepción, Valdivia, Collipulli, Temuco y Punta Arenas, con las respectivas particularidades de cada localidad.

El día 3 de enero del 2020, el ministerio de salud del país confirma el primer caso de persona contagiada con coronavirus COVID-19. Tras este caso, el país se suma a la pandemia mundial de un virus letal y contagioso, frente al cual no existía tratamiento. Así el 18 de marzo del 2020 se decretó estado de excepción constitucional por la emergencia sanitaria. A esta medida le siguió el toque de queda, los cordones sanitarios, las restricciones del libre tránsito, el cierre del comercio y los servicios en su amplitud, con excepción de los bienes de consumo básicos. Esto agudizó aún más el descontento social que se venía demostrando desde octubre de 2019, pero impidió por un tiempo la protesta masiva en el espacio público.

Si bien estos fenómenos se produjeron en el periodo presentado (octubre 2019 y marzo 2020), las re-monumentalizaciones que analizaremos están vinculadas a otros periodos de la historia de Chile, que definen y nutren estos acontecimientos. Me refiero a la pacificación de la Araucanía y la fundación y refundación de la Serena. Para abordar estos casos es necesario retroceder hasta el momento en que arriban los soldados españoles al territorio que hoy entendemos como chileno, y con ello el progresivo exterminio de la población indígena, específicamente la Diaguita, asentada en el norte chico del país, y Mapuche, ubicados desde el valle de Aconcagua en la zona central, hasta Chiloé en la región de los Lagos (con extensión hacia Argentina). Este último, el pueblo mapuche, opuso resistencia a la dominación española durante todo el siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVII. Pero en 1882 se proclama la región de la Araucanía, y con ello, el confinamiento del pueblo mapuche a delimitados territorios determinados por el estado. Se les cerró el libre tránsito entre Chile y Argentina, del cual dependían para comercializar su ganado, obligándoles a dedicarse a la vida campesina en la zona costera y precordillera andina. El resto

de las tierras fueron distribuidas en grandes terrenos, entregadas a latifundistas y empresarios europeos. La estructura agraria se vio fuertemente afectada por la desigual distribución de tierras, que poco a poco guió a la paulatina corriente de migración campo-ciudad, en busca de nuevas fuentes de trabajo. Por otro lado el proceso de modernización también propició que de a poco las ciudades capitales, se conviertan en centros de actividad industrial. Hoy más de la mitad de los mapuches viven distribuidos en ciudades del centro y sur del país. Según el Censo del año 2017, la población mapuche corresponde al 79,8% de personas que se considera perteneciente a un pueblo indígena u originario en el país, y el 4% corresponde a población que se reconoce como Diaguita, distribuidos entre la zona norte y centro-norte del país. Si bien este pueblo indígena es principalmente conocido por su artesanía, nos detendremos a revisar su existencia desde el año 1270 en adelante. La fase Inka-Diaguita, correspondiente al periodo entre los años 1270 a 1536, debe su nombre a la expansión del Tawantisuyu, cuando los diaguitas en poco tiempo asimilaron al nuevo dominador, produciéndose en la región un proceso de transculturación que se evidencia principalmente en la evolución de su cerámica. En 1536 llega Diego de Almagro a Copayapu (Copiapó), y en 1540 comienza la conquista de Chile. Tres años después, es fundada la Serena. Los nativos fueron asignados a los españoles a través de sistemas de encomiendas, el cual suponía regímenes de explotación bastante similares a la esclavitud, provocando como consecuencia la considerable reducción de la población indígena. En paralelo se dio un importante proceso de mestizaje, entre españoles, mapuches, diaguitas, huarpes, capayanes, juríes, esclavos africanos, picunches, entre otras etnias de regiones aledañas. Christine Gleisner y Sara Montt señalan que “El contacto con otros pueblos, la influencia incaica, primero, y luego española, permiten sostener que las costumbres de la Cultura Diaguita Chilena se perdieron prácticamente por completo, al igual que su lengua” (2014). Además del mestizaje y la epidemia, claramente los pueblos indígenas que habitaban el territorio nacional sufrieron un fuerte etnocidio. Si bien en el caso de los Diaguitas, comenzó con la llegada del imperio Inca, la cantidad de muertes que causó la llegada de la corona española fue aún peor. En la actualidad solo existen descendientes de Diaguitas, que tratan de conservar su casi extinta cultura. En paralelo la comunidad mapuche resiste, pero con dificultad a causa de la violencia sistemática de parte del Estado de Chile. Actualmente conmemoraciones de la desaparición en Puerto Montt de José Huenante, joven de origen mapuche desaparecido en 2005, el asesinato de Matías Catrileo en 2008 en Vilcún, el asesinato de Macarena Valdez, activista por la causa Mapuche quien en 2016 apareció muerta en su propia casa en la comuna de Panguipulli; y el asesinato de Camilo Catrillanca perpetrado por Carabineros en 2018 en la comuna de Ercilla, son recurrentes. Así mismo, el 18 y 19 de enero de 2021, la comunidad autónoma de Temucuicui convocó a un *Lef trawun*, "Reunión de Emergencia", la cual aconteció producto del allanamiento masivo a las Comunidades Mapuche de Chacaico, Huañaco Millao, Temucuicui, Pancho Curamil, y Coñomil Epuleo:

La invasión y violencia desatada y sin control de parte de la policía del Estado Chileno que destruyó nuestras viviendas, violentó a los niños, mujeres y ancianos que viven en

paz, tuvo por objeto omitir la responsabilidad penal y política del gobierno del Presidente Sebastian Piñera, de su ex ministro Andrés Chadwick, el ex Intendente de la Araucanía Luis Mayor en cuanto a la ejecución de Camilo Catrillanca y representa una violencia institucional continua y permanente desde la denominada “Pacificación de la Araucanía” hasta el día de hoy. (Lef trawun mapuche, 2021)

Esta violencia desatada y sin control que exponen los comuneros mapuches, ha sido significativa en este periodo. Para el 24 de noviembre del 2019 había 23 muertos producto del estallido social y 460 personas con trauma ocular. Estos hechos son los que ponen a las FFAA en la mira de agencias de DDHH extranjeras, el INDH y organismos de DDHH de la sociedad civil, quienes consideran en la actualidad que el país no ha avanzado lo suficiente para garantizar el respeto a la integridad física de las personas por parte del Estado (INDH, 2019; OACDH, 2019).

A partir de estos hechos es posible identificar que el contexto del país responde a una crisis generalizada. Si bien Chile sigue siendo uno de los países que económicamente se considera confiable y estable (en comparación a los otros de la región centro-sur americana), si expresa una fuerte crisis en lo social producto del crecimiento económico desigual, lo que desencadenó en octubre del 2019 un desborde de manifestaciones colectivas y multi-tácticas, que siguen emergiendo en el presente. Si bien el contexto pandémico junto con sus restricciones influyó en la disminución de las manifestaciones en el espacio público, puede que este escenario abriera nuevas posibilidades y estrategias de manifestación colectiva, pues la brecha socioeconómica existente al comienzo de la crisis se agudizó aún más. A ello se suma también el cuestionamiento a la representatividad de todos los actores en política, las instituciones gubernamentales en todos los planos son identificadas como deficientes, y las fuerzas armadas son enjuiciadas una y otra vez por sus innumerables delitos. Respecto a lo último, se abre un debate sobre los privilegios, fondos especiales de financiamiento y la desigualdad en cuanto a las sentencias en los casos de corrupción y abusos por parte de quienes pertenecen a estas instituciones. Chile alberga una memoria de dictadura militar que mantuvo durante mucho tiempo estas discusiones en las sombras.

Si bien los casos de deslegitimación de las fuerzas armadas trascienden todo el territorio, en zonas como La Araucanía la represión es brutal e histórica. Desde “la vuelta a la democracia”, las comunidades de esos espacios han permanecido activas en las instancias de participación indígena. Sin embargo, en los últimos 30 años se ha tejido el mito de que el principal problema de las comunidades mapuches es la pobreza, una evasiva a una problemática mayor: el reconocimiento de la nación mapuche, y con ello, el legítimo derecho a la autogobernanza. Lamentablemente continuamos habitando el paradigma criollo, recurriendo a la dimensión integradora y militarista, que perfectamente pudiera ser el fiel reflejo del fracaso de la política en

el país. Someter la autonomía de un pueblo, reducir su territorio, limitar su cosmovisión y cultura, son decisiones contrarias a un estado que se declara como democrático, en cambio transmiten a todas y todos los habitantes del territorio, el débil y nefasto vínculo que tiene con las comunidades locales y la insuficiente formación y respeto que tiene la institución por los derechos humanos.

La Araucanía ha sido históricamente una de las regiones más pobres del país. Los datos de la encuesta CASEN muestran que para el año 2017 un 17,2% de personas se encuentra en situación de pobreza frente a un 8,6% a nivel nacional (Ministerio de Desarrollo Social, 2017). Si se considera la pobreza multidimensional, este porcentaje asciende a 28,5% en la región. Además, es una región donde la presencia del Estado o estatalidad en cuando provisión de bienes públicos es bajo. (COES 2020)

Lo expuesto anteriormente nos permite visualizar el contexto que de la crisis social se genera, un espacio y momento propicio -e inevitable- para el desarrollo de manifestaciones sociales de distintos tipos. Si bien las manifestaciones sociales suceden en todo momento, el contexto muestra el aumento de estas y la variedad de las mismas. Las acciones de re-monumentalización son un ejemplo de ello.

Marco Teórico:

2.1.- Sobre el concepto de performatividad y teatralidad

La teatralidad es una característica o un conjunto de cualidades presentes en un evento, práctica o acontecimiento de la vida social. Autores como el historiador teatral Jorge Dubatti (2011) en *Introducción a los estudios teatrales*, plantean que la diferencia radical entre teatro y teatralidad, es que el teatro requiere de la presencia de 3 sub-acontecimientos que lo constituyen: el convivio, la poiesis y la expectación. La teatralidad en cambio puede prescindir de poiesis (la presencia de un cuerpo poético, o sea un ente creado artísticamente), o de expectación (entendida esta como una contemplación consciente, relativa o intuitiva de la naturaleza poiética del acontecimiento teatral, del ente teatral poético, de su salto ontológico respecto del espesor ontológico de la vida cotidiana).

Por otro lado Alicia Del Campo (2004), identifica el concepto para referirse a una serie de características, cualidades o atributos de una acción, evento o acontecimiento en que es posible apreciar códigos espectaculares o teatrales. Estos eventos, por ejemplo, pueden carecer del texto-dramaturgia, pueden usar la cotidianeidad como su espacio contenedor, como también manifestarse en eventos extracotidianos. La teatralidad es una característica o atributo presente en los ritos, en eventos estandarizados, en costumbres y tradiciones:

[...] la Iglesia organizará misas públicas, homilias, eucaristías y procesiones; los partidos políticos, asambleas generales, mítines, marchas, y actos conmemorativos. En ellos cada institución hará uso de una serie de elementos teatrales en su accionar: una escenografía y espacio o teatros - espacios dedicados especialmente a la puesta en escena de rituales conmemorativos y afirmativos del sentido de tal institución (Del Campo, 2004)

Aquí Del Campo ejemplifica el uso de códigos teatrales en eventos institucionales. Estos códigos pueden manifestarse en la organización del espacio, el uso de la iluminación, la utilización de los colores, los materiales, la indumentaria y otros tantos elementos destinados a comunicar. Desde la semiótica teatral, Keir Elam en su texto *The Semiotics of theatre and Drama*, define teatralidad como la producción de sentido en el escenario, enfatizando el aspecto visual y espectacular más que textual. Por lo tanto Elam comparte con Del campo, que los eventos con características de teatralidad pueden prescindir de texto, y se caracterizan por una serie de códigos teatrales enfatizados que comunican y tienen como objetivo el ser visto.

Ana Goutman ve los eventos con características de teatralidad como el resultado de una dinámica perceptiva, la de la mirada que une un mirante sujeto con el objeto mirado y forma una unidad: sujeto-objeto y supone que el objeto- o mirado- es concebido como ficción por el sujeto mirante, osea el espectador. Como representación, identifica la cualidad de teatralidad como la sobreposición o fusión de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente a un mirante y un mirado. (Grajales, Thamer. 2007)

Goutman menciona que estos eventos con cargados de teatralidad son acontecimientos que poseen condiciones mediales distintas a las que se dan tradicionalmente en el teatro, y son el resultado de una dinámica perceptiva entre mirante y mirado. Ahora bien, Goutman propone que estos acontecimiento están ligados a la ficción, pero otros autores como Richard Schechner, consideran la manifestación de la teatralidad en espacios donde no se da lugar a la ficción sino a otros dispositivos que articulan la acción real, como es el caso del ritual:

El concepto de la teatralidad se aplicó en forma gradual a todos aquellos aspectos de la vida social con características teatrales, como las fiestas cívicas, los torneos deportivos, las campañas políticas o los actos religiosos. La teatralidad de fenómenos como éstos radica, entre otras cosas, en la ostentación visual y acústica de signos dispuestos de manera específica para presentarse ante un público. (A. Prieto Stambaugh y M. Toriz Proenza. 2015)

A partir de lo citado, el autor propone que la teatralidad podría estar presente en cualquier evento social público, puesto que esta se encontraría asociada al carácter exhibitivo de un acontecimiento, en el que se muestran, frente a quienes cumplirían el rol de espectadores, recursos visuales y sonoros capaces de comunicar (signos). En el libro *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas (2017)* Diana Taylor reflexiona sobre cómo los momentos rituales se entretajan con la vida cotidiana, aún siendo constituidos por prácticas teatralizadas.

Taylor utiliza el concepto de performance para denominar (entre otras cosas) a aquella lente metodológica que nos permite analizar cuestiones como la obediencia cívica, el género, la

identidad sexual en relación a sus cualidades espectaculares, considerando que son prácticas ensayadas y llevadas a cabo frecuentemente en la esfera pública de una cultura determinada:

Los diversos usos de la palabra performance apuntan a capas de referencialidad complejas y aparentemente contradictorias y por momentos, mutuamente sostenidas. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfournir*, que significa ‘llevar a cabo por completo’ (...) Para Turner, que escribió en las décadas de los sesenta y setenta, las *performances* revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. (Taylor Diana, 2017)

Taylor se refiere en la anterior cita al antropólogo Victor Turner, precursor del estudio de la cualidad espectacular de las acciones colectivas. El trabajo de este autor resulta pionero para el campo de los estudios de la teatralidad y la performance de la vida social, en tanto Turner considera que los aspectos formales o estéticos de ritos, ceremonias o reuniones constituyen un sustrato denso que proviene de procesos colectivos de negociación, por lo tanto, pueden ser leídos si se cuenta con las competencias necesarias (básicamente, si se conoce el código). Es en ese sentido que debe entenderse la afirmación de que los pueblos pueden llegar a comprenderse a través de sus performances; otra manera de plantear lo mismo sería asegurar que es posible mediante el análisis de la espectacularidad de un evento, comprender cuestiones relevantes de la cultura que lo genera.

De esta manera, uno de los problemas al utilizar el término performance, y sus engañosos términos análogos -performativo y performatividad- proviene del extraordinariamente amplio rango de comportamientos que involucra, desde la danza y la performance con medios tecnológicos hasta el comportamiento cultural convencional. (Taylor Diana, 2017)

Las nociones acerca de la definición y la función de la performance varían ampliamente. Para otros autores, por ejemplo, la palabra performance refiere a algo muy diferente a lo planteado por Turner, quien considera como primer criterio que esta es una “cosa hecha, construida” con lo que

enfatisa su aspecto artificial. Los usos de la palabra *performance* son diversos, complejos, contradictorios e incluso, indefinidos. A medida que los Estudios de Performance han ido avanzando, las nociones acerca del concepto han variado ampliamente :

Teóricos provenientes de la filosofía y la retórica (como J.L Austin, Jacques Derrida y Judith Butler) desarrollaron términos como performativo y performatividad. Lo performativo, para Austin, se refiere a situaciones en las que la "emisión del enunciado implica realizar una acción". En algunos casos, la reiteración y diferenciación que anteriormente asocié con la performance es clara: es al interior del marco convencional de la ceremonia de un casamiento en donde las palabras "sí, acepto" conllevan peso legal (...) Sin embargo, el marco en el que se basa el uso de performatividad que hace Judith Butler -el proceso de socialización por el cual el género y la identidad sexual (por ejemplo) son producidas a través de prácticas regulatorias y citacionales- es más difícil de identificar porque la normalización lo ha invisibilizado. Mientras que en Austin lo performativo apunta al lenguaje que actúa, en Butler va en dirección contraria, al subordinar la subjetividad y la agencia cultural a la práctica discursiva normativa. En esta trayectoria, lo performativo deviene menos una cualidad (o adjetivo) de "performance" que el discurso. (Taylor Diana, 2017)

A partir de la cita previa podemos identificar que el concepto de performatividad o lo performativo, refiere a comportamientos culturales convencionales donde la enunciación es codificada o reiterable. En el ejemplo anterior, Diana Taylor identifica como performativo, según los postulados de J.L Austin, una boda, la cual a partir de la enunciación de aprobación -sí, acepto-, produce un efecto que constituye una acción -cambio de estado civil-. En el caso de las reflexiones que Judith Butler lleva a cabo, performatividad implica una repetición constante y cotidiana, por tanto sutil, de normas de género que consigue modelar los cuerpos en tanto superficies , pero también los deseos , las estructuras psíquicas , sociales y de pensamiento generando la realidad que enuncian. A partir de lo anterior y si tuviésemos que considerar estas dos posturas podríamos identificar como performativo el ejercicio de acciones que constituyen una transformación, por medio de la iterabilidad o repetición.

One of the most pervasive concepts in much scholarly work over the past few decades is the term “theatricality.” It is used both for a variety of performances—for example, scholars writing about ritual describe rituals as “theatrical”—and for *mise-en-scènes* beyond the theatre. (E. Fischer-Lichte, 2014)

Fischer Lichte identifica el concepto de teatralidad como un concepto generalizado en los trabajos académicos de las últimas décadas. Esto gracias a que se utiliza en una variedad de representaciones, desde rituales hasta puestas en escena que van más allá del teatro tradicional. La autora desarrolla un concepto que vincula la definición de actos performativos asociados a acciones físicas. A partir de ello la autora en el texto *Estéticas de lo performativo* presenta el concepto de la corporización o *embodiment*:

Fischer-Lichte dedica un amplio espacio a la producción performativa de la materialidad, a los recursos y el estatus de esta materialidad producida en un evento efímero, fugaz y no fijable y a su posible compatibilidad con el concepto de obra. Algunos de los procesos empleados para entender esta producción de materialidad son la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y la temporalidad.

El cuerpo es la materialidad inseparable del actor. La generación y percepción de la corporalidad consta de dos fenómenos: la corporización y la presencia. (Carolina Santiago Martínez, 2019)

El evento performativo, *efímero, fugaz y no fijable*, depende de la producción de materialidad. Para ello la autora propone 4 procesos: la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y la temporalidad. El primero de ellos consta de dos fenómenos, la corporización y la presencia. Según Fischer-Lichte la presencia se centra en la manera en que se experimenta un acontecimiento gracias al cuerpo fenoménico del ejecutante. Expone que lo performativo sucede por medio de una serie de acciones corporales realizadas en directo. Los otros procesos (espacialidad, sonoridad y temporalidad), también están en directa relación con la presencia del cuerpo:

(...) la espacialidad no tiene carácter de obra sino de acontecimiento, el espectador siente su corporalidad de un modo singular (como un organismo vivo en interacción con su entorno, penetrando la atmósfera en su organismo) y el espacio performativo se define como un espacio liminar con transformaciones.

(...) la música en la vida tiene carácter siempre de acontecimiento. Así, la generación del espacio sonoro produjo un ensanchamiento de los límites del espacio performativo, perdiendo sus fronteras.

Las voces son otro elemento sonoro esencial que produce siempre corporalidad, en palabras de Fischer-Lichte. Con y en la voz se originan los tres tipos de materialidad: corporalidad, espacialidad y sonoridad. (Carolina Santiago Martínez, 2019)

La temporalidad es la condición de posibilidad para que la materialidad aparezca en el espacio, puesto que ésta se genera en el transcurso de la realización escénica. Siempre han existido procedimientos para regular la duración y sucesión de aparición de los materiales y sus relaciones en el tiempo. (Carolina Santiago Martínez, 2019)

La espacialidad como acontecimiento genera en el espectador una experiencia mediante la interacción con ese entorno. El espacio es variable, fugaz y transitorio, por lo tanto, un espacio que se va transformando. Esta interacción entre cuerpo y espacio se produce en una atmósfera, que por medio de olores, luces, sonidos y otros elementos, permite una significación subjetiva para aquellos que lo experimentan. Subjetiva aclaro, porque depende de los recuerdos, emociones y vínculos que provocan los estímulos atmosféricos.

La sonoridad también tiene un carácter de acontecimiento, puesto que es un espacio que depende de los ejecutantes, los espectadores y el medio. Por otro lado, Fischer-Lichte analiza la voz como un elemento esencial del espacio sonoro, pero también de la corporalidad dado que el instrumento de la voz es el cuerpo del ejecutante, y de espacialidad, porque la voz es generadora y limitadora de un espacio determinado. Quién no escucha la voz del orador, no experimenta el evento performativo en su totalidad.

Por último la temporalidad es una regulación del tiempo de los acontecimientos. En el caso de lo performativo, donde no existe un orden predefinido (libreto, partitura), la autora vincula el término temporalidad con el ritmo:

(...) El ritmo establece una importante relación entre la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. (...) tiene por objetivo la regularidad, no la proporción (...) cambian continuamente, y porque la aparición y desaparición de éstas la regulan o determinan la repetición y la divergencia. El ritmo es un elemento constituyente del cuerpo humano, por lo que percibimos los ritmos de forma tan singular ... (Carolina Santiago Martínez, 2019)

Aquí expone que el evento performativo, depende de procesos en constante relación. La corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y la temporalidad son indispensables para la producción de atmósfera. Retomando el concepto de corporización, es posible identificar que el ejecutante del evento performativo pasa por un procesos de repetición en que el cuerpo deviene otro y se transforma. La repetición de actos performativos, por ejemplo, corporizan identidades impuestas desde la sociedad al individuo.

Se puede hablar de la teatralidad de una obra dramatizada, pero también de la teatralidad de la política, de la religión o de los deportes. Una drag queen puede resaltar la teatralidad del género al exagerar gestos, vestuarios y comportamientos (...) La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su condición como construcción social; pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política ... (Diana Taylor, 2012)

Podemos identificar por tanto equivalencias entre los conceptos performatividad y teatralidad. Ambos refieren a la característica escénica o espectacular de un evento o actividad colectiva . Los participantes de ellas pueden ser o no conscientes del sistema de signos que logran producir, pero hacen parte de un evento semióticamente denso con implicancia en lo político . En la cita previa Diana Taylor plantea que la teatralidad como cualidad de un evento, se puede observar en obras dramáticas, pero también en acontecimientos de la vida social. El ejemplo que la autora presenta nos permite identificar que la teatralidad del género en el caso de un *drag queen* está dada por la exageración de ciertas características y actitudes normalizadas del género. La performatividad del género, como se ha mencionado, está dada por la repetición de esas características o actitudes, construidas y naturalizadas socialmente. La figura del *drag queen*

aparece gracias a la repetición consciente y extremada de actitudes con carga de género; es dicha reiteración hiperbólica lo que desplaza, moviliza, confunde y subvierte las reglas constitutivas del género. De la misma forma, las performatividades contrahegemónicas nacen del cuestionamiento a las convenciones y normas sociales y en la práctica puede llevarse a cabo mediante muy diversas estrategias como lo son la contradicción, la exageración, la puesta en ficción, etc.

La performatividad se da por la repetición ritualizada de convenciones consideradas como lo verdadero y original. La conmemoración de las glorias navales por ejemplo, impone a miles de estudiantes desfilar en las calles frente a autoridades militares y de gobierno. Estos eventos exponen una norma estandarizada y naturalizada. Los cuerpos se disponen inconscientemente a ejecutar año a año esta procesión. Por lo que constituye una tradición impuesta, repetitiva y condicionante, una performatividad en que los cuerpos ejecutantes son sometidos a estructuras jerarquizadas que velan por mantener el orden hegemónico.

Según Diana Taylor los eventos tradicionales, van mutando con el paso del tiempo. Esto gracias a que cuestionan sus prácticas, actualizan sus formas y recursos, resignifican sus símbolos (2012). Estas transformaciones se dan por cambios epocales y circunstancias mediales inusuales. Cuando observamos, por ejemplo, performatividades y eventos cargados de características de teatralidad que existen en un estado inestable -dentro y fuera de la ley, las costumbres y las convenciones-, se abre un espacio de mayor libertad y posibilidades de experimentación. La ausencia temporal de normas, leyes y cánones, permite la producción de nuevas formas, conductas y tradiciones. Las expresiones sociales se reformulan y cuestionan, provocando cambios y nuevas combinaciones de símbolos.

En el panorama de los estudios de la espectacularidad de la vida social un trabajo interesante lo desarrolla la teatróloga cubana residente en México Ileana Dieguez, quien desarrolla un instrumental conceptual específico para lo que podríamos llamar teatralidades de lo contrahegemónico. En su libro *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*, desarrolla una investigación sobre la teatralidad de fenómenos y procesos escénicos que transitan desde el arte a la vida y viceversa. A partir de ello observa la teatralidad desde su especificidad escénica y desde una perspectiva liminal —concepto que toma del antropólogo Víctor Turner— pero desplazado al arte efímero, a fenómenos escénicos espontáneos, insertos en un conjunto de relaciones que lo modifican:

Percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles,

intersticiales y precarias; pero también genera prácticas de inversión. Entiendo estas prácticas de inversión (...) como actos de carnavalización por la manera irreverente en que parodian y destronan las convenciones (...) Las estrategias carnavalizadoras implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente la ley o su aplicación. (Diéguez, Ileana. 2014)

Ileana Dieguez denomina escena liminal a aquella que sucede en situaciones inestables, fragmentadas o ambiguas; la sitúa en una temporalidad limitada vinculada a las circunstancias de su entorno. Estos acontecimientos se dan en ambientes imprevistos, en espacios que permiten el rechazo a la formalidad y generalmente precarios. Gracias a ello se generan prácticas que invierten el orden, la dirección o posición establecida de las cosas. La autora ejemplifica con los actos de carnavalización, ya que estas prácticas, mientras se llevan a cabo, alteran el orden, las convenciones y leyes.

El poder se sostiene también en la manipulación del orden de lo simbólico y en la producción de imágenes y ceremonias. Pero los movimientos de contestación y resistencia al poder también se constituyen por el modo en que se apropian de lo simbólico, de las políticas del cuerpo en el espacio público y por la producción y disposición de imágenes y rituales (...) Estas reflexiones sobre la conducta y la estrategia teatral como manifestaciones no necesariamente artísticas, son también próximas al pensamiento antropológico de Víctor Turner cuando expresó que la noción de performance abarca la diversidad de actos simbólicos de la cultura, y en consecuencia, la conducta performativa se manifiesta tanto en los “dramas estéticos” (o artísticos) como en los “dramas sociales”. (Diéguez, Ileana. 2014)

Teatralidades de la resistencia, acciones-intervenciones o performances ciudadanos, (...) devinieron gestos Extracotidianos que desautomatizar las comunes desarticulaciones políticas. Indudablemente, esta percepción sugiere una teatralización de la política, un

despliegue de imaginarios en formas escénicas a través de las cuales se exponen los cuerpos y los sujetos para visibilizar sus demandas. (Diéguez, Ileana. 2014)

Las estrategias de poder se sostienen mediante la manipulación de lo simbólico, las políticas del cuerpo, la producción de imágenes y acontecimientos normados en el espacio público. Las prácticas contestatarias se apropian de aquello, reflexionan y utilizan otras estrategias teatrales para comunicar los conflictos sociales. Estas circunstancias excepcionales podrían ser protestas ciudadanas o situaciones que conllevan una consecuencia, aunque sea efímera, en la estructura social. Hablamos de espacios subversivos, donde las normas sociales son transgredidas temporalmente, o existen como alternativa a los límites impuestos por el poder. Diegues expone que “La liminalidad está inevitablemente vinculada a la *communitas*, a la proximidad desjerarquizada hacia los otros, al encuentro no reglamentado pero vital, al hacer por sí mismo y por los otros, a las subjetividades deseantes, a las políticas del deseo” (2014). Demuestra su interés por aquello que llama escenas liminales en donde la figura del "ente liminal" lo ocupan las otredades que no pertenecen al cuerpo social. Estos configuran acciones políticas desde el estado fronterizo que, en el caso de eventos con características teatrales, existe entre la vida y el arte. La autora menciona el término *communitas* para referirse a una voluntad común, desjerarquizada, espontánea e irracional, que moviliza y articula a los sujetos durante el desarrollo de estas escenas o acciones inusuales. Estos espacios liminales se alejan de convenciones tradicionales de la representación -como el teatro- y logran comunicar mediante códigos propios de la vida social y política conservando una complejidad estética. A partir del análisis y definiciones de la autora en su texto *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*, podemos entender los Escenarios Liminales como fenómenos escénicos de naturaleza híbrida, pues existen en la frontera entre la obra de arte y el evento de la vida social. Estos fenómenos escénicos efímeros responden a una organización espontánea, tienen una finalidad experiencial pero también espectacular, potencian la reflexión crítica y poseen una cualidad subversiva, generan circunstancias disruptivas en las que las normas sociales y las estrategias de poder son cuestionadas y transgredidas temporalmente.

En el análisis que se llevará a cabo en las siguientes páginas, se abordarán eventos que coinciden con lo que Diegues concibe como escenas liminales. Los casos de estudio que se presentan son acontecimientos ocurridos en contexto de protesta social de octubre de 2019, con una gran carga simbólica. Si bien algunos de ellos fueron pensados previamente, los eventos se desarrollaron a partir de una serie de acontecimientos espontáneos, en el contexto de una interacción social atípica en el espacio público, opuesta a la estructura y las normas. Se trata de acontecimientos conviviales, transitorios, en los que se produce una relación de *communitas*, una especie de hermandad comunitaria instintiva. Estos fenómenos escénicos de naturaleza híbrida, serán analizados desde el punto de vista estético, por lo que el énfasis no estará en el carácter disruptivo de los acontecimientos, sino en el potencial simbólico que estos presentan.

Caso Temuco: Decapitación del Conquistador

Introducción

En este capítulo analizaremos un evento de re-monumentalización acontecido en Temuco el 29 de octubre del año 2019, el cual contempla características de teatralidad. El evento se instala en el sur de Chile, un contexto -como se describió anteriormente- históricamente cargado de violencia. La Araucanía es una zona donde constantemente ocurren injusticias hacia la comunidad local, y no sólo aquellas que se arrastran desde la conquista, pues según cifras de la Fiscalía Nacional, tomadas desde el 18 de octubre hasta el 31 de marzo del 2020, son 8.827 los reportes de víctimas de violencia institucional.

Enfocándonos en el territorio centro y sur del país, desde el año 2001 a la fecha, se registran 15 mapuches muertos en manos de las FFAA y entre octubre de 2019 y marzo de 2020, 34 personas han sido reportadas oficialmente como fallecidas en el país, producto de las manifestaciones. La realidad que vive el territorio es de una violencia generalizada. Los constantes incidentes reflejan la fuerte tensión que existe entre la comunidad local, las empresas privadas y el Estado, sobre cuestiones de propiedad territorial. La historia de usurpación de tierras que afecta al pueblo mapuche en la actualidad tiene su asidero en la colonización española (XVI al XIX s.), la pacificación de la Araucanía (XIX hasta 1970), la dictadura (1973-1989) cuando los indígenas perdieron toda posibilidad de hacer reclamaciones sobre las tierras usurpadas, el Decreto de Ley no. 2568 que consideró la eliminación de las comunidades mapuches, la ley antiterrorista 18134, entre otros. Actualmente la excesiva violencia policial en la zona es de conocimiento público. Las detenciones violentas, los gases usados en las acciones de represión, el maltrato físico y verbal son conductas reiterativas por las policías del país tanto hacia las comunidades mapuches, como hacia los manifestantes a lo largo de todo el territorio nacional. Ahora bien en el caso de las comunidades mapuche, esto se ve intensificado por allanamientos, disparos, sustracciones de animales y leña, el impedimento al libre tránsito, hostigamiento, golpizas, las extrañas muertes de comuneros a manos de carabineros, y posterior a ello, la falta de investigación y sanciones hacia los agentes del estado involucrados.

A partir de lo expuesto se gesta el evento disruptivo que analizaremos en este capítulo. En él observaremos los diversos elementos que constituyen la re-monumentalización escogida, es decir, la organización del espacio, la utilización de colores y materialidades, las prácticas propias de los habitantes del territorio, los símbolos que rodean el espacio contenedor del evento, los sujetos que participan en él, su carácter re-significatorio, entre otros.

Descripción e historia

En la región de la Araucanía, a unos 670 kilómetros al sur de la capital del país, se fundó en 1882 la ciudad de Temuco, en un marco de disputas de tierras entre el Estado chileno y las

facciones mapuche, las que en la actualidad siguen habitando allí. Estas disputas se han visto reflejadas en diferentes sucesos a lo largos de los años, a partir de los cuales se han cuestionado los iconos de la conquista del territorio, el sometimiento y el genocidio histórico que ha tenido que enfrentar el pueblo mapuche. Uno de los acontecimientos más aclaratorios y confrontacionales es el evento de re-monumentalización ocurrido el 29 de octubre del año 2019, cuando en el marco de una manifestación convocada por comunidades mapuche y en apoyo a las diferentes demandas sociales expuestas durante ese año en el país, un grupo de manifestantes se reúne en el centro de la ciudad, y a partir del mediodía cuelgan del cuello del Busto al militar Pedro de Valdivia, cuerdas con las cuales derribaron el monumento. El pedestal de 4 metros que lo sostenía, tenía escritas las frases “ESTADO ASESINO” y en otra de sus caras, consignas escritas en mapudungun y el dibujo de un kultrún (instrumento de percusión usado por las machis de la comunidad mapuche). Este busto derrocado, fue arrastrado varios metros hasta la estatua del toqui Caupolicán, y fue dejado a los pies de la estatua del guerrero mapuche, en señal de soberanía. En similares circunstancias, el mismo día el busto del aviador Dagoberto Godoy, fue botado de su pedestal. Esta acción provocó el desprendimiento espontáneo entre la cabeza y el cuerpo. Luego fue arrastrado hasta quedar junto al busto de Pedro de Valdivia, y la cabeza del monumento a Godoy fue colocada en manos de la estatua a Caupolicán, en señal de ajusticiamiento por decapitación. A esta composición se le agregó una bandera mapuche flameando desde la espalda de la estatua a Caupolicán y manchas de pintura roja a la cara de Dagoberto Godoy simbolizando sangre. En el pedestal resalta la frase “NUEVA CONSTITUCIÓN O NADA” escrito en spray, mientras una multitud mapuche y manifestantes a favor de la imagen creada en colectivo, acompañaban la escena con cantos, gritos de justicia y sonidos de pifilcas¹.

En esta acción de desmonumentalización y remonumentalización es Dagoberto Godoy - aviador responsable del primer sobrevuelo de la cordillera de los Andes- quién termina en las manos de Caupolicán, si hubiese sido la cabeza de Pedro de Valdivia la que quedase en manos del toqui -como probablemente muchos de quienes participaron deseaban- la obra cargaría con aún más coherencia histórica. Aún así, de este hecho se desprende claramente un mensaje en contra de la colonización. Pedro de Valdivia fue soldado de la corona española, fundador de Santiago y responsable de varias expediciones hacia el sur del país, con el objetivo de fortificar y colonizar el territorio mapuche. Estos acontecimientos están marcados por una memoria de varios enfrentamientos entre soldados Españoles y mapuche. Tan sólo en la batalla de Andalién en 1550 murieron entre 1500 y 2000 indígenas por un solo español. Pero aún con toda la desigualdad de herramientas y soportes, durante varios años los mapuche encontraron en el líder Lautaro, esperanza y victoria. En 1553, en la batalla de Tucapel, gracias a una gran estrategia militar, el ejército mapuche liderado por Lautaro logra masacrar a todos los soldados españoles, dejando solo con vida a Pedro de Valdivia y un fraile. No existe una versión oficial de la causa de muerte de Pedro de Valdivia, pero uno de los relatos alude a la decapitación de Pedro de Valdivia a

¹ Instrumentos de viento de origen mapuche, utilizados en los rituales de guillatún para pedir bienestar, fortalecer la unión de la comunidad y agradecer

orillas del lago y el consumo de la comunidad Mapuche de sus músculos asados. Su muerte fue vengada por la milicia española en 1557, cuando Lautaro es atravesado por un lanzazo. Es así como Caupolicán es nombrado toqui (jefe militar) sucesor de Lautaro. Este tipo de acontecimientos históricos se repiten a lo largo de toda la historia de la zona sur, donde las luchas por la soberanía del territorio han sido un conflicto que altera la convivencia de la región hasta nuestros días.

El uso del color y spray

La re-monumentalización en Temuco propone una re-significación histórica por medio del volumen, el color, el tránsito y la materialidad. Al analizar el color de la propuesta, observamos en la base de los bustos los colores marrón y verde, producto del material - bronce- con que se esculpieron. Esto no constituye una propuesta, puesto que los colores y su material base responden a una lógica práctica y de alta durabilidad. Si bien en los pedestales encontrados en este evento, ya sea el soporte al monumento a Caupolicán, tanto como Pedro de Valdivia y Dagoberto Godoy, el color base es predominantemente blanco, en este evento lo observamos intervenidos con el uso de spray, panfletos o informativos adheridos a él. El uso del spray se instala como un elemento característico en las expresiones de protesta en el espacio público. Dado que el lienzo puede ser cualquier superficie, hoy el "rayado" es una de las expresiones de arte urbano más abundante a nivel mundial, y es una expresión que aumentó considerablemente en el país desde la revuelta social a la fecha.



(Interferencia, 2019)

El spray aparece como mancha de color roja en la cabeza de Dagoberto Godoy, remitiendo a la sangre. Este mensaje se reafirma al observar la composición propuesta, en que Caupolicán tiene una cabeza (sin cuerpo) en su mano. Por tanto aclaramos que la mancha de spray simboliza la sangre y también comprobamos la figura de un decapitado. Por otro lado si apelamos a las creencias de la comunidad, podemos relacionar la propuesta a la historia en que Lautaro mandata la decapitación de Pedro de Valdivia a la orilla del río y su cabeza fue puesta en una lanza para ser exhibida a los otros españoles².

El rayado en spray “ESTADO ASESINO” ubicado en el pedestal declara la violencia cometida contra la comunidad local por parte del Estado y sus agentes en distintos periodos de la historia. El Mapuche se ha visto anclado en la desigualdad de ingresos, oportunidades y espacios laborales. Le preceden cientos de relatos de lucha entre los personajes heroicos mapuche y los militares proclamadores del estado nación chileno. Acercándonos al evento, podemos afirmar que las estrategias utilizadas por los responsables del acto, apuntaron a proyectar una imagen distinta que propone resignificar la figura asentada por décadas de Pedro de Valdivia. Ahora bien el mensaje se torna confuso puesto que la cabeza que Caupolicán sostiene en su mano es la del aviador Dagoberto Godoy, mientras que el busto a Pedro de Valdivia yace en el suelo del pedestal. De todas formas podemos apelar a la intención considerando que los manifestantes no pudieron desprender la cabeza del torso en el busto a Pedro de Valdivia, y que al separar la cabeza de Dagoberto Godoy y presentarse en la composición como cabeza, permite la libertad de re significarla como “cabeza” de un hombre chileno elevado a la categoría de héroe, por lo que representa la chilenidad hegemónica vinculada al Estado. La escena propone una decapitación, que se vincula también a la costumbre que practicaban los mapuches con los jefes vencidos en

² La historia mencionada corresponde a lo descrito por Jerónimo de Vivar. (1558 en Crónicas y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile. Santiago de Chile..

las batallas. En ellas solían cortarles la cabeza a los españoles durante el periodo de conquista y ensartarlas en la punta de sus lanzas.

El busto a Pedro de Valdivia, por otro lado, es quemado, golpeado y rayado con spray, se pone a los pies del toqui Caupolicán. Esta composición podría interpretarse como aquello que se decide dejar en el pasado, la imagen del conquistador que se decide eliminar y dejar atrás. En lo más alto y de forma más visible, observamos la propuesta de los manifestantes en la actualidad en relación al Estado Chileno .

La cabeza de Dagoberto Godoy, que en este caso representa al Estado Chileno, se instala como el símbolo de las ansias por desmembrar la institucionalidad chilena, una propuesta contestataria hacia la opresión que durante siglos ha sufrido la nación mapuche.



(Cayuqueo, P., 2019)

Es por esto que aún cuando el busto a Pedro de Valdivia pareciera no estar incluido en la composición, de todas formas logra comunicar un mensaje claro, el cual a su vez complementa el sentido de la imagen generada. Dado que para resignificar los monumentos es necesario mutilar, modificar y trasladarlos, el busto a Pedro de Valdivia comunica desde la dimensión desmonumentalizadora decolonial, en tanto la composición re-monumentalizadora que se instala en el monumento a Caupolicán, propone una perspectiva alternativa de la historia previamente monumentalizada. En términos simples una comunica aquello que la comunidad local rechaza, y el otro aquel símbolo que la comunidad propone.



(El Desconcierto, 2019).

De la misma forma el pedestal es intervenido con los mensajes “Nueva constitución o nada” en negro, y el simbolo de un kúltrun en color verde con spray. En estos casos pareciera ser que la elección de colores es azarosa como la mayoría de las decisiones de esta composición. Ahora bien, el azar se constituye también como un incentivo creativo, pues estimula y motiva la producción de significados. En el caso de estos dos rayados el mensaje no está en el uso del color, sino su significado textual asociado a su contexto. Lo entendemos claramente porque manejamos el idioma y el contexto que se vive en el país. Compartimos una historia que nos permite comprender lo importante que es el proceso constituyente actual que se vive en Chile. El caso del Kultrun es aún más específico, porque comunica un símbolo que remite a la cosmovisión ceremonial mapuche, el cual no se entiende si no hay aproximaciones a su cultura.

Los rayados además comunican la necesidad de cambio que manifiesta la comunidad, una de ellas en relación a las reglas de convivencia político-sociales que delimitan el país, como lo sería el cuestionar quienes tienen el derecho de intervenir y apropiarse del espacio público. Pero también permiten, como lo es el caso del kultrún, el rescate de la cultura local, con lo que se tensiona el interés conmemorativo por parte del estado chileno versus el interés diverso que los manifestantes proponen.



(Bio Bio, 2019)

El evento nos presenta múltiples atributos de la identidad local, como lo son los rayados en spray, los vestuarios, instrumentos, banderas, herramientas, accesorios e intereses, los cuales disienten del espacio contenedor y los símbolos arquitectónicos que los rodea. El kultrun juega el rol de poner en tensión las demandas sociales de cambio y cuestiona la fuerte presencia de la historia monocultural conmemorada por el estado Chileno en este territorio. El presentar el símbolo instalado en el podio propone alterar el sentido y cuestionar las costumbres de conmemoración desde una historia alternativa que devela la pluralidad inscrita en el territorio.

Tránsito

El busto a Pedro de Valdivia fue arrastrado aproximadamente 5 cuadras, desde la Avenida Balmaceda hasta la av. Caupolicán con Manuel Montt. Al momento de botar el busto, los manifestantes presentes ocuparon roles de participación activa y pasiva en el acontecimiento. Algunos filmaron, otros fotografiaron, otros ocuparon roles de observación, otros rayaron con pintura en spray el pedestal del busto, y otros colgaron cuerdas en el busto y jalaron. En el

momento en el que cae el busto de los 4 metros del podio, los espectadores que solo observaban, se hacen partícipes y golpean con weños (bastón de madera), le dan patadas o le arrojan piedras. Esto continúa durante toda la procesión en que se traslada el busto hasta la ubicación de la estatua de Caupolicán. En el camino se recurre a una lógica de marcha, y abundan elementos como pancartas y lienzos con frases alusivas a la renuncia del presidente Sebastián Piñera, la desmilitarización inmediata del Wallmapu, la libertad de los presos políticos mapuche, y el rechazo a los casos de abuso, violación, desaparición y asesinato de los manifestantes locales por parte de agentes del Estado. Este tránsito es delineado y organizado. Cada comunidad marcha detrás de su lienzo, pero ninguna comunidad se aleja mucho de la otra. Cada una detrás de la anterior, solo dejan un espacio para el arrastre de los bustos. Este espacio intermedio es un *aire* en la marcha para quienes deciden acercarse a él y lanzar piedras o golpes de Wüño. La organización es clara, pues la procesión se ubica al centro de la calle, mientras que los costados derecho e izquierdo, son dejados para el tránsito libre de otros transeúntes. Esta organización es fiel evidencia de la activa participación social de su comunidad en manifestaciones previas del espacio público, pues demuestra un aprendizaje adquirido al cual el colectivo está habituado.

Desde esta perspectiva, y considerando el ámbito teatral se hace imperativo ampliar la noción de teatro hacia un concepto de teatralidad social que nos permita dar cuenta de la cotidianeidad como espacio generador de teatralidades y por tanto, objeto legítimo de estudio para la crítica literaria y los estudios teatrales. La multiplicidad de formas en que se expresa la teatralidad social cubre, desde esta mirada, un amplio espectro que va desde las ritualizaciones estandarizadas que van a formar parte de los movimientos de protesta, hasta los modos individuales encarnación de aquellos ejes simbólicos centrales. (Del Campo, 2014)

Remitimos a este punto relevando su carácter de acto socio-político, el cual tiene elementos reiterativos que se re-actualizan con el paso del tiempo. Podemos observar que existe una diferencia, una delimitación, entre el espacio procesión marcha y el espacio transeúnte. Por tanto si bien demarcamos el tránsito-marcha del tránsito-habitual, comprendemos como menciona Del Campo que es la cotidianeidad el espacio donde se gesta el evento, pero que al incluir ciertos códigos teatrales podemos identificar bajo el concepto de teatralidad social. Hasta el momento los códigos que hemos señalado son las relaciones establecidas entre el espacio interno y externo a la teatralidad, las pancartas y lienzos, los weños, el spray y las motivaciones. Pero el tránsito además de tener un espacio físico, también posee un espacio tiempo, puesto que se instala como un acto vivo, un acontecimiento que transmite saberes sociales, pero también sentido de identidad.



(J. L. Saavedra, 2020).

Las instituciones mediadoras tienen a su vez espacios de acción y sus propios códigos teatrales (...) el simbolismo de los colores de las banderas de los partidos y los principios de organización del espacio: las relaciones establecidas entre el escenario y el espacio fuera del escenario. (Del campo, 2014)

Vestuario y espacio sonoro

Las acciones de protesta se instalan en el territorio nacional como un “ritual” público, reiterativo y comunitario. En ellas se produce un cruce con la cotidianidad, ya que requiere recurrir a la teatralidad de las formas sociales para hacer visible las demandas de la comunidad. La marcha por tanto, utiliza sus propios códigos teatrales que producen sentido en relación a su contexto. Si vinculamos la cita previa, podemos identificar las banderas mapuches, símbolo que remite a la identidad de los manifestantes y sus intereses. Observamos también banderas negras, una imagen que transformó la bandera chilena despojada del característico blanco, azul y rojo para mostrarse como un emblema en luto. Un símbolo de base completamente negro con la estrella también oscurecida pero con su contorno en blanco. Con ello se puede inferir el interés por negar la anterior, un símbolo que representa la rabia y el dolor por las acciones de represión que han experimentado los manifestantes, o un símbolo de “un país que sigue sin recuperar sus colores” (César Tudela, 2020). Observamos también elementos de vestuario mapuche como *trarülongko* (cinto), *Maküñ* (Manto) y *Trarüwe* (Faja de cintura) en hombres, como *trarilongko* (cintillo), *Chaway* (aros), *Trarüwe* (faja cintura), *Küpam* (chamal), *Süküll* (prendedor) y *Ükülla* (manto) en mujeres. Sus diseños y colores contienen códigos simbólicos que se relacionan con el territorio y el linaje. Cada una de sus prendas tiene un valor espiritual y social. Estas constituyen elementos de la identidad mapuche con variados significados culturales como fuerza, posición social o económica. En este contexto, su uso busca el reconocimiento y la valoración del pueblo Mapuche, propone demostrar que su identidad cultural prevalece aún cuando han sufrido exterminio y segregación. Estos cuerpos y sus siluetas en el espacio público dan cuenta de que esta acción se suscribe a un discurso corporal extracotidiano que expresa indignación pero también resistencia. A esta masa de cuerpos los acompaña una atmósfera sonora muy particular. *Trutrukas*, *pfilcas*, *cascahuillas* y *wüños* son puestos al servicio de esta nueva propuesta estética. Estos instrumentos suenan agrupados a modo de coro que se sincroniza con el ritmo de la

procesión. Si bien son instrumentos que en la actualidad se registran en ceremonias de variadas índoles, en este caso acompañan en respuesta al conflicto, marcan la presencia de la comunidad mapuche y por tanto su constante resistencia. Se suman los cantos que denuncian la situación política y social que acontecen en el país. Muchos de ellos refuerzan los mensajes ya escritos en las pancartas y lienzos que exhiben los manifestantes, pero otros sonidos responden a sus necesidades más viscerales, como los gritos, aullidos y gruñidos que se incorporan a la atmósfera sonora. Todas estas capas confluyen en la creación de una atmósfera determinada para transmitir el estado de ánimo de los participantes y comunicar las demandas que los reúne y los convoca en esta procesión. Las diferentes dimensiones de análisis se agrupan a modo de coro y se sincronizan con el ritmo constante y pausado que delimita el tránsito. El acontecimiento por tanto regula su tiempo, enuncia su contexto, produce sentido y se constituye como una gran masa de cuerpos en resistencia.



(J. L. Saavedra, 2020)

Niveles, alturas y composición

La variedad de alturas en la que se compuso el monumento a Caupolicán refleja las intenciones previas del escultor que inmortalizó su imagen y las intenciones posteriores de los manifestantes que la resignifican. El volumen original es una exaltación de su fuerza, un retrato del momento en el que Caupolicán derrotó a los caciques Tucapel y Rengo, sosteniendo un tronco por tres días y tres noches sin descanso. Dado que aquella era la intención del artista, el monumento en su totalidad mide 2.5 metros de alto aproximadamente. Si bien



(D. Cárcamo, 2020).

el cuerpo de Caupolicán posee una altura promedio de 1.70 metros, la altura del pedestal y del tronco, intencionan la exaltación de un referente extracotidiano. De hecho, el pedestal junto a los dos escalones de base bordean la altura de los 2 metros, haciendo dificultoso a los transeúntes alcanzar siquiera los pies del toqui. La relación por tanto que adquiere instalar el busto de Pedro de Valdivia a la altura de suelo, remite a una denostación del símbolo y su historia. Su rechazo da cuenta del furor colectivo hacia la figura colonizadora, pero también, hacia la institución que respalda y glorifica al personaje. La composición sitúa a Pedro de Valdivia a 2 metros bajo los pies de Caupolicán. Esto significa que el nivel de relación que tiene Pedro de Valdivia es bajo los pies de los manifestantes, y Caupolicán se instala en un nivel superior a los manifestantes o transeúntes. En la composición por tanto podemos establecer análisis desde 4 niveles de altura. El primero es el nivel correspondiente a piso, le sigue el nivel correspondiente al alto de podio, luego tenemos el nivel correspondiente al nivel medio de la altura a Caupolicán, y por último el nivel correspondiente al alto total. Esta diferenciación de alturas en la composición nos permite generar una relación de jerarquía. En este caso el elemento de mayor valor es la imagen de Caupolicán. En segundo lugar se expresa la decapitación y el sentido de justicia. Luego tenemos el nivel que permite diferenciar el espacio transeúnte-manifestante y monumento. Si bien este nivel separa los espacios, tal como se establece en la lógica del teatro espectador-obra, también instala a los asistentes bajo el nivel contemplativo, pero participantes como creadores de sentido. Ellos son los gestores de la resignificación tanto a nivel físico-material como en la construcción de significados. Por último tenemos el nivel cero, que denota el absoluto desdén y repudio que expresan los actores hacia la imagen de Pedro de Valdivia. En términos prácticos, este nivel permite que los participantes puedan proporcionarle a la imagen del colonizador múltiples golpes

de filca, quema, arrastre, piedrazos y rayados, con lo que proponen que este no es un símbolo de admiración colectiva, sino más bien de repudio.

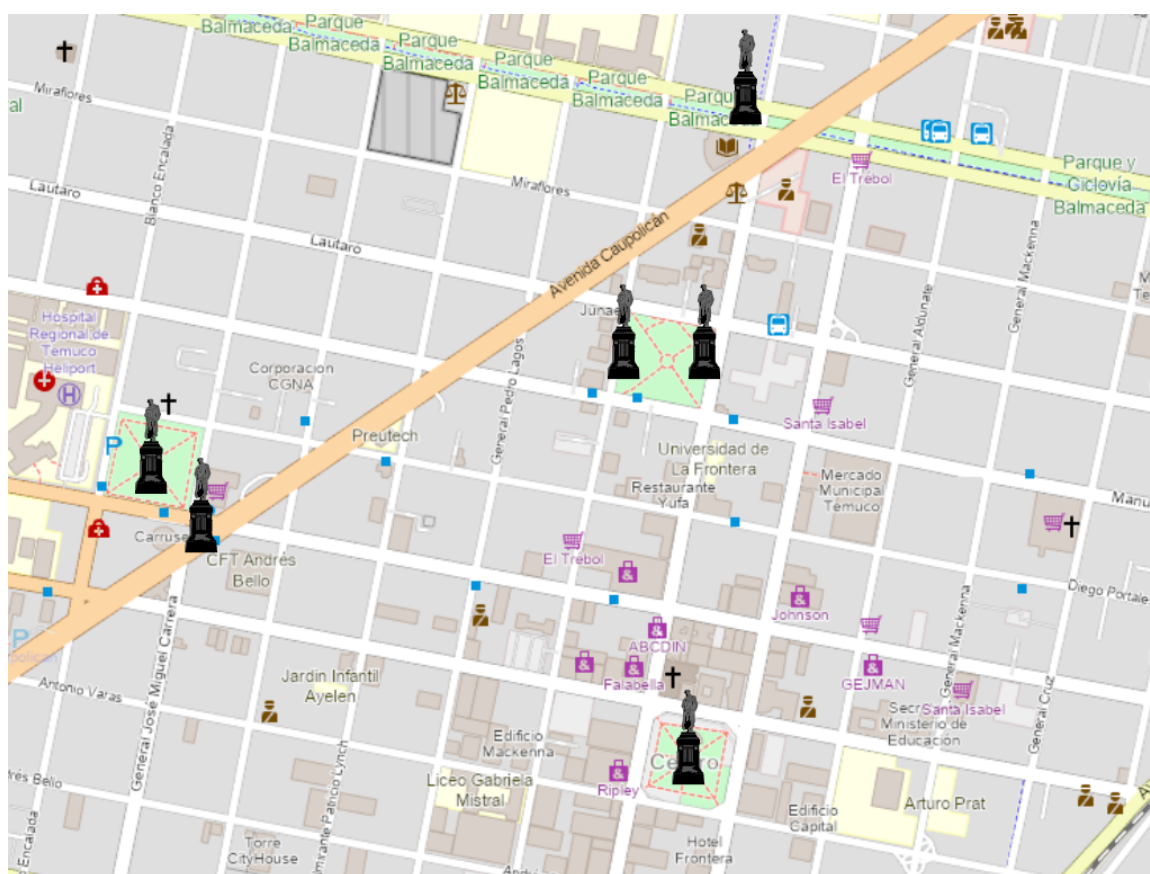
Espacio contenedor

La palabra escena denota intencionalidad, artística o de otro tipo (la escena del crimen), e indica estrategias conscientes de visualización. La palabra sugiere, de manera apropiada, ambas cosas: el escenario material, así como el ambiente altamente codificado que da a los espectadores información pertinente, es decir, estatus de clase o periodo histórico. El mobiliario, el vestuario, el sonido y el estilo contribuyen a que los espectadores entiendan de lo que trata. Ambos, la escena y el escenario, se colocan en relaciones metonímicas; el lugar nos permite pensar en posibilidades de acción, pero la acción también define el lugar. (Diana Taylor, 2015)

Según señala Taylor, los elementos contribuyen a que el mensaje se entienda, aún cuando es posible que ciertos códigos sacados de contexto sean difíciles de interpretar. En ese sentido el significado que adquiere el caso de estudio puede ser bastante claro para los miembros de la comunidad convocante, pero confuso para un extranjero. En este apartado se vincula el lugar y la acción. El centro de Temuco previo a la acción descrita se caracterizaba por la abundancia de elementos históricos y moda arquitectónica Europea. Posterior a la intervención el espacio es modificado, por tanto su significado también cambia. En ese sentido el hecho de que el elemento escultórico mute, tiene una implicancia directa en el espacio que le rodea, por lo que el lugar también se ve intervenido.

La condena al símbolo del conquistador Pedro de Valdivia tiene relación directa con el espacio contenedor del evento, el cual instala en abundancia los signos conmemorativos a la matriz colonial eurocentrista. Establecidos en la plaza central de Temuco y sus alrededores visualizamos incontables huellas de la colonia española: los adoquines, las múltiples estatuas de militares que abundan en cada esquina del centro de la ciudad; las farolas, basureros y bancas españolas propias del siglo XIX y XX. Junto a ello el nombre de la mayoría de las calles y avenidas del espacio urbano, imponen la conmemoración de un territorio forzosamente apropiado. Los topónimos son los mismos nombres de los personajes monumentalizados. Incluso si analizamos la distribución espacial de la urbe, podemos distinguir cómo los monumentos alusivos a militares y estrategias son acompañados de grandes plazas y avenidas con sus mismos nombres. La ciudad

tiene un diseño en plano damero, el cual obedece a una lógica Europea instalada con el objetivo de frenar las tropas atacantes en caso de que invadieran la ciudad. Esta organización se instaló abruptamente en la región con la llegada de los colonizadores Españoles, puesto que previo a ello, los habitantes de la zona no se organizaban en formas de manzanas o bloques y calles que conforman ángulos rectos en sus intersecciones. Por lo tanto el planeamiento urbano actual también remite al periodo de la conquista. El caso contrario ocurre con los monumentos a héroes mapuche. Ejemplo de aquello es el pequeño espacio destinado a la estatua a Caupolicán, ubicado en un reducido triángulo (punta de diamantes) entre avenida Caupolicán y Manuel Montt. Si hacemos una comparación de los monumentos públicos en la región de la Araucanía declarados por el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, podemos ver que de los 13 declarados (en este número se incluyen los monumentos públicos que perduran en la actualidad) 5 corresponden a otras índoles, 6 a conmemoración de símbolos alusivos a la conquista, y 2 son conmemorativos de héroes mapuches. La comunidad local se instala en un paisaje híbrido, pero en el que claramente abundan volúmenes conmemorativos que realzan la conmemoración del proceso de conquista.



El entorno contrasta con la propuesta de los manifestantes, y evidencia la fuerte presencia de la historia monocultural, justamente aquella que la teatralidad pone en conflicto.

La organización del espacio jerarquiza los símbolos y su entorno generado en la protesta y la teatralidad surgida los tensiona. El evento analizado muestra monumentos conmemorativos, que a partir de las distintas alturas, los cuerpos y la relación espectador-ejecutante, proponen reconstruir la identidad y la memoria del territorio. Las diferentes alturas por ejemplo, jerarquizan, donde aquello que se presenta a la altura de piso propone denostación, olvido u omisión, mientras que aquello ubicado sobre la altura de los hombros de cualquier asistente, ocupa un lugar de mayor relevancia o admiración. Si agregamos a aquello el vestigio de los golpes, quemaduras y rayados con las que terminó el busto a Pedro de Valdivia, le sumamos a la carga simbólica la necesidad colectiva de destrucción y/o mutilación de su imagen. En esta lógica compositiva se presenta un contraste entre el sentido de recordar y el sentido derrocador. Pareciera ser que una parte del colectivo gestor prefiere optar por la destrucción de aquellos símbolos que representan parte de la historia mono-cultural. La propuesta re-monumental y su espacio contenedor son disímiles en ese sentido, puesto que el espacio propone una lógica única de símbolos conmemorativos, mientras que la propuesta monumental local propone otros intereses identitarios, en este caso específico, interés alusivo a la conmemoración de la resistencia del pueblo mapuche.

Para concluir este capítulo es importante dar relevancia al acontecimiento en sí. Como se ha expuesto, el territorio no ha dejado de vivir disputas justamente en materias de apropiación territorial, y por ello, el re-significar uno de los símbolos del espacio público denota el carácter de algunas de las demandas sociales que el colectivo de ese territorio exige.

Son muchos los elementos que confluyeron para llegar a un símbolo que logrará representar los intereses de esa comunidad, dado que la historia no es una memoria estática, y la memoria y el territorio son algo vivo, los monumentos en consecuencia deberían mutar con el paso del tiempo.

Los lugares mutan, combinan sus estilos y formas, a veces se superponen a modo de collage y a veces se muestran colisionando de forma abrupta como lo que ocurre entre el patrimonio histórico y las nuevas tecnologías. Sin duda el espacio refleja también los cambios que como sociedad vamos viviendo, los avances que ocurren a lo largo de los años y los intereses que la comunidad tiene en relación a él. En ese sentido derribar el monumento y re-significarlo visibiliza a uno de los héroes de las primeras naciones de este territorio, y evidencia la sociedad plurinacional que habita el espacio público. Por lo tanto su intervención muestra el interés que la comunidad tiene por exhibir y revalorizar la historia del pueblo mapuche, pero también critica el legado colonial y los paradigmas occidentales.

La re-monumentalización marca un cambio de época acompañado de una propuesta estética extra-oficial. La revolución social propone una estética distinta a la oficial. La organización y estructura, la pulcritud y homogeneización de los volúmenes, ha sido intervenida por las múltiples capas, grietas, manchas, mutilación, rayados, colores, suciedad, etc. La reapropiación estética del espacio público también pasa por destruir la lógica instalada hasta ese momento. Cambiamos la materialidad del bronce pulcro por la mancha intuitiva de spray, agregamos otros

materiales como la cuerda de yute, la tela de bandera y el papel. Ocupamos el espacio público y cambiamos su uso de mero tránsito a declaración, su ocupación como acción política. Y junto a aquello se instalan una serie de símbolos combinados, pero diferentes. El espacio por tanto ya no pertenece a un solo interés, a un autor guía que delimita sus formas, sus materiales y sus símbolos. Ahora son muchos los autores, muchos los mensajes y muchas las formas, y ese espacio diverso, es la nueva propuesta.

Caso Serena: Milanka, Mujer

Introducción

En este capítulo analizaremos la teatralidad de remonumentalización acontecida en la ciudad de La Serena, el pasado 20 de octubre del año 2019. El evento aconteció en la zona centro-norte del país, uno de los destinos turísticos más visitados por los Chilenos, reconocido por su atractivo nortino, su clima, sus playas y su cercanía a otros destinos seductores. Pero la ciudad no sólo está compuesta por su extensa planicie costera, sus hoteles, restaurantes y pubs de los alrededores, sino que se constituye como una ciudad bastante fragmentada. El resto de la Serena es una urbe provinciana con alta población estudiantil, rodeada de casitas rosadas y Damasco de la clase trabajadora, los servicios, colegios y universidades. Pero también está compuesta por el sector noreste, donde las viviendas evidencian más pobreza, hacinamiento y aislamiento. Por otro lado, la revuelta social permitió evidenciar la violencia ejercida por FF.AA en distintos lugares del territorio nacional, y esta ciudad no fue la excepción. La muerte de Romario Veloz, joven ecuatoriano que perdió la vida por un impacto de bala por parte de un militar en medio de una protesta, y la acentuada represión por parte de fuerzas especiales dejó en evidencia que en la zona no hay respeto por el legítimo derecho a la manifestación.

En ese sentido, podemos apreciar una relación entre los casos de estudio, puesto que ambos presentan contextos de violencia, aunque en distinta medida. Por ejemplo, la lucha por el territorio indígena - diaguita en el periodo de conquista -la que no tuvo una resistencia tan duradera como la que ha podido sobrellevar el pueblo mapuche-. La Serena es una de las ciudades más antiguas de Chile (1544), incluso, tuvo que ser re-fundada por Francisco de Aguirre en 1549, luego de la destrucción y muerte de su fundador por parte de las comunidades indígenas de la región. Lamentablemente, la población compuesta de apenas unos 30.000 indígenas, distribuidos entre Coquimbo y Atacama, disminuyó a 1.200 a finales del siglo XVI. Progresivamente todo su patrimonio se fue perdiendo en manos de los conquistadores españoles al transcurrir los años. En este contexto, el rescate del patrimonio precolombino local se plantea como una necesidad urgente para las actuales comunidades indígenas de la zona.

Analizar la acción surgida en La Serena desde una perspectiva consciente de la necesidad de memoria y recuperación del patrimonio cultural indígena de la zona, nos permite adentrarnos en las ansias colectivas de la comunidad participante, de ese sentimiento de enlace ancestral en conexión con sus antepasados. En este capítulo analizaremos diversos elementos estéticos que constituyen el evento. Los recursos teatrales, la decisión de colores, los elementos constitutivos del vestuario, el espacio contenedor del evento, el universo ritual, las materialidades usadas, sus simbolismos, entre otros.

Descripción e historia

El 20 de octubre del año 2019, en medio de las manifestaciones llevadas a cabo en la ciudad de La Serena, fue derribada la estatua de Francisco de Aguirre, uno de los conquistadores refundadores de la ciudad. Es necesario mencionar que antes de que la estatua fuese tumbada ya había sido intervenida, en su podio tenía las frases “**Genocida**” y “**Criminal**” con letras de color negro, rayado a spray. El deceso del monumento se realizó con cuerdas que los manifestantes

colgaron en el busto y luego, entre todos jalaron hasta su caída. En ese proceso la escultura pierde fragmentos, lo cual continúa con el arrastre de la misma por el suelo y los golpes de los manifestantes. La estatua es llevada hacia una barricada para ser quemada. Tres días después (miércoles 23 de octubre) fue creada la estatua de una mujer indígena, por talleristas y padres de Casa la Nuez³, quienes la realizaron con materiales reutilizados como cartón, papel, bolsas de basura entre otros. Posterior a su realización, el día jueves 24 de octubre se hizo una invitación abierta a la comunidad para su instalación a través de facebook. En la instancia se realizó una ceremonia donde agrupaciones diaguitas la nombraron “Milanka”, que significa mujer. Con ella se pretendía rendir honores a las víctimas del exterminio diaguita durante la conquista española en los territorios adyacentes al río Elqui. La escultura fue instalada sobre el podio que antes pertenecía a Francisco de Aguirre. Una semana después, fue quemada en la madrugada por desconocidos. Si bien en la creación de Milanka la comunidad de casa la Nuez no tenía como propósito motivacional hacer específicamente a una mujer Diaguita, sí existía un interés conjunto por resignificar una imagen: Si Francisco de Aguirre representaba la violencia colonial, Milanka propone cambio y vida.

La imagen de Francisco de Aguirre ha sido cuestionada en reiteradas ocasiones por los habitantes de la región, debido a que históricamente se caracteriza por ser un leal servidor de Pedro de Valdivia, y junto a eso, por la violenta política de persecución hacia los habitantes indígenas de la zona mientras regía las tierras colonizadas. Algunos de sus compañeros en el proceso de conquista lo describen como ambicioso de gloria, severo y soberbio:

Fue gobernador del Tucumán tres veces, en 1553, 1563 y 1569. Sufrió persecuciones debido a su severidad y soberbia. Ambicioso de gloria, llegó a ser el más grande de los conquistadores de la epopeya del Tucumán, de actuación preeminente en la historia de tres naciones americanas, es considerado por sus cualidades de valor legendario, patriotismo y de recio luchador sin tregua alrededor de medio siglo, como una de las figuras más culminantes de conquistador, que mejor permiten apreciar el alma de los guerreros que consumaron el dominio de la conquista de América. (Álvarez, Antenor. 1941)

Las batallas por las disputas del territorio propiciaron que la comunidad Diaguita sufriera todo el odio y opresión española. Francisco de Aguirre estuvo a la cabeza de un enfrentamiento grotescamente sanguinario donde los guerreros Diaguitas y sus aliados fueron muertos en combate, sus mujeres violadas y los niños asesinados. Según Sergio Paolini en la entrevista realizada por Max Duhalde para biobio.cl “En menos de 50 años, y gracias a la llegada de

³ Casa la Nuez es una fundación Comunitaria en la comuna de La Serena que plantea como objetivo la difusión de la educación biocéntrica y la co-creación de una cultura biocéntrica.

Aguirre, la población de diaguitas disminuyó de **30 mil a 1.500 habitantes**, para luego ya desaparecer” (2017). El impacto de la conquista Europea causó una violenta catástrofe entre los diaguitas, los que no fueron exterminados y sobrevivieron fueron usados en campañas contra los Araucanos, trasladados como prisioneros de guerra y esclavizados en haciendas y lavaderos de oro en el norte. La cultura Diaguita Chilena se desarrolló en el Norte Chico, en los fértiles valles de los ríos Huasco, Elqui, Limarí y Choapa. El gentilicio "Diaguita" se aplicó a habitantes del norte Chico desde la conquista Europea hasta comienzos del siglo XVII. Sus raíces son diversas, su economía era principalmente agrícola y ganadera, y se caracterizan por su alto desarrollo en alfarería. Hacia 1470 d.C., los miembros de esta sociedad fueron incorporados al Imperio Incaico -tras la expansión del mismo-, del cual recibimos un sincretismo cultural evidenciado en la mezcla de técnicas en los patrones pintados en su alfarería y textil, y sus creencias religiosas. Poco se sabe de los Diaguitas con posterioridad a 1570. Hace una década, los habitantes oriundos del Pueblo Indios Colonial Huasco Alto (Alto del Carmen, región de Atacama) exigieron ser reconocidos como descendientes de los Diaguitas prehispánicos. El año 2006 el Estado de Chile les otorgó reconocimiento legal como pueblo originario, proceso que ha continuado con otras comunidades de los valles aledaños. Muchos de estos descendientes, solos o en colectividad participaron en la instalación de la propuesta remonumental en el lugar donde fue derribada la estatua de Aguirre; símbolo de unidad y fraternidad entre las diversas comunidades que habitan el territorio. Este reemplazo se presenta como un acto de justicia con los pueblos originarios, coherente con la historia que le precede. Tras ser arrasados por los conquistadores españoles, el instalar la imagen de Milanka muestra la reivindicación hacia todas las mujeres indígenas y su identidad, significaciones que se desprenden de las acciones que se llevaron a cabo y los elementos que la componen, lo cual por cierto procederemos a analizar en el presente capítulo.

Materialidades y texturas

En el bandejón de la avenida Francisco de Aguirre, a la altura de su intersección con la ruta nacional N° 5 Panamericana Norte, se encuentra el sitio donde se llevó a cabo la teatralidad estudiada. Originalmente allí estaba situada la estatua conmemorativa a Francisco de Aguirre. Esta consistía en una escultura de metal que representaba la figura del conquistador con su armadura, espada y escudo. El metal es usado por su capacidad de resistencia, considerándolo por tanto un ideal en estructuras a implantar en el espacio público. Dada su fortaleza y durabilidad es una gran opción para uso en exteriores. La base del monumento está hecha de granito y posee una placa de cobre que señala el nombre y los cargos de Aguirre. El granito es usado ampliamente como recubrimiento de superficies como éstas, material el cual ha ido reemplazando el uso del mármol en relación a lo que la lluvia ácida le produce. El granito en este sentido es un material mucho más duradero y resistente. Ahora bien, estos materiales no constituyen una propuesta estética de los actores de la teatralidad estudiada, no así su intervención.

Al igual que en el caso anterior, el pedestal tenía rayados en spray en dos de sus caras. Antes de ser derribada la estatua, las frases “GENOCIDA” y “CRIMINAL” con letras de color negro, se instalan para invitarnos a la reflexión en torno a quién es el personaje que está allí monumentalizado. Al repasar un poco la historia, Francisco de Aguirre se caracterizó por una reputación de crueldad hacia el enemigo durante su carrera militar. Por ello, Pedro de Valdivia le

encarga la reconstrucción de la ciudad que había sido destruida por los enfrentamientos y la resistencia indígena. Esto permitió desencadenó un genocidio que exterminó casi por completo a los pueblos indígenas que habitaban la zona.



(Big Radio, 2019)

Tomando en cuenta el contexto descrito anteriormente, podemos inferir y deducir que el uso del spray y su mensaje se instalan en el monumento como una expresión de protesta característica en la ciudad, que invita a quienes lo miran, a cuestionar las acciones del sujeto monumentalizado, y su participación en la conquista española. El mensaje es una huella del descontento local. Los rayados comúnmente se observan concentrados en Av. Aguirre y Fachadas del centro de la ciudad, pero se pierden fuera del radio central. Allí no existe competencia estética dado que lo relevante es el mensaje mismo. El monumento intervenido rompe con su habitual relación de objeto ornamental y se constituye como hito político. Lo interesante de este cuestionamiento, es la distancia que expresan los serenenses con el sujeto histórico, levantado por cierto, como un símbolo de heroísmo sin discusión con los sujetos que habitan en el espacio.

El 20 de octubre de 2019 el mensaje expresado en los rayados se materializa con la desmonumentalización. Al caer Francisco de Aguirre, la escultura fue incendiada e instala en medio de la calle para acompañar la barricada e impedir el paso vehicular. El metal original por tanto se ve intervenido con golpes y el efecto que el contacto con el fuego le provoca. Su color cambia de verde oliva a negro en los lugares donde fue quemado y la escultura es dejada boca abajo. El objeto desprendido y la intervención de su material base expresan el gran descontento que genera el símbolo para la comunidad protestante, y junto a ello, una necesidad de mutilación impulsada por su enojo. Las injusticias cometidas contra la comunidad local víctimas de la represión policial, la historia de usurpación de tierras al pueblo indígena, el asesinato reiterado por parte de agentes del estado hacia actores marginados y el abuso cometido hacia la población, provoca la necesidad de mutilar el monumento, y con ello tensionar la disensa valoración al patrimonio que existe entre los manifestantes y el Estado chileno. La acumulación de desconfianza institucional en el país derrumba la credibilidad del patrimonio. La teatralidad se constituye como un escenario de demandas ciudadanas altamente político que invita a poner énfasis en la raíz del problema, más que en el medio de expresión que utiliza. Aquí el mensaje es directo y frontal, “este no es el monumento que queremos”. Tres días después la reflexión en torno a aquello rinde frutos. El atributo de desvalorización a Francisco de Aguirre muta con la valorización de Milanka.

Al observar la materialidad propuesta en la remonumentalización, identificamos en su creación materiales reutilizados como cartón, papel y bolsas de basura. A partir de la información que nos entrega Marcelo Lorca y Esmeralda, fundadores de Casa la Nuez, el uso de los materiales no tuvo una inspiración racional, sino más bien respondió a la falta de recursos y a la necesidad operativa de generar un volumen grande, pero liviano, que permitiera el fácil transporte del mismo. El resultado de aquello da cuenta de la precariedad con la que trabajan las iniciativas colectivas autogestionadas, el apremio de la contra-propuesta monumental y su carácter espontáneo. El reciclaje y la reutilización dió solución a aquello, que de paso pone en cuestión el lugar que ocupa el desecho en la sociedad, sus usos y desusos, y el problema medioambiental que aquello genera. A partir de su materialidad, se desprenden mensajes dirigidos a concientizar a la comunidad local en torno al daño que el residuo genera, el consumo desmedido de productos y su alto impacto.

Pero también conecta con las inquietudes de la comunidad serenense y la falta de financiamiento que invierte el Estado en materias de demandas sociales. Los manifestantes de las comunidades indígenas han manifestado su preocupación en torno al respeto y resguardo de la cultura diaguita en canales de comunicación con las autoridades de la región, pero estas no han generado efecto. La región no cuenta con consulta indígena y las demandas de la comunidad Diaguita no han recibido interés de parte de las autoridades, menos aún financiamiento. Un ejemplo claro de aquello es el nulo avance de medidas de conservación del



(LaSerenaOnline, 2019)

sitio arqueológico “El Olivar”. Carolina Herrera, presidenta de la asociación indígena Diaguita Elke e integrante de la comunidad Cañiguanti, comenta que para la administración actual no hay interés por salvaguardar el patrimonio encontrado en el sitio, aún cuando este descubrimiento es un espacio clave para el conocimiento de la historia precolombina regional (comunicaciones personales, 2020). Así la materialidad de Milanka da cuenta de la ausencia de diálogo entre las comunidades indígenas de la zona y el Estado, el nulo interés de las autoridades regionales por financiar los proyectos asociados al patrimonio y la cultura Diaguita, y la precariedad del colectivo gestante, la que por cierto, no logró ser una limitante.

El color

Como se menciona anteriormente, el monumento a Francisco de Aguirre está hecho principalmente de metal, y por tanto, su coloración general es de tonos grisáceos más bien oscuros. Su base, de granito esta pintada de color blanco, su placa reluce el color rojizo propio

del cobre, y sus 3 bases de un gris claro que comparte su tono con la mayor parte del piso de la plaza. Posterior a su intervención el podio se trabajó con colores tierra. La idea del colectivo que creó a Milanka era asociarla con la imagen de madre tierra.

Según lo rescatado en la entrevista realizada a Casa la Nuez, el color blanco usado en ella, el cual estaba debajo del aguayo, fue una elección a partir de las referencias a vestuarios femeninos diaguitas que recolectaron. También comentan que basaron su elección en la cerámica de los pueblos diaguitas, la cual se distingue por la gama de tonos café, rojo y negro. Estos colores originalmente eran logrados por los artesanos, al mezclar plantas e insectos encontrados en la zona. Entre ellos algarrobo para el color café oscuro; chilca y contrayerba (o dauda) para los amarillos; corteza de vid para el marrón fuerte; vainas del espinillo o algarrobillo para el negro y un parásito llamado grana o cochinilla (que encuentran en los cactus de la región) para el rojo vivo.



(Museo Histórico Nacional, 2012)

En el caso contemporáneo, la base está dada por papel craft y engrudo, por lo que Milanka mantiene los colores tierra que la comunidad Diaguita se dedicó por mucho tiempo a trabajar, pero no corresponde al tono exacto. Esto principalmente sucede porque al momento de producir la escultura, los talleristas de Casa la Nuez -si bien tenían interés en representar una figura femenina del pueblo Diaguita-, no llevaron a cabo una investigación muy exhaustiva de esta cultura y las comunidades que se incorporaron, lo hicieron posterior a su realización. Las comunidades Diaguitas bautizaron la estatua una vez fue colocada en el podio y no se incluyeron en el proceso de creación. Por tanto, sus colores base nos remiten mucho más a un ser relacionado con la tierra, que a uno vinculado con una cultura determinada. La escultura está hecha en toda su base de papel kraft, el que fue intervenido en algunos lugares con pintura: anaranjada en los senos, café oscuro para sus pezones y blanco para simular gotas de leche cayendo. El bebe que sostiene en sus manos también está hecho de papel kraft y cartón del mismo tono. El rostro completo fue modelado con cartón, papel craft y engrudo, por lo que sus variaciones de colores son sutiles, como la coloración de sus mejillas o el tono ligeramente más rojizo de los labios. Aún así no se despega de la paleta de los colores tierra y remite completamente a una mujer de rasgos morenos con cabellera negra y piel morena



(Mamipelu Asesora Lactancia IBCLC, 2019)

De todas formas, hasta aquí tenemos a una mujer morena, con rasgos faciales marcados que podrían remitirnos a un rostro de edad o indígena. Los cronistas españoles dejaron alguna descripción sobre el aspecto físico de los diaguitas, y los describían como personas con la piel tostada y el pelo negro y su altura oscilaba entre el metro sesenta y cinco y el metro setenta. Esta relación no es del todo clara con Milanka, puesto que al ser un busto no dimensionamos su altura, y su color de piel y pelo nos remite a más de un solo pueblo originario. De

todas formas, sabemos que la elección de color denota una de las intenciones de sus creadores: establecer una relación con el elemento tierra. Podemos

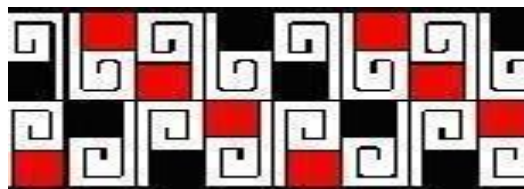
vincular aquello con la figura de la madre amamantando y dadora de vida, rol que comparte la tierra en relación con la especie humana. Si la relacionamos específicamente con la deidad andina, pachamama, y lo que ella significa, podríamos identificar que el uso del color remite a un símbolo relativo a la fecundidad, una deidad siempre presente con un poder que otorga, permite y mantiene la vida en la tierra.

Los descubrimientos arqueológicos han permitido determinar que los Diaguita adoraban al sol y la luna en la dimensión superior, al hombre y la mujer en la dimensión media, y al padre tierra y madre tierra en la dimensión inferior. En ese sentido es posible relacionar la imagen de Milanka con el elemento tierra, mientras se reconozca como un símbolo identitario para la Comunidad Diaguita, y su sistema de creencias, en el que reconocemos la presencia de una deidad femenina infraterrestre, a la que se le veneraba y respetaba. Por otro lado, las comunidades que se autodefinen como diaguitas y habitan distintas regiones del sector centro norte, agradecen en sus ceremonias a los elementales, uno de los más importantes, la tierra.



La mixtura de intenciones está presente en toda la creación de Milanka. Como ya mencionamos, el nombre se le fue otorgado posterior a su creación, por lo que la motivación de hacer un referente de pueblos originarios vuelve a mezclarse con la motivación de instalar un referente de mujer. El uso del color nos confunde, puesto que si bien los colores representativos del arte Diaguita son similares a los usados en la producción de Milanka, los tonos varían y el cuidado para remitir al espectador a la comunidad Diaguita no es prolijo. Podemos identificar una cercanía a las culturas de origen, a la relación con las comunidades de nuestros antepasados. Esta relación difusa se vuelve a generar con el vestuario y sus colores. Milanka tiene en su cabeza una vincha con patrones propios de la cultura diaguita. Los colores que allí presenta, negro rojo y blanco, son los mismos colores que se repiten a lo largo de todo el descubrimiento proveniente de su cerámica. Los patrones en ella son símbolos que parten de un número de unidades mínimas, combinadas y multiplicadas mediante la aplicación de principios de simetría. Los Diaguitas tenían el objetivo de generar

sensaciones ópticas que se potenciarán con la inhalación de sustancias alucinógenas consumidas por la comunidad en sus prácticas rituales. Su arte estaría directamente vinculado a prácticas chamánicas -dado que los chamanes por medio de estos estímulos lograban comunicarse con los elementales y disponer su cuerpo para la sanación de los enfermos.



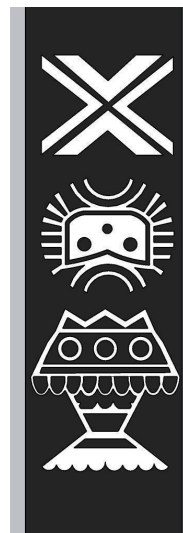
(Comunidad indígena diaguita araychacrit, 2015)

Durante la instalación de Milanka la comunidad diaguita que asistió creó un espacio ritual de baile, cantos, humo de hierbas y elementos sagrados para la cultura mencionada. Por otro lado, la posición de la vincha nos transmite que la escultura o la comunidad que representa está preparada para el enfrentamiento. Para el pueblo diaguita la vincha se coloca en el pelo cuando se asiste a discusiones, confrontaciones o combates, en otros contextos se coloca en el cuello, a modo de collar.

Lamentablemente estos símbolos se van confundiendo con otros elementos que nos distancian del pueblo Diaguita. Por ejemplo, cuando observamos que los patrones del aguayo que tapa su cuerpo son andinos. Los Diaguitas fueron excelentes tejedores. Su habilidad les permitió elaborar piezas muy complejas, entre las que destacan las túnicas, los ponchos y vestidos. Estos eran teñidos con pigmentos extraídos del algarrobo, de las flores de los cactus o de otras resinas. Los patrones utilizados principalmente en los cinturones de tela que usaban para amarrar sus túnicas, eran caracterizados por diseños complejos y abstractos que siguen patrones geométricos de traslación, rotación y reflexión. A partir de los hallazgos actuales se desprende que existían varios estilos, puesto que se han descubierto diferencias entre los distintos lugares de procedencias y los diferentes periodos. Dentro de ellos es posible identificar motivos zoomorfos en figurillas modeladas a modo de cabezas, construidas en sus jarros mientras el barro aún estaba húmedo. Esto era acompañado por patrones geométricos abstractos, por lo que, dado que el aguayo que Milanka porta tiene patrones figurativos, de inmediato nos vemos distanciados del universo Diaguita.



En el aguayo es posible distinguir el rostro de un ser solar, un animal marino y lo que podría ser una cruz o una estrella. Estos elementos no tienen un patrón ni una paleta de color que nos permita acercarnos al textil Diaguita, pero sí podría remitir a una prenda de los pueblos altiplánicos donde podemos encontrar el elemento base del tejido -zonas en que habitaran llamas, ovejas o alpacas-. Los textiles andinos son artefactos que transmiten información sobre el estado social y los valores estéticos de su comunidad. El arte textil en la mayoría de las culturas está separado por periodos, y sus diferencias radican principalmente en el



avance y variedad de sus técnicas. También la expansión de los territorios va permitiendo que el oficio de las artesanías de otras culturas se adopte, potenciando el avance tecnológico en variados aspectos de la comunidad. A partir de esta información podemos identificar que el aguayo de Milanka no corresponde a la expansión incaica en el territorio centro norte del país, ni tampoco a los textiles del primer y segundo período Diaguita. La prenda nos remite a una producción contemporánea de artesanía textil, elaborada en un telar tradicional. De todas formas su presencia tiene un papel importante, pues desempeña una función conservadora de la identidad andina. Es por ello que sigue teniendo una relación con el conjunto de elementos y no genera una desarmonía completa.

La identidad local está engendrada por una memoria colectiva diversa, una sociedad pluriculturalidad, a la que no le conflictúa la mezcla, pues está habituada a ella. Si integramos todos los elementos de Milanka, podemos apreciar que su significación, incluyendo su origen, proceso y la decodificación del mensaje que transmite, nos presenta a una ancestra, la figura de una mujer, madre. Originaria de estas tierras y reivindicatoria de ella misma. Presenta la figura de una mujer-madre, morena, perteneciente a algún pueblo originario relativo al sur de América, con una fuerte conexión al cuidado de la tierra y el valor de la vida, pero también es un símbolo que da paso al origen de algo nuevo, un proceso de cambio. La desmonumentalización y re-monumentalización propone la sustitución de un símbolo en el espacio público. Milanka es madre y en sus brazos trae a un bebe, un nuevo ser que crecerá y podría mostrar un símbolo nuevo, diferente al anterior, una muestra de que la historia es un movimiento de cambio, reflejo del contexto en que surge esta teatralidad, un acontecer revolucionario.

Vestuario

En el cruce que genera la manifestación entre la cotidianeidad y los códigos teatrales, apreciamos recursos reiterativos como las pancartas con consignas, los sonidos de cornetas y silbatos, los cánticos y las cacerolas. El grueso de la población manifestante es estudiante, por tanto las siluetas suelen ser constituidas por vestuarios cómodos como jeans o calzas, zapatillas y poleras. La figura del encapuchado solo aparece cuando se instalan barricadas como corta calles, pero aún así constituyen a una minoría en la masa protestante. Del mismo modo la masa trabajadora se hace presente en las manifestaciones de tarde, o algunas de fin de semana. Ahora bien, si la manifestación es convocada por un sector trabajador específico, rompe la lógica y los estudiantes pasarían en ese caso a ser la minoría. Esto sucede por ejemplo con las movilizaciones del sector pesquero, CUT, ANEF, Colegio de profesores, entre otros.



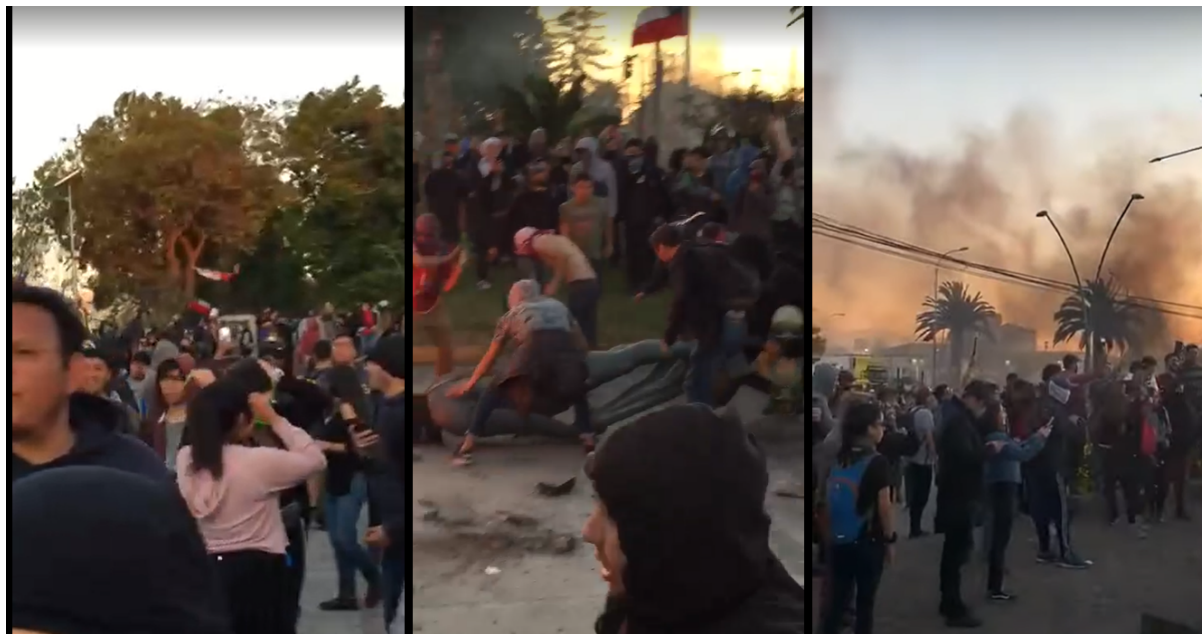
(El Observatorio, 2019)

Este caso de estudio comprende dos días de manifestaciones, por lo que las organizaciones

convocantes y asistentes varían, aunque no radicalmente. El día que el monumento a Francisco de Aguirre es derrocado, la manifestación fue masiva y convocada por distintos colectivos y gremios. Las motivaciones para manifestarse eran relativas a la revolución social que se desataba a lo largo del país. En este caso, los incidentes previos en el sector de Mall plaza que resultaron con la muerte de dos manifestantes por disparos realizados por FFAA. Posterior a ello, el colectivo protestante se dirigió hacia la Ruta 5 Norte con Avenida Francisco de Aguirre, donde finalmente sucede la desmonumentalización. En ese contexto la silueta de la masa protestante es sumamente diversa.

No los aúna un grupo etéreo, ni un gremio ni institución. Las demandas fueron tan diversas, que el colectivo estuvo constituido por una gran variedad de vestimentas distintas entre sí, modernas, generalmente cómodas y mayoritariamente de estilo juvenil. No sé pueden identificar patrones de color, cortes de vestuario característicos o formas estilísticas determinantes, lo que nos permite inferir que hablan de una necesidad de expresión que transgrede edades, modas y alcances económicos. A partir de aquello podemos derivar que el vestuario en general es informal y que la protesta ha dejado de portar un uniforme reconocible. El vestuario se basa en lo práctico, dado que debe acoger al huésped por varias horas y permitirle movilidad suficiente para arrancar de las medidas represivas de FFAA. Por lo tanto, el vestuario queda reducido a un puñado de recomendaciones prácticas, prendas neutrales y elementos de protección. Las estrategias de la manifestación se constituyen asociadas a la amenaza, la sospecha, la vigilancia y la restricción. El transitar de los manifestantes rompe la rutina cotidiana y las calles de a poco se ven sitiadas en una lógica de enfrentamiento. Es por ello que contar con elementos de protección para enfrentar las dinámicas represivas se vuelve imprescindible. Las paños y capuchas aparecen con el objetivo de anular la identidad del individuo y su reconocimiento, para disponerse en carácter de colectivo. Quien no tiene rostro es alguien anónimo que logra pasar desapercibido ante la lógica policial que busca encerrar la diferencia. Los elementos de protección tienen fines instrumentales, como resguardarse, contrarrestar los gases lacrimógenos, el gas pimienta o el agua del *guanaco*. Pero también se constituyen como elementos expresivos, puesto que el portar una capucha tras la modificación de la ley anti-encapuchados⁴ en contexto de revuelta social, constituye una acción política que visibiliza el rechazo hacia una medida que viola los derechos de privacidad, derechos individuales y de libertad de expresión.

⁴ La ley propone un agravante al delito de desórdenes públicos para las personas que, en actos ocurridos en el espacio público, cubran su rostro. Con ella se agrega el siguiente inciso al artículo 269 del código Penal: Quienes cubran “su rostro intencionalmente con el propósito de ocultar su identidad, mediante el uso de capuchas, pañuelos u otros elementos análogos, serán sancionados con la pena establecida en el mencionado inciso, aumentada en un grado”. Es decir, 541 días a 3 años y 1 día de prisión.



Si bien los encapuchados constituyeron un grupo minoritario en la marcha presentada, fueron en su mayoría aquellos quienes accionaron en la mutilación del monumento a Francisco de Aguirre. La acción disruptiva ameritó que los participantes cubrieran su rostro por las llamas de la barricada y las implicancias legales que podría generar el dañar un monumento público. Posterior a ello el monumento es dejado en la barricada y los asistentes a la instalación de Milanka portan vestimentas que ya no requieren una lógica instrumental. La convocatoria la realiza Casa la Nuez en conversación con comunidades Diaguitas. Esta es una escuela Biocéntrica de la región, por lo que en la creación de Milanka participaron apoderados, talleristas, niños y niñas. En su instalación se realizó un ritual por parte de las comunidades diaguitas. Si bien el vestuario de los asistentes de las comunidades Diaguita no era del todo unificador, compartían elementos comunes como vinchas (cintos) en el pelo con patrones diaguitas, ponchos, algunas camisas de algodón o vestidos blancos. Aún así lo realmente unificador fue la tendencia étnica⁵. La mayoría de los asistentes vestía pantalones anchos o blusas coloridas con estampados indígenas o bisutería autóctona. Esto en algunos casos estaba mezclado con zapatillas, chaquetas, jeans, mochilas u otros elementos modernos.

⁵ Moda en que se reproduce el trabajo textil indígena a través de medios de producción actuales



(La voz del norte cl, 2019)

El tejido indígena y sus diseños no tienen una función clara. Si bien se inspiran en culturas indígenas, su modo de producción es un proceso más globalizado, y el sujeto que lo viste, no proviene necesariamente de una etnia local. La técnica manual por tanto se pierde, los materiales cambian, sus significados se modifican y a ratos podríamos decir que se pierden por falta de conocimiento. Las diferentes culturas se mezclan y sus

patrones y símbolos provienen de diversos pueblos originarios. Los tejidos indígenas que una vez fueron hechos para ser longevos, hoy son reemplazados por materialidades de poca durabilidad y alta producción. Si bien los diseños que presentan los asistentes en algunos de sus atuendos responden al estilo textil Diaguita o andino, no toda su vestimenta lo es; exceptuando a los participantes del ritual Diaguita, sobre todo mujeres, ellos tratan de vestir con la mayor cantidad de elementos alusivos a la identidad de su cultura y sus ancestros. Entre ellas se observan principalmente túnicas blancas con vinchas tejidas en el pelo y cinturones tejidos a la cintura. En estos cintos se observa el arte gráfico regularizado tan propio de la cultura Diaguita. Los símbolos presentes en estos patrones están relacionados con la emulación de los recursos naturales que rodean el territorio. La conducta estilística está fuertemente ligada a la ideología y a los procesos de legitimación identitarios. Con ello queda claro que existe una búsqueda por preservar la tradición del textil Diaguita, rico en significados y valores culturales fundamentales para su comunidad. Sus prendas constituyen un medio que representa la identidad étnica Diaguita, la que sufre constantes transformaciones desde el 1470 d.C hasta la actualidad, pero que aún forma parte de una poderosa red de relaciones sociales y simbólicas reivindicatorias de su cultura. En el presente la tradición sigue vigente en eventos sociales o rituales como es el caso de esta instancia de rogativa. El tejido de cintos y ponchos se sigue tratando de recuperar. Destacan también las muñecas medicinales, las cuales se realizan en la actualidad por artesanas de la zona. A la fecha se han encontrado textiles de la cultura angualasto, la cual fue contemporánea a los Diaguitas chilenos y con la cual tuvieron relaciones de intercambio y vínculos culturales que mantuvieron en el tiempo.



(24horas, 2019)



(Ana Godoi, 2021)



(Ana Godoi, 2021)

Esto nos permite tener nociones de cómo se vestían los Diaguitas Chilenos, dado que se estima que compartieron ciertos rasgos de identidad a través del atuendo. Pero lo que sí es posible identificar es el rescate de los patrones encontrados en cerámica, los cuales hoy en día se están replicando por las comunidades en sus textiles. De acuerdo a aquello, es posible identificar que su uso trae como fin la reivindicación de su pueblo, el respeto y resguardo de su arte textil, pero también sugiere la necesidad de visibilizar las demandas indígenas, en un sector donde justamente el rescate del patrimonio Diaguita no es del todo respetado.

Espacio contenedor

El centro de la Serena es un híbrido. Su arquitectura neo-colonial está caracterizada por balcones, plazas e iglesias de piedra. Durante el gobierno de Gabriel Gonzalez Videla, la ciudad vivió una de sus mayores transformaciones en materias de renovación urbana, que dejó como herencia una estética arquitectónica donde confluyen las casonas patrimoniales con los grandes edificios modernos. El lugar del evento está rodeado por sedes universitarias y grandes avenidas. En la ciudad no quedan muchas casas coloniales, más bien podemos observar un intento de imitación de fachadas y pilares clásicos. Los nombres de las calles también han mutado, si bien una de las avenidas principales sigue siendo “Francisco de Aguirre”, identificamos otras con nombres que identifican conceptos o lugares. En ese sentido, los nombres “panamericana norte”, “Autopista del Elqui”, “Av. Libertad” o “Avenida del mar” equilibran el peso histórico de la conquista que poco a poco va desapareciendo del espacio público.

Los signos conmemorativos a la matriz colonial eurocentrista no son predominantes. Si bien existen no abundan. En el diámetro más cercano al acontecimiento, son parques y centros educacionales los que predominan. Los vestigios coloniales son sutiles y están en su mayoría intervenidos por avances modernos. El entorno acompaña el cambio que los serenenses proponen. Con él observamos un espacio de identidades diversas. La teatralidad en este caso

aporta y resignifica, pero no se instala disruptivamente. Si hacemos una comparación de los monumentos públicos en la ciudad de Serena, de los 34 declarados por el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, podemos ver que solo 2 corresponden a referentes del periodo de la conquista española, y si ampliamos un poco más la mirada hacia la conmemoración a militares de distintas épocas, aumentaría el número solo a 5. Los símbolos monumentales que más predominan en esta región son alusivos a poetas y personajes relacionados con el ámbito educativo.

El entorno propone diversos símbolos de conmemoración, pero ninguno alusivo a los pueblos originarios de la zona. La teatralidad instala un símbolo distinto e inexistente en el espacio público. La presencia de los pueblos indígenas y su identidad no es monumentalizada en la región por lo que Milanka nos adentra en una propuesta totalmente nueva. Ella nos propone un espacio de reflexión en torno a la conmemoración histórica que como comunidad se quiere, y con ello, el debido rescate y revaloración a la historia invisibilizada de estos pueblos. En la región no hay ningún monumento ni placa conmemorativa que signifique el pueblo Diaguita, por lo que el mensaje que la instalación de Milanka propone y evidencia la necesidad de situar esculturas que representen el territorio indígena. En conversaciones con Ana Godoi Guerrero, miembro de la comunidad Amakay Kakán, ella señala que: “...no solo es necesario instalar símbolos nuevos, sino también derrocar los antiguos, puesto que debe reconocerse, por parte del Estado, que la tierra no fue conquistada por los españoles, dado que allí ya existía vida mucho antes de su llegada”(Ana Godoi, entrevista, agosto 2021). Ellos cuestionan el carácter de “descubridor”, “fundador” y “héroe” que representan todos los monumentos alusivos a la conquista Española y enfatizan en la necesidad de visibilizar las otras historias. Milanka aparece como un símbolo de visibilización de la historia Diaguita, pero también de la lucha de todos los pueblos indígenas que habitaban la zona en el periodo del asentamiento Europeo. Por otra parte, resulta inmensamente inquietante para los serenenses no tener ningún monumento conmemorativo representativo de los pueblos indígenas, aun cuando es una región en la que abundan monumentos públicos. Aquí el único monumento alusivo a ellos es de tipo arqueológico y lo denominan “ Valle de el encanto”, y alberga diversos vestigios de la cultura Molle. Lamentablemente, durante los años en que se constituyó el Estado nacional chileno no han habido pronunciamientos de parte de los gobernantes por incluir símbolos alusivos a los pueblos originarios, problemática que se evidencia a lo largo de todo el territorio nacional.

Da la impresión que apoyar el proceso de revitalización cultural en aspectos de memoria histórica de las comunidades indígenas, no es un tema en la agenda para el gobierno. Lo que deja en evidencia el enfoque que tiene el Estado en cuanto a la negación de esta nación indígena -y otras-, pues las políticas públicas demuestran, a través de la monumentalización a lo largo del país, sólo una raíz cultural hegemónica: la chilena mediada por la española colonial.

Cuerpo: Rol, género y volumen

La figura de Milanka nace desde la necesidad de generar una propuesta resignificatoria, una posibilidad. Ella propone una experiencia desde el amor, más que desde la violencia o la rabia. La historia se va resignificando, y esta acción de remonumentalización constituye un acto reparatorio para su comunidad.



(24horas, 2019)

Como se mencionó previamente, la elección de materiales, colores y formas del monumento Milanka, nos remite a una figura femenina, gestora de vida y relativa a la tierra. Si ahondamos específicamente en su forma y la acción de amamantar, Milanka pretende impulsar la vida. En sus brazos sostiene a un bebe, al cual nutre, pues de su seno brota leche. Sus dos senos están al descubierto y por tanto, no ocultan el amamantamiento, sino que lo exhiben. A lo largo de la historia se repite un constante carácter sagrado, en diversas culturas, a la leche materna. Sus senos

aquí no son expuestos con un carácter superficial o morboso, sino que proponen un rol maternal, concepto que por cierto, está en permanente evolución relativo a factores culturales y sociales. Tomando en cuenta la motivación de los creadores de la obra podemos establecer una relación con la simbología del amamantamiento, la crianza y la vida, pues la Casa Nuez es una escuela que trabaja en roles de cuidado, educación y nutrición de niños y niñas de la zona. Por tanto, la maternidad y lo que ello conlleva en nuestra sociedad, se presenta como una propuesta sincera e instintiva desde la escuela hacia la comunidad. El amamantar aquí no tiene un carácter de tabú, más bien se expone como un acontecer natural que no debería ocultarse. En la actualidad los senos están asociados a su carácter sexual - y de consumo patriarcal-, más que a su función de alimentar, lo que genera en nuestra sociedad actual un tipo de tabú en relación a la práctica del amamantamiento en el espacio público. Abundan los casos alrededor del mundo en que se suele descalificar a las madres que lo realizan en público, y junto a ello, se agregan otras condicionantes como lo son la etnia y la clase. En latinoamérica, por ejemplo, en las clases populares “dar pecho” es un acontecimiento muy natural y cotidiano, pero en las clases acomodadas el amamanto en el espacio público está relacionado a la mala educación. Un estudio realizado en el Reino Unido⁶ para determinar cuáles son las razones que generan tanta repulsión al dar pecho, arrojan que una parte de la población vincula la leche materna con los otros fluidos corporales. Por lo tanto se le asociada a secreciones como la orina, el semen o los fluidos vaginales, el sudor, la pus o “materia”, entre otros, provocando aversión a la leche, pues se asocia a algo anti-higiénico.

Aún con estos tabúes a nivel país, Milanka fue recibida por el público de muy buena forma, y no suscitó una polémica en la comunidad local la exhibición de sus pechos o el amamantamiento en

⁶ Estudio realizado por Morris C, Zarate de la Fuente GA, Williams CE y Hirst C. En el se exponen distintos puntos de vista sobre la lactancia materna en público, con casos de estudios ocurridos en el Reino Unido durante el año 2016.

público. La acción fue acogida desde una mirada vinculada a los roles históricos de cuidado y nutrición que desempeña la mujer. A lo largo de la historia, han sido ellas las que se han dedicado al cuidado doméstico no remunerado de personas enfermas, ancianas, con alguna discapacidad o niños. Trascendiendo cualquier frontera geográfica e histórica, en la cual existe una relación especial entre la mujer con la vida y los cuidados que esta requiere. En ese sentido, tal vez el recibimiento de Milanka, al ser asociada a los roles de cuidado, fue bien recibida. Chile es un país conservador, donde la crianza se entiende como

una obligación moral e inherente que deben asumir las mujeres por los roles de cuidado, en especial en el medio familiar. La aceptación del monumento mostrando los pechos no fue censurada porque aludían a un contexto de crianza y cuidados y no a una exposición leída de manera pornográfica. Por otro lado, la inclusión de Milanka y su aceptación se podría deber a la abundancia de referencias alusivas a la virgen María dando pecho. El arte mariano y su influencia en todo el imaginario latinoamericano permite a los habitantes del continente estar familiarizados con las imágenes de las virgenes de la leche y las mujeres amamantando. Esta iconografía en que se representa el acto de amamantar al niño Jesús ha tenido diversos desarrollos en el arte sacro, y su influencia trasciende la apreciación del pecho como elemento erotizante por una atribución de devoción hacia la madre nutridora y santa.



(cor project, 2015)

Volviendo a la relación establecida anteriormente en el análisis de color, Milanka nos presenta un símbolo en relación con el elemento tierra. Si a ello se agrega el componente mágico relacionado a la veneración que alcanzaron a realizar las comunidades Diaguitas en su honor, podríamos significarla como una de las tantas representaciones de la madre tierra. Esta deidad femenina se vincula con la fertilidad agrícola andina, una madre generosa, bondadosa y protectora. Ella cuida con cariño maternal la fertilidad y la salud, la alimentación de la vida y el bienestar de sus hijos en la tierra. Ahora, la relación se da con aquellos que la respetan, puesto que también se le identifica como una deidad malvada, peligrosa y voraz. Si hacemos memoria respecto a las culturas que veneraban a la Pachamama, estas le rendían ceremonias con ofrendas y sacrificios animales. Con esto las comunidades garantizaban el aspecto nutritivo de la madre en la flora y fauna, por tanto y gracias a ello, el suelo continuaba siendo fértil. En ese sentido, el vínculo desde el rol de cuidado y nutrición que proponen ambas figuras nos permite volver a relacionarlas. Ahora bien, aún con los acercamientos entre estos símbolos, Milanka sigue representando un individuo, lo cual nos remite más a una mujer indígena que a un ser con carácter de deidad. La Pachamama es usualmente representada como una mujer anciana que vive solitaria bajo la tierra, o como la figura de una mujer compuesta con elementos de la naturaleza (mujer montaña). Milanka en cambio es una mujer adulta, amamantando a un bebé, sin elementos de la naturaleza del territorio que se integren a la composición y teniendo en el podio una inscripción que lleva escrito “MILANKA” y “Mujer Diaguita”, lo que nos permite determinar con claridad que se trata efectivamente de la representación de una mujer indígena sin carácter divino. Por otro lado durante su instalación se alcanzó a realizar rogativas en torno a este monumento, en el cual se refieren a Milanka como la figura de una mujer que representa al

pueblo Diaguita, y sus rogativas eran relativas a la reivindicación de los procesos de cosmovisión de su cultura y el respeto a la madre tierra, donde el carácter divino estaba atribuido a los elementales y no a este nuevo monumento.

La reivindicación de la Mujer Diaguita es una reivindicación a todas las mujeres indígenas, ya que es necesario reconocer que fueron ellas las que mantuvieron la cultura de nuestros Pueblos Originarios, y que en muchos casos mantuvieron las costumbres, tradiciones y lenguas hasta nuestros días. (Christian Huaquimilla, 2019).

Milanka tiene una importancia simbólica para las comunidades locales dado que la cultura Diaguita tiene un origen matriarcal, por lo que la esencia de este nuevo monumento remite a la maternidad como fuente de vida y también a su cosmogonía ancestral. Como Huaquimilla señala, las mujeres de los distintos pueblos originarios a lo largo del territorio nacional cumplen un rol fundamental en la conservación de las culturas, porque están directamente relacionadas a los roles de cuidado y educación. Las mujeres son portadoras de la herencia cultural y ancestral de estas comunidades y su imagen viene a demostrar la resistencia indígena aún en los tiempos actuales, hacia comunidades y culturas que se rehúsan a declarar extintas. Las mujeres indígenas se han esforzado y han resistido a lo largo de la historia y desde sus distintas zonas a la lucha por sus territorios y sus tradiciones. Ejemplo claro de ello son las reuniones que realizan las comunidades Diaguitas en la actualidad, donde las ancianas cuentan los relatos de sus ancestas a las futuras generaciones, preservando así su historia. Es por ello que Milanka se instala como un símbolo de la mujer indígena, el cual trae un mensaje reivindicatorio, una declaración de lucha, la visibilización del sistema de creencias de esta comunidad, y con ello, el cuidado de esa carga simbólica que aún resiste.

Espacio ritual

Como se ha mencionado el día jueves 24 de octubre se hizo una invitación abierta publicada en facebook, para que la comunidad que quisiera, pudiera participar de la instalación del nuevo monumento en reemplazo de la figura conmemorativa a Francisco de Aguirre. En ella se realizó una ceremonia donde la escultura fue nombrada y se realizaron prácticas relativas al arte Diaguita, el sahumero, sonidos y músicas ancestrales. La cosmogonía diaguita se basa en el principio de dualidades: cielo y tierra, femenino y masculino. Por eso no es casual que la figura que representa el genocidio, sea reemplazada por una figura dadora de vida.

Al ser derrocada la figura de Francisco de Aguirre, Esmeralda de casa La Nuez comenta “sentimos la necesidad de levantar otros valores como la ternura, el valor a la tierra, el amor a la humanidad, el abrazo de la mujer hacia su hijo, la mujer nutridora” (2020). Según las entrevistas llevadas a cabo, el monumento a Francisco de Aguirre siempre generó conflicto. En manifestaciones previas recibió bombas de pintura e incluso fue quemado. Su relación con el exterminio del pueblo Diaguita y su carácter de hombre blanco, violento y militar es cuestionada. En la entrevista a Ana Isabel Godoy, presidenta de la Asociación Amakay Kakán y representante del Consejo Nacional Diaguita, ella comenta que “Francisco de Aguirre fue uno de los mayores genocidas de las comunidades indígenas y su monumento estaba recibiendo justo en la entrada

de la ciudad. Esto era impresentable. Botarlo representa derrocar al opresor” (comunicaciones personales, 2021). De ello se desprende también, que derrocar este símbolo constituye en sí mismo la visibilización de la tremenda crisis institucional que se develó tras el estallido social. Puesto que como comenta Ana, el monumento a Francisco de Aguirre no solo significa en su carácter de individuo sino que también en su carácter de fuerza opresora desde la desigualdad identificada en una sociedad donde las relaciones de poder son asimétricas. Por otra parte, el cuestionamiento a la historia de conquista y el rescate del espacio público son algunas de las causas que generaron conflicto con su imagen. Por ello era necesario para sus habitantes generar una propuesta que proviniese desde el amor y no desde la rabia. Esta acción instala una noción del espacio público como un elemento vivo, que se va mutando con el tiempo y quienes lo habitan, pueden transformarlo.

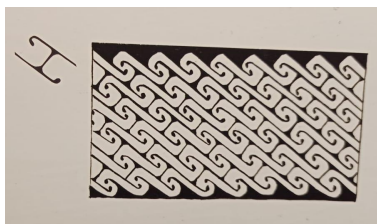
Durante las ceremonias ancestrales de la comunidad Diaguita, se pueden identificar diversos tipos de flautas, trompetas, tambores e idiófonos. Estos estaban elaborados principalmente de cuero, caña, madera, piedra y cobre. Los acompañaban cantos, melodías y expresiones sonoras, que generalmente se hacían presentes en espacios de carácter ritual y político. En la instalación de Milanka, los miembros de la comunidad asistieron con instrumentos de viento y tambores, los que acompañaron de danzas y melodías. En ella se agradeció a los elementos, pero principalmente a la tierra. Con ello se pretendía hacer más significativo el momento de la instalación, puesto que su objetivo era dignificar un símbolo que represente a los pueblos Diaguitas en la comuna. Los sonidos se daban gracias a los instrumentos pero también a piedras o conchas chocando. La idea es que todos los miembros que participan de la ceremonia hagan sonidos que evoquen los elementos a partir de recursos que se encuentran en la zona. Cada instrumento hace un sonido que se asemeja y les hace sentir que están en presencia de los Elementales. En este caso evocaba principalmente el viento, las cascadas y el correr del río. La danza sigue los movimientos de los sonidos, por lo que los cuerpos van siguiendo el compás del ritmo reiterado que producen los instrumentos. Los gestos, las posturas, los pasos y los movimientos exteriorizan la relación abstracta que los individuos logran generar con las fuerzas de la naturaleza. Estas fuerzas son denominadas como Los Elementales, y como indica su nombre, remiten a los elementos naturales de su entorno. La danza, a partir de los códigos de la identidad social -vestimentas, sonidos y posturas- nos permite reconocer el conjunto de valores y costumbres que identifican a este grupo social. Estas prácticas han sido transmitidas intergeneracionalmente por medio del relato oral, las que hoy, se llevan a cabo a través de recursos proyectados. Esto quiere decir que la comunidad genera una readecuación al ritual ancestral, donde los parámetros básicos se conservan invariables mientras que los recursos se van renovando. Ejemplo de ello sería la presencia de textil donde los patrones Diaguita son estampados y no pintados a partir de resinas encontradas en la zona. Por otro lado algunos elementos no cambian, dado que las

comunidades han tratado de mantener las tradiciones lo más inalterablemente posibles. Por ejemplo, durante la ceremonia se realiza un sahumero con el objetivo de limpiar el entorno. Esto se lleva a cabo con un sahumante de greda, en el cual queman hierbas secas características de la zona. Entre ellas romero castillo, algarrobo, pimienta y rosa seca, recurso que demuestran en la práctica ritual, las peculiaridades regionales. El ceremoniante (manta con iconografía diaguita) trae semillas, frutas, agua y flores, elementos que son ofrendados al elemento tierra.



(Ana Godoy, 2019).

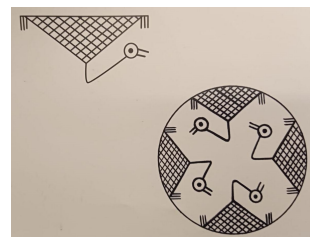
A partir de aquello logramos entender el trasfondo de la ceremonia. Este colectivo ofrece a los espíritus diversos recursos, con lo que realizan rogativas y agradecen. Para llegar a ello deben conectar con los elementales, y lo logran mediante la experiencia sensorial que producen. Esta se configura por medio de la danza, el sonido, la iconografía, las materialidades, los humos y olores, los cuales se ponen al servicio de las representaciones. La iconografía por ejemplo, asemeja a las ondas del mar o las gotas de lluvia, los instrumentos a la caída del agua en un caudal, y la danza lo complementa con gestos semejantes al movimiento del agua.



(P. González, 2013)



(P. González, 2013)



(P. González, 2013)

Los cambios rítmicos alteran los pasos de los bailarines lo cual influye en el desplazamiento en el espacio escénico. De esta forma todos los recursos se ven conectados para transmitir un mismo mensaje. Si bien superficialmente la ceremonia pone en conversación los distintos recursos para representar desde la visualidad, el movimiento, el sonido y el olor los diversos recursos naturales, el análisis se complejiza cuando los “recursos naturales” se entienden como “Los Elementales”. Allí la comunicación deja de ser con elementos y pasa a ser con seres relacionados con los elementos naturales, los cuales habitan un mundo etéreo. Si bien en los rituales antiguos del período Diaguita I y II, se entendía una concepción donde los participantes eran dominados por las fuerzas de los espíritus elementales, hoy en día pareciera ser que la intención es invitar, conectar y comunicarse con Los Elementales. El objetivo de invocarlos es, según lo que las mismas comunidades señalan, hacer una rogativa que pida por la conexión con su identidad y la armonía entre todos los habitantes de la región. Esto referido principalmente a que la población local es muy diversa. Si observamos las comunidades diaguita podemos identificar que proceden desde diferentes zonas de la misma región, si hablamos de pueblos originarios la zona tiene población mapuche, aymara, diaguita, chango, quechua, licanantay y colla, y junto a ellos, tenemos a los cientos de habitantes que no se consideran procedentes de ningún pueblo originario. Es por ello que la comunidad considera como necesidad el pedir armonía en la

comunicación de los diversos pueblos que componen el territorio, como también el pedir paz posterior a la violencia presenciada por los manifestantes tras el asesinato de Romario Cortés en manos de las FFAA. Por lo tanto, recuperar el equilibrio y la paz se hace imprescindible a la hora de pensar en proyecciones como comunidad hacia el futuro.

Por otro lado, la rogativa en relación a reconectar con las raíces culturales pareciera ser también un tema de interés colectivo. A partir de las entrevistas llevadas a cabo en la investigación, la comunidad remite a una relación mística entre la ciudad y el valle. Manuel Gutierrez señala que esta conexión no les permite olvidar las culturas ancestrales, principalmente diaguíta y chango, y señalan que aun desde el desconocimiento, hay un interés por acercarse a sus prácticas mágicas (comunicaciones personales, 2021). Por lo tanto, la ceremonia marca la presencia de las comunidades diaguítas y también de aquellos que apoyan sus intenciones. El ritual en este caso permite generar un espacio favorable para vincularse con lo que para ellos es sagrado, con el fin de pedir por un proyecto colectivo. Por lo que cumple un rol social dado que se instala como un emblema de esta identidad local mediante los olores, el humo, recursos sonoros, visuales, corporales y textiles. Es así como los participantes comunican sus demandas, pues toda la ceremonia actúa desde la necesidad de cambio. Primero se origina en la instalación de un símbolo nuevo -que es Milanka-, pero también la petición es solicitada a sus seres sagrados. Es un poderoso indicador de su identidad y su resistencia, y al instalarse en este contexto, complementa el mensaje de la teatralidad re-monumentalizadora, la dignificación de su resistencia, la necesidad de visibilizar otros valores, y especialmente alimentar la esperanza para realizar cambios.

Así este signo de mujer indígena, propone la reivindicación del rol que ocupan estas en la preservación de la cultura de los pueblos originarios, el rescate de sus costumbres, tradiciones y lenguas. Ellas son un signo de resistencia, puesto que han ocupado un rol fundamental en el rescate de su herencia cultural. Para ello, la artesanía, el relato oral, el textil, la lengua, la cocina, la lucha por el territorio, entre otros son partes de la imagen que este monumento transmite. Demostrar la resistencia indígena, la disposición a la lucha evidenciada por el lugar que cumplen las mujeres a lo largo de la historia, permite entender que el símbolo es más allá del retrato de una diaguíta. En Milanka observamos la figura de las miles de gestoras de la resistencia indígena desde su lugar de educadoras. El dar vida es una muestra de la resistencia indígena, donde la tradición continúa con la descendencia, y el rol de transmitir los relatos va de ancestras, a ancianas, y de ancianas a niños. Gracias a esas prácticas el espacio ritual de las comunidades asistentes se conserva hasta nuestros tiempos. En este, sonido, cuerpo y arte gráfico, se ponen en disposición de representar los recursos naturales más presentes en la zona: se acompaña con hierbas sahumadas y ofrendas instaladas en el manto ceremonial para pedir por la armonía entre la diversidad del territorio, recuperar el equilibrio y la paz, y reconectar con las raíces culturales. Es así como a partir de una tradición diaguíta, los recursos estéticos que la componen -la danza, el sonido, la iconografía, el textil, los humos y olores- se ponen al servicio del objetivo que el colectivo gestor tiene. Al analizar e interpretar entendemos las motivaciones del colectivo, en las cuales observamos un interés por acercar a los serenenses a sus prácticas mágicas, pero también a vincularse y a recuperar su cultura. Visto desde lo macro, proponer un símbolo nuevo aboga por un proyecto colectivo distinto. Milanka se instala como un emblema identitario muy distinto

al anterior, ya que es un poderoso símbolo de resistencia indígena y valoración al rol de la mujer en términos de herencia cultural. Si bien las comunidades Diaguita participantes de su instalación y nombramiento declaran que el nuevo monumento pretendía conmemorar el exterminio Diaguita en periodo de conquista, los recursos analizados durante el presente capítulo dan cuenta de otros significados. Por una parte se identifica un símbolo aunador de la resistencia y lucha de los pueblos originarios que habitan o habitaron la zona. Dado que el monumento en sí mismo es un símbolo conmemorativo de la historia de las comunidades indígenas. Instalarlo en el espacio público evidencia su participación en la historia, visibiliza su lucha y demuestra el interés que la comunidad tiene por relevar otros valores. Por otra parte, aún cuando su inscripción la determina como un símbolo propio de un pueblo originario, tanto su vestuario como la elección de colores, sus rasgos faciales y el rol de amamanto, dan cuenta de un símbolo que podría representar más de una cultura. Por lo que también nos evoca una identidad pluricultural. La acción de amamantó que cita y su género, nos permiten identificarla como un monumento reivindicatorio a toda mujer y a toda mujer indígena. Por otro lado, identificarlo como un símbolo gestor de vida y nutridor nos permite asociarla al rol maternal y a las labores de cuidado que desempeñan predominantemente las mujeres a lo largo del mundo. Por lo que Milanka no solo adquiere significado desde la especificidad de intenciones de la comunidad que le otorga su nombre, sino también adquiere múltiples interpretaciones e incluso como significados que trascienden fronteras.

Conclusiones

La revuelta social chilena, ha sido un movimiento espontáneo que invita a cuestionar las consecuencias de la violencia estatal hacia distintos sectores de la ciudadanía. La búsqueda de redefiniciones sociales a considerar en la dimensión monumental y pública de la escultura, son un debate permanentemente abierto, y expresiones como las presentadas, exhiben estrategias comunicacionales a modo de espectáculo, donde el monumento transmuta en su condición de cuerpo.

Las resignificaciones de estos cuerpos generaron debates y propuestas incluso a nivel institucional, relacionados a la integración de nuevos monumentos y al cambio de nombre de avenidas y parques. Los múltiples archivos generados permitieron que el evento traspasará las fronteras territoriales y se unirá a una serie de acontecimientos similares ocurridos a nivel mundial. Con ello la crítica al poder colonial brotó nacional e internacionalmente y la problemática en torno a las historias de poder en relación a la dominación política, social y cultural establecidas en todos los territorios americanos por Europa, volvieron a presentarse fuertemente en la discusión global, generando en muchos la propuesta radical de desvinculación de los símbolos eurocentristas presentes en el espacio público.

La investigación que hemos presentado permite observar los recursos expresivos que los manifestantes proponen en acciones de resignificación monumental, donde la disputa por el carácter del espacio público y la visibilidad de los pueblos originarios locales se instala como eje central de interés colectivo.

La reflexión a partir de las herramientas que maneja el artista, junto al sustento teórico y académico, posibilitó un análisis que permite adquirir conciencia de los elementos estéticos que integran la composición de las remonumentalizaciones analizadas. Estos casos de estudio, nacieron del hacer popular por actantes que deciden, al momento de ejecutar dichas acciones, desobedecer las normas y leyes establecidas en el espacio público. Sus motivaciones se instalan desde problemáticas históricas que han sido invisibilizadas, permitiendo el prevalecimiento del canon hegemónico en los monumentos instalados a lo largo del país y hasta nuestro presente.

El acontecimiento es analizado como una representación a partir de un proceso creativo que muta. El volumen estático de los monumentos es sometido a un proceso transformador mediante acciones ejecutadas por actantes, los cuales operan con el objetivo de transmitir un mensaje a los espectadores. En ese sentido, los casos estudiados comprenden un arte vivo, en el cual acontece una serie de prácticas y se combinan elementos de campos diversos. Las áreas de desarrollo del diseñador escénico, principales (espacio, vestuario e iluminación) y de extensión (diseño sonoro), permiten identificar el objetivo común que los gestores del acontecimiento deciden transmitir por medio de la comunicación visual. El estudio de estos fenómenos estéticos

permite que el conocimiento académico del diseñador escénico se aplique a la investigación de los eventos gestados por la urgencia popular e integra los acontecimientos desde una perspectiva crítica en torno a los eventos con características de teatralidad y su impacto.

La temática abordada en este trabajo pretende enriquecer el campo del diseño escénico, ya que explora lenguajes teatrales en un contexto de protesta social específico. Su relevancia está dada por el rescate del patrimonio identitario nacional, en acontecimientos poco abordados, sobre los que se aplican los saberes del diseño escénico, abriendo el debate y cuestionando las posibilidades de sus conocimientos en áreas relativas a la investigación de acciones performativas generadoras de cambios y crítica social. En este estudio no solo abordamos el patrimonio en periodos de protesta, sino su valor cultural y las reflexiones en torno a la identidad que terminan repercutiendo en la transformación del espacio público. Esta investigación nos permite observar una situación en términos culturales y estéticos que comunica, cuestiona y construye en el medio, un mensaje contestatario hacia las estructuras de poder y los símbolos impuestos.

“La hispanidad logró encarnarse, a través de los siglos de la dominación colonial, en la estructura y líneas arquitectónicas de sus calles, templos y casonas, muchas de las cuales se conservan, desafiando los estragos del tiempo” (González G. 1975). La desmonumentalización nos revela un patrimonio relativo a los valores hegemónicos, donde el "relato único" celebra la legitimación del orden colonial y es reconocido por los actuantes como una historia incompleta carente de representatividad para los diversos grupos que habitan el territorio. Por lo tanto las acciones de remonumentalización son analizadas como puestas en escena representativas del acontecimiento reivindicatorio que experimenta el país en la actualidad.

Los recursos que los participantes de los casos de estudio deciden utilizar, se presentan como herramientas tácticas y de reivindicación. Los nuevos monumentos son instalados con el objetivo de mostrar símbolos alusivos a las historias de las comunidades sometidas tras la colonización. La revuelta social, y el espacio público por tanto, son el espacio donde los manifestantes salen para ser vistos.

La apropiación de la calle y sus monumentos, opera como un reclamo sobre el territorio, sus usos y las expropiaciones a las cuales las comunidades pertenecientes a los pueblos originarios se han visto sometidos desde la colonización Española. H. Lefebvre señala que “La calle es un espacio donde confluyen intereses, no es un objeto científico separado de la ideología, por el contrario, se trata de un espacio político y estratégico” (1976).

A la luz de lo expuesto, entendemos que las acciones presentadas disputan el espacio público, dado que los monumentos han sido instalados por quienes regulan el comportamiento y gobiernan -el Estado-, y quienes destruyen el monumento alteran esas normas, irrumpen, y manifiestan una opinión contestataria y a la vez propositiva -manifestantes-. En ese sentido las

acciones de desmonumentalización comunican desde una dimensión decolonial, puesto que aquellos símbolos correspondientes a la matriz colonial del poder instalados por el Estado, son derrocados y mutilados por los manifestantes, dado que no logran representar a la población local. Así, las acciones aquí revisadas exponen el hecho de que los monumentos desbaratados conmemoran un proceso sumamente violento para los pobladores pertenecientes, descendientes o simpatizantes de pueblos originarios.

La relación histórica desigual y violenta que ha impuesto el Estado hacia los sectores subalternos decantó finalmente en el contexto de crisis social referenciado. En ese contexto, los pobladores temuquenses y serenenses que han luchado contra el relato hegemónico, se han visto marginados, oprimidos y maltratados por agentes del Estado. Gracias a ello, las imágenes preconcebidas que representan la postura tradicional e invaden el espacio público, evidencian el inexistente interés de incorporar a los excluidos, y con ellos a sus referentes.

Ha quedado demostrado que este movimiento tiene un nivel de conciencia mucho más agudo. Uno de los problemas estructurales del país, es que se ha fabricado a partir de una oligarquía, una élite muy pequeña que explota y oprime a unas capas medias y bajas, a lo largo de su historia. Uno empieza a encontrar un patrón, que es clarísimo. Cuando se derriban las estatuas, se está interpelando al autoritarismo oligárquico y militar. Es un movimiento con conciencia histórica, que entiende quiénes han sido los opresores de la gente. (J. Baradit, 2019)

El espacio público con sus lógicas dominantes, cambia en situación de protesta. La marcha permite el desvanecimiento de las restricciones habituales y permite instalar -a modo de denuncia- otras propuestas simbólicas. En ese sentido las acciones disruptivas son justificables a partir de su análisis estético, la re-significación monumental levanta el anhelo por visibilizar la justa incorporación de los sectores subalternos. Los nuevos símbolos que emergen de aquello, delatan la crisis representacional que aqueja a los habitantes del país, pero también demuestra, la autonomía de los sectores subalternos y la reivindicación de los relatos ignorados.

En ese sentido, la instalación de Milanka y la re-monumentalización a Caupolicán, hacen notoria la ausencia de símbolos alusivos a pueblos originarios. El catastro realizado por el Consejo de Monumentos nacionales en 2020, permite corroborar la diferencia abismal entre los monumentos dedicados a los "héroes" europeos, en relación a la tremenda ausencia de monumentos conmemorativos a personajes históricos pertenecientes a alguna comunidad indígena.

Esta comparación nos permite reflexionar en torno al censurado acceso que tenemos a relatos pluriculturales. Las políticas públicas de Chile han permitido uniformar la historia representada en los monumentos públicos, historia permeada, por cierto, por una raíz eurocentrista. El análisis de los espacios contenedores por ejemplo, evidencia la homogeneidad envolvente y totalizante del patrimonio celebratorio del proceso de conquista europea. En él podemos observar la fuerte influencia europea y los referentes masculinos hegemónicos cuando hablamos de la figura de héroes. La persistencia de referencias estilísticas europeas en el espacio público, se sitúa como un recordatorio constante de quienes exterminaron, saquearon, violaron y esclavizaron a muchos de los habitantes de las comunidades que habitaron los territorios, previo a su llegada.

Así, las acciones de re-monumentalización nos muestran los diversos intereses que tienen las comunidades por relevar símbolos propios. En el caso de Temuco, el símbolo que se desea relevar es el del héroe Mapuche, en cambio en La Serena el símbolo podría ser asociado a la autonomía del pueblo Diaguita como también, al reconocimiento de la lucha de la mujer indígena. En ambos casos los actantes le muestran al mundo que el territorio que habitan es más plural de lo que hasta ese momento se habría considerado. En ambos territorios habitan comunidades con diversas creencias, necesidades y culturas, por tanto es coherente que los espacios dedicados al patrimonio regional reflejan también la compleja diversidad de habitantes que lo componen. La serie de símbolos analizados transmiten la necesidad de construir patrimonios más representativos, siguiendo un principio de disputa por la equidad social y el digno reconocimiento de una nación pluricultural.

Por otro lado, quisiera destacar la experiencia que motivó la presente investigación. Nos referimos con ello a la práctica profesional llevada a cabo con el Núcleo Milenio, espacio de investigación para estudios relativos al campo del arte, la performance y el activismo. En él, los proyectos investigativos y la gestión de proyecto se dan en constante diálogo entre todos los trabajadores del Núcleo, lo cual permite un espacio de reflexión conjunta que accede al diálogo con profesionales de otras áreas, quienes aportan referencias, comentarios, críticas y colaboraciones. En ese sentido, abrir el campo en que se desempeña el diseñador escénico, de la mano con los espacios de investigación, permite ampliar los espacios de proyección profesional, pero también al situarlo en un espacio en que confluyen distintas disciplinas artísticas, nutre, complejiza y enriquece el análisis.

Las performatividades se componen de elementos visuales que integran una experiencia que se desea transmitir. Compartir y dialogar interdisciplinariamente, bajo el análisis en su dimensión estética, constituye un aporte más complejo y plural para los espacios de investigación y un valor cultural fundamental para el rescate patrimonial.

Por último concluimos que el teatro se nutre de la espectacularidad de la vida social. El ejercicio del diseño escénico está vinculado en todo momento a las performatividades y los eventos con

características de teatralidad. Su proceso creativo parte siempre de la observación de su medio y los símbolos en él. El ejercicio del diseñador teatral no deja de ser mirar lo que se nos es mostrado.

Referencias

- Álvarez, Antenor (1941). *Santiago del Estero, ciudad de invierno*. Buenos Aires, G. J. Pesce y
cía.
- Baradit, J. (2019). *Heroes. Historia Secreta de Chile*. Chile: Sudamericana.
- Cayuqueo, P. [@pcayuqueo]. (29 octubre de 2019). Pedro de Valdivia, Conquistador de
Chile, Capturado por el ejército mapuche y condenado a muerte en 1553. Twitter.
[https://twitter.com/pcayuqueo/status/1189266212250935296?s=20&t=vnngn4E4Q6LnHJ
9SVT_SJQ](https://twitter.com/pcayuqueo/status/1189266212250935296?s=20&t=vnngn4E4Q6LnHJ9SVT_SJQ)
- Del campo, Alicia (2004). *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de
la transición*. Santiago de Chile: Mosquito comunicaciones.
- De Vivar, Jerónimo. (1558). *Crónicas y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*.
Fondo Histórico Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago de Chile.
- Diéguez, Ileana (2014). *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*.
México: Paso de gato ediciones.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot
- Dubatti, Jorge (2010). *El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la
multiplicidad*. Arrabal.
- Duhalde, Max (2017). *El exterminio Diaguita: Francisco de Aguirre y la refundación roja de La
Serena*. Bio bio chile.
[https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2017/12/07/el-exte
rminio-diaguita-francisco-de-aguirre-y-la-refundacion-roja-de-la-serena.shtml](https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2017/12/07/el-exte
rminio-diaguita-francisco-de-aguirre-y-la-refundacion-roja-de-la-serena.shtml)
- Elam, Keir (1994). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London Routledge.

- El Desconcierto [@eldesconcierto]. (29 de octubre de 2019). Manifestantes decapitan busto de Pedro de Valdivia y ponen su cabeza en las manos de estatua de Caupolicán. Twitter. <https://twitter.com/eldesconcierto/status/1189315945535287296>
- Escobar Nieto, Marcia & Fernández Droguett, Roberto (2008). *Performatividad, memoria y conmemoración: la experiencia de la marcha Rearme en el Chile post-dictatorial*. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0802367>
- Fernandez M. (2019). *El arte de la protesta en Chile: un estallido creativo*. Sputniknews. <https://mundo.sputniknews.com/20191224/el-arte-de-la-protesta-en-chile-un-estallido-creativo-1089736139.html>
- Fischer-Lichte, Erika (2014). *Introduction to theatre and performance studies*. Londres, Reino Unido: The routledge
- Fonseca Jorge, Delamaza Gonzalo, Badilla Manuela, Aguilera Carolina, Carrasco Sebastián, Reyes-Housholder Catherine, Allain Mathilde, Maillet Antoine, Paredes Valentina, Rojo Félix, Olivares Felipe, Díaz Ignacio, Moya Emilio, Hernández Javier, Pérez Domingo, NMAPA. (2020). *Informe anual Observatorio de Conflictos 2020*. Santiago, Chile: COES.
- Frei, Margrit (1984). *Ideas para la emancipación de las mujeres*. Valdivia: Colectivo Autónomo Wakolda.
- Gleisner, Christine y Montt, Sara. (2014). *Diaguitas chilenos, serie introducción histórica y relatos de los pueblos originarios de Chile*. Santiago, Chile: Imprenta Ograma.
- González, G. (1975). *Memorias* (t n°1). Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Goutman, Ana (1995). *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Grajales, Thamer (2007). *El concepto de la teatralidad*. Artes, La revista n° 13 (vol. 7).

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2365713.pdf>

Huaquimilla, C. (30 Octubre 2019). *"Milanka": Un acto de justicia con los pueblos originarios*.

El observatodo.

<https://www.elobservatodo.cl/noticia/sociedad/milanka-un-acto-de-justicia-con-los-pueblos-originarios>

Kuyen, Walung (18 y 19 de enero 2021). *Fin a la invasión y violencia estatal chilena*

[Declaración]. Lef trawun mapuche, temucuicui.

Martínez, Carolina (2019). *Estética de lo performativo de Erika FischerLichte* [Reseña Crítica].

Department of Communication and Art, University of Aveiro, Portugal.

Nota. Adaptado de “Derribar símbolos coloniales: Un nuevo acto político que se suma en las

protestas en Chile” (p. 187), por P. Huenchumil y C. Mundaca, 2019, Interferencia

(<https://interferencia.cl/articulos/derribar-simbolos-coloniales-un-nuevo-acto-politico-que-se-suma-en-las-protestas-en-chile>).

Nota. Adaptado de Decapitan busto de histórico militar y cuelgan su cabeza en estatua de

Caupolicán en Temuco, por Y. Márquez, 2019, Bio Bio Comunicaciones.

<https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-de-la-araucania/2019/10/29/decapitan-busto-de-historico-militar-y-cuelgan-su-cabeza-en-estatua-de-caupolican-en-temuco.shtml>

Nota. Adaptado de Miembros de las comunidades indígenas mapuches locales levantan sus

'Chuecas', un palo de madera curvo, durante un 'Trawun' (reunión) para ... [Fotografía],

por J. L. Saavedra, 2020, Alamy

(<https://www.alamy.es/miembros-de-las-comunidades-indigenas-mapuches-locales-levant>

an-sus-chuecas-un-palo-de-madera-curvo-durante-un-trawun-reunion-para-discutir-el-conflicto-entre-los-indigenas-mapuche-y-el-gobierno-chileno-en-el-area-de-curacautin-temuco-chile-9-de-agosto-de-2020-los-manifestantes-mapuches-han-estado-manifestandose-en-apoyo-de-los-miembros-de-la-comunidad-que-han-estado-encarcelados-y-en-huelga-de-hambre-reuters-jose-luis-saavedra-image368177739.html).

Nota. Adaptado de Members of the local Mapuche Indian communities march after a 'Trawun' (meeting) to discuss the conflict between the indigenous Mapuche and ... [Fotografía], por J. L. Saavedra, 2020, Alamy (<https://www.alamy.com/members-of-the-local-mapuche-indian-communities-march-after-a-trawun-meeting-to-discuss-the-conflict-between-the-indigenous-mapuche-and-the-chilean-government-in-curacautin-area-temuco-chile-august-9-2020-mapuche-protesters-have-been-demonstrating-in-support-of-community-members-who-have-been-incarcerated-and-on-a-hunger-strike-reutersjose-luis-saavedra-image368177418.html>).

Nota. Conversaciones personales [Fotografía], por D. Cárcamo, 2020.

Nota. VIDEO | #EstoPasaEnChile: Cayó Francisco de Aguirre [Captura de pantalla], por Big Radio, 2019, youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=dHXfE171TPs>).

Nota. Adaptado de Manifestantes cambian estatua de Francisco de Aguirre por la de Milanka, una mujer Diaguita. #LaSerena [Fotografía], por LaSerenaOnline, 2019 Twitter. (<https://twitter.com/laserenaonline/status/1187756835941564417>)

Nota. Adaptado de Aribalo [Fotografía], por Museo Histórico Nacional, 2012, SURDOC. (<https://www.surdoc.cl/registro/3-38664>).

Nota. Adaptado de En la ciudad de #LaSerena los manifestantes están reemplazando estatua de Francisco De Aguirre ... [Fotografía], por Mamipelu Asesora Lactancia IBCLC, 2019,

Facebook.

(<https://www.facebook.com/mamipelusa/photos/a.902859396527330/1913221652157761/?type=3&eid=ARDvB7g0Vfa1B6aPSIw0Nc4O-Do5qgXP2NJnPiM7HKr-uVttWukKOh26s4sGUN3z2p0JFecTEsY3ZsSR>)

Nota. Adaptado de Fotos de portada [Fotografía], por Comunidad indígena diaguita araychacrit, 2015, Facebook.

(<https://m.facebook.com/746483258830268/photos/a.748477098630884/748477075297553/?type=3&source=44>)

Nota. Adaptado de Nuevas marchas en La Serena - Coquimbo: “Intendenta tiene que renunciar” [Fotografía], 2019, El Observatodo.

(<https://www.elobservatodo.cl/noticia/sociedad/videos-fotos-nuevas-marchas-en-la-serena-coquimbo-intendenta-tiene-que-renunciar>)

Nota. Adaptado de "Mujer Diaguita" es instalada de manera simbólica en el lugar donde estaba la destruida escultura de Francisco de Aguirre en La Serena [Fotografía], 2019,

@Lavozdelnortecl, instagram. (https://www.instagram.com/p/B4BrQ5BgaB_/)

Nota. Conversaciones personales [Fotografía], por Ana Godoi, 2021.

Nota. Adaptado de video Instalan busto de Mujer Diaguita en reemplazo de Francisco de Aguirre

[Captura de pantalla], 2019, 24horas.

(<https://www.24horas.cl/regiones/coquimbo/instalan-busto-de-mujer-diaguita-en-reemplazo-de-francisco-de-aguirre-3685950>)

Nota. Adaptado de video Instalan busto de Mujer Diaguita en reemplazo de Francisco de Aguirre

[Captura de pantalla], 2019, 24horas.

(<https://www.24horas.cl/regiones/coquimbo/instalan-busto-de-mujer-diaguita-en-reemplazo-de-francisco-de-aguirre-3685950>)

Nota. Adaptado de 50. The "Holy Daring" of St. Louis de Montfort [Fotografía], 2015, corproject, Pinterest. (<https://www.pinterest.cl/pin/92042386111308623/>)

Nota. Conversaciones personales [Fotografía], por Ana Godoy, 2019.

Nota. Adaptado de Arte y cultura Diaguita: Simetría, simbolismo e identidad (p. 105), por P. González, 2013, Serie monográfica de la sociedad Chilena de Arqueología.

Nota. Adaptado de Arte y cultura Diaguita: Simetría, simbolismo e identidad (p. 207), por P. González, 2013, Serie monográfica de la sociedad Chilena de Arqueología.

Nota. Adaptado de Arte y cultura Diaguita: Simetría, simbolismo e identidad (p. 314), por P. González, 2013, Serie monográfica de la sociedad Chilena de Arqueología.

Prieto, Antonio y Toriz, Marta. (2015). *Performance: entre el teatro y la antropología*. Estudios del performance: quiebres e itinerarios. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Diario de Campo.

Repetto, Luis (2006). *Memoria y patrimonio: alcances*. Perú: Pensar Iberoamérica.

Taylor Diana (2017). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado

Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos aires: Asunto impreso ediciones

Tudela, César (18 octubre de 2020). *Cuando la bandera se tiñó de negro: Historia de un símbolo de resistencia*. La voz de los que sobran,

<https://lavozdelosquesobran.cl/cuando-la-bandera-se-tino-de-negro-historia-de-un-simbolo-de-resistencia>

Villegas, Juan (1996). *De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria*. Editorial Gestos 21.

Agradezco a todos los que aún con miedo,
respondieron mis dudas con amor.

Agradezco el constante apoyo de Daniela Capona y
Jazmín Libertad en las eternas correcciones

Y agradezco a todos quienes me contuvieron,
cuando pensaba que jamás terminaría