

**Sociedad,
cultura y literatura**

Carlos Arcos Cabrera, compilador

Sociedad, cultura y literatura



FLACSO
ECUADOR



Ministerio
de Cultura

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 3237960

www.flacso.org.ec

Ministerio de Cultura del Ecuador

Avenida Colón y Juan León Mera

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 2903 763

www.ministeriodecultura.gov.ec

ISBN: 978-9978-67-207-5

Cuidado de la edición: Bolívar Lucio y Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: Antonio Mena

Imprenta: Rispergraf

Quito, Ecuador, 2009

1ª. edición: junio 2009

Índice

Presentación	9
Introducción	11
PARTE I	
Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista	43
Antonio Herculano Lopes	
Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas	55
Fernando Balseca	
El problema de la subjetividad en <i>Autorretrato de memoria</i> de Gonzalo Millán	73
Biviana Hernández	
Cuerpo, sensualidad y erotismo: espacio de resistencia desde el cual las narradoras centroamericanas impugnan los mandatos simbólico-culturales	89
Consuelo Meza Márquez	
Diferenças culturais e dilemas da representação	105
Diana I. Klinger	

Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia	121
Gabriela Pólit Dueñas	
Entre un tapete persa, un Cadillac y Walden. <i>Las Hojas Muertas</i> de Bárbara Jacobs	135
Hélène Ratner Zaragoza	
“Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: <i>La Última Cena</i> de Stefanía Mosca (1957) y <i>Trance</i> de Isabel González (1963)”	151
Laura Febres de Ayala	
<i>Hasta no verte Jesús mío</i> (1969) de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?	169
María Miele de Guerra	
Dimensões sensíveis da brasilidade modernista; eboços de uma genealogia literária	179
Mônica Pimenta Velloso	
Desde la sumisión a la rebeldía: El deseo de sujeto femenino y su negación como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel	193
Pamela Baeza Acevedo	
Cinco imágenes, un ensayo y su propia refutación	211
Ramiro Noriega Fernández	
Letras judaicas americanas: diálogo norte/sur en las autobiografías de Ariel Dorfman e Ilan Stavans	229
Rodrigo Cánovas	
Reordenando el margen discursivo de la violencia. <i>Los Santos Malandros</i> : una nueva representación simbólica/medial en Venezuela	243
Dariuska González	

La construcción del sujeto cultural en el discurso y metadiscurso poético y visual mapuche	255
Sonia Betancour	
El modelo mito-poético del mundo en la cultura quechua durante el Tawuantin Suyu	271
Ileana Almeida	
Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de autonomía estético-cultural	283
Mabel García Barrera	
Traducción y literatura chicana: ¿cuán efectiva puede ser la adaptación?	303
Judith Hernández	
PARTE 2	
Cine, performatividad y resistencia. Apuntes para la crítica del documental indigenista en Ecuador	321
Christian León	
Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais: antropofagia globalizada	337
Sonia Cristina Lino	
¿Recuerdas Juan?: el rastro del olvido en una película de J. Carlos Rulfo	351
Sua Dabeida Baquero	
Energúmenos, best-sellers y cintas de vídeo: mal y subdesarrollo en El exorcista y Satanás	365
Emilio José Gallardo Saborido	

PARTE 3

<i>Entre la ira y la esperanza:</i> una escritura y lectura desde la interdisciplinariedad	385
Michael Handelsman	
La polémica periodística y la formación de la inteligencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX	399
Germán Alexander Porras Vanegas	
Tradição e Modernidade no Brasil Rural de Maria Isaura Pereira de Queiroz	409
Aline Marinho Lopes	
El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría	421
Gustavo Morello	
Pensamento crítico latino-americano e os projetos de sociedade na visão dos uruguaios Rodó e Vaz Ferreira e do peruano Mariátegui	437
Sonia Ranincheski	
Sociología, literatura e fome: um retrato da intolerância	453
Tânia Elias Magno da Silva	

Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de autonomía estético-cultural¹

Mabel García Barrera*

Antecedentes generales

La presente investigación² se interroga sobre un acontecimiento significativo para el ámbito de las expresiones artísticas indoamericanas: el surgimiento de un sistema estético-cultural propio y diferenciado de un pueblo originario en contextos de inclusión/exclusión histórico-política; sistema que referiré provisionalmente como “arte mapuche actual”.

La proposición antes acotada, alude a un complejo proceso socio-cultural de un pueblo originario, ágrafo, cuyo territorio ancestral se ubicaba al sur de Chile hasta la constitución del Estado-nación chileno. Como sucede con la mayoría de los pueblos amerindios, la primera etapa de lo que serán estas relaciones interculturales, se encuentra marcada por una fuerte intervención histórica la que se mantiene a través del tiempo mediante las políticas de homogeneización cultural y de integración territorial que implementa la sociedad dominante, derivando a que este pueblo ingrese a una paulatina desintegración de las estructuras y costumbres ancestrales; entre estas, debido a mecanismos de imposición/adopción/e

1 Este trabajo forma parte del Proyecto DIUFRO D107-0005 “La dinámica estético-cultural del actual discurso artístico mapuche: aproximación a la relación entre poesía y visualidad”. Como co-investigadores en el proyecto participan, además, los profesores Hugo Carrasco Muñoz y Sonia Betancour Sánchez.

* Universidad de La Frontera. Temuco-Chile. mabelg@ufro.cl

2 En este trabajo se incluyen también los estados de avance de los estudios de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte que realiza en la Universidad de Chile.

innovación cultural, se encuentra la pérdida de la lengua materna –el mapudungun, de carácter oral– que es sustituida por la lengua castellana –de carácter escrito–; la desvinculación de su sistema creencial mítico-simbólico de carácter ritual por creencias y prácticas religiosas principalmente cristianas; la pérdida de códigos especializados referidos al conocimiento ancestral; la cesación de los Rehues u organización de las comunidades con un mismo símbolo tradicional; la pérdida de las identidades territoriales, entre otras. Esta situación se agrava aún más por la migración de los jóvenes a los centros urbanos y la marginalidad social y económica en que se insertan por la precaria competencia cultural que manejan de la cultura mayoritaria y ajena.

Sin embargo, este escenario, a partir de la última década del siglo XX tenderá a revertirse progresivamente cuando las transformaciones políticas y sociales mundiales vinculadas al reconocimiento de los derechos civiles, particularmente de los derechos humanos que afectan a los grupos minoritarios, se hacen presente en la vida política nacional. Coincide esta apertura con los acuerdos estratégicos logrados entre los pueblos originarios y la Concertación de Partidos por la Democracia, al actuar cohesionadamente con el fin de impedir la continuidad de la dictadura militar en Chile; pacto que se concreta políticamente a través de la formulación de la actual Ley 19 253, conocida como Ley Indígena y que impulsa las normas de protección, fomento y desarrollo de los indígenas en Chile. Es así como se media la construcción de un espacio socio-cultural simbólicamente protegido, aunque no de manera suficiente, en el cual el pueblo mapuche busca orientar sus demandas, las que apelan actualmente a la reivindicación social y cultural, la recuperación de las prácticas ancestrales y la autonomía territorial, el reconocimiento como pueblo y la valoración de una identidad propia y diferenciada en el paradigma de una sociedad globalizada.

Es en este contexto, en el de una relación intercultural asimétrica que, a inicios de los noventa, irrumpe un conjunto de proyectos artísticos relacionados con los diferentes ámbitos de la expresión creativa; me refiero a la poesía, cuento, mural, plástica, dibujo, grabado, escultura, teatro, música, entre otros, producidos por artistas mapuches. Este acontecimiento artístico, se caracteriza por ser un proceso complejo desde el punto de

vista de las variables que se introducen para su manifestación. El presente trabajo busca especificar algunas de estas variables, situando las condiciones que expliquen hoy cómo surge y las características que adquiere este sistema estético-cultural como proyecto autónomo y propio de su cultura.

Esta propuesta, que puede ser leída como un desafío y un riesgo por la amplitud de la interrogante, responde a la necesidad de repensar las categorías teórico-metodológicas vinculadas a la dinámica que desarrolla actualmente este proceso cultural; sobre todo debido al estado de avance parcial que han tenido las investigaciones formales sobre el tema³, ya que el heterogéneo campo de problemáticas relacionadas con este objeto de estudio vienen de trabajos que no establecen o no les ha interesado considerar una visión de conjunto sobre este acontecimiento, más bien se han centrado en un tipo de expresión artística específica, particularmente en la Literatura la expresión poética por tener un mayor desarrollo en el tiempo y hacer evidente su calidad artística.

Con el fin de avanzar hacia una perspectiva más integradora del proceso, en esta investigación propongo que la mayor parte de las interrogantes que han tenido lugar en este campo, incluyendo las del presente trabajo, se encuentran vinculadas, al menos, con algunos de los ámbitos o elementos de los dos ejes constitutivos que forman parte de este particular proceso de representación artística. Mientras el primer eje, delimita las principales dimensiones del conocimiento que introduce esta representación, el segundo, se refiere a los elementos de la praxis existencial, de carácter subjetivo, que atraviesan el quehacer artístico individual; así, en las dimensiones del conocimiento se distingue: a) el ámbito intercultural, que alude al contexto en el cual tienen lugar las actuales producciones artísticas, b) el ámbito epistemológico, que refiere a la dirección que adquieren estas obras como instancia de autorreflexión de las problemáticas culturales, c) el ámbito ontológico, que señala la orientación de las obras al definir una representación basada mayoritariamente en la reconstitución del ser y del ethos cultural tradicional, en la cual subyace la pregunta por

3 Desde la Antropología: Ancán, 1991; Mege, 1988, 2000; Brugnoli, 2001 y, principalmente, la Literatura: Carrasco, 1998, 2002, 2005, 2006; Carrasco, 1992, 1993, 2003; Contreras, 2000, 2001, 2005; Fierro, 1992, 2000, 2002; Foerster, 2000; García, 1998, 1999, 2000, 2005, 2006.

el sentido del ser individual y colectivo de este pueblo en la actual circunstancia histórica y, aunque resulte obvio, d) la dimensión estética, como fundamento de la actividad artística en tanto marco legitimador y de visibilización del propio quehacer creativo frente a los históricos procedimientos de dominación y de reducción socio-cultural.

Junto a las dimensiones, los elementos de praxis existencial, se relacionan con: a) la vivencia y definición de una identidad étnica y cultural por parte del creador mapuche en contextos de exclusión, inserción y/o participación multicultural; b) la búsqueda y/o adopción o creación de marcos discursivos de carácter estético para expresiones artísticas con identidad individual y colectivo-cultural y c) la constitución de un metarrelato dirigido hacia la cultura “propia” y “ajena”, por el que este discurso estético se construye como un metadiscurso estético-literario que reflexiona y comunica una visión particular y de conjunto sobre el ethos cultural y, además, señala la diferencia cultural. (García, 2002: 205; García y Carrasco, 2005:14)

Desde una perspectiva global, esta propuesta sugiere además que tanto las dimensiones distinguidas como los elementos de la práctica creativa, son transversales y establecen entre sí una relación de co-presencia inmediata. Movilizan significados y sentidos estético-culturales según la dinámica del cruce sintagmático y/o paradigmático de esta relación en la situación de la producción artística, lo que nos pone frente a un posible paradigma de cómo se estructura la creación artística de un pueblo originario en contextos de inclusión/exclusión histórico-política actualmente.

Si bien, el objetivo al que apunta la construcción de este referente teórico es establecer una primera lectura y evaluación sobre el grado de aproximación o distanciamiento que tienen los actuales proyectos artísticos mapuches de la matriz cultural tradicional, a través de evaluar cómo operan las variables introducidas en la representación; su operatividad, mediante un modelo descriptivo-explicativo, está todavía en proceso, por lo cual al momento solo podemos enunciar el nivel de complejidad que contiene cada una de las dimensiones especificadas en los ejes y demostrar en obras particulares cómo se desplazan estas en su interrelación con los elementos de la praxis creativa. Particularmente, a partir de la función que adquieren estas obras como estrategias de comunicación artística intra e intercultural, asociadas a la resistencia y recuperación cultural.

Resignificaciones del sistema estético-cultural: la resistencia y recuperación cultural

Ya el primer aspecto, *la dimensión intercultural*, nos pone frente a la mirada retrospectiva sobre un cierto dinamismo de la cultura que se refiere a los procesos de adopción e innovación cultural que la caracteriza, según antecedentes, desde los primeros contactos que esta establece con otros pueblos originarios en el período pre-hispánico. Desde este punto de vista, el grado de influencia establecida por otros pueblos originarios como la cultura Tiawanako y posteriormente la cultura incaica (Willson, 1993), se circunscribe a la elaboración del denominado arte tradicional –textil, cerámica y adornos o joyas–; sobre el cual las investigaciones arqueológicas y antropológicas han determinado una antigüedad de entre 3 000 y 3 500 a. C. Esta influencia que se acentúa con la llegada de los españoles, sobre todo en la elaboración y comercialización de la platería.

El ingreso del actual movimiento artístico mapuche al mundo de las expresiones artísticas nacionales y para las de este mismo pueblo originario, trae como consecuencia un nuevo diagrama de lo que es hoy el intercambio artístico-cultural entre una cultura dominante y otra subordinada –como es el que se da entre la cultura mapuche y la sociedad global– y, a partir de aquello, una serie de reconsideraciones sobre estas expresiones.

Entre ellas, por ejemplo, una nueva mirada sobre la conceptualización dual y ambivalente de *arte-artesanía* que se le atribuyó por mucho tiempo a las expresiones tradicionales, en cuya lectura se encuentra implícita la confrontación de paradigmas y epistemologías culturales distintas y opuestas, entre las cuales ha prevalecido como norma estética legitimada la perspectiva hegemónica. Evidentemente, las causas de este sesgo negativo encuentra sus explicaciones en la ausencia de estudios e investigaciones que contribuyan al conocimiento del modelo o canon artístico-cultural de la cultura mapuche tradicional, sobre todo en el ámbito de la expresión visual, dramático teatral y musical, cuya carencia de textos primarios o registros etnográficos de carácter audio/visual en el pasado se explican por el carácter oral de la cultura. Esto lleva a apoyar la mayor parte de la información que se tiene hoy en fuentes occidentales como las crónicas o relatos de viajeros –como se denominan a ciertos registros de la coloniza-

ción— los que dan cuenta de una interpretación parcial, para estos efectos, sustentada en categorías estéticas occidentales que introducen argumentos reduccionistas.

Por otra parte, este nuevo panorama artístico también ha tendido a separar valóricamente las propuestas tradicionales de las actuales expresiones mediadas por cánones occidentales, en la medida que esta última adquiere progresivamente, por parte de la sociedad occidental, un mayor reconocimiento de sus condiciones estéticas. Las expresiones denominadas tradicionales siguen siendo objeto de una lectura que las mantiene en el plano de la artesanía, a pesar de los esfuerzos que se realizan por la innovación y/o creación de nuevos diseños en el ámbito del textil y las joyas de plata.

Esta diferencia se debe en gran parte al manejo comunicacional que adquiere el creador urbano al interior de los circuitos artísticos locales e internacionales, donde aprende a manejar los códigos de visibilización pública, situación que se apoya también al interior de la tendencia mundial a la valoración de las expresiones patrimoniales o simplemente diferenciadas de los pueblos originarios. Esto posibilita el marco estratégico que adoptan hoy las producciones artísticas mapuches con el fin de provocar el deslinde de un sistema estético-cultural ajeno para afianzar un proyecto con identidad diferenciada y propia.

El denominado arte actual, expresiones que han incorporado soportes, técnicas y diseños de cánones estéticos occidentales que se conjugan estratégicamente con los cánones de la cultura tradicional, afirma la continuidad del proceso de adopción cultural en la dimensión intercultural de la que forma parte; sin embargo, la característica singular que agregan estas nuevas expresiones respecto de la expresión tradicional se encuentra en la posición de resistencia y recuperación cultural. Esta se introduce como función de la obra de arte, debido a la permanente actualización que esta obra artística establece con el conflicto histórico y el discurso hegemónico.

Con este fin se estrategiza la obra hacia un tipo de comunicación, la comunicación intercultural, recurriendo a los mecanismos de carácter dialógicos como la transtextualidad en sus diversas manifestaciones, la oposición de tipos discursivos —tradicionales y occidentales— al interior del mismo espacio textual, la confrontación de cánones estéticos argu-

mentados desde la perspectiva de la diferencia cultural, el bilingüismo textual donde cada una de las versiones actúa de manera complementaria de la otra; todos ellos procedimientos articulados para responder a un “otro” cristalizado en la memoria cultural (García, 2006). Así, la orientación dialógica se introduce implícita o explícitamente como un aspecto o la totalidad de la estrategia textual o como un factor contextual que orienta el sentido de la obra en la situación de producción/recepción textual, estableciendo la hibridación como una de sus características específicas (Carrasco, 1993).

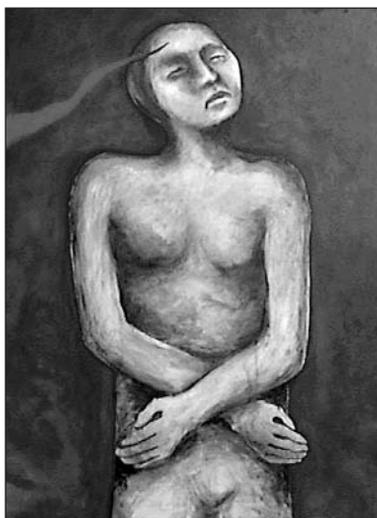
Algunos ejemplos de cómo se expresa constantemente este mecanismo dialógico respecto de la poesía y la plástica, lo podemos observar en los siguientes textos:

Retroceden ríos, piedras y los pájaros/
remontan hacia abajo / Los canelos sagrados nos recuerdan oraciones/
mientras las machis en los últimos bosques/
se refugian/ No hay serpientes que eleven adormilados cerros/
No hay estrellas, sólo la pálida luna/
nos alumbra y oculta en su otra cara los temores/
La nutria del mar guarda silencio/
pues sabe que el invisible barco es/
más fuerte que el acero/ En el país de la memoria/
somos los hijos de los hijos de los hijos/
la herida que duele, la herida que se abre/
la herida que sangra hacia la tierra

(Elicura Chihuailaf. *En el país de la memoria*)

Somos mapuche de hormigón/
Debajo del asfalto duerme nuestra madre/
Explotada por un cabrón./ Nacimos en la mierdopolis por culpa del buitre cantor/
Nacimos en panaderías para que nos coma la maldición/
Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes y ambulantes/
Somos de los que quedamos en pocas partes/
El mercado de la mano de obra/
Obra nuestras vidas/
Y nos cobra / Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia/
Hija de mi pueblo amable/
Desde el sur llegaste a parirnos/
Un circuito eléctrico rajó tu vientre/
Y así nacimos gritándoles a los miserables/
Marri chi weu!!!! / En lenguaje lactante...

(David Aníñir. *Mapurbe*)



Mientras el texto poético, habitualmente busca calificar de alguna manera el proceso histórico a través de una secuencia discursiva que reconstituye una imagen de los acontecimientos y ubicar en estos los roles que han tenidos “unos” y “otros”; en la plástica surge un poco más cifrado el mecanismo dialógico, dado que ubica habitualmente el tema del conflicto intercultural e interétnico a nivel ideológico, demandando un espectador con una cierta competencia en el código contextual, tanto de los elementos que aluden a la dinámica de la cultura tradicional como a la dinámica intercultural.

Uno de estos ejemplos lo podemos ver a través del texto *Lemún* de Eduardo Rapimán, obra en la cual se simboliza a varios niveles este proceso dialéctico; mientras por una parte se busca expresar el dolor por la muerte de este joven mapuche, baleado durante una protesta por policías chilenos el año 2002; por otra, el trabajo plástico se centra en insinuar una lectura cultural tradicional de la representación al proponer la figura central como una obra escultórica, homologando en los trazos el tallado en madera que da forma al “che mamüll” (gente de madera): escultura propia del ritual de los muertos y que representa el espíritu de los antepasados en tanto figura protectora. Así “el artista busca reconstruir ahistóri-

camente lo no reconstruible en la contingencia humana, capturando la esencia espiritual”(García, 2005:206) que define un modo de presencia del “ser”, enfatizando con ello el carácter estático de la figura, para lo cual ocupa una perspectiva bidimensional que se conjuga con lo escultórico tradicional. Para ello fija en un mismo espacio y tiempo lo inamovible y lo trascendente; mientras en el trasfondo cultural la lectura de la obra se orienta a enfatizar la etapa de transición del “Am” (espíritu) desde el “nag mapu” (tierra visible) a la tierra invisible.



Sobre la segunda dimensión, la *orientación epistemológica*, nos remite al sentido especular que manifiesta esta producción artística en tanto en ella la representación contiene y se convierte en un metadiscurso que reflexiona el transcurso de la relación intercultural y el atropello histórico, el estado actual de estas relaciones, y la propia condición histórica y cultural del artista en estas circunstancias. Desde este punto de vista, se construye la narración del conflicto hegemónico mediante una perspectiva cristalizada de los acontecimientos pasados y de las acciones procedimentales de unos

y otros (García, 2006), se muestran los estereotipos, se reelabora la dimensión histórica como rescritura y se establece la denuncia.

Tus palabras son como el sonido del kultrún
me están diciendo mis antepasados
pues se sujetan en el misterio de la sabiduría
Por eso con tu lenguaje florido conversarás
con los amigos
e irás a parlamentar con los winka.
Montado sobre un arcoiris viajo por el mundo
los cuatro dueños del viento me acompañan
Tal vez en las nubes deba combatir
contra nuestros enemigos –voy pensando
tal vez un día con sangre pintaré
Los caminos de mi pueblo.
(Elicura Chihuailaf “Así transcurren mis sueños, mis visiones”)

En este sentido, la obra visual se orienta a una lectura pluricodificada que se centra en destacar el atropello cultural y la violentación histórica por una parte y por otra a descalificar los parámetros y ópticas con que occidente ha sesgado históricamente la imagen del pueblo mapuche. Así tenemos una obra propuesta como “instalación”, siguiendo el concepto escenográfico de lo espectacular, instalación que deviene de un montaje heterogéneo cuyo soporte principal son las fotografías y los íconos del sistema de intercambio económico de la cultura occidental globalizada, íconos que se representan a través del sistema de barras y las monedas donde se inscribe el rostro de una mujer mapuche. Mediado con lo anterior se desplaza la lectura cultural tradicional: los códigos de barra se mezclan con la urdimbre del textil tradicional, mientras las fotos intervenidas digitalmente corresponden a las que el fotógrafo Gustavo Milet difundió como imagen estereotipada del mapuche; se suma a lo anterior las radiografías como un modo de aludir a la carga visual del estereotipo que construyó occidente del “otro”.

En este pastiche se utilizan todos los medios técnicos del diseño para obtener un texto orientado a la denuncia y donde el énfasis de lo especular se vacía en la mirada, de occidente, como punto de distorsión de lo

visual y del imaginario construido. Esta inflexión crítica establece esta obra como representativa de las lecturas que buscan desnudar la mirada colonialista, ya sea por una repetición constante o por la omisión de ciertos significantes ya legitimados.

Reiterando esta orientación, la obra poética mucho más explícita abre su propio espacio textual como instancia de autorreflexión para evaluar las acciones procedimentales que afectan al yo poético, el que se desplaza no solo en su conexión con la línea ancestral y rescata el conocimiento cultural; sino, además, busca establecer los argumentos para posibles decisiones futuras demandadas por la propia cultura. Este reflexionar conscientemente desde el universo cultural para evaluar la relación con el “otro” y, a partir de estos argumentos, pone en movimiento una relación circular de las prácticas interculturales, derivando a una meta-narrativa de la misma la que permanece cristalizada y sirve de soporte para los argumentos de la resistencia cultural y recuperación del ethos tradicional.

El ámbito ontológico, plantea uno de los centros articuladores de la representación de una obra que busca la recuperación del ser y del ethos cultural a través de los nexos transversales de la cultura tradicional y sacralizada, la cual se abre a narrar metafórica y simbólicamente este imaginario respecto de la vida y la organización familiar y comunitaria, y los elementos que conforman el sistema creencial, abriendo la temporalidad hacia el pasado y a la memoria cultural.

Desde el punto de vista de las estrategias textuales se establece el tratamiento de la perspectiva o focalización homologando el carácter fotográfico sobre el acontecimiento; así se busca la representar la totalidad del sistema cultural a partir del carácter metonímico de la obra. En arreglo a lo anterior, también se busca una expresión centrada en los códigos propios, dinamizando en el espacio textual, por una parte, una lectura de apropiación e innovación de lenguajes, cánones y textos ajenos y, por otra, de retraditionalización y resignificación de los cánones propios *pewma* (sueños), rito, mito y/o *machi ñl* (canto de *machi*).

Un ejemplo de esta orientación en la poesía es articular el significado y del sentido de la obra a través de abrir el poemario con diversos discursos rituales tradicionales; estrategia que emplea Bernardo Colipán en el libro *Arco de Interrogación* (2005), César Millahueique en *Oratorio al Se-*

ñor de Pucatrihue (2004) y David Aniñar en el libro *Mapurbe* (2006). Así como en el primer caso se alude a la oración del “Nguillatun” (oración ritual a los seres superiores), en el segundo a los “pewma” (sueños). En el caso de Aniñar éste resignifica el discurso del “Yeyipun”, como un conjuro para compensar el estado de precariedad y de desequilibrio del ser mapuche en la situación de desarraigo.

Marri-marri wenu kvze/ Marri-marri wenu fvcha/ Marri-marri ulcha domo/ Marri-marri weche/ Marri-marri newen núke mapu/ Marri-marri kuifi keche mapuche/ Marri-marri kom pu che mapurbe./ Marri marri kvyem wanglen kom newen wenumapu/ allkutuaiñ taiñ dugu/ allkutuaiñ taiñ pvlyv/ allkutuaiñ taiñ rakiduum/ Memoria pú lonko, Pu machi, Pu weichafe, Pu werken/ kom fvcha keche, petu mongeley/

Este discurso, que forma parte del rito de renovación de las fuerzas espirituales (*Wetxipantu*: año nuevo mapuche), tiene como función invocar “la intermediación de los ancestros sagrados para que el dueño de la gente y el cosmos *Gnemapun*, *Elchen*, *Elmapun* o *Gnechen* restablezcan la comunicación espiritual (*Manquenahuel*, *s/f*). En este sentido, el discurso del *Yeyipun* es instaurado como espacio articulador de protección. Desde aquí, el emisor textual se desplaza para reflexionar y evaluar su ajenidad y, también, busca refugio para su exilio cultural.

Así, en el espacio de la representación, el discurso ritual dinamiza lo sacralizado al transformar toda acción individual en colectiva. Por lo tanto es en sí mismo el acontecimiento, la voz y el significado cultural que se hilvana desde la pluralidad de puntos de vista; él “es” los modos de existencias anteriores y presentes, lo nouménico y lo humano, la trascendencia y la contingencia, la totalidad del territorio del ser cultural. Su función como discurso en la representación es el esfuerzo por la traducción de lo inefable a través de instaurarse como pleno acontecimiento, es también simultáneamente explicación del despliegue del ethos cultural en su presente histórico-ahistórico y deseo de comprensión y entendimiento de sí, individual y colectivo, de la vivencia cultural (García, 2005b).

En la plástica, esta orientación se encuentra marcada por símbolos y códigos altamente cifrados, sobre todo la creación de códigos que expresen lo que la visualidad tradicional no contemplaba. Así, por ejemplo, la

obra “El Señor de los Pájaros II” de Christian Collipal, codifica rigurosamente el ritual de nguillatun a través de uno de sus elementos centrales: la escala ritual ascendente de números cifrados en proporción geométrica, que representa lo infinito y trascendente. Estas, las circunferencias de color rojo se homologan; por otra parte se muestran, a través de las circunferencias de color blanco las lunas, del año mapuche.



La dimensión estética de la obra de arte y su función de visibilización de las problemáticas interculturales, se convierte en un espacio crítico para el proceso de la creación artística, en la medida que es en este punto que se trata de resolver una propuesta con identidad propia y diferenciada en medio de la tensión que provoca a la obra mediar su constitución entre cánones estéticos propios –resignificados y/o transformados de la cultura tradicional– y aquellos acogidos como préstamo cultural –sobre todo devenidos de la cultura occidental.

En este sentido, la búsqueda de nuevos lenguajes que traduzcan en diferentes códigos aquello que se busca representar, conlleva un sistema que atraviesa una etapa fuertemente experimental, situación a la que se suma además la apuesta permanente por la integración de los principios culturales y los referentes histórico-políticos. Esta dinámica compleja, anexa a este

nuevo sistema artístico, normalmente un disímil y heterogéneo conjunto de obras y proyectos atravesados por una perspectiva personal del imaginario cultural tradicional que se pretende recuperar, lo que tiene su origen en los procesos de mestizaje y/o transculturación. La perspectiva consiste en que cada artista vivencie de una manera distinta su identidad étnico-cultural y con ello el modo de establecer todas estas relaciones en la representación.

Sin embargo, el centro de los proyectos artísticos pasa por recuperar un sistema de belleza vinculado a una expresión de lo armónico, como equilibrio de los opuestos; cuya complejidad radica en que entre los puntos equidistantes se encuentra un universo formado por planos diferenciados e intercomunicados, compuesto por múltiples elementos y niveles con subniveles, en los cuales se movilizan energías –seres y fuerzas– según funciones y roles, todo ello bajo la concepción dinámica de una cosmovisión sacralizada, con códigos especializados y muchos de ellos de conocimiento restringido.

La forma de representación tradicional, ante este nivel de complejidad, ha sido en lo visual una expresión simbólica y estática, plana y, en lo narrativo, fuertemente simbólica y condensada en sus significados y significantes, opuesta a la práctica cultural ritual la cual busca dar cuenta de esta complejidad. Desde este punto de vista entender qué es la dimensión estética de la obra es distinguir los criterios de lo bello en la dinámica cultural, donde se conjuga lo religioso con lo pragmático, lo expresivo con lo funcional. Esto también ayuda a explicar la orientación práctica de los proyectos artísticos y del sistema en progresión a la autonomía y su relación con la resistencia y reivindicación cultural.

Yo tendría ocho años. Era un día de cosecha. Se estaba cosechando adonde están ahora los Llanquileos, al otro lado donde vivíamos nosotros.

Allá todos se juntaban en una sola parte, el día que se formó el eclipse, como le dicen ahora: eclipse de sol.

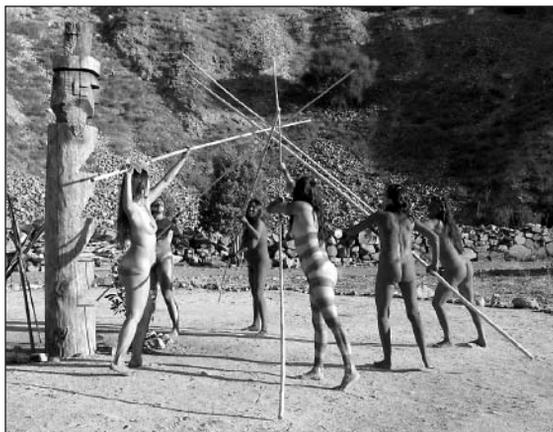
O sea que toda la gente se asustaba en ese tiempo....

En esos tiempos mi abuelita era bien anciana.

Entonces, ellos se juntaban entre hartos vecinos que estaban más cerca y ponían una fuente con agua para mirar el sol, porque para arriba uno no puede mirar el sol cuando está el eclipse, porque chispea mucho y ahí lo miraban en la fuente. Rezaban y ahí miraban el sol.

(“María Elvira Piniao, *Pulotre*, San Juan de la Costa”)

Fue un día de cosecha, allá donde los Llanquileos./ Nos juntamos nosotros los huilliches/ y el sol./ Yo tendría todo el temor alojándose/ en lo húmedo del pulmón izquierdo./ Asistimos a la muerte del sol./ Lo velamos en cuerpo presente./ Rezamos mucho./ Rezamos y vimos su rostro/ reflejado en la fuente/ con agua./ *Antu kushe, Antu fucha wentru.*/ Tres veces nos arrodillamos/ y el canto/ no cayó en el vacío...
("Lan Antu")



Algunas conclusiones parciales.

Este sistema en desarrollo, como proyecto, transparenta mediante el arte una forma de comprensión de sí mismo como pueblo y cultura y su sentido en una circunstancia histórica, traduciendo su vuelta hacia el pasado como el tiempo propio de la cultura tradicional, lo que da sentido a la recuperación de la matriz cultural ancestral, deshaciendo conflictuadamente la supremacía de una episteme impuesta para recuperar la propia. Desde este punto de vista, la obra adquiere su articulación a partir del criterio de la diferencia cultural, criterio que permite el repliegue de la representación hacia sí como cultura originaria.

Desde el punto de vista de su función, este sistema se articula como territorialización simbólica del ethos cultural, medio de visibilización de las problemáticas interculturales y mecanismo de reafirmación identitaria.

Desde el punto de vista estético, este sistema en formación da cuenta de la búsqueda de un lenguaje propio y diferenciado. Asimismo, concierne el esfuerzo por recuperar una concepción –real o imaginada– de la expresión artística tradicional. Esto provoca una tensión conceptual en los criterios estéticos ingresados al sistema ya que en el hecho la representación artística se encuentra mediada por la circunstancia intercultural, lo que motiva el desplazamiento al interior de este sistema, consciente o inconscientemente, de códigos y criterios de ambos lados y además de los formados en el espacio intersticial.

Bibliografía

- Ancán, José (1991). “Montado en un caballo azul: reflexiones acerca del arte mapuche”. *Nütram*. Conversación. Palabra. Historia. Año VII. N.º 24. Santiago: Ediciones Rehue.
- Aniñir Quilitraro, David (2005). *Mapurbe. Venganza a raíz*. Santiago: Talleres Gráficos “El Sindicato”.
- Brugnoli, Valeria. (2001). “Trazos urbanos de una identidad” *Revista Chilena de Antropología Visual*. N.º 2. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago. Chile.

- Carrasco, Hugo. (2002). "Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual". *Revista Chilena de Literatura*. 61: 83-110, Noviembre de 2002. Departamento de Literatura. Universidad de Chile. Santiago. Chile.
- (1993) "Poesía Mapuche Actual: de la apropiación hacia la innovación cultural". *Revista Chilena de Literatura*. 43: 76-87. Santiago: Universidad de Chile
- (1998). "Interculturalidad y escritura literaria. Nombres cotidianos y ancestrales en poemas de Jaime Huenún" *Pentukun* 8: 51-59. Temuco: Instituto de Estudios Indígenas-Universidad de La Frontera.
- (2006). "Poesía mapuche actual: identidad escindida. Viaje al Osario de Juan Paulo Huirimilla" *Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile. Santiago. Chile.
- Carrasco, Iván. (1974). "Desarraigo, ajenidad y anhelo en la poesía de Sebastián Queupul" *Revista Stylo*, N.º 14, Pontificia Universidad Católica de Chile, Sede Regional Temuco.
- (1992). "Literatura del contacto interétnico". *Estudios Filológicos* 27: 107-112. Universidad Austral de Chile. Valdivia. Chile.
- (1993). "Metalenguas de poetas mapuches etnoculturales". *Estudios Filológicos* N.º 28. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- (1996). "Tensiones entre la intra y la interculturalidad en la poesía de E. Chihuailaf y L. Lienlaf". *Revista Lengua y Literatura Mapuche*. N.º 7. Temuco: Universidad de La Frontera.
- (2000). "Poetas mapuches en la literatura chilena". *Estudios Filológicos*. 35: 139-149. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- (2002) "Interdisciplinaredad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual" *Estudios Filológicos* 37: 199-210. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- (2003). "La poesía etnocultural en el contexto de la globalización" *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*. Año XXIX, 58:175-192. Lima: Hanover.
- (2005). "Literatura Intercultural Chilena: Proyectos Actuales". *Revista Chilena de Literatura*. 66: 63-84. Departamento de Literatura. Santiago: Universidad de Chile.
- Contreras, Verónica (2001). "Discursos verbales mapuches. La expresión lírica: testimonio de una tradición" *Thule. Rivista italiana de studi*

- americanistici*. 10-11, aprile-ottobre. Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”. Italia: Ediciones Argo.
- Colipán, Bernardo (2005). *Arco de Interrogaciones*. Santiago: Ediciones LOM.
- Chihuailaf, Elicura (1988). *En el país de la memoria*. Temuco: Quechurewe.
- _____ (1991). *El invierno y su imagen y otros poemas azules*. Santiago: Ediciones Literatura Alternativa.
- _____ (2000). *De sueños azules y Contrasueños*. Santiago: Editorial Universitaria- Editorial Cuarto Propio.
- Fierro, Juan Manuel (2000). “La memoria dual en la poética de Jaime Huenún: contralectura de dominación y lectura de dignificación”. En *Pentukun* 10-11: 121-133 Instituto de Estudios Indígenas. Temuco: Universidad de La Frontera.
- Fierro, Juan y Orietta Geeregat (2004). “La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 33: 77-84. Madrid: Universidad Complutense.
- Foerster, Rolf (2000). “La poética mapuche huilliche como procedimiento de memorización”. En *Pentukun* 10-11: 55-70. Instituto de Estudios Indígenas. Temuco: Universidad de La Frontera.
- García, Mabel (1998). “El discurso político en la lírica mapuche”. *Revista Lengua y Literatura Mapuche*. 8: 101-114. Dpto. Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco: Universidad de La Frontera.
- _____ (1999). “El espacio urbano en el discurso mapuche: reflexiones sobre problemas de comunicación intercultural” *Memorias*. Cuartas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. JALLA. Cusco.
- _____ (2000). “Poesía Mapuche: Poetas y Críticos. Un diálogo común en el proceso de comunicación intercultural”. *Pentukun* 10-11: 45-54. Instituto de Estudios Indígenas. Temuco: Universidad de La Frontera.
- _____ (2002). “Las actuales expresiones artístico-literarias de la cultura mapuche.” *Revista Lengua y Literatura Mapuche*. N.º 12. Universidad de La Frontera. Temuco.

- _____ (2004). “José Santos Lincomán Inaicheo. La conciencia del ñlkantufe en la poesía escrita huilliche” en *Poesía mapuche. Las raíces azules de los antepasados*. Mabel García y Sylvia Galindo Ed. Universidad de La Frontera. Temuco.
- _____ (2005b). “Lenguaje, traducción y resistencia cultural en el discurso poético mapuche: “Arco de Interrogaciones” de Bernardo Colipán”: 157-177. *Papeles de Trabajo* N.º 13. Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- _____ (2006). “El discurso poético mapuche y su vinculación con los ‘temas de resistencia cultural” *Revista Chilena de Literatura*. 68: 169-197. Dpto. Literatura. Universidad de Chile. Santiago. Chile.
- García, Mabel; Hugo Carrasco y Verónica Contreras (2005). *Crítica Situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. Mabel García (Ed.). Temuco: Editorial Florencia-Universidad de La Frontera.
- Manquenahuel, Juan Pablo (s/f). “We txipantu, wiñotuy txipan antu, wiño txipantu. Mapuche kimun meu”. *Recuperando sabiduría mapuche*. En www.galeon.com/mapuche.
- Mege, Pedro. (1988). “La triada de Turner y los hilos de colores” *Boletín* N.º 4. Museo Mapuche de Cañete. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. Cañete: Ministerio de Educación Pública.
- Mege, Pedro (2000). “Actos de Iconicidad. Tácticas de señalización étnica en las organizaciones mapuches”. *Revista Chilena de Antropología Visual* 1: 1-12. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Millahueique, César (2004). *Oratorio al señor de Pucatrihue*. Santiago: Mosquito Comunicaciones Colección La estocada sorpresiva.
- Willson, Angélica. (1993). “Textilería mapuche”. En Ximena Valdés (Et. Al.) *Memoria y Cultura. Femenino y masculino en los oficios artesanales*. Santiago: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer CEDEM-FONDEC-Ministerio de Educación.