

devenir. campuria

aliwen

aliwen, Frente de Artistas Mapuche y Red de Mujeres Mapuche. Docente en el Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes, Campus Las Encinas, Chile. Correo electrónico: aliwen.munoz@ug.uchile.cl

- Licenciada en Artes con Mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Chile
- Candidata a Magíster en Estudios Artísticos y Prácticas Curatoriales, Universidad de las Artes de Tokio, Tokio

Resignificar la *dungun* [la lengua, la palabra] también es reconocerse mapuche, *warriache* [mapuche que habita la ciudad] y champurria en la imaginación de un apañe porvenir. Fuimos encontrando nuestros cuerpos, reconociéndonos en este viaje. Nosotras, nosotros, que siempre fuimos cuerpos bestias, salvajes, contaminados, por fuera de todo. Pues no estábamos allá, ni éramos tampoco de acá. Desde esa articulación colaborativa, es interesante la rotura y la interrupción. No tan sólo por medio de la escritura, sino también desde la experimentación colectiva, desde la política, desde un pensamiento que sea capaz de proponer y componer frente a esa fractura, frente al incendio de la ausencia.

Daniela Catrileo (2019)

Fecha de envío: 03/08/2020

Fecha de aceptación: 13/09/2020

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2105](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2105)

Cómo citar: aliwen (2020). devenir campuria. En *post(s)*, volumen 6 (pp. 254-293). Quito: USFQ PRESS



kiñe

La necropolítica en contra del pueblo mapuce tomó una nueva potencia en Gulu Mapu [Chile yem] durante la dictadura cívico-militar (1973-1990). En ese entonces, nuestros territorios ancestrales fueron expoliados y entregados a empresas extractivistas, como los grupos forestales Angelini y Matte, y se obstaculizaron los avances en la reparación histórica —si bien aún entonces insuficientes— que se obtuvieron tras la promulgación de la Ley Indígena en 1972, bajo el gobierno socialista de Salvador Allende. Durante el periodo dictatorial, se promulgó la Ley Antiterrorista (1984), que entregó facultades inusitadas a las Fuerzas Armadas para apresar y reprimir bajo presunciones etnoracistas, sin evidencias conducentes ni sustanciales. Este conflicto del poder coercitivo en contra de pobladorxs y activistas de los distintos grupos mapuce es el resultado de una larga genealogía de opresión colonial, que se intensificó con la cobarde emboscada militar en contra del autónomo pueblo-nación mapuce, denominada Ocupación de la Araucanía (1861-1883). Bajo la presidencia de José Joaquín Pérez, la república chilena expandió su soberanía sobre el territorio de Gulu Mapu autónomo, donde conservaban sus tierras ancestrales mapuce quienes no pudieron ser sometidxs por el yugo colonial. En su momento, los winka xewa¹ nacionalistas denominaron a este lamentable hecho histórico «Pacificación de la Araucanía», y aún se lo denomina así. De esta manera, se exhibe la tendencia histórica de lxs colonxs usurpadorxs y sus herederxs a criminalizar a los pueblos originarios.

Con el pasar de los años, el arduo proceso de recuperación democrática posterior a la dictadura implicó más bien un avance rampante del programa neoliberal de privatización de los insumos básicos para la vida, antes que un cierre programático de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el Estado terrorista. Cuando Ricardo Lagos asumió la presidencia, entre 2000 y 2006, aumentó considerablemente el nivel de represión en Waj Mapu —principalmente en la octava región de Biobío y la novena de la Araucanía, y en las tierras transpatagónicas superiores. Bajo esta presidencia, el 12 de noviembre de 2002, fue asesinado el lamgen² Alex Lemun, de 17 años, y el 3 de septiembre de 2005, se detuvo y se desapareció al lamgen José Huenante, de 16 años. Este tipo de violencia etnoracista, de tipo sistémico-estructural, se enfocó en los weceke ce wentrv³ pero no se limitó a ellos, y dio inicio a una nueva crisis dentro del conflicto del Estado contra los mapuce en Waj Mapu, mal llamado «Conflicto Mapuche» por los medios oficialistas.

1 Perro extranjero, manera despectiva de referirse a lxs chilensex hostiles a la causa de los pueblos-naciones originarias

2 Hermano

3 Hombres jóvenes

Existe en este escenario un nuevo giro en el choque neocolonial entre culturas, que se materializó en la primera etapa del proyecto de represa en el río Biobío a manos de Endesa; esta empresa privada, subsidiaria de España, habría de cubrir las necesidades energéticas públicas. El Ministerio de Economía autorizó la hidroeléctrica de Pangué en 1990 y se la erigió en 1996, a pesar de la fuerte oposición indígena local. Las hermanas mapuche Berta y Nicolasa Quintremán dieron cuerpo a esta resistencia medioambiental, al oponerse especialmente a la segunda etapa del proyecto, la hidroeléctrica Ralco —puesta en obra en 1998 y terminada en 2004—, y presentar recursos jurídicos para evitar que se concretara. Si bien estos recursos no se formalizaron, en 2004 el Estado chileno se vio obligado a firmar un tratado frente a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, que prohibía construir, en el futuro, represas en territorios indígenas. En 2013, el cadáver de Nicolasa Quintremán apareció flotando en las aguas del embalse de Ralco.

Los gen son nuestros dueños y protectores espirituales en los distintos grupos mapuche, y muchas veces se manifiestan en santuarios naturales como animales. Tras la intervención de Endesa, el gen del río Biobío que atraviesa al territorio de Waj Mapu ha sido herido, quizás irreparablemente, junto a el ixofij mongen⁴ que este nutre. Cuerpxs mapuce, morenxs y valientes, defienden a lxs cuerpxs espirituales de los gen del territorio en contra de otrxs cuerpxs intangibles de otra índole: lxs cuerpxs abstractos de las amalgamas corporativas invisibles y sus cafiches-lazarillos al fusil.

e pu

¿Qué nos pueden decir las prácticas artísticas contemporáneas sobre el «Conflicto Mapuche»? Quizás es insuficiente lo que se puede hacer desde las artes y la cultura, pero actualizar los modos de practicar nuestra cultura mapuche dentro del repertorio de posibilidades contemporáneas es una forma de resistencia ante el desarraigo identitario poscolonial; una manera de denunciar los atropellos a nuestros derechos inalienables, y un lawen⁵ para sanar las heridas neocoloniales en nuestrxs cuerpxs y espíritus.

4 Literalmente toda forma de vida sin excepción: refiere a la biodiversidad y la biósfera.

5 Hierba medicinal

Existen, por supuesto, muchxs winka⁶ que son wenvy⁷ de la causa, y que luchan de la mano con pu lamgen.⁸ Este es el caso de Delight Lab, colectivo de experimentación lumínica compuesto por Andrea y Octavio Gana. Si bien habían explorado las posibilidades del video mapping desde el 2009, la dupla adquiere un compromiso con el activismo por la causa mapuce tras el asesinato del lamgen Camilo Catri-llanca, a quien el agente del Grupo de Operaciones Policiales Especiales (GOPE), Carlos Alarcón disparó el 14 de noviembre de 2018, dentro de su comunidad en Temukuikui. Dos días más tarde, Andrea y Octavio Gana tomaron prestado un verso del poeta Raúl Zurita para acompañar la proyección del rostro de Camilo Catri-llanca sobre la Plaza de la Dignidad, que había sido ocupada por protestantes a quienes dispersaron con una dura represión policial: «QUE SU ROSTRO CUBRA EL HORIZONTE». La exigencia artístico-simbólica de reparación se proyectó sobre el Congreso Nacional de Chile (Figura 1) y en la ciudad de Valparaíso al año de la tragedia (Figura 2).



Figura 1. Delight Lab., *Sin título* (Que su rostro cubra el horizonte). Intervención lumínica en la Plaza de la Dignidad, Santiago, Gulu Mapu, 16 de noviembre de 2018.

6 Extranjerxs

7 Amigxs

8 Hermanxs mapuce



Figura 2. Delight Lab., *Sin título* (Que su rostro cubra el horizonte). Intervención lumínica en el Congreso Nacional de Chile, Valparaíso, Gulu Mapu, 14 de noviembre de 2019.

kvla

Gen ko es una serie de proyecciones lumínicas realizadas por Delight Lab en Osorno waria (Figura 3), con el apoyo del Proyecto Ecológico Cultural Corporación Trairaico, en protesta por la contaminación causada por la empresa de aguas servidas Essal (cuyo principal accionista es el grupo empresarial Suez Environment, de España). El 11 de julio de 2019, la empresa derramó 1100 litros de petróleo, lo cual afectó a las fuentes de agua potable y al río Rawe [Rahue]. El actual Código de Aguas, promulgado en Chile yem por la dictadura en el año 1981, hace que este sea el único país donde se privatiza a las aguas superficiales como una mercancía; estas llegan a un impactante 90 % del total de los cuerpos de agua. Luego del desastre medioambiental, la agrupación lumínica Delight Lab viajó a Osorno waria⁹ para investigar los hechos y compartir con diversas personalidades mapuce, entre ellas la poetisa Roxana Miranda Rupailaf.

En concordancia con las prácticas espirituales wijice de la zona, lxs hermanxs pidieron permiso para realizar una serie de intervenciones lumínicas al Taita Wenteyao en la playa de Pukaxiwe. Epew¹⁰ cuenta que Wenteyao, un joven mapuce wijice, debió abandonar a su pueblo y morar en aquel linde topográfico entre la tierra y el mar que representa la playa de Pukaxiwe, para casarse con la Sumpaj y así adquirir los poderes del mar. La Sumpaj es un ser del panteón espiritual

9 Ciudad

10 Relato oral tradicional, muchas veces sobre componentes importantes de la espiritualidad y la mitología ancestral.

mapuce, muchas veces comparada con la sirena del imaginario occidental, y suele encarnar la forma de mitad hombre o mujer y mitad pez, pero suele referirse a su forma femenina. Fue gracias a este sacrificio, dice el mito, que el pueblo mapuce pudo resistir a la colonización española por tanto tiempo.

Sobre las torres de agua de concreto que Essal dispuso en la ciudad, se proyectaron las imágenes de cemamvj, esculturas antropomórficas de madera donde moran transitoriamente los espíritus de lxs ancestros, erigidos como señalamientos mortuorios. Asimismo, proyectaron cuatro chemamvj en los molinos de la empresa alimentaria Carozzi. En el territorio urbano, expusieron diferentes consignas. Por ejemplo, en el Kauak: «LOS ESPÍRITUS / DEL AGUA / NOS DEVUELVEN / LA CONCIENCIA». También expusieron imágenes de aves nativas en el hospital abandonado Viejo Pilauco, e increpaciones a autoridades regionales, incluyendo la gobernación, en donde proyectaron: «AGUA LIBRE / DE PROPIEDAD» «CONTAMINAR UNA FUENTE / ES CONTAMINARLAS TODAS» «SR ESSAL: / EL AGUA ES SAGRADA, / NO HAY 2DA OPORTUNIDAD». También intervinieron la fachada del municipio: «EL AGUA / ES UN DERECHO / DE VIDA» «TRAITRAICO / AGUA QUE CAE / CON RUIDO». En una arbolada a la ladera del río Rahue proyectaron el retrato de Jonkon, logko¹¹ histórico de finales del siglo XIX, y la consigna «PÜLLÜ LEUFÜ / TREPEPETÜNGE / *». ¹² En el registro de las intervenciones, Delight Lab enuncia: «Exigimos que el AGUA / vuelva a ser libre de propiedad, / que los ríos corran libres de hidroeléctricas / que inundan territorios sagrados mapuches. // EXIGIMOS UN NUEVO / CÓDIGO DE AGUAS / Y LEYES DE PROTECCIÓN A RÍOS, Y GLACIARES».



11 Líder

12 El espíritu del río se despierta.

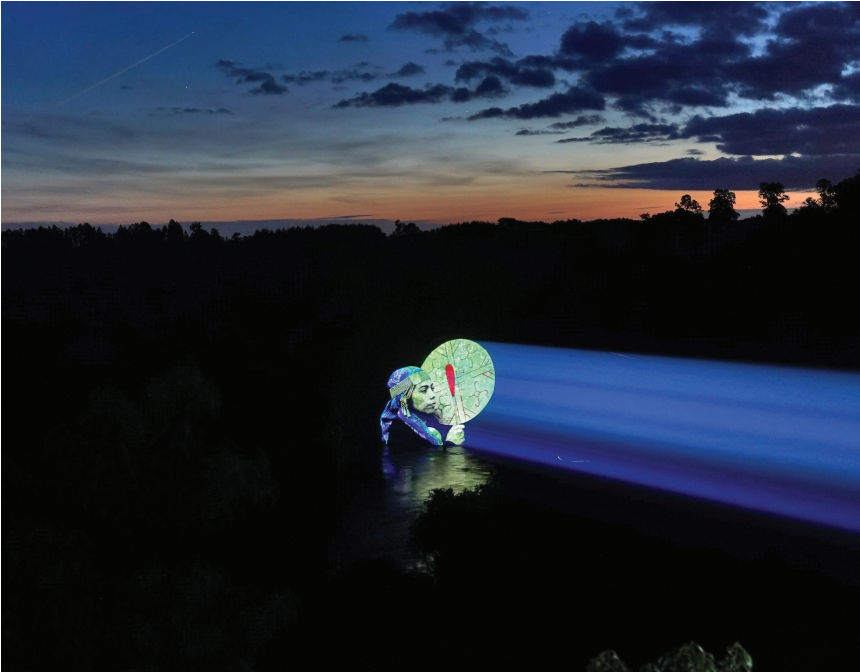


Figura 3. Delight Lab., *Gen ko* [Parte 1]. Intervenciones lumínicas en el río Rahue y sus proximidades, Osorno, Gulu Mapu, agosto de 2019.

Sin buscar una mera etnografía para producir contenidos artísticos, Delight Lab retorna al territorio wijice para aprender de su kimvn¹³ ancestral. Durante las cele-

13 Sabiduría.

braciones del wvñol tripantv¹⁴ del 2020, el colectivo intervino en el río Pilmaiken: emblema del triunfo de la resistencia mapuce sobre el extractivismo transnacional de la empresa noruega Statkraft, que impulsó dos proyectos de hidroeléctricas (Osorno y Los Lagos) en 2009. Una de las principales luchadoras contra la construcción de las centrales hidroeléctricas fue la maci¹⁵ Millaray Huichalaf, cuyo retrato se proyectó en un mawida.¹⁶ También se mostraron diferentes especies nativas, incluyendo dos tipos de golondrinas; un cumaiwen o kongoy-kongoy,¹⁷ un marsupial endémico de la zona, e incluso un pagui,¹⁸ que lxs mapuce wijice reconocemos como el gen protector de nuestros territorios sagrados. También expusieron la consigna: «TERRITORIO / SAGRADO» (Figura 4).



14 Nuevo ciclo solar.

15 Autoridad ancestral, sanadora espiritual.

16 Territorio sagrado compuesto por lemu o bosque de árboles, en este caso árboles nativos, y todo su ixofij mongen, elevados sobre un winkul o cerro.

17 Monito del monte.

18 Puma.



Figura 4. Delight Lab., *Gen ko* [Parte 2]. Intervenciones lumínicas en el río Pilmaiken y sus proximidades, entre la región de Los Ríos y la región de los Lagos, Gulu Mapu, agosto de 2020.

El activismo de lxs hermanxs Gana por los derechos universales al agua y la preservación del ixofij mongen muestra cómo las configuraciones identitarias en Abya Yala están atendiendo cada vez más a nuestras raíces indígenas; recalibran su relación con los grupos indígenas marginados, y desmitifican el delirio de la blanquitud y de progreso económico que nunca llega sino a unos pocos y a costas de un daño irreparable a la Mapu Ñuke.¹⁹

La obra *Gen ko*, de Delight Lab, mantiene un diálogo con la producción más reciente de lx artista mapuce no binarix Sebastián Calfuqueo, que incluye la instalación y performance *Ko ta mapungey ka* (*El agua también es territorio*) o la videoperformance *Kowkülen* (*Ser líquido*), obras que exigen reivindicaciones por los derechos al agua desde la perspectiva autonomista del pueblo-nación mapuce. En esta última videoperformance (Figura 5), el cuerpx del artista —casi inmóvil en un primer momento, pero que se deja llevar en un segundo momento por el cauce— flota inerte en la ladera del Violen, brazo del Kura Kawin lewfv,²⁰ bajo el apremio de amarres sadomasoquistas *shibari* con sogas. En un tercer momento de la videoperformance, lx artista pende justo sobre la corriente sujetadx de un gran tronco cruzado, amarradx por las mismas sogas. Un texto, que lx artista lee en *off* al transcurrir las imágenes, funciona como un manifiesto poético sobre la explotación extractivista de las aguas, su significancia espiritual y la identificación sexo-afectiva que puede reflejar. El cuerpx de lx artista se fusiona con las aguas, aludiendo a la no binariedad de sus cauces, igual que pu cajwa²¹ no exhiben su sexo, o como la mítica Sumpaj engloba características de zomo ka wentru.²²

19 Pachamama, Madre Tierra.

20 Río Curacautín

21 Los peces

22 Mujer y hombre.



Figura 5. Sebastián Calfuqueo, *Kowkülen*, 2020. Videoperformance. Video: Cons Gallardo y Raúl Moncada.

meli

Malen es una obra de danza que habita la intersección entre las prácticas dancísticas contemporáneas y el pvrún ancestral mapuce (Figura 6). Su «coreógrafo» —quien no se siente cómodo con esta clasificación, jerárquica y occidental, y la cuestiona a través de su práctica de dirección—, Ricardo Curaqueo Curiche, debutó con este trabajo en 2017, en donde reunió lxs cuerpxs de mari regle [17] mujeres cisgénero, la última de las cuales era su inan ñaña²³ de pura [nueve] años, Ayelen Curaqueo Curiche. Entre varias otras participantes, llamaba la atención el contraste de edad con la ancestra papay Elsa Quinchaleo,²⁴ la logko de la comunidad territorial mapuce Mahuidache. Todas aquellas mujeres se definieron —antes o durante el proceso de creación— como *mujeres mapuce*. Estas mujeres, algunas que podríamos llamar *rece*, que conservaban sus dos apellidos mapuche o cuya identidad proviene de la entremezcla racial de la comarca, han sido afectadas de alguna u otra forma por el *campureo* entre culturas, el «mestizaje» forzado entre la cultura ancestral y la extranjera impuesta. A través del movimiento, la escenificación, el vl, el ayekan y el pvrún,²⁵ ellas plantean

23 Hermana menor.

24 Nuestra querida papay también es dirigente del Aukiñ Wallmapu Ngulam [Consejo de Todas las Tierras].

25 El canto, traer alegría y bailar a la usanza de lxs mapuce.

distintas formas de ser mapuce pu zomo²⁶ en la actualidad. Uno de los puntos más intensos de este proceso de autoidentificación escenificado, a veces alegre, muchas veces conflictivo, proviene del recurso de la voz en *off* durante una secuencia de movimientos:

Mari pu lamngen,
iñche Ágata Espinoza Fontana pingén.
Piel tan clara que a veces brillo,
pelo rubio extranjero.
Soy mapuche.

La pregunta emerge: ¿cómo identificarnos como mapuce las personas que tenemos una ascendencia mixta —mapuce ka winka: mapuce y extranjera— y cuál es la finalidad política de esta autoidentificación?



Figura 6. *Malen*, danza contemporánea/pvrún coreografiada por Ricardo Curaqueo Curiche. Fotografía: Jorge Sánchez, 2017.

26 Mujeres mapuce.

kecu

Angélica «Ange» Valderrama Cayuman denomina a lo campuria mvrke ko: agua con harina. Nuestrxs campuria kalvl²⁷ son depositarixs de ambos caudales, mapuce ka winka, y nuestra mapucidad es informada por aquella contradicción. Insistir en enunciar este concepto desde el mapuzungun, negando el «mestizaje» hispano, es una manera de descolonizar nuestras historias de vida.

En su texto *Movimiento en las fronteras: lo champurria como estrategia política mapuche*, publicado en 2019, Ange rastrea el empleo del concepto «champurria» [campuria en el grafemario Ragileo] desde inicios del siglo XX, e incluye las fuentes escritas de Antonio Román (1901-1918), Eulogio Robles (1912) y logko Pascual Coña (1930), para explicar cómo lo campuria se refiere originalmente a «la mezcla de vinos». Luego, pasó a transformarse en el uso cotidiano «para signar a quien posee rasgos físicos que se alejan al estereotipo mapuche de piel oscura y pelo liso, o para nominar a quienes tienen un apellido mapuche y otro winka», en otras palabras, «una categoría «racial» [...] mezcla de mapuche y chileno».

Ella observa con atención el trabajo de una nueva generación de artistxs, escritorxs e intelectuales mapuce, de lxs cualxs varixs forman parte de la diáspora de los territorios originarios a los urbano-marginales —con los efectos de desarraigo cultural y de nuevas búsquedas identitarias que aquel proceso histórico conlleva— para desarrollar un cambio en el uso del concepto campuria como potencialidad política. Entre ellxs están las poetisas Daniela Catrileo Cordero, Roxana Miranda Rupailaf, Maribel Mora Curriao y Adriana Paredes Pinda, y también el trabajo artístico-performativo de Sebastián Calfuqueo y Francisco «Kütral» Vargas Huaiquimilla.

Ange es una de las promotoras de las potencialidades políticas de la identificación campuria.²⁸ Para ella, «lo champurria expande concepciones para quienes manejan un marco de lo que son las propias fronteras de su pueblo». Pero Ange no ha estado sola. En el trabajo sostenido del Colectivo Mapuche Rangüñulewfü, creado en 2015, lo campuria anida nuevos lares de posibles arraigos identitarios, atravesados

27 Cuerpxs mestizxs.

28 Otros pensadores de lo campuria incluyen al poeta mapuce David Aníñir, quien desarrolló en su obra el concepto de *mapurbe*, o el historiador mapuce Claudio Alvarado Lincopi, quien expandió este concepto como *mapurbekistán*, para señalar la criminalización sistemática de pu lamgen bajo la imagen del terrorista y el conflicto geopolítico neocolonial que la precede.

por el kimvn²⁹ ancestral, pero también con insumos del (trans)feminismo descolonial y el antirracismo, para generar una comunidad de poyewvn³⁰ pu lamngen³¹ hijxs de la diáspora.

La lamgen Doris Quiñimil, integrante del Colectivo Mapuche Rangiñtulewfü, acuña el concepto «heterowinkapatriarcal» en 2012, para situar una crítica de las condiciones materiales del sexismo y el racismo en nuestra sociedad neocolonial. Este concepto ha sido una base para el pensamiento radical de pu lamngen mapuce incluida la lamgen intersexual Valeria Silva de Puel Mapu. Desde mi propia crítica epu pvjv³² y trans* no-binaria reinterpreto este concepto como «hetero-winka-cis-patriarcado-extractivista», para dar cuenta del entroncamiento patriarcal prehispánico, agravado por el nuevo binarismo poscolonial —en línea con las feministas comunitarias del Altiplano—, y también la invisibilización de las divergencias sexuales ancestrales en relación con la dependencia económica geopolítica fabricada por los centros metropolitanos del primer mundo.

kayu

Quisiera sumar a estas reflexiones un cuarto zungun, un cuarto mundo: ragiñtuwe, lugar o posicionalidad del entremedio. Un concepto que ya había vislumbrado el kuzaw [trabajo] de pu lamngen de Rangiñtulewfü, al cruzarse entre epu leufv³³ el reconocerse leufv kalvl³⁴ de cauces divergentes. Me inspiran pu lamngen para seguir activando los afectos politizados del ragiñ³⁵ y buscar hacer de este wiriñ³⁶ una ragiñtuwe-ruka³⁷ donde podamos habitar todxs nosotrxs, quienes no tenemos lugar: lxs cuerpxs-leufv heridxs, expoliadxs de nuestro tuwvn³⁸ que habitamos la contradicción de las múltiples desujeciones simultáneas, de la ascendencia indígena y del tránsito entre géneros sexo-afectivos y disciplinares.

29 Sabiduría.

30 Acto de amor, de cuidado mutuo.

31 Hermanxs.

32 Dos espíritus.

33 Entre dos ríos.

34 Cuerpx-río.

35 Del entremedio.

36 Escritura.

37 Casa del entremedio

38 Territorio ancestral.

Las ideas producidas con premura tras el estallido social del 2019 celebran una nueva conciencia mestiza en el inconsciente colectivo de la chilenidad. La figura del xewa³⁹ quiltro Negro Matapacos, fallecido en 2017, que se transformó en símbolo de las protestas de octubre por su férreo desprecio en contra de las fuerzas uniformadas, inaugura una posibilidad en el winka xewa⁴⁰ por devenir en wenvy-quiltrix⁴¹ wenvy-campuria,⁴² como una suerte de gen espiritual de la revolución. Este sería el motivo de la presencia de las banderas mapuce Wenufoye y Wvñelfe en todas las manifestaciones, de tantos y tantos grafitis en mapuzungun⁴³ en los muros de la waria. Pero yo no puedo sino desconfiar. ¿Puede haber un campureo en la conciencia de Chile yem sin reivindicaciones históricas y territoriales concretas, sin erradicar los monumentos a los próceres coloniales y sin la entrega de los artefactos históricos y restos de nuestrxs ancestrxs exhumadxs a las comunidades indígenas? Pues *la descolonización no es una metáfora*.⁴⁴

regle

Hoy día, personas mapuce —con diferentes grados de «conservación» de nuestros linajes ancestrales, rece ka campuria— estamos insertxs en el campo artístico-cultural: una obviedad que no valdría afirmar si no fuese por la grave omisión histórica de nuestras voces. Esto se debe a que, por un lado, nuestros objetos y pertenencias ancestrales han entrado en los museos de formas poco éticas, han sido usurpados y petrificados por el polvo de la etnografía, casi nunca desde nuestro propio discernimiento y vaciados de los significados otorgados por nuestras cosmovisiones. Y, por otro lado, artistas/artesanxs indígenas son explotadxs por coleccionistas que lucran de vender reproducciones de rvxan⁴⁵ y otros objetos espirituales mapuce quitados de contexto y sentido espiritual, como objetos de decoración o accesorios

39 Perro.

40 Perrx extranjero.

41 Quitrx-amigx.

42 Mestizx-amigx.

43 Lengua mapuce.

44 Recupero aquí la frase de Eve Tuck y K. Wayne Tang en su ensayo *Decolonization is not a metaphor* (2012), donde afirman que, en los estudios de la etnicidad y la (pos)colonialidad, muchxs académicxs y teóricxs se limitan a consignar el apoyo a la decolonialidad, incluso con mucho virtuosismo en la lengua posestructural, pero que esto no siempre se relaciona con un apoyo efectivo a las causas de recuperación cultural y territorial o a las reivindicaciones políticas autonomistas de los pueblos indígenas; muy por el contrario, a veces pueden desacelerar procesos revolucionarios al crear un imaginario seudocrítico autoafirmativo que no pasa a llamar a la organización comunitaria. Mucha teoría, pocas nueces.

45 Metal, metalurgia, comúnmente se refiere a la platería.

de moda, en claros casos de extractivismo cultural indígena.⁴⁶ Esta es la episteme neocolonial del *winka xewa*: si por un lado desprecia, destruye y asesina, por otro goza de la producción cultural indígena —por momentos— como fetiches imbuidos de deseo; significantes culturales repudiados en lxs cuerpxs morenxs, pero que sobre, lxs cuerpxs blancxs, son atributos exóticos de gran atractivo social. Su complejo «civilizatorio» les hace cargar con una nostalgia por lo «natural» y «prístino» clausurado por su propio colonialismo, fenómeno que llamaré la *culpa winka*.

Muchxs de lxs nuevxs artistxs campuria, por el contrario, tomamos en nuestras propias manos la (re)construcción de nuestra identidad compuesta: articulamos el arraigo espiritual ancestral con la supervivencia porfiada de las enseñanzas de nuestrxs ancestrxs en la contemporaneidad. Inspiradxs por quienes han abierto el camino como precursorxs de estas nuevas prácticas —Lorenza Aillapán, Bernardo Oyarzún y Eduardo Rapiman, por nombrar solo algunxs—, lxs nuevxs campuria abandonan ciertas convenciones esencialistas de la mapucidad para producir una comunidad posible para ser mapuce dentro de un mundo violento y winkizado, y ponen lx cuerpx en la práctica artística.

A continuación, un recuento abierto sobre lo que dominaré la *nueva escena mapuce campuria* o *wecampuria*, inspirándome en largas conversaciones con Ricardo Curaqueo Curiche sobre la producción artística de jóvenxs productorex mapuce. En retrospectiva, estas prácticas artísticas se articulan desde el 2015 y aún están en desarrollo, pero tienen en común la puesta en tensión de lx cuerpx y del territorio, mediados por diferentes soportes digitales, para hacer memoria del pasado ancestral y también imaginar futuros posibles; formas de ser indígena y de ser campuria en el contexto actual.

pura

Con obras como *La matriz*, de 2014, la artista visual mapuce campuria Paula Coñoepan comenzó un proceso de exploración corporal que indaga sus raíces indígenas. Me gustaría detenerme en *Permanecer*, del año 2015 (Figura 7), una acción

46 Un caso que cabe destacar es el de la colección de rvxan de la familia del naturalista Ignacio Domeyko, hoy día exhibida por su tataranieta Jacqueline Domeyko a través de proyectos financiados por el Estado. Además, ella lucra vendiendo reproducciones de objetos espirituales y joyas inspiradas en ellos en el *retail*. Al mismo tiempo, su hermano Matías Domeyko detenta el cargo de vicepresidente ejecutivo de la empresa forestal Arauco, que forma parte del grupo empresarial Angelini. Este grupo es la causa directa de la deforestación de los territorios sagrados mapuce y está acusado de hostigamiento y violencia en contra de activistxs mapuce.

gatillada por el deterioro en la salud de su *cucu ka cece*,⁴⁷ quienes habitan en una pequeña comunidad agraria ubicada en la localidad rural Makewe, en Padre las Casas, Temuko *waria*. La artista decide accionar con su cuerpo desnudo en la tierra en donde sus abuelos habían sembrado zapallos, que comenzaron a descomponerse porque no los pudieron cosechar. La artista, que mantenía el pelo largo a la usanza tradicional, se hace un *cape*⁴⁸ peinado que tiene un profundo significado en las costumbres de la *mapuce zomo*,⁴⁹ y lo entierra en aquel territorio, y se recuesta sobre la grama *arvense* y la tierra sobre el costado derecho, en posición fetal. Este es el testimonio de la artista en una conversación que mantuvimos:

Tras enfermar mis abuelos, intento establecer con mi cuerpo un acto de resistencia, contrastado al estado de putrefacción y olvido de las calabazas en su campo. Hago la relación de mi misma vida con el campo de mis abuelos, y de cómo ellos han invertido toda su vida en esto: a mí por haberme criado desde pequeña y al campo por el constante sacrificio que implica vivir con los propios ritmos de la tierra, respetando sus momentos de siembra y descanso según la época del año. En esta relación de reciprocidad se hace evidente el poder de la naturaleza y su intrínseco recordatorio del ciclo de la vida, donde todo se sintetiza en un *loop* constante que va desde nacer, permanecer, y luego morir, para transformarse en algo más, que nace de nuevo.

La atención cuidadosa y recíproca a los ciclos de la naturaleza y al cuidado de la tierra es parte central del *feyentun* o la espiritualidad *mapuce*, en donde los seres humanos no somos dueños de la tierra que utilizamos. Pertenecemos a los *gen*, a los espíritus protectores, de aquellos territorios, que nos cuidan y que nos proveen generosamente, ya que somos solo una parte más de aquel *ixofij mongen*⁵⁰ con el cual debemos armonizar. En esta obra, Paula Coñoepan rinde un sencillo homenaje a aquella pareja de *mapuce* que con muchísimo esfuerzo labraba aquella tierra para cosechar sus frutos, pero que también se permitía descansar durante temporadas, como es la antigua costumbre. Esta práctica fue instrumentalizada por el colono para estereotipar al *mapuce* de flojo y salvaje, con una avaricia que no le permitía ver lo que hoy día podemos comprender como una práctica agraria *permacultural*, que es mutuamente beneficiosa para el ecosistema y para las personas. Paula Coñoepan emplea su desnudez como gesto de vulnerabilidad,

47 Abuela y abuelo *maternxs*.

48 Trenza.

49 Mujer *mapuce*.

50 Biodiversidad/biósfera.

pero también como agenciamiento erotizado, para reconectarse con aquel campo que la alimentó durante tantos años: literalmente con el cordón producido por su pelo, que es un símil del cordón umbilical que conecta al niño con la placenta, de la misma manera que los ciclos de la siembra, la cosecha y la putrefacción son un sutil reflejo de la mortalidad de lxs mayorxs y de la propia artista.



Figura 7. Paula Coñoepan. *Permanecer*, 2015. Acción de arte y registro fotográfico digital, Maquehue. Región de la Araucanía, Gulu Mapu.

En 2015, Sebastián Calfuqueo, hijx de la diáspora del lof a la fvta varia,⁵¹ produjo la videoperformance *You will never be a Weye*, donde indaga la imposibilidad de una identidad mapuce marika, y busca en la historia negada de nuestro pueblo los resquicios de un pasado donde la conformación sexo-identitaria fue más rica y compleja que el actual binario estricto que recibimos mediante influencia del hetero-winka-cis-patriarcado-extractivista. Lxs maci weye eran sanadorxs espirituales bio-wentru de la cultura ancestral mapuce prehispánica, y adoptaban los significantes culturales de las pu zomo. Hoy en día, podríamos describir este tránsito de género que efectuaban lxs maci weye como un agenciamiento identitario travesti o trans*.

El principal recuento escrito sobre lxs maci weye proviene de la novela histórica *Cautiverio felis del M.º de campo general D.º Franco Nuñez de Pineda*, y rason indi-

51 Gran ciudad.

vidual de las guerras dilatadas del Reyno de Chille —mejor conocido simplemente como *Cautiverio feliz*—, redactada por Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, cautivo por el logko mapuce Maulikan en 1629. Su desprecio moralista y cristiano de la identidad de género del weye y sus prácticas espirituales son evidentes en el texto, alegoría monstruosa de corporalidad:

Después de haber nosotros almorzado, estando asentados al amor [calor] del fuego, llegó un indio de tan mala figura, que su traje, perverso rostro y talle, estaba significando lo que era: a este habían llamar el día antecedente para que curase un indio enfermo, que estaba en otro rancho mui al último de sus días [sic]; y jamas [sic] juzgan estos naturales [indígenas] que salen de esta vida para la otra por ser natural la muerte, sino es por hechicerías y por bocados que se dan los unos a los otros con veneno, a cuya causa acostumbran consultar al demonio por estos curanderos *machis*, hechiceros y encantadores; (...) Pues ahora a lo nuestro : de la misma [misma] suerte juzgué a este hechicero *mache* (que así llaman a estos curanderos), que a aquellos antiguos adivinos, Phitones y Phitonisas, porque verdaderamente consultaba este médico al demonio, como se mostró en las ceremonias que referiré adelante. En cuanto a lo primero, parecia [sic] un Lucifer en sus facciones, talle y traje, porque andaba sin calzones [prenda masculina], que este era de los que tengo en otra ocasion [sic] advertido que llaman *hueyes*, que en nuestro [lenguaje] vulgar son nefandos, y de los que entre ellos se tienen por viles, por acomodarse al oficio de mujeres (que mas [sic] latamente he manifestado en otro capítulo); traia [sic] en lugar de calzones un *puno*, que es una mantichuela que traen por delante de la cintura para abajo, al modo de las indias, y unas camisetas largas encima; traia [sic] el cabello largo, siendo así que todos los demas [sic] andaban tresados [sic] (dentro del texto), las uñas tenía tan disformes, que parecian [sic] cucharas; feísimo de rostro, y en el [sic] un ojo una nube que le comprehendia [sic] todo; mui [sic] pequeño de cuerpo, algo espaldudo, y rengó de una pierna, que solo mirarle causaba horror y espanto: con que daba a entender sus viles ejercicios...⁵²

En la obra, Sebastián Calfuqueo recurre a la parodia para visibilizar la ridiculez del extractivismo cultural indígena, los esencialismos identitarios estrictos y lo vapuleadas que son las identidades marikas femeninas en la cultura mapuce contemporánea (Figura 8). Compra un «disfraz» de los significantes de una mujer mapuce «maci» en el barrio comercial de Meiggs, en la fvta waria; el sistema educativo solicita este tipo de disfraz para diferentes actos escolares. Los significantes

52 Aquí, transcribí las páginas 157 y 158-159 de la versión del texto de la Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional.

culturales de las personas indígenas no son, por supuesto, ningún disfraz, y la mera comercialización de estos disfraces que aluden al rol de unx importante autoridad espiritual mapuce es un acto ofensivo de apropiación cultural.

A través de la voz en *off*, Calfuqueo relata su propia experiencia como víctima la homofobia y plumafofia, y recuerda, al mismo tiempo, el rol que alguna vez tuvieron lxs maci weye en la cultura mapuce, mientras va vistiendo el disfraz compuesto de rvxan, xarilogko y xapelakuca⁵³ de utilería, peskiñ de cintas coloridas y un kvpam⁵⁴ de acentos kelv,⁵⁵ todos de dudosa calidad y factura. La escenificación oscura sobre la cual lx artista tiene colgado el disfraz y las joyas de utilería se condice con la abstracción introspectiva, que incluye una narración en *off* de su propia voz, en donde alude tanto a la documentación colonial blanca del maci weye como a su propia experiencia de contradicción entre las coordenadas identitarias indígena y marika: "Mi abuela decía: en la cultura mapuce no hay maricones. (...) El colegio y su *bullying* decían: maricón y mapuche, como si no hubiese un ser de inferior categoría, y como si no existiese algo peor. (...) Núñez de Pineda, criollo dignificado por la historia chilena, en sus crónicas decía lo abominable que era tener en frente a un desafiante weye".

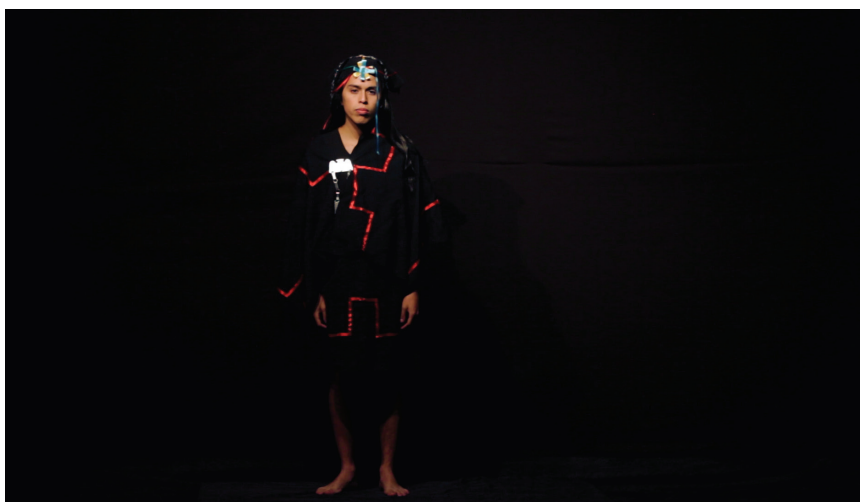


Figura 8. Sebastián Calfuqueo, *You will never be a Weye*, 2015. Videoperformance. Fotografía digital: Alejandra Caro Rivera

53 Platería mapuce, cintillo femenino y pechera.

54 Vestidura femenina compuesta de un tejido o tela rectangular negro.

55 Rojos.

La violencia colonial que se aloja en la historia personal rápidamente se refleja de manera artística también como historia social colectiva, en miras de las violencias del extractivismo económico, ya no en la abstracción introspectiva sino en el espacio público en conflicto como escenificación rebelde. En abril de 2016, Gonzalo Castro-Colimil, artista y organizador cultural, intervino la señalética viaria en la ruta entre las ciudades de Contulmo y Purén, en Waj Mapu, en las cercanías de Temuko waria, territorio donde reside (Figura 9). El Estado ha impulsado en esta área una iniciativa denominada «Ruta Originaria», donde se visitan diferentes localidades mapuce en diversos circuitos turísticos, que buscan exhibir la artesanía, gastronomía, hotelería, el patrimonio cultural y las reservas naturales de comunidades locales para un público de consumidorxs presuntamente winka.

Este tipo de iniciativas turísticas en territorios indígenas es lo que pensadoras como Gayatri Spivak llaman “filantropía sin democracia”: un fomento económico vacío que expone a las comunidades a condiciones laborales precarias y al exotismo, sin asegurar un acceso a las líneas de movilidad social —educacionales, infraestructurales, materiales, políticas...— que permitirían una salida concreta de las condiciones de vida subalternas. Mucho menos significan una reparación simbólica ni territorial por el genocidio cultural y físico, y por la expropiación de tierras ancestrales. Infiltrándose con traje overol y casco propios del trabajador viario, Castro-Colimil produce una serie de adhesivos que imitan en trampaño a los diferentes íconos diseñados para la señalética de la Ruta Originaria para destacar hitos turísticos, y propone un nuevo repertorio de signos: industrias contaminantes, camiones de las forestales que transportan pu aliwen arrancados de territorios sagrados, funcionarios de fuerzas armadas con fusil...





Figura 9. Gonzalo Castro-Colimil, *Ka zeumatvn / Resignificar*, 2016. Acción de arte de intervención en señalética pública y registro foto y videográfico. Ruta entre Contulmo y Purén, entre la Región del Biobío y la Región de la Araucanía, Gulu Mapu.

En otros trabajos, las referencias biográficas —con énfasis en la contradicción entre arraigo cultural y escolaridad precarizada y desarraigada— se abordan al mismo tiempo que las referencias al conflicto territorial extractivista. Francisco «Kütral» Vargas Huaiquimilla es un poeta y performer mapuce wijice y marika, proveniente de Pichilafquenmapu [San Juan de la Costa]. Su serie *MALL/MAPU*, iniciada en el 2017, se desenvuelve entre la acción artística, el registro fotográfico, la literatura y la modificación corporal. En ella, Kütral indaga en su biografía y desarraigo cultural ancestral, sobre todo en su exposición temprana a la educación escolar campesina al *winka kewvn*⁵⁶ del inglés, a la que los profesores ensalzan como «la lengua de los negocios», mientras le fue negado su *kewvn* ancestral del mapuzungun.

Al comentar sobre los vínculos entre lengua, colonización y sociedad de consumo neoliberal, el poeta pone *lx cuerpx* en una serie de performances que recodifican logotipos de marcas de moda (urbanas y lujosas) con palabras en mapuzungun. En la primera iteración de la obra, Kütral posa desnudo en posición fetal sobre un fondo de camuflaje militar de tipo *marpat*; aparece en su muslo izquierdo el logotipo de la marca P*ma, alterada como «PANGUI» (Figura 10). Este juego de palabras se refiere a los albores del mal llamado «Conflicto Mapuche», particularmente a la central hidroeléctrica de Panguí, levantada en 1996, que inundó territorios sagrados mapuce y dañó el *ixofij mongen*. El logotipo de la marca deportiva es reinterpretado como aquel gen protector y se reproduce siete veces en la espalda y

⁵⁶ Lengua extranjera.

una vez en el pie del artista, con manchas rojas que aluden a la sangre y a mapas topográficos. Los pagui parecen heridas por impactos de perdigones típicos de los operativos del GOPE en Waj Mapu, que el artista se tatuó en la espalda para la videoperformance y el libro *La edad de los árboles* (2017), tras el caso noticioso de un lamgen que recibió cerca de kvla mari kiñe [31] impactos de perdigones. Estas marcas parecen heridas, constelaciones o una vista cenital de un lemu⁵⁷ talado sobre la espalda del artista.



Figura 10. Francisco «Kütral» Vargas Huaiquimilla, *MALL/MAPU*, 2017. Fotoperformance. Fotografía: Fernando Lavoz.

57 Bosque.



Figura 11. Francisco «Kütral» Vargas Huaiquimilla, *MALL/MAPU*, 2017 [2018].
Fotoperformance. Fotografía: Fernando Lavoz.

Al año siguiente, Kütral hizo una intervención sobre su pecho en la que alteró la marca N*ke por «ÑUKE» (Figura 11). Esta vez, el artista transita entre significantes marciales de violencia y atributos femeninos travesti. La cosmética palidece su piel y tiñe sus cabellos de rubio platinado, le oscurece el contorno de los ojos y le pinta los labios de carmín. Emplea distintas bisuterías, como una moneda de 100 pesos chilenos sobre el ojo izquierdo, un anillo en la mano derecha y un pendiente en el pezón derecho con un kopiu⁵⁸ rojo, como referencia al mito mapuce de un amor imposible entre clanes. Estos elementos contrastan con los elementos metálicos de una placa de identificación militar y el alambre de púas que envuelve su cuerpo. La palabra «ñuke», madre en mapuzungun, es un comentario directo a la herencia ancestral del artista desde su lado materno, lo mismo que su femineidad marika, pero también es un comentario más amplio sobre la Mapu Ñuke, vejada por el extractivismo neoliberal. Luego de estas acciones, el artista va tatuando algunas de las consignas híbridas —en aquel ragiñtuwe⁵⁹ ubicado entre lo ancestral y la moda— sobre su propix cuerpo, ingresando en una performatividad cotidiana.

58 Copihue

59 Entrelugar.

En 2018, Rodrigo Castro Hueche, hijo de la diáspora del lof a la fvta waria, realizó una acción titulada *Nielan mapu* [No tengo tierra] (Figura 12). La acción empieza en un terreno eriazado en la población La Farfana, en la comuna periférica de Maipú, en la zona poniente de la fvta waria en donde habita el artista. Las poblaciones periféricas de Santiago son, en gran medida, el resultado de la migración campocidad que acontece en Chile yem desde finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, por la cual muchxs mapuce subalternizadxm debieron abandonar su tuwvn ancestral y llegaron a la fvta waria para obtener un mejor porvenir. El artista recoge algo de barro de aquel erial y lo deposita dentro del cajón de un mueble velador, que tiene grabado en los costados el símbolo ancestral del lukutuwe,⁶⁰ el cual luego carga sobre la espalda gracias a dos correas. Camina hasta la estación de metro Santiago Bueras y se desplaza hasta la galería de arte del Centro Cultural Estación Mapocho. El videasta mapuce Antil realizó el registro audiovisual. En el recorrido de metro, Rodrigo Castro Hueche se desvía y se detiene en la Estación Central. Este lugar es una antigua estación de ferrocarriles, que fue desahuciada por la privatización neoliberal de la dictadura, y hoy funciona como estación de metro subterráneo y de metrotrén interurbano. y centro comercial. Al visitar aquel recinto —siempre cargando aquel gran velador sobre la espalda— el artista remite a la historia de la migración en la que pu lamgen mapuce llegaban a aquella terminal de ferrocarriles desde el sur.

Una vez en Estación Mapocho, Castro Hueche ingresa al actual centro cultural, y deposita el velador en el recinto donde estaba montada su exposición *Ni Castro, ni Hueche*, frente a una instalación de su autoría conformada por un respaldo y un pie de cama. Allí, frente a la alegoría de cuarto pequeño, retira el cajón del velador, lo posa sobre el piso y acaricia la tierra interior. Con cautela, se quita los zapatos y los calcetines, y entra en el cajón. Sobre esta ínfima faja de tierra, comienza a danzar un coike pvrún, girando en un vaivén de derecha a izquierda. Luego, sale del cajón y se quita el chaleco y la polera: baja la cabeza al piso y descansa el peso de esta sobre la tierra. Luego de un tiempo recoge la cabeza, emocionado. Se sienta en «posición india» frente al cajón y juega a recoger y soltar la tierra. Una humarada marrón se dispersa frente a él. Lentamente se detiene, el plano lateral cambia a los tres cuartos de frente al artista. Su mirada está distinta, y sobre su frente hay una mancha redonda de tierra. Se para y abandona el recinto lentamente.

60 La deidad antropomorfa.



Figura 12. Rodrigo Castro Hueche, *Nielan mapu*, 2018. Acción e instalación objetual, población La Farfana y Estación Mapocho, Santiago waria, Gulu Mapu. Video digital: Antil.

Paula Baeza Pailamilla es unx artista mapuce no binarix, que ha desarrollado un cuerpo de obra ligado a la performance, al arte textil y al arte-protesta. En 2019, realizó una acción artística en la que se hace cargo de la percepción social de ellx como bio-zomo mapuce, titulada *Mi cuerpo es un museo* (Figura 13). En esta acción, lx artista anuló su corporalidad a través de una indumentaria compuesta por una peluca, pasamontañas, vkvja y kvpam,⁶¹ todo de color kurv.⁶² Sobre esta base de anulación corporal oscura, lx artista adhiere diferentes rvxan tradicionales de plata a su traje:

- a) Xarilogko con pin-pin de «monedas», que llevan signos de la flor del foye,⁶³ símbolo de protección relativa a la fertilidad del mapun,⁶⁴ sobre la cabeza.
- b) Un par de caway,⁶⁵ que usan pu zomo mapuce tras hacerse el katan kawiñ o katan pilun⁶⁶ hacia la pubertad, la ceremonia de perforación de las orejas. Este es un rito de paso que permite a la comunidad percibir la etapa sexo-afectiva deseada o correspondiente a cada etapa en la vida de pu zomo.⁶⁷

61 Rebozo y traje tradicional de las mujeres mapuce.

62 Negro.

63 Canelo, aliwen o árbol nativo que es sagrado para lxs mapuce.

64 Naturaleza.

65 Lágrimas de luna, aros en forma circular con incisiones de luna menguante.

66 Ceremonias que celebran el paso de la niñez a la pubertad.

67 Las mujeres

- c) Un punzón que utilizan comúnmente las solteras y sujeta la vkvja, aquel travesaño decorativo con una esfera de plata y una placa en la punta, y un celtuwe⁶⁸ que es plano y circular y lleva el símbolo del foye al lado derecho,
- d) Una xapelakuca, que es una protección que cubre el pecho y una de las joyas más reconocibles de la cultura mapuce. Esta nos enseña la cosmovisión ancestral a través de su simbología: con epu vñvm⁶⁹ que representan al wenu mapu o el mundo de los cielos y el cosmos; kvla aliwen⁷⁰ al medio, que simbolizan las tres temporalidades aquí en nuestra tierra, el nag mapu, pasado, presente y futuro, y el mapun, la tierra fértil por debajo, señalando al mince mapu o mundo subterráneo.

Cuando pu zomo mapuce nos hacemos capetvn⁷¹ mutuamente y nos vestimos con kvpam y rvxan, nos vamos contando nuestras historias y nuestra mitología, vamos traspasando nuestras tradiciones y costumbres por vía oral. En el gesto performativo de Pailamilla, las joyas son relevadas por su condición ornamental y no por el kimvn que transfieren en primer lugar, abstraídas del acto amoroso de peinarse y vestirse mutuamente entre pu zomo, al ser descontextualizadas de quien las porta y se las coloca por la anulación en negro. Así denuncia —tal como percibimos por el título de la acción— el intento de la historia oficial colonialista de Chile yem por petrificar la cultura mapuce como cultura muerta, del pasado, mediante la etnografía museal. Pailamilla realiza una crítica descolonial a través de su propix cuerpx, manteniéndose inmóvil durante muchísimo tiempo portando el rvxan en una paródica pose etnográfica, como la de un maniquí en un museo de historia natural. Luego, para sorpresa de lxs espectadores, algunxs quienes asistían a ver la performance y otrxs curiosxs que paseaban por casualidad por la Plaza Mulato Gil a las afueras del MAVI, donde se realizó la acción, lx artista es reanimadx al desplazarse dentro y fuera de la galería rodante, como diciendo a través del cuerpo el que lxs artes indígenas ya no seguiremos igualmente bajo el apremio del positivismo occidental racista. Esto implica que en esta acción lamgen no es solo sujeto de enunciado sino sujeto de enunciación, y abre la posibilidad de reescribir la historia desde nuestras propias voces, empleando el campo artístico-cultural como punto de partida para buscar otras reivindicaciones.

68 Prendedor.

69 Dos pájaros.

70 Tres árboles.

71 Acto cariñoso de trenzarnos los cabellos.



Figura 13. Paula Baeza Pailamilla, *Mi cuerpo es un museo*, 2019. Acción artística en la Galería Callejera, instalada en el exterior del Museo de Artes Visuales, Santiago waria, Gulu Mapu. Fotografía: Lorna Remmele.

En la misma línea del trabajo de Paula Baeza Pailamilla, el colectivo conformado por Mag De Santo y Duen Sacchi critica la etnografía y sus prácticas etnoracistas heredadas del colonialismo europeo, en el proyecto artístico *¿Qué hacen con nuestros huesos?* (2018) (Figura 14). Este proyecto inició en Puel Mapu⁷² como una investigación sobre el positivismo como excusa antropológica para el etnocidio y marginación de personas indígenas. Se inició con un diálogo con la activista tewelce Cristina Liempichun-Sakamata y algunas comunidades mapuce y tewel-

72 Argentina.

ce, las cuales llevan importantes luchas jurídicas por recuperar restos humanos saqueados, e intentan datar la historia soterrada de la expoliación de los restos del «gigante patagón» a través del testimonio oral.

Lxs artistas, radicadxs en Cataluña fueron invitadxs a exponer en la Capella de Sant Roc; gracias a esto, recibieron financiamiento para viajar a Francia y revisar los archivos de los viajes del aristócrata Henry de La Vaulx a la Patagonia, durante los cuales robó entierros tewelce en nombre de la ciencia. Lxs artistas siguieron la huella del profanador en diferentes instituciones francesas, como la Biblioteca Nacional, el Museo de Ciencias Naturales de París, el Museo del Hombre y el Musée du Quai Branly. Al no poder pagar las cuantiosas sumas que se requerían para recibir copias oficiales de estos archivos —necesarios para las causas judiciales internacionales que exigen la restitución de los restos exhumados—, la dupla decidió «robar» registros audiovisuales de aquellas colecciones patrimoniales, como una suerte de reapropiación histórica. De igual manera, generaron una placa conmemorativa que detalla las atrocidades cometidas por el conde de La Vaulx en Waj Mapu en nombre del positivismo. Con este objeto intervinieron en los distintos espacios de París en donde se exhibieron estos huesos.

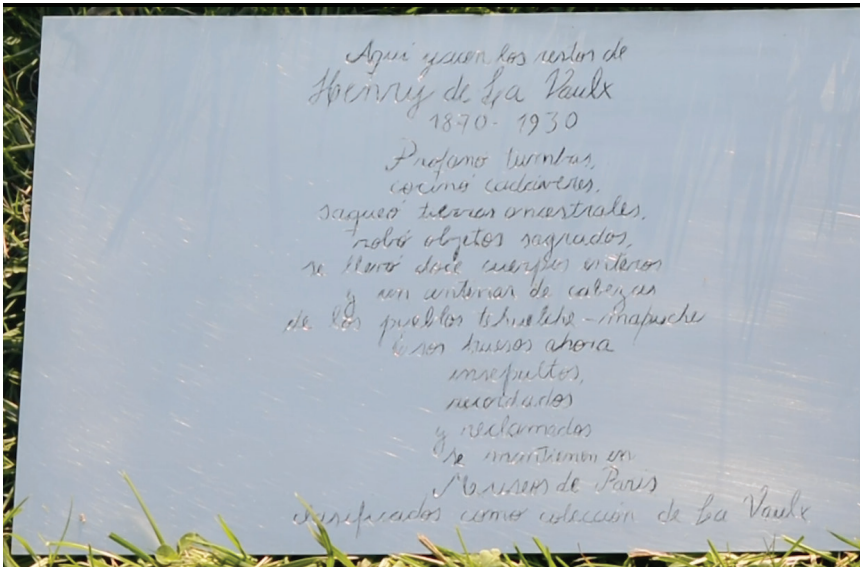


Figura 14. Duen Sacchi y Mag De Santo, *¿Qué hacen con nuestros huesos?*, 2018. Acción y registro en video, París – Francia.

Si bien conserva sus dos apellidos ancestrales, algunos de los rasgos y las experiencias de la artista Daniela Meliang Antulafken la hacen solidarizarse e identificarse políticamente con el ragniñtuwe de lo campuria. En este trabajo, la artista aborda la diáspora territorial de sus ancestrxs dentro del propio territorio wijice de Waj Mapu. Ahí, realiza un rito artístico al circular por los diversos territorios donde han habitado sus familiares en el área que hoy día es conocida como la Región de los Lagos. El título de la acción, *Mawũnko* (Figura 15), es un importante concepto para la espiritualidad mapuce, que se refiere a la relación con el agua que proviene de la lluvia. Este concepto alude a la atenta gratitud propia del feyentun mapuce por los ciclos del agua y el kimvn, que nos entregan sus gen y posibilitan la vida, y también nos ayudan a reconocer los ciclos vitales reflejados por el ixofij mogen, con un tiempo finito que retorna, y se repite una y otra vez. Lx cuerpx de la artista, en interacción con los gen del agua, se transforma en un canal de memoria que la hace retornar espiritualmente al arraigo cultural suscitado por aquellos territorios. A través de sutiles desplazamientos que tienden a lo inmóvil o al movimiento cauteloso, a los que acompaña un sencillo vestido negro que alude a la visualidad del kvpam, la artista lucha por su pertenencia dentro de los ciclos espirituales de aquellas aguas, cuyo lenguaje le fue negado a sus ancestrxs mediante el expolio, la evangelización y la precarización.

Figura 15. *Mawũnko*, Daniela Meliang Antulafken en acción artística en diferentes cuerpos acuáticos





Nota: Jen Lara (fotografía análoga digitalizada). Región de los Lagos, Gulu Mapu, febrero de 2020.

aylla

En el corpus relevado, lxs cuerpxs mapuce-campuria nos apropiamos de las prácticas artísticas contemporáneas para reconocernos como mapuce, sin añadidas. Nuestro hacer como trabajadorxs del arte está imbuido por la lucha de nuestro pueblo-nación, y juntxs alzamos la voz y decimos: ¡Chile yem [Chile que ha muerto]!

Quiero proponer otro caso de un artista contemporáneo campuria: no por excepcional ni por no excepcional, sino porque me parece que su trabajo no ha sido considerado lo suficiente desde las implicancias de la identificación política mapuce campuria.⁷³ La diáspora del lof a la waria y el etnoracismo cultural y laboral borró el kvpalme⁷⁴ de ascendencia wijice del artista. El arte de Cristian Inostroza es siempre un señalamiento político, que inicia desde sus experiencias formativas en la comuna de La Granja, en la periferia sur de la fvta waria Santiago. Me gustaría repasar algunos de sus trabajos, que aluden directamente a su identidad mapuce campuria, como un acto de kejuwvn ka poyewvn entre lamgen.⁷⁵

Tramas es un trabajo en el que Cristian Inostroza se pregunta por el choque y la mezcla alegre entre culturas y razas, y se fija en la amplia inmigración afrocaribeña en Gulu Mapu desde la segunda década del siglo XXI (Figura 16). Se hace cargo de su propia extrañeza cultural y racial al habitar el ragiñtuwe campuria en la waria, y propone un ejercicio de desplazamiento de los significantes culturales mapuce desde el prisma de la diáspora negra y mulata. El artista asiste a una peluquería dominicana ubicada en una de las galerías del concurrido mercado Persa Biobío, en el barrio comercial Franklin. Este barrio es testimonio de la inmigración de personas subalternizadas provenientes del campo y también de otros lados de Abya Yala a la metrópolis de Chile yem.

Dentro de la diáspora afrodescendiente/afrocaribeña en Chile yem y en otros lares, el cuidado del pelo es una parte no solo muy relevante para la conformación identitaria de la mujer negra, sino también de la masculinidad negra; en constante negociación y comunión subcultural en relación con la hegemonía de los rasgos del fenotipo europeo, considerados «bellos» o «profesionales» bajo la episteme

73 Una excepción significativa proviene del trabajo curatorial de Gloria Cortés Aliaga, en el Museo Nacional de Bellas Artes, particularmente el enmarque provisto para la obra de este y otrxs artistas campuria en el marco de la exposición permanente *De aquí a la modernidad* (2018-2020).

74 Nombre y legado familiar ancestral.

75 Reciprocidad y cariño entre hermanxs.

caucásica racista. Para muchos hombres afrodescendientes en Gulu Mapu, llevar el pelo rapado con diferentes diseños es una manera de adaptarse a los esquemas profesionales locales mientras conservan y expresan sus significantes culturales diaspóricos. El cabello en la masculinidad mapuce también es un tema relevante, ya que el cabello largo era celebrado como signo de *newen* en *pu wentru*,⁷⁶ hasta que los estándares de presentación personal y de indumentaria fueron *winkizados*.

Si bien sostengo que son las voces de las personas negras las que deben primar a la hora de discutir la significancia cultural de su pelo y su cuidado, el encuentro cultural que acontece en la obra de Inostroza es una oportunidad para recordar que la historia de la diáspora negra en Gulu y Puel Mapu —incluyendo territorio mapuce— es de larga data, y que, en el caso chileno especialmente, la historia oficial ha intentado invisibilizar la existencia de personas negras desde los albores del proceso colonial. Los efectos de la brutal esclavitud y de la consecuente inmigración forzada e inhumana a Abya Yala de personas negras quedan consignados, entre otros indicios, por ciertos resquicios de transculturalidad interracial afro-mapuce que conserva la cultura mapuce, tal como sugieren *lxs* mayores en torno a ciertos *kypalme* o clanes como Curiche, Curihuentro o Curihuinca.

El *lamgen* Inostroza solicita un diseño capilar al estilista dominicano: el *wvñelfe* mapuce, *lucero* de madrugada, flor del canelo en el cielo y símbolo de nuestra resistencia como pueblo-nación. Luego de que el peluquero le tonsura con navaja su propia interpretación del símbolo al artista en el lado izquierdo de la cabeza, este abandona la galería comercial y retorna a la residencia artística ubicada en aquel mismo barrio, llega hasta un bastidor que tenía montado sobre un muro blanco. En alusión a la *performance* *Acción de la estrella* (1979), realizada por el artista marika Carlos Leppe en plena dictadura, el bastidor estaba subdividido en dos rectángulos y un cuadrado, emulando la visualidad de la bandera chilena tricolor. Pero el bastidor se encuentra invertido en un gesto iconoclasta, y, en el cuadrado reservado para la estrella de la bandera, el artista la reemplaza con su tonsura de *wvñelfe*. De esta manera, *campurea* el imaginario republicano chileno con el autonomista mapuce en esta acción, hecha de elementos cotidianos y precarios, y también de interacciones sociales transculturales.

76 *Energía* (*newen*) en los hombres (*wentru*).

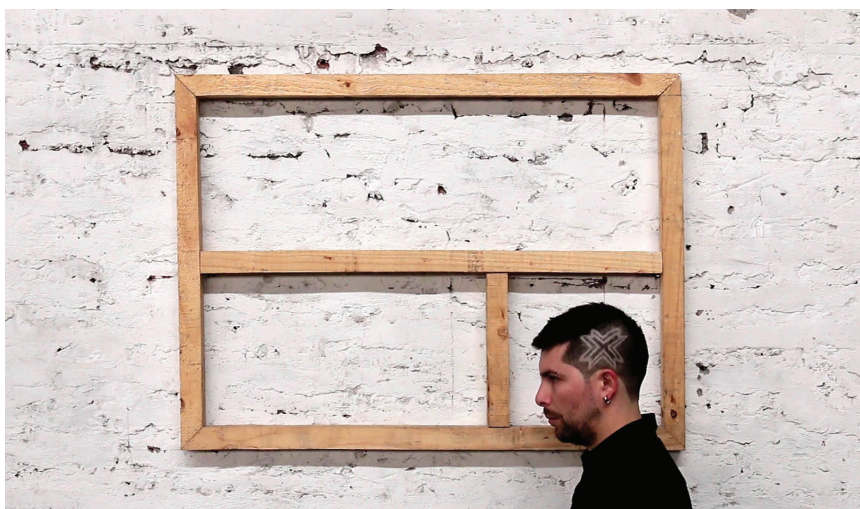


Figura 16. Cristian Inostroza, *Tramas*, 2015. Acción e instalación objetual. Video: Hernán Saavedra.

Inostroza —junto al Colectivo Charco— realizaba una residencia de arte colaborativo con el colectivo Ñirre de Kurarewe [Curarrehue], Waj Mapu, el día que asesinaron al weichafe⁷⁷ Camilo Catrillanca, el 14 de noviembre del 2018. Tre-

77 Quien lucha, quien resiste.

مندamente afectado como todxs quienes compartimos la ascendencia ancestral mapuce y pu wenvy, el artista —lo mismo que el Colectivo Charco y sus colaboradorxs— realizaron una convocatoria al día siguiente en la Plaza de Curarrehue, y luego marcharon en banda por la avenida principal. El día 16, Inostroza debió retornar a la fvta waria para participar de la exposición Fermento. Procesos de obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, organizada por el programa de Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Para esta exposición el artista experimentó con balones, barro y estencil, y culminó en una acción artística titulada Resentimiento (Figura 17).

A título de la contingencia política indígena, Inostroza decide hacer una intervención con sus wenvy⁷⁸ de la comuna periférica sur de La Pintana. Primero, en un estencil de cartón en positivo, plasma con letras góticas⁷⁹ la palabra «Resentimiento». Luego, disponen los estencil en un muro preparado con pintura blanca. El grupo comienza a golpear los balones embarrados contra el muro; este es un juego característico de la juventud en zonas poblacionales, que logran divertirse con poca o nula infraestructura pública. Al retirar el estencil, se revela el mensaje.

Existe una referencia en esta obra a otra acción de protesta realizada en colaboración entre el Colectivo Piñen y La Ala Accionista (LALA), quienes produjeron la acción-protesta *Bandera negra*, para la marcha que conmemora el Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia, el 24 de marzo de 2017 en Buenos Aires. Esta acción consistía en una pancarta negra que plegaban y desplegaban para revelar los mensajes en letras blancas: «Presentimiento», «Resentimiento» y «Sentimiento». La obra de Inostroza es un juego de palabras que se vincula al llamado «resentimiento de clase» que viven las personas subalternizadas de los estratos sociales más bajos, sin acceso a los recursos y a la educación necesarios para romper con la precarización de la vida bajo el sistema neoliberal, «el baile de los que sobran», y el re-sentimiento, refiriéndose a volver a sentir: canalizar el dolor y la rabia de la pérdida de nuestro weichafe Catrillanca para volver a conectarnos con nuestra fibra indígena y continuar en la lucha más fuerte que nunca.

78 Compañerxs

79 Las barras del equipo de fútbol Colo-Colo conocidas como la Garra Blanca (G.B.) suelen utilizar este tipo de letra. El equipo Colo-Colo, si bien mantuvo relaciones con la dictadura de Augusto Pinochet, quien lo veía una oportunidad de limpiar su imagen, es una parte importante de la identificación mapuce campurria de los sectores populares, ya que su nombre alude a un logko mapuce del siglo XVI y su logotipo incluye el perfil de un wentrv, un hombre, de rasgos mapuce, piel morena, pelo largo y negro, y un cintillo blanco que alude al xarilgko tejido masculino



Figura 17. Cristian Inostroza. *Resentimiento*, 2018. Acción artística con estencil, tierra y balón. La Pintana, Santiago Waria, Gulu Mapu.

Durante las protestas de octubre de 2019, el lamgen Inostroza se mantuvo activo con la revuelta y la organización comunitaria. Su creación durante estos álgidos momentos se enfocó en documentar desde la plástica las diferentes expresiones de protesta vividas en las calles, y resignificar los residuos de las barricadas y de la represión policial. Una de estas obras es *Triripel* (Figura 18), en la cual recoge los balines metálicos utilizados por fuerzas policiales en contra de manifestantes, que causaron infinitos daños al cuerpx social y cerca de 450 lesiones oculares. El

artista perfora los balines y los une como cuentas atravesándoles un hilo de nailon, para luego retratarse con el pecho desnudo y el xaripel hecho de aquellos vestigios de la brutalidad policial. El xaripel es un tipo de rvxan mapuce que se usa en el cuello, elaborado típicamente a partir de cuentas de plata o de meñake⁸⁰ como una protección espiritual.

En el rvxan precario de Inostroza, hay un guiño hacia unx de lxs artistas que recientemente ha indagado la exotización del cuerpx mapuce, especialmente el de la zomo, a través del rvxan: Paula Baeza Pailamilla. Hay otra referencia sutil a la obra de Sebastián Calfuqueo, particularmente al empleo paródico del rvxan artificial que usa como «disfraz» en obras como *You will never be a Weye* (2015) o también en *Millaray Calfuqueo Aliste: Nombre para un posible nacimiento* (2017). Además, al producir y portar su propio xaripel hecho con los residuos de la necropolítica represiva, que es una joya empleada comúnmente por pu zomo, Inostroza indaga su propia feminidad, complementariedad que es parte del kimvn de nuestro pueblo-nación, y la contrasta como una suerte de balance espiritual para la violencia patriarcal de la brutalidad policial. Este video fue proyectado desde su residencia en la fvta waria, ubicada en el barrio popular 10 de Julio Huamachuco, donde podía ser percibido por manifestantes de primera línea, que realizaban barricadas para contener la represión policial y dirigir así las protestas hacia el centro de la waria.



Figura 18. Cristan Inostroza, *Traripel*, 2019.

80 Mostacillas.

El 29 de junio de 2020, el artista realiza una acción artística de una sencillez extraordinaria. Afectado por la creciente hostilidad contra el pueblo-nación mapuce y la militarización de Waj Mapu tras el velo de la crisis sanitaria de la covid-19 y un cerco mediático en la zona. Esta hostilidad se reflejó en las acciones de las fuerzas uniformadas en contra de las lamgen que venden hortaliza, particularmente las que comercian cerca de la Feria Pinto de Temuko waria, quienes mantienen viva la tradición ancestral del xafkintu.⁸¹ También se observó cómo se criminalizaba a las ollas comunes, vinculadas en aquel territorio con el kejuwvn⁸² ancestral. Sin embargo, más grave aún fue el asesinato del werken [mensajero] de la comunidad mapuce We Newen en Kojjipuji, Alejandro Trequil, a manos de fuerzas armadas el 4 de mayo de 2020. Cabe mencionar que la comunidad We Newen ha tenido reiterados conflictos con la Forestal Arauco, incluso antes dasesinato de Trequil.

Cristian Inostroza decide romper una moneda de 100 pesos, de las que entraron en circulación en el año el 2001, en cuya cara está acuñado el retrato de una zomo mapuce que utiliza xarilogko, xapelakuca, pezkiñ y vkvja. Se vale de una técnica del rvxan contemporáneo, que el artista Rodrigo Castro Hueche le heredó como traspaso generoso de kimvn, y registra el proceso en el que despoja el núcleo acuñado del anillo de la moneda, inscrito con las palabras «REPÚBLICA DE CHILE». Deja el núcleo a la izquierda y el anillo a la derecha de una superficie ploma, y escribe dentro del anillo «Liberar» en manuscrita, que se relaciona con el canto de protesta: «¡Liberar, liberar, al mapuce por luchar!». Finalmente, difunde esta imagen por redes sociales, incluyendo la consigna «NO+ / PACIFICACIÓN DE LA ARAUCANÍA», que es una respuesta a la consigna de protesta «No +» impulsada por el Colectivo Acciones de Arte desde el año 1983, en plena dictadura, para que la complete cada persona u organización social que se sienta interpelada por la frase y la utilice en sus propias luchas (Figura 19).

81 Intercambio.

82 Ayuda mutua.



Figura 19. Cristian Inostroza, *No + Pacificación de la Araucanía*, 2020.

mari

En el último tiempo, la urgencia y el hastío en torno a la subyugación neocolonial de nuestro pueblo-nación ha emanado un llamamiento para que lxs productoras artísticas mapuche abandonen el cubo blanco de la galería y del museo para experimentar con soportes de mayor acceso y más acelerada difusión. Sin obviar ni abandonar la importante reparación simbólica y el potencial político que implica el que agentes que históricamente hemos sido invisibilizadxs de las instituciones culturales nos tomemos aquellos espacios, pareciera ser que la tendencia en varixs artistas jóvenes es a explorar las acciones artísticas en la esfera pública, mediante videos o en las redes sociales, apelando a una mayor rapidez de la comunicación de contenidos artístico-críticos en redes digitales contrainformacionales. De cierta manera, se retorna al potencial político del cuerpx registrado por el índice fotográfico y videográfico —y también las proyecciones lumínicas digitales en la waria y en el lof— como una estrategia para masificar las potencialidades reflexivas que permite el arte contemporáneo, en miras de campurizar el imaginario del cuerpx social.

¡Amulepe taiñ kejuan ka weican!

Territorio, justicia y libertad.

¡Mariciweu!

Referencias

Núñez de Pineda y Bascuñán, F.
(1673 [1863]). Cautiverio feliz, y razón de las guerras dilatadas de Chile. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional.

Tuck, E. y Wayne Yang, K.
(2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1(1), 1-40.