



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Pereira, Andrés

Teatralidad Mapuche Urbana (o Estética Mapunk): Tentativas Teoréticas sobre Estrategias
Performativas de Identidad Cultural
Aisthesis, núm. 48, 2010, pp. 257-277
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219009017>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Teatralidad Mapuche Urbana (o Estética *Mapunky*): Tentativas Teoréticas sobre Estrategias Performativas de Identidad Cultural

Urban Mapuche Theatricality (or *Mapunky* Aesthetics): Theoretical Approaches on the Performative Strategies of Cultural Identity

Andrés Pereira
Universidad de Buenos Aires
pereirandres@gmail.com

Resumen • El trabajo ensaya una aproximación teórica sobre ciertas prácticas de teatralidad desarrolladas por jóvenes mapuches urbanos desde fines del siglo XX. Para ello, desde un enfoque socio-estético, se analiza un discreto corpus de obras correspondiente a la producción de un grupo de teatro de la ciudad de Bariloche en Argentina y de dos compañías de la ciudad de Santiago de Chile, haciendo especial foco sobre las prácticas de esta parte del territorio. Indagando en la comprensión de estas manifestaciones como despliegue de estrategias estéticas performativas de identidad cultural emergidas en estrecha relación con el contexto histórico e ideológico en el que se inscriben, se aportan claves teóricas para interpretar su significado intercultural y el modo en que este significado interroga los discursos artísticos y de identidad nacional.

Palabras clave: Teatralidad, mapurbe, identidad, hegemonía, poscolonialismo.

Abstract • The paper attempts a theoretical approach on certain theatrical practices developed by the urban Mapuche youth since the late twentieth century. In order to do this from a social-aesthetical point of view, the paper will analyze the productions of two theater companies located in the city of Bariloche, Argentina and two companies from the city Santiago de Chile, paying a particular attention on the artistic practices of this part of the territory. Considering the understanding of these expressions as aesthetic strategies that enhance the performative cultural identity that emerges next to the historical and ideological context in which they occur, the essay will develop theoretical keys to interpret their intercultural meaning and to understand how this meaning questions the artistic discourse and national identity.

Keywords: Theatricality, *mapurbe*, identity, hegemony, postcolonialism.

[...] Somos hijos de los hijos de los hijos / Somos los nietos de Lau-taro tomando la micro / Para servirle a los ricos / Somos parientes del sol y del trueno / Lloviendo sobre la tierra apuñalada
La lágrima negra del Mapocho / Nos acompaña por siempre / En este santiagoniko wekufe maloliente.

David Aniñir, *Mapurbe*

A partir de la última década del siglo XX, en los territorios de Chile y Argentina, se ha podido constatar la aparición de ciertas prácticas artístico-culturales desarrolladas sistemáticamente por jóvenes mapuches urbanos, que organizados en redes sociales han activado relaciones partiendo de proyectos de trabajo en torno al arte y la comunicación, todos ellos orientados hacia una búsqueda por la autoafirmación identitaria y la restitución simbólica del entramado cultural de su pueblo. Este trabajo de fortalecimiento de la conciencia colectiva mapuche ha ido de la mano de un intenso debate sobre la práctica política mapuche en general, y en su relación con los respectivos Estados-nación, lo cual se ha manifestado también en producciones de obras de teatro, *performances* e intervenciones callejeras, video-documentales, periódicos y fanzines, programas de radio, etcétera. Esta heterogeneidad expresiva cobra especial relevancia por su emergencia bajo nuevas formas estéticas que integran una multiplicidad de lenguajes en propuestas escénicas («escénicas» en un sentido amplio) y se difunden a través de nuevos espacios de circulación, fenómeno que a nuestro juicio reclama ser hoy rescatado y valorado en su estatuto estético y significado intercultural.

Es por eso que el presente trabajo¹ pretende, en primer lugar, delinear un incipiente estado del arte de estas prácticas escénicas mapuches urbanas, haciendo especial foco en aquellas desarrolladas en nuestro país, para luego ensayar desde un enfoque socioestético, algunas aproximaciones teóricas que motiven desde el arte y su práctica interpretaciones críticas tendientes a comprender la conflictiva relación entre el pueblo Mapuche y la sociedad chilena actual.

Es importante señalar que nuestra aproximación interpretativa sobre la dimensión simbólica a la que refiere nuestro objeto de estudio, se apoyará en los postulados filosóficos de Paul Ricoeur. Desde esta perspectiva adherimos a la idea de que la subjetividad humana, despojada de la pretensión de ontología definitiva, realiza la *comprensión de sí* en el acto mismo de comprender, lo cual es coincidente con la interpretación aplicada a los elementos mediadores, tales como signos, símbolos y textos. Siempre en el lenguaje —y por tanto inserta inevitablemente en una cultura— la interpretación estará así sujeta a una triple contingencia, a saber, la de los símbolos y los textos escogidos, la de su multiplicidad significativa y la de la individualidad del intérprete (Ricoeur, 1995). Comprendiendo Ricoeur el símbolo como una expresión en la que «un sentido primario, literal, tomado de la experiencia cotidiana, designa otra cosa figurativamente, perteneciente a la experiencia interior, a la vivencia de una experiencia existencial o, por el contrario, posee significaciones concernientes al origen del mundo, el origen de la totalidad de las cosas» (Ricoeur, 16).

¹ Realizado en el marco de la investigación «Teatralidad mapuche urbana: Un estudio socioestético de patrimonio intercultural», financiado por FONDART 2010.

Se apelará a la noción de «mediación simbólica» para distinguir entre los símbolos de naturaleza cultural o «simbolismo implícito» —base para la acción hasta el punto de constituir su primera significación previa a su desprendimiento del plano práctico—, de los conjuntos simbólicos autónomos o «simbolismo explícito», referidos a la palabra o a la escritura —«escritura» que aquí *leeremos* en el sentido lato del término. Para el autor, el simbolismo no sería «una operación psicológica destinada a guiar la acción, sino una significación incorporada a la acción y descifrable gracias a ella por los demás actores del juego social» (120); y en diálogo con la antropología de Clifford Geertz, señalará en función del carácter «estructurado» del conjunto simbólico, que «comprender un rito es situarlo en un ritual, éste en un culto y, progresivamente, en el conjunto de convenciones, creencias e instituciones que forman la red simbólica de la cultura» (Ricoeur, 121). Esto nos proporcionará un pie inicial, una arista para aproximarnos interpretativamente al arte y las prácticas artísticas mapuches urbanas, acaso como rituales de adscripción e incluso de resistencia, que en clave antropológica los reconoceremos en su «contexto de descripción» proporcionado por su propio sistema simbólico.

UNA INCIPIENTE PRODUCCIÓN SOBRE EL PUELMAPU²

En el territorio argentino, específicamente en la ciudad de Bariloche, podemos destacar la aparición de una sistemática producción teatral encabezada por un grupo que ha comenzado a bosquejar algo así como un «circuito teatral», basado en la itinerancia de sus propias creaciones. Se trata del Proyecto de Teatro Mapuche del grupo El Katango, dirigido por Miriam Álvarez, artista integrante de la «red organizada de jóvenes mapuches urbanos» (red que en Argentina tomó forma a partir de 2002 mediante una campaña denominada Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ*³). El grupo de Proyecto de Teatro Mapuche ha tenido por objeto la elaboración de puestas en escena que pudieran exhibirse tanto en espacios urbanos como rurales, las cuales, logrando configurar un recorrido de intercambio de experiencias entre mapuches, pudieran promover la reflexión en torno a las condiciones históricas de discriminación sufridas por su pueblo tanto en Argentina como en Chile. Dentro de este proyecto artístico podemos mencionar el estreno de tres obras: *Kay Kay egú Xeg Xeg*, estrenada en 2002 en el Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche, en la ciudad de Bariloche; *Tayiñ Kuify Kupan* («Nuestra Vieja y Antigua Ascendencia»), presentada en febrero de 2004, también en Bariloche; y *Pewma* («Sueños»), obra seleccionada para participar en el 6º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, «Corpolíticas en

² Parte este del territorio mapuche, geográficamente corresponde al espacio ubicado al oriente de la cordillera de Los Andes hasta el océano Atlántico.

³ Laura Kropff señala como antecedentes de *Wefkvletuyiñ* («estamos resurgiendo») la campaña de autoafirmación ante el censo argentino de 2001 y el «Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche», también llamado *Wefkvletuyiñ* que se realizó en Bariloche en febrero de 2002. Este encuentro habría convocado a grupos de teatro, músicos, poetas, artistas plásticos y artesanos mapuches, además de organizaciones mapuches de distintas ciudades y comunidades de Argentina y Chile. Como resultado del encuentro —que tuvo una segunda y una tercera versión, en Temuco y en la provincia de Neuquén los años siguientes— se habría planteado un trabajo permanente en torno a la cuestión de la identidad a partir de dos proyectos combinados: uno de teatro y otro de comunicación, que son los proyectos constitutivos de la campaña mencionada (Kropff, 2004).

las Américas», realizado en Buenos Aires en junio del 2007. Interesante resulta observar que estas tres propuestas tuvieron como punto de partida el recurso a relatos mitológicos, relatos que a través de la transmisión oral de generación en generación han contribuido a dar forma a la cosmología Mapuche que hasta el día de hoy podemos rescatar (Arreche, Giberti y Pereira, 2008).

Deteniéndonos brevemente en estas obras, podremos caracterizar el trazo de dos vectores importantes en la poética de la directora —como son la dimensión espacial y los recursos escénicos—, observando que el planteamiento del espacio configura en ellas un modo circular de concebir la representación (al menos en *Kay Kay egü Xeg Xeg* y *Tayiñ Kuify Kvpan*), lo cual estaría fundado y remitiría a la estructura básica del ceremonial mapuche.

Además del uso verbal que integraba la lengua *Mapudungun* en el texto emitido sobre el escenario, las puestas en escena se apoyaban en recursos fundamentales como la música y la gestualidad. Es así que en estos trabajos se lograba recuperar la sonoridad de algunos instrumentos como el *ñorkin* y la *pvkvjka* —instrumentos que se usan habitualmente en algunas ceremonias—, e incorporar también música tradicional de danzas rituales. Relativo a lo propiamente gestual, estas propuestas ponían énfasis tanto en la construcción de un lenguaje corporal vinculado a la religiosidad y al complejo *repertorio* de prácticas cotidianas corporales mapuches, como también en la manera en que esta gestualidad lograba significar, en sus formas y apelaciones discursivas, el espacio físico e imaginario del acontecimiento teatral. En esta exploración artística, se establecía una diferencia entre el «gesto íntimo» —como aquella corporalidad mapuche irrepresentable— y los «gestos cotidianos» —como ese *repertorio* de prácticas reconocidas dentro de lo representable—, que tendrían que ver con prácticas físicas, «esquemas corporales» (Merleau-Ponty) mapuches que se producen en los diferentes espacios de la vida ordinaria⁴. Se trataría de gestos-costumbres incorporados de manera no reflexiva que, aunque no se definan como «gestos mapuches» exclusivamente, sí se relacionan con modos históricos y formas culturales, lo cual constituiría una manera de transmitir valores, identidad y diferenciación respecto de una gestualidad «otra».

Pertenecientes a la incipiente cartografía teatral mapuche en Argentina, estas producciones presentan ciertos rasgos comunes que, desde lo planteado por Araceli Arreche (2008), podríamos sintetizar en: Contexto de emergencia, modos de circulación (la itinerancia de estas obras crearía y fortalecería redes culturales interurbanas y rurales) y cariz generacional.

Respecto al contexto, el tema de la «cuestión indígena» en Argentina habría comenzado a visibilizarse en la década de 1980, en el marco del reclamo social por las violaciones a los Derechos Humanos cometidas durante la última dictadura militar, entre 1976 y 1983. La comunidad Mapuche, en Argentina históricamente reducida, atomizada y discriminada, se sumaría a un proceso de organización política en interacción con diferentes organismos vinculados a la defensa de los Derechos Humanos, consiguiendo con ello una serie de reconocimientos jurídicos para los Pueblos Indígenas, lo cual se cristalizó en la reforma constitucional de 1994 que les reconocía «preexistencia étnica y cultural»⁵. Para

⁴ Cabe insistir que en estas puestas se intentaba establecer una especial diferenciación entre aquello que puede ser representado de aquello que no puede serlo por estar ligado a ciertos espacios dramáticos ceremoniales, vinculados estrechamente a lo religioso (Arreche et al.).

⁵ Constitución de la Nación Argentina, Artículo 75, inciso 17.

Arreche, el momento de aparición de estas manifestaciones artísticas promediando el año 2001 —y continuado con mayor amplitud en el presente—, podría explicarse en Argentina por la incorporación, por primera vez en su historia, de la temática indígena al Censo Nacional de ese año, consecuencia del reconocimiento constitucional recién mencionado (antecedente en todo caso insuficiente para comprender la complejidad sociocultural que implica esta emergencia estética). El censo, basando su criterio de definición indígena en la *autoidentificación* (Arreche, 2008), además de interpelar institucionalmente a las identidades culturales habría comenzado a darle a los pueblos visibilidad política en la esfera de lo público; de ahí que sin perder estas obras su especificidad artística y relativa autorreferencia⁶, se pueden pensar enmarcadas y de algún modo motivadas por este debate mayor. Debate al cual entrarán los autodenominados «jóvenes» mapuches urbanos con sus prácticas culturales de identidad, como artistas responsables de sus producciones, pero especialmente como una nueva posición de subjetividad (en definición), a cuyo encuentro emergerá —con pertinencia metafórica y también teórica— la categoría del «mapurbe»: compleja categoría que acuñada desde la poesía mapuche urbana se volverá, como veremos, transversalmente operativa para comprender las prácticas culturales identitarias de los jóvenes mapuches urbanos en el territorio argentino y en el chileno.

EXCURSO SOBRE LA ESPECIFICIDAD SOCIOHISTÓRICA DEL GULUMAPU⁷

Es importante demorarnos un poco más sobre el contexto sociohistórico en el que aparecen estas manifestaciones, particularmente dentro del marco de relaciones entre el pueblo Mapuche y el Estado chileno, pues además de considerar que una historización del fenómeno constituye una dimensión insoslayable y «base material» imprescindible para motivar una aproximación estética «desautonomizadora», podemos observar que este marco se muestra hoy visiblemente más conflictivo que en Argentina; entre otras complejas razones, por el importante componente indígena mapuche aún presente en nuestra sociedad⁸, que sabemos resistió históricamente con «mejor» suerte el exterminio colonizador de los nuevos Estados Nación —aunque llamado con eufemismo «*Pacificación* de la Araucanía», allende «Campaña del *desierto*» (alusiones que dicho sea de paso no constituyen sino un horroroso lapsus del lenguaje que superponen los significados de «pacificación» y «desierto» por sobre el genocidio histórico de asentamientos humanos⁹).

⁶ Mabel García Barbera y Sonia Betancour Sánchez (2009) plantearán que es posible inferir sobre el actual proceso artístico mapuche, la constitución de un sistema estético-cultural propio que, entre otras características, estaría orientado hacia su legitimación en el espacio público mediante estrategias no solo tendientes a la tematización de la resistencia cultural sino también sobre la misma «calidad artística de las obras» (378).

⁷ Parte oeste del territorio mapuche. Geográficamente comprende el territorio ubicado desde el océano Pacífico a la cordillera de Los Andes.

⁸ A diferencia de Argentina, donde la población mapuche representa el 0,31% de la población total nacional (113.680 personas) y el 18,93% del total indígena del país (Fuente: Censo 2001, INDEC); en Chile, 604.349 personas se consideran mapuches, lo que representa un 3,84% de la población total nacional y un 87,3% de la población indígena del país (Fuente: Censo 2002, INE).

⁹ A este respecto, David Viñas explica que esta campaña, que en Argentina culminaría con la conquista de la Patagonia en 1879, encabezada por el general Julio Argentino Roca, «mataba varios pájaros de un tiro. Su positivismo se manifestaba, sobre todo, en su severa economía de tácticas: monopolio de las tierras

Operaciones de aniquilación, subyugación y represión llevadas a cabo por los sucesivos gobiernos para consolidar el Estado liberal, con una gran capacidad para silenciar u omitir la violencia constitutiva de un proyecto sostenido en «las coordenadas identitarias y soberanas del pensamiento liberal moderno y su inherente razón imperial» (Villalobos-Ruminott, 44), común a la fundación de ambas repúblicas bicentenarias¹⁰.

Antes de seguir, permítasenos una breve digresión respecto de la aproximación estética «desautonomizadora» que decimos motiva este estudio. Según Fredric Jameson (2004) la autonomía de la estética no se afirmará tanto por su separación de una vida real de la cual ella, por lo pronto y según habría demostrado Kant, nunca habría sido parte; sino antes bien, se alcanzaría mediante una disociación radical dentro de la misma estética en su sentido más amplio: una separación tajante entre lo que se define como «arte» y lo que se entenderá por «cultura». Argumenta Jameson que para todos los grandes teóricos e ideólogos de la autonomía del arte, ideólogos del modernismo, el concepto de «cultura» ha constituido un verdadero enemigo del arte «en cuanto tal», el cual correría el riesgo de ser manchado en su pureza por todo el descrédito al que han sido sometidos hoy los llamados «estudios culturales». Animadversión academicista que los ha llevado a romper su vínculo dialéctico y cuestionar filosóficamente el concepto de «cultura», a fin de proteger al arte contra cualquier nueva incursión o contaminación extra estética. Esta disyunción entre cultura y arte se replicará del mismo modo en las ciencias sociales (la Sociología de la Cultura como un ámbito menor de investigación) con el fin de proteger sus disciplinas de la amenaza de «los no cuantificables de la libertad humana» (151). Así, la cultura —desde Schiller y Hegel en adelante, comprendida como el espacio de mediación entre la sociedad y el arte— aparecería como el desdibujamiento de los límites, el sitio de la transmutación de un nivel a otro, el lugar donde estas dimensiones interactúan en ambas direcciones. Parafraseando a Jameson, si damos a este espacio ambiguo el carácter de mediación, como siempre lo hicieron los más grandes artistas —y como lo estará de modo inalienable en la praxis artística mapuche, para referir a lo que nos convoca—, el polo social (y sociohistórico) de la cultura se manifestará entonces ya no solo como contenido y materia prima, sino como el contexto en el cual el arte «tiene una función genuina de redención y transfiguración de una sociedad caída» (151). Por ello no hemos querido esquivar la mirada estética de debates coyunturales exigentes de sentidos, categorías y perspectivas susceptibles de permear o poner entre paréntesis el autorreferente saber académico, el excluyente «discurso universitario» —en Chile además prácticamente desligado de su sentido público— y la mirada de una crítica cuya progresiva especialización ha inhibido el potencial conflictivo del arte, pues creemos que

expropiadas a los indios, capitalización de un prestigio pulcro obtenido sobre los desmanes de sus subalternos, centralización, conservadurismo modernista, feroz «homogeneización racial», fuerte estatización, sintonización con los ritos del capitalismo mundial, nacionalización de las oligarquías provinciales y del ejército frente a las milicias locales, reafirmación de fronteras [...] De hecho, reajustaba al máximo una versión del Poder de acuerdo a la concepción de las burguesías modernistas a fines del siglo XIX y planteaba, a la vez, el punto de partida de la Argentina oligárquica» (Viñas, 25).

¹⁰ Por su parte, Sergio Villalobos-Ruminott, a propósito de la problemática mapuche en los gobiernos de la llamada Transición chilena, señala que «el único excepcionalismo del que cabe hablar con respecto a Chile es el relativo a una larga y soterrada bio-política de segregación, exclusión y negación de la condición multiétnica de su sociedad. La pretendida excepción chilena no es sino la versión liberal del permanente *estado de excepción* aplicado a su población indígena, que desde comienzos del período republicano en el siglo XIX, ha sido víctima de todos los mecanismos bio-políticos de control, inmunización, asimilación y negación histórica, cultural y, más importante aún, material» (Villalobos-Ruminott, 42).

éste, todavía y sobre todo en estos casos, tiene algo que decir más allá de los muros que intentan cercarlo y protegerlo de indeseadas profanaciones. Y está, como plantea Eduardo Grüner, «en condiciones de hacerlo, porque constitutivamente el arte es una violencia hecha a la apariencia <natural, <normal> del universo. Solo que el abandono del ser de lo político por parte del pensamiento <oficial> obliga al arte a concentrar su interpellación, a transformarse progresivamente en la última trinchera del conflicto agónico» (Grüner, 318).

Es así que consideraremos como eje histórico relevante, en la actualidad de las manifestaciones artísticas que nos ocupan en esta parte del territorio, la reedición democrática realizada durante la Transición chilena de los noventa del sistema económico de libre mercado, el cual, además de venir a confirmar el profundo «ajuste estructural» que se definió en dictadura durante los ochenta —giro económico-político que significó para el Chile de los setenta el temprano abandono del modelo de Estado benefactor (el más temprano producido en Latinoamérica) y una muy acelerada y profunda incorporación al sistema de libre mercado—, vino a consagrarse definitivamente lo que se ha denominado un «ajuste cultural» o «giro simbólico». Ello significaría, en términos generales, la constitución de esta retórica, también conocida como «monetarismo», ya no solo como un discurso económico dominante o legitimado, sino como un *discurso cultural* desplegado hegemónicamente, a partir de un conjunto de intervenciones retóricas e imaginarias en la sociedad: un escenario de intensificada y espectacularizada circulación (Cárcamo-Huechante, 2007).

Interesante resulta suplementar que este *discurso cultural* devenido hegemónico, se empalmará con lo que el sociólogo Jorge Larraín ha identificado como la versión neoliberal de la identidad chilena, la cual comenzará a ser la dominante en el país durante los noventa, como consecuencia de los fuertes procesos sociales sufridos en dictadura; versión identitaria que, a contrapelo de un postmodernismo europeo representativo de una opción cultural favorable a la pluralidad de identidades y en contra del monismo reduccionista de la modernidad, resulta aquí definida por una particular apropiación de un postmodernismo «que apoya la modernidad» y reduce la identidad a un «no-problema» o la reemplaza por una nueva de carácter neoliberal (Larraín, 2001).

En consecuencia, dentro de esta radical operación histórico-ideológica que se auto-observa «sin exteriores» (y por supuesto a-política), con una estructura formalmente democrática que la legitima y reproduce, junto a una práctica social y subjetiva de la versión dominante de identidad nacional tributaria de la hegemonía cultural, no habría que forzar mucho la imaginación teórica para observar interpretativamente desde un enfoque psicoanalítico sobre los fenómenos socioideológicos, que será la fuerza performativa del discurso hegemónico —aquí, como vimos, un ensamblaje de libre mercado e identidad nacional— la que expulsará (una vez más), como una de sus condiciones de posibilidad (y dentro de varias otras exclusiones constitutivas), la articulación de las demandas reivindicativas mapuches a los márgenes, transformándolas en una suerte de «ficción política» cristalizada como mera formalidad institucional.

Ahora bien, para comprender esta expulsión que realizaría el devenir-hegemonía del discurso, nos es productivo apelar a la noción psicoanalítica de «forclusión» (*Verwerfung*) y de «abyección», operaciones que cargan a este margen constitutivo de un sentido amenazante. Explica Judith Butler (2008) que para el psicoanálisis, la llamada *Verwerfung* fundante del sujeto, habilita la socialidad a través del repudio de un significante

primario que produciría el inconsciente o, en la teoría lacaniana, el registro de «lo real». Dicho significante no podría volver a entrar en el campo de lo socio-simbólico sin provocar la amenaza de psicosis, es decir, la disolución del sujeto mismo (o en este caso, del discurso hegemónico que construiría la realidad y los límites de «lo posible»), evidenciando consecuentemente la poca solidez de su fundación. Por otra parte, la idea de «abyección» designaría una condición de exclusión pero *dentro* de los mismos términos de la socialidad, la cual sin dejar de ser amenazante e inhabilitada —pues a la fantasía del sujeto se le presenta como perspectiva de disolución psicótica—, supone un horizonte teórico para la reintegración o repolitización del margen (que es en definitiva la propuesta de Butler desde la teoría de la performatividad), en un proyecto político de «democracia radical»¹¹. A propósito de la teoría política de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, explica Butler que

esta politización estará al servicio de la democracia radical en la medida en que las exclusiones constitutivas que estabilizan el terreno discursivo de lo político —aquellas posiciones que fueron excluidas de la representabilidad y de las consideraciones de la justicia y la igualdad— se establezcan en relación con el estado existente como lo que requiere que se lo incluya dentro de sus términos, es decir, un conjunto de posibilidades *futuras* de inclusión, lo que Mouffe llama una parte del *horizonte* aún no asimilable de la comunidad. El ideal de una inclusión radical es imposible, pero esta misma imposibilidad gobierna, sin embargo, el campo político como una idealización del futuro que motiva la expansión, la conexión y la producción perpetua de posiciones de sujeto y significantes políticos» (275; el énfasis es de la autora).

Volviendo a la realidad histórica chilena, podemos observar que en la llamada coyuntura de los «500 años» de 1992, comienza a desarrollarse una política estatal de integración *neoindigenista*, a través de la Ley Indígena¹² (Ley 19.253) y la creación de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) (Levil Chicahual, 2006). No obstante, la participación en este sistema «representativo», lejos de abrir una posibilidad real a algún tipo de decisión política, no se organizó a partir de los intereses colectivos del «movimiento mapuche», el cual reivindica principalmente su facultad de definir un proceso centrado en principios de *autonomía*. Claves en este proceso devienen los conceptos de «territorio, derecho indígena y autodeterminación» (Levil Chicahual, 244), todas estas nociones claramente relativas al campo discursivo de la identidad cultural. De hecho, es interesante observar cómo estos tres conceptos ejes del discurso reivindicativo guardan estrecha relación con tres elementos que para Jorge Larraín (2001) serían constitutivos de la *identidad como proceso social*, a saber: «Categorías sociales compartidas»

¹¹ Esto en estrecho diálogo con lo que Ernesto Laclau define como «relación hegemónica», concepto que apunta a un objeto/discurso parcial que en el plano de lo social asumiría la representación de una universalidad que lo trasciende, definiendo con ello el campo de lo político. Según Laclau, la teoría de la hegemonía presupone que lo universal es un objeto imposible y necesario —que siempre requiere la presencia de un residuo de particularidad—, y también, por otro lado, que la relación entre poder y emancipación no es de exclusión sino por el contrario, de implicación mutua (aunque contradictoria). Así la categoría de «hegemonía» definiría para Laclau el terreno mismo en que una relación política se constituye verdaderamente (Laclau, Butler y Žižek, 2000).

¹² Sin embargo, en términos de estructura social, mediante esta Ley Indígena se institucionalizaron direccionalmente formas de organización mapuche como asociaciones y comunidades, lo cual significó un reordenamiento «desde arriba» de las antiguas estructuras comunitarias.

(para este caso, el derecho indígena), «lo material» (el territorio), «la existencia de *otros*» (que implicaría, por definición, la autodeterminación).¹³

A partir de 1997, luego de una serie de hechos asociados a la modernización neoliberal y su concomitante explotación de los recursos naturales —como la inauguración de la central hidroeléctrica Pangue y el inicio de la construcción de Ralco en 1998, ambas en territorio habitado por comunidades pehuénches—, se desencadenará un nuevo ciclo de movilizaciones mapuches y la radicalización de sus acciones reivindicativas, al margen de las instancias institucionales «de representación» —*no representativas*— antes descritas; situación que desembocará en lo que hoy conocemos como «conflicto mapuche»¹⁴.

DE ESTE LADO (EMERGENCIAS POÉTICAS DE UN CONFLICTO CULTURAL)

Es así que en medio de este contexto, que se expresa en las zonas rurales del sur de Chile, hacemos un recorte y, considerando únicamente la actividad de algunos artistas de Santiago de Chile, nos es posible dar cuenta de la existencia de dos grupos de teatro mapuche¹⁵: La compañía de teatro OOMM y la compañía Teatro de Mujeres; ambos colectivos dirigidos también por jóvenes mapuches urbanos, particularidad que ha significado para ellos la definición de una relación de reencuentro —y por tanto de re-producción— con su historia e identidad cultural.

La compañía de teatro OOMM, dirigida por Acún Aillapán, ha trabajado desde fines de los noventa en la búsqueda de un lenguaje escénico definido por ellos mismos como danza-teatro, el cual intenta indagar en las representaciones tradicionales de la cultura mapuche, hoy folclorizadas por la mirada occidental y estigmatizadas por los medios de comunicación dominantes. Hasta la fecha han realizado dos espectáculos: *Vivencias Mapuche* (2001), obra que recuperaba las experiencias biográficas del director como mapuche urbano y del reencuentro con sus orígenes. Este trabajo fue financiado por el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART), y presentado en diversos espa-

¹³ Jorge Larraín argumenta que al formar sus identidades personales, los individuos comparten ciertas lealtades grupales o características tales como religión, género, clase, etnia, profesión, sexualidad, nacionalidad, etcétera, las cuales estarían culturalmente determinadas y contribuirían a especificar al sujeto y su sentido de identidad. Con ello, enraizadas estas identidades en contextos colectivos culturalmente determinados, surge la idea de «identidad cultural». En segundo lugar, para Larraín el elemento material tendría que ver con el hecho de que al producir, poseer, adquirir o modelar cosas materiales, los seres humanos proyectan su *sí mismo*, sus propias cualidades, reconociéndose en esas producciones de acuerdo a su propia imagen. Esta construcción o proyección del *sí mismo* necesariamente supondrá la existencia de «*otros*» en un doble sentido: Aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos y también, respecto a los cuales el *sí mismo* se diferencia y adquiere su carácter distintivo y específico (2001).

¹⁴ Levl Chicahual (2006), señala que entre los componentes que de alguna manera explican la radicalización del Movimiento Mapuche, se pueden mencionar: una progresiva pauperización de las comunidades mapuches rurales —particularmente las vecinas a las empresas forestales—; una renovación generacional de dirigentes más activos e informados; una influencia ideológica de movimientos indígenas en otras partes del continente y la amenaza homogeneizante que significa la globalización para la identidad colectiva (244).

¹⁵ Toda la información y reflexiones sobre estas compañías están basadas en el visionado de la mayoría de sus espectáculos y en entrevistas realizadas por quien escribe a los mismos directores. Ello en el marco de una investigación titulada «Teatro mapuche: acercamiento a una teatralidad silenciada», que se desarrolló durante 2008 en los países de Argentina y Chile, apoyada por el Fondo Nacional de las Artes, de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación Argentina.

cios culturales y escolares de Santiago, Temuco, Osorno, y en el Festival de las Culturas del Mundo, en Gannat (Francia). Su segundo trabajo, llamado *Cuatro guardianes de la tierra* (2007), proponía una visión sobre el deterioro ecológico a partir de la articulación de relatos mitológicos y poemas mapuches.

Mediante técnicas de danza contemporánea, música de instrumentos originarios —al igual que sus pares en el territorio argentino— y una exploración corporal de movimientos que actualizan los relatos cosmológicos de su cultura, podemos decir que también estas puestas en escena llevaron a cabo una resignificación del gesto ritual y del repertorio simbólico propio del baile ceremonial mapuche. A partir de este ejercicio creativo, que utilizaba el cuerpo como frontera de su expresividad, se apuntaba a provocar una síntesis performática entre lo mitológico y los recursos físicos de la danza contemporánea, lo cual, abriendo un espacio de reelaboración para los creadores, buscaba tanto dinamizar estéticamente las representaciones de «lo mapuche», como también renovar, en tanto indígenas urbanos, los lazos «imaginados» de su identidad cultural. Y decimos «imaginados» (Anderson, 1983) pues estos proyectos artísticos poseen una definición histórica, política y social que no se vincula con la proximidad o vecindad «natural» de los mapuches urbanos, ni entre ellos ni con respecto a las comunidades rurales; concepción imaginaria que entra en relación dialéctica con la igualmente «imaginada» comunidad de la nación chilena.¹⁶

A todo esto se sumaría la utilización de recursos audiovisuales —lenguaje que paralelamente, como veremos más adelante, comienza a tomar vuelo estético propio, utilizando espacios de experimentación y difusión alternativos— referidos al conflicto mapuche actual, lo cual cumple la función de escenificar una denuncia a la represión y al atropello de los derechos de su gente por parte del Estado de Chile en los territorios del sur. Tal dispositivo técnico, que incorporaba un componente político de actualidad al discurso artístico de estas obras, intentaba cruzar productivamente el didactismo con el que estas eran gestadas, definiendo con ello la particularidad de una poética que, desde el cuerpo mapuche como eje central, parecía constituir el lugar común con las otras expresiones teatrales de ambas partes del territorio mapuche.

Por su parte, la compañía Teatro de Mujeres, dirigida por Karla Huenchun, nace en Santiago por el año 2004, al alero de la escuela de teatro «Facetas» —donde se forma artísticamente la directora—, con el montaje *Awkinko Mapu*, un trabajo principalmente de exploración corporal y danza al ritmo del Kultrún, intervenido por fragmentos de poesía mapuche, que fue presentado en el Centro Arte Alameda, en la comuna de Santiago. Para la directora, este ejercicio habría marcado el inicio de una búsqueda de reencuentro y reconstrucción de su vínculo identitario, a través de la práctica simbólica y ritual de ser-indígena en la ciudad, con toda la complejidad sociocultural que ello significa y ha significado históricamente.

Es así como para su segundo trabajo, titulado *Malen Weichafe* («Princesa Guerrera»), Huenchun desarrolla un proceso ritual y de investigación artística en los territorios ma-

¹⁶ Según Benedict Anderson (1983), las comunidades serían imaginadas en el sentido de que incluso los miembros de la nación más pequeña jamás conocerán a la mayoría de sus compatriotas, no obstante en la mente de cada uno exista la imagen de su comunidad. Definidas por un mito fundacional que se hace presente cotidianamente a través de ritos e instituciones más o menos formalizadas, explica Anderson que estas comunidades realizan una historia compartida en el presente y la proyectan en un futuro figurado por expectativas comunes que abarcan un conjunto indisoluble de emociones, sentimientos y convicciones humanas portadoras de sentido.

puches del sur de Chile, que incluye trabajo en comunidades rurales e incluso la participación en una de sus ceremonias político-religiosas, todo lo cual podría reconocerse como una especie de *retorno* al territorio tanto físico como simbólico de su cultura; signando, en términos de la praxis artística, una comprensión antropológica de la teatralidad, cuyo propósito tenía que ver —según señalaba la misma artista— con aprehender a través de los principios rituales del teatro, el fundamento teatral del rito mapuche.

Resulta interesante comprender que el retorno simbólico-territorial que lleva a cabo la artista mapuche urbana, se corresponde con lo que se llama en términos antropológicos un «rito de pasaje», que justamente ilustra lo que Laura Kropff ha caracterizado de las prácticas identitarias «mapurbe», quienes mediante la asistencia y participación en ceremonias realizadas en las comunidades rurales, pasan de la invisibilidad a la visibilidad en tanto mapuches. Estas instancias rituales significarían para estos jóvenes una transición de la indefinición étnica a la afirmación de la identidad mapuche, a la vez que una aceptación inclusiva de sus pares¹⁷; no obstante, pese a su eficacia simbólica y su importancia ceremonial comunitaria, este proceso seguirá constituyendo para estos jóvenes una operación «urbana» (Kropff, 2004).

Malen Weichafe se estrenaría así en 2007 (también en el Centro Arte Alameda), en continuidad con el trabajo de experimentación escénica del grupo basado en lo corporal, con recurso a la danza y a la utilización de técnicas teatrales como la inclusión de textos, específicamente en este caso, monólogos de prisioneras políticas mapuches en un juicio oral. Podemos leer que esta experimentación de cruce de lenguajes en una matriz escénica cuyo eje se anclaba en el cuerpo —el cual a su vez desplegaba lo aprehendido y transitado durante el proceso ritual mencionado—, articulaba signos en función de llegar a representar, tal vez de modo inconsciente, la marca *colonial*¹⁸ en el indígena urbano, aquel estigma exterior y *ambivalente*¹⁹ de su urbanidad, en otras palabras, representar el «es-

¹⁷ Para ilustrar esto, Kropff describe el proceso del *choike purun*, una de las danzas realizadas en estas ceremonias, la cual se experimentaría como «iniciación». Dice la antropóloga: «Para realizar esta danza los hombres que participan de la ceremonia conforman cuadrillas de bailarines y las mujeres cantan *taiyil*. Los jóvenes principiantes que bailan escuchan por primera vez también su *kempeñ* cantado por las mujeres. El *kempeñ* es un canto sagrado que vincula a la persona, a través del elemento que compone la raíz de su apellido (o por reminiscencias sonoras del mismo), con el mundo espiritual y social mapuche [...] Si bien, para quienes participan de la ceremonia regularmente, el *choike purun* constituye una confirmación de su posición estructural, para los jóvenes «mapurbe» constituye una experiencia similar a la fase de agregación de los ritos de pasaje» (4).

¹⁸ Se entiende, desde la teoría poscolonial, la relación histórica del Estado chileno con la sociedad mapuche como un fenómeno de colonialismo extendido hasta hoy, fenómeno dentro del cual se interpretan las prácticas artísticas estudiadas. A este respecto, fundamentales son los argumentos de Pablo Marimán (2006), quien sostiene que el *fenómeno colonial* «no se trata de los efectos producidos por la pérdida de tierra, la segregación demográfica (desaparición, migración y concentración en reducciones) y la colonización con población chilena y extranjera, sino la reproducción de la institucionalidad del Estado nacional con la misión abierta de conquistar y ocupar todos los espacios: físicos, económicos, espirituales. La chilenización del *Gulumapu* significó acorralar a su población originaria y sobre su propiedad dictaminar una legislación que la administrara, fuera para protegerla en un momento o para dividirla y venderla en otro. El *fenómeno colonial* será —y hasta nuestros días— la constante en la historia contemporánea mapuche, el que se ha edificado en tres vigas maestras: la pauperización material del territorio (enajenándose a colonos, particulares y fundos); la imposición de la gobernabilidad Estado nacional (con un Estado de derecho que legaliza el despojo); y la negación de derechos como pueblo y de la condición de nación mapuche» (125).

¹⁹ Para Homi Bhabha (2002), un rasgo importante del discurso colonial es su dependencia a un concepto de «fijeza» en la construcción ideológica del «otro». Esta fijeza, signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, resulta ser «un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demónica. Del mismo modo

quema corporal» mapuche constreñido en la normalidad del discurso cívico del Estado-nación. De esta manera, al igual que en el caso de los grupos antes descritos, observamos que el sentido del ejercicio artístico —contenido en el cuerpo-mapuche como frontera del discurso— apunta para ellos a un doble objetivo, a saber: la denuncia y la didáctica.

En la esfera de los discursos podemos observar que este modo de producción de sentido que aúna las poéticas mapuches, lo hará en función de una foucaultiana «formación discursiva» (Foucault), reactiva a los procesos de profundización y expansión hegemónica de un discurso cultural específico y su consustancial desterritorialización de las identidades colectivas. Para Michel Foucault, las «formaciones discursivas» aparecerían cuando «entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamiento, transformaciones)» (*La arqueología del saber*, 63); así a partir de su contexto sociohistórico se constituiría, gravitando en torno a la noción de *identidad cultural*, un dominio reactivo de «relaciones establecidas entre instancias de emergencia, de delimitación y de especificación» (Foucault, *La arqueología del saber*, 72), formación desde la cual emergerían estas poéticas, definidas por la situación particular de jóvenes teatristas autoafirmados como indígenas en el espacio-tiempo de lo urbano. Estas condiciones de posibilidad llevarían a orientar su discurso artístico hacia una estrategia autorreferencial; cuyas opciones estéticas, más allá de pretender «mostrar» los valores de su cultura y tradición a un espectador *winka*, ponen el acento en un ideal por re-ligar, a través del teatro y su didáctica, el tejido identitario de un público/comunidad mapuche atomizado; dejando con ello a la vista, una grieta de ambivalencia crítica y sintomática de la hegemonía cultural del Chile actual.

HACIA UNA ESTÉTICA MAPUNKY

Descritas estas teatralidades escénicas, como podemos ver inseparables de su contexto sociohistórico y cultural, se ha propuesto que el enclave abierto por este discurso artístico dentro de una problemática de identidad, supone la aparición de un territorio *indefinido*, que preliminarmente se interpretó desde un cruce de perspectivas (Pereira, 2009), y que en lo sucesivo intentaremos ampliar y complejizar con relación al sujeto social que lleva a cabo estas simbolizaciones:

a) La configuración en el campo teatral chileno de lo que Juan Villegas ha denominado un «discurso teatral marginal», que viene a señalar la existencia de una teatralidad inexplorada por la historiografía del teatro latinoamericano, además de provocar, por su

el estereotipo [o el *mimetismo*], que es su estrategia discursiva mayor, es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está *en su lugar*, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente [...]» (91). Para Bhabha, esta ambivalencia es lo que le da al estereotipo colonial su valor, al asegurar su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes, al conformar sus estrategias de individuación y marginalización; sin embargo, para ser eficaz debe producir continuamente un desplazamiento, su exceso, su diferencia. Así la autoridad del estereotipo o del *mimetismo*, como modos de discurso colonial, es saboteadas por la indeterminación del exceso o el deslizamiento que produce la ambivalencia del discurso: un efecto profundo y perturbador que, para el autor, no se limita a efectuar una «ruptura» del discurso colonial, sino que se transforma en una incertidumbre para su «sueño de la civilidad postiluminista», que fija al sujeto colonial como una presencia «parcial», es decir, incompleta y virtual (Bhabha, 2002).

sola posición de emergencia, un cuestionamiento a la hegemonía del «canón estético teatral» (Villegas). Explica Villegas que la marginalidad de este discurso se fundaría «tanto en la marginalidad social de sus productores o receptores, como en sus discrepancias con respecto al código estético y cultural hegémónico» (321). Sería esta discrepancia ideológica entre discurso crítico hegémónico —sistema de valores estéticos vigente en los grupos culturalmente dominantes, determinado por el contexto sociocultural— y los discursos teatrales, lo que llevaría a relegar a los no coincidentes con el primero a la «marginalidad» discursiva y, muchas veces, a su ausencia de la historia.²⁰

b) La otra perspectiva propuesta tenía que ver con comprender que este fenómeno de la teatralidad mapuche, viene a poner en funcionamiento diversas estrategias estéticas constitutivas de un «linde» intercultural y epistemológico en la dimensión de la ficción y las formas artísticas: Un territorio *indecible* e *indecidible* en el cual se libraría un conflicto simbólico-político que pone en suspenso las certezas de las identidades, de las lenguas y los estilos.

Para sostener y profundizar esta lectura, es necesario remitir al antes mencionado *proceso social de identificación*, que para el mapuche urbano comprenderemos ambivalente por su situación intersticial en la cultura y especialmente transversal a sus prácticas artísticas, lo cual llegaría a constituir aquí el nuevo núcleo problemático respecto a posibles promiscuidades entre la estética, la política y la cultura.

La relevancia que adquiere el proceso social de identificación en esta coyuntura es que se corresponde precisamente con el momento en que puede reconocerse y comprenderse la «diferencia cultural», como forma de intervención que participa de una lógica de subversión suplementaria, la cual nos enfrenta a una disposición de conocimientos y a una distribución de prácticas existentes una junto a otra, designando una forma de contradicción o antagonismo social que precisa ser *negociado* antes que negado superadoramente (Bhabha, 2002). Tal como afirma Homi Bhabha:

La diferencia cultural no se limita a representar disputas entre contenidos oposicionales o traducciones antagónicas del valor cultural. La diferencia cultural introduce en el proceso

²⁰ Respecto de esto bastaría con repasar la narrativa de las historias del teatro latinoamericano, para encontrarse con la ausencia de una revisión de la mayoría de las teatralidades indígenas, al menos de los territorios del centro y sur de Chile. Dicha «omisión» denotaría en principio la ignorancia de un presupuesto básico: la pluralidad cultural del territorio latinoamericano (Villegas, *Historia multicultural del teatro*), en particular el de Chile. Una breve mirada por la historiografía teatral chilena confirma esta aseveración, evidenciándonos una escasa preocupación por el teatro indígena. Uno de los historiadores que hace mención al teatro Araucano prehispánico es Eugenio Pereira Salas (1974), quien se remite a afirmar solo que el pueblo araucano distaba mucho de los niveles de las «altas culturas nucleares», explicando además que ello habría impedido descubrir líneas claras y conceptuales de una actividad escénica concreta. Sin embargo, declara observar a través del relato de algunas fiestas atestiguadas por cronistas eclesiásticos o civiles, el testimonio de la existencia de al menos una intención coreográfica y escénica; por ejemplo cuando los «araucanos» en ciertas ceremonias, se valían de elementos escénicos, como la construcción de tabladillos altos llamados *meliu*, que hacían de una suerte de escenario. Añade que las ceremonias y representaciones aquí realizadas habrían tenido mucho que ver con el género de la pantomima, donde los actores, absteniéndose del uso de la palabra, expresaban sentimientos e ideas con toda forma de gestos y acciones. Otro autor que escribe sobre el tema es Luis Pradenas (2006), dedicando algunas páginas de su trabajo para constatar la existencia de esta teatralidad indígena, la cual reconoce omitida por la historiografía teatral hispanoamericana. Pradenas rescata el trabajo de un grupo artístico mapuche llamado «Conjunto Artístico Mapuche *Llufquehuenu*», también conocido como Compañía Dramática Araucana; que habría realizado su actividad teatral en la primera mitad del siglo XX. Su aporte historiográfico sobre teatro indígena se centra básicamente en describir la conformación y organización de este grupo en un período específico.

del juicio y la interpretación cultural ese repentino estremecimiento del tiempo sucesivo, no sincrónico, de la significación. [...] La posibilidad misma del cuestionamiento cultural, la capacidad de mover el campo del saber, o del comprometerse en la «guerra posicional» marca el establecimiento de nuevas formas de sentido y estrategias de identificación. Las designaciones de diferencia cultural interpelan formas de identidad que, en razón de su continua implicación en otros sistemas simbólicos, son siempre «incompletas» o abiertas a la traducción cultural (Bhabha, 199).

Si afirmamos tal como lo venimos haciendo, que las teatralidades mapuches urbanas son parte constitutiva de una *formación discursiva de identidad cultural*, es dentro de este entramado, emergido como producción en clave de diferencia (y/o de identidad), que se abre un espacio intercultural que podremos relacionar con el «*in-between* (entre-medio)» planteado por Bhabha. Esta noción se define como aquellos espacios que proveerían el terreno para elaborar estrategias de identidad, ya sea singular o comunitaria, y que propiciarían nuevos signos de identidad; sería «la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural» (Bhabha, 18).

En esta misma línea, en expreso diálogo con los planteamientos de Bhabha, resulta provechosa para comprender y fundamentar esta apertura del espacio intersticial (aquella grieta de ambivalencia crítica) planteado por las prácticas artísticas que mostraría los contornos epistemológicos y simbólicos puestos en juego por el cruce intercultural, la noción de «*linde*» planteada por Eduardo Grüner. A partir de una mirada que hace anteceder el momento del *encuentro* al de constitución como el momento profundamente político, parafraseando a Bhabha, el autor afirma que el «*linde*» más que un límite intercultural constituiría un espacio «entre-dos» que crea un «tercer espacio» de indeterminación, una «tierra de nadie» donde las identidades encontradas quedan en suspenso, o en vías de redefinición (Grüner).

Ahora bien, como debemos suponer, el campo artístico de los mapuches urbanos no se agota en el lenguaje escénico teatral —en el sentido específico de la disciplina. La heterogeneidad que han mostrado sus prácticas, la riqueza cultural que despliegan a partir de un contemporáneo diálogo intermediático —de todos modos surgido del horizonte de sentido común expuesto—, reconocido desde la estética occidental como imbricado con su cosmovisión originaria y recursos de lenguaje, imposibilitan reducirlas a un género artístico específico. Ante esto, se nos ha vuelto necesario y productivo ampliar el objeto de estudio e integrar representaciones estéticas diversamente «escénicas» bajo una categoría teórica de «teatralidad». Así, los trabajos sobre un lenguaje artístico específico o su cruce, tales como danza, teatro, música, poesía oral y video-arte, veremos que se expresarán en un espacio escénico público diferenciado entre *real* y *virtual*, referido conforme a lo que venimos planteando, a una actualización viva y dinámica del complejo estatus identitario del mapuche urbano.

El concepto de «teatralidad» apelaría, para Juan Villegas, a un discurso, a una «construcción cultural» intencionada que conforma un sistema de códigos de sectores sociales respecto de su modo de percepción del mundo y su modo de autorrepresentarse en el escenario social; así las teatralidades serían portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de las que son producto y en ellas mismas operan (Villegas, *Historia multicultural del teatro*). Entonces la «teatralidad social» será entendida como el con-

junto de teatralidades que caracterizarían a una sociedad determinada, donde coexisten una pluralidad de sistemas o subsistemas que remiten a numerosas categorizaciones y se corresponden a los específicos sistemas de signos empleados por los «practicantes» de la teatralidad en cada sistema (Villegas, *Historia multicultural del teatro*). En virtud de esto, dentro de la «teatralidad social» reconoceremos y diferenciaremos subsistemas de *teatralidad escénica* y de *teatralidad mediática o virtual*, según el estatuto de realidad o dimensión de los sistemas significativos en los que —como veremos— se expresan.

A la luz de los planteamientos de Óscar Cornago, la idea de *teatralidad mapuche urbana* podría identificarse teóricamente como la operatividad de una mirada consciente sobre la representación, que en todos los órdenes culturales implicaría hacer visible los códigos exteriores que están siendo empleados. La teatralidad como operación estaría en la base de cualquier lenguaje artístico, proyectándose por medio de su materialidad exterior hacia un plano simbólico en el que adquiere una pluralidad de significados (aunque no en todos los casos su mecanismo se realice de forma explícita). Es de este modo que, acentuando su carácter preformativo —sobre todo en el cruce de los lenguajes artísticos—, la idea de teatralidad serviría para pensar la resistencia del arte en general y de estas prácticas artísticas en particular, contra la baudrillardiana noción de «hiperrealidad»: signo bajo el cual la realidad actual se habría transformado en puro espectáculo, como consecuencia de la producción mediática o mediatizada de «realidades» antes inexistentes y ya sin criterios de autenticidad. La teatralidad como «estética de la inmediatez», constitutiva de una estrategia de resistencia que devela los artificios de las imágenes y la perversión de los simulacros, plantearía la formación de un no-poder y se levantaría contra toda síntesis unitaria o idea de totalidad, contra todo sistema de producción de sentido con pretensiones de verdad y/o universalidad, contra los mecanismos hegemónicos que regulan los sistemas estéticos y sociales; en definitiva y para el caso particular mapuche, también contra toda estigmatización, estereotipo e idea de identidad clausurada, definida y definitiva.

Parecería proporcionarse con esto entonces la clave para ampliar el horizonte de las manifestaciones pertinentes a nuestra exploración en la «diferencia cultural», por lo que además de plantear un modo de abordar las *teatralidades escénicas* mapuches urbanas en el espacio social «real», teniendo en cuenta la idea de «hiperrealidad» no podremos sino considerar, como campo de análisis de urgente atención e igual pertinencia, el espacio público abierto por el triunfo del medio televisivo en la cultura contemporánea, sobre todo considerando el unilateral modo en que se organizan los medios de comunicación en Chile; coyuntura dentro de la cual hallamos el desarrollo de lo que podemos identificar como *teatralidades mediáticas o virtuales*; teatralidades que estaría siendo puestas en práctica por artistas mapuches, quienes a través del lenguaje del video-arte, han echado mano a recursos y posibilidades tecnológicas (las cuales hoy están lejos de serle ajenas) con fines estéticos y políticos. En relación a lo que Cornago llama el «teatro electrónico de la nueva era», que refiere a la radicalización de la televisión en su impresión de inmediatez, de re-presentación aquí y ahora a través del efecto *en directo*, de la mostración y de la puesta en escena, podríamos pensar que las estrategias desarrolladas por estos lenguajes audiovisuales para resistir a la colonización absoluta de la «transparencia» mediática, tendrían que ver con un intento por recuperar «virtualmente» la frontalidad de la comunicación, resistiendo a la pretendida invisibilidad de la enunciación naturalizada por el medio televisivo; esto tanto por los contenidos como por el modo enunciativo

del discurso audiovisual que asume la existencia de una subjetividad con una posición determinada. Ello incluso daría pie para observar lo que Cornago identifica como «las estrategias y modos de funcionamiento del paradigma mediático de la Modernidad» (Cornago, «¿Qué es la teatralidad?» en *telondefondo*, 281), paradigma que ha intentado hacer desaparecer con su pretendida «transparencia» la distancia inherente a la teatralidad, y su inevitable carácter escénico y performativo.

La problemática específica a la que refieren estos planteamientos como hipótesis teórica, transformaría para nosotros a la popular plataforma virtual de videos *Youtube* en un reducto de *escenificación* por autonomía de «teatralidades virtuales» mapuches, considerando que desde su aparición a mediados de esta década, se exponen y circulan allí una multiplicidad de expresiones audiovisuales realizadas por artistas mapuches, en su mayoría urbanos. Ello representaría un modo artístico, *vanguardista* y alternativo de visibilizar en el espacio público virtual los contextos culturales, las experimentaciones estéticas, las problemáticas sociales y formas de sentido, nacidos desde una nueva forma de auto-concebirse mapuche en la urbe.²¹

En otro trabajo (Pereira, 2009) se ha analizado el caso una acción de arte callejera, realizada por Karla Huenchun, entre otros artistas mapuches, para el Día Internacional de la Mujer en 2007; cuando se construyó una muñeca-niña mapuche de 5 metros de altura, con la cual se realizó una marcha por las calles del centro de Santiago, acompañada por mujeres mapuches vestidas con toda su indumentaria, bailando y tocando el *Kultrún*, y seguida por agrupaciones indígenas y de otras minorías. Lo que a nuestro juicio era tremadamente sugestivo en esta acción, radicaba en el hecho de que la muñeca mapuche buscaba realizar la repetición y resemantización del gesto mega-estelar de «La pequeña gigante», montado durante el festival «Santiago a Mil» en enero 2007, por la compañía francesa de teatro callejero Royal de Lux; que al igual que este año, recibió una cobertura mediática de carácter total y una expresa legitimación institucional tanto política como artística²². Así la *performance* de la muñeca mapuche, que desde los márgenes sociales y artísticos hizo aparecer las sinuosidades y límites de la *discursividad teatral hegemónica*, al interpelar la conformación del campo teatral chileno y sus referentes, representa para nosotros a su vez una *proyección monstruosa*, esta es: la reintroducción de aquel cuerpo simbólico y fronterizo del mapuche, trabajado poéticamente por todos los artistas que analizamos anteriormente, ahora hiperbolizado en la escena misma del espacio público —lugar de la *performatividad* del «sujeto nacional» por autonomía—. Y en los términos de esta desproporción, la repetición de ese gesto *mega-estelar* retornaba —ambivalente, excesivo, monstruoso— ya no como lo mismo, sino como un excedente simbólico, que provoca a la imaginación el riesgo de una hipótesis guía de nuestra investigación respecto de estas prácticas, la cual sostiene que la actual irrupción de un discurso artístico mapuche en el espacio público —como despliegue de estrategias estéticas *performativas* escénicas y virtuales—, comprendida desde una categoría teórica de *teatralidad*, permite articular una *problemática de identidad* que desborda

²¹ La sistematización y análisis de estas teatralidades y sus discursos estéticos, es parte de una investigación en curso del cual este trabajo es producto, sin embargo en esta oportunidad no se desarrollará desde esa perspectiva. Nos limitamos a exponer los fundamentos, enfoques teóricos y las problemáticas que motivan abordar estas prácticas específicas, dentro de esta categorización.

²² Ilustrativa es la «anécdota», a nuestro juicio de gran complejidad, del desayuno que compartió en ambas oportunidades la súper marioneta con la Presidenta de la República, Michelle Bachelet, y sus noches de sueño en su «hipercamastro» frente del Palacio de gobierno.

su significado inmediato. Desde ahí pensamos que en el «artefacto» semiótico que constituirían estas teatralidades se llega a configurar un territorio *indefinido*, susceptible de ser interpretado como la realización en el plano de lo imaginario de una praxis artística y política «imposible» en el plano de la realidad social. Emergencia territorial simbólica que aparecería «sobredeterminada» por los factores sociohistóricos y culturales que implican la radicalización del mentado «conflicto mapuche», constituyendo un modo *otro* de reivindicación identitaria que re-escenifica productivamente la estigmatizada causa indígena, y delimita un crisol privilegiado de conocimiento intercultural y fecunda complejidad estética.

Operaciones de simbolización que creemos lejos de constituir algo inusitado, se corresponden precisamente con el mecanismo freudiano del inconsciente, que hace emergir «una verdad inter-dicta (entre-dicha) mediante los «textos ficcionales del sueño, el lapsus, el acto fallido y, por supuesto, también las obras de arte» (Grüner, 254). Nos resonaba así en los pasos de la muñeca mapuche por el centro de la ciudad, el eco de la afirmación de Lacan de que «la verdad tiene estructura de ficción»²³; tratándose todo esto, a fin de cuentas, de estrategias estéticas subversivas que suspenden por un momento el tiempo lineal de la significación —sea de «lo artístico», «lo indígena», «lo nacional»— y provocan la sincronía de un espacio significante resistente a cualquier totalización. Momentos profundamente políticos en el territorio indómito de la liminaridad intercultural.

Si retomamos por tanto lo desarrollado hasta ahora, podemos plantear que la suspensión de la linealidad de la significación en estas experiencias estéticas es llevada a cabo por lo que podemos definir como una *doble política de ambivalencia crítica*, sobre territorios que solo entonces se vuelven indefinidos por la «diferencia cultural»: El de la identidad del campo artístico y el de la identidad cultural. Política que será fundamentalmente atravesada por la complejidad que significa la práctica cultural identitaria llamada «mapurbe», que en tanto «metáfora viva»²⁴ constituye el cuerpo material de esa «proyección monstruosa»²⁵ a la que nos referíamos, que acciona y la vez simboliza sobre el espacio social nacional una impertinencia semántica, ininteligible tanto para la lengua *mapudungun* como para el lenguaje cívico, empero establece un actor social

²³ Debemos esta interpretación a las reflexiones de Eduardo Grüner (252-254), a propósito del papel que cumplió la literatura latinoamericana en la definición y construcción de las culturas “nacionales” en la región.

²⁴ Paul Ricoeur (1995) define la idea de «metáfora viva» como la capacidad del lenguaje de crear una nueva pertinencia semántica mediante una atribución impertinente. La metáfora sería viva en la medida en que sea capaz de hacer emergir «de las ruinas de la literalidad», una nueva referencia fuera de la experiencia ordinaria del lenguaje. Así necesariamente gatillaría una «redescripción» de la experiencia, haciendo aparecer otras categorías ontológicas no reductibles a la experiencia empírica.

²⁵ La *monstruosidad* de esta nueva práctica cultural que significa el «mapurbe» se empalmaría con una categoría antropológica liminal (Cf. Turner, 1980) que Laura Kropff utiliza para explicar la construcción de estas identidades. Explica la antropóloga que en términos de construcción de identidades, aquellas no clasificadas por la construcción hegemónica, como la categoría del «mapurbe», son relegadas a la invisibilidad de lo liminal bajo la categoría de «lo monstruoso». La construcción hegemónica de etnicidad circunscribiría la identidad mapuche exclusivamente a espacios rurales y por tanto en el mestizaje biológico y cultural que supone la ciudad, la condenaría a la extinción. Los «mapurbe», bajo esta circunscripción estarían por tanto fuera de la categoría folclorizada de «lo mapuche», en términos de producción cultural. Laura Kropff agrega que por otro lado, la presencia mapuche en la ciudad a la luz de estas nuevas categorías monstruosas, implicaría también un cuestionamiento a la narrativa dominante de la derrota, normalmente asociada a la migración mapuche desde áreas rurales. Esta re-interpretación incluiría una relectura de los «mapurbe» sobre la experiencia social e histórica de sus mayores, que ya no los identifica en el lugar de sumisión sino por el contrario, en el de la resistencia (Kropff, 2004).

innegable que desde la representación artística genera algo así como un foucaultiano «vacío esencial»²⁶, un vacío paradójicamente fundamental para *la representación* (artística y cultural dominantes), como también de la evidencia de su fracaso de completitud discursiva²⁷. Y debemos traer de vuelta la noción de «lo abyecto», repolitizada por Butler, para añadirle a este «vacío esencial», a esta perspectiva del juego de ultradeterminaciones simbólicas que no logran constituir una formación discursiva plena (gesto fundamental del posestructuralismo para la deconstrucción de las identidades sustanciales), es decir, al fracaso constitutivo de performatividad del discurso, su dimensión traumática: la violencia excluyente como su propia condición de posibilidad. Como vimos, la abyección aseguraba para la teoría psicoanalítica la constitución del sujeto o del discurso dominante, el cual no será nunca coherente ni idéntico a sí mismo y debe continuamente fundarse en base a este acto de violencia excluyente, *que es aquí política, social y racial*, y que margina cuerpos e identificaciones heteróclitas fuera del campo de la inteligibilidad; pero que sin embargo, puede retornar con violencia (y de hecho lo hace) dentro de los mismos términos de la propia legitimidad discursiva, para volverse válido, visible e inteligible en el espacio de lo sociosimbólico, y repolitizado bajo un proyecto de lo que explicamos constituiría uno de «democracia radical».

El análisis esboza tentativa y parcialmente la complejidad teórica en la que se despliegan estas estrategias estéticas que llamaremos «mapunk» —noción también extraída de la poesía mapuche urbana, que acuñaremos para referirnos específicamente a la estética de las prácticas culturales «mapurbe» y que, como el *punk*, llevarían inscritas una marca politizada e ideologizada²⁸ — signadas por la doble política de diferencia cultural a la que referíamos, suspensiva de la identidad de los territorios propuestos. Que en términos concretos y en virtud de la heterogeneidad de las prácticas caracterizadas, obligan a reconsiderar las perspectivas planteadas, para interpretar el territorio *indefinido* que suponía la emergencia de estas teatralidades, reescribiendo, en primer lugar, la noción de Juan Villegas sobre los *discursos teatrales marginales*. Ello con el objeto de sostener que las *teatralidades mapuches urbanas* evidentemente no responderán solo a esa noción de las artes escénicas; para lo cual creemos importante también incorporar a esta reconsideración la categoría que propone Villegas sobre los «discursos teatrales subyugados».

²⁶ Refiere a la interpretación que realiza Michel Foucault sobre el cuadro *Las Meninas* de Diego de Velázquez, donde establece que el «sujeto elidido», al cual todos en la pintura miran pero que se encuentra fuera de la misma, como su fundamento narrativo, sería el que permitiría observar la obra «como puro acto de representación»; un vacío esencial que desde el margen posibilitaría se articule el juego de relaciones sintácticas, la emergencia de las formaciones discursivas, las configuraciones que habilitan cierta episteme como positiva (Foucault, *Las palabras y las cosas*).

²⁷ Es importante aclarar que la complejidad que implica esta figura del «mapurbe» en su relación con las producciones artísticas merece un trabajo aparte. Por lo pronto, la intención ha sido dejar planteada la problemática y significados que abre, pues un desarrollo exhaustivo de esto constituye parte del trabajo investigativo que se encuentra en proceso.

²⁸ Para Laura Kropff, el planteamiento de la presencia mapunk incluye un cuestionamiento al supuesto de que solamente hay ciertos espacios (ceremonias y organizaciones) que son «naturalmente» mapuches. «El hecho de que las organizaciones constituyan un ámbito de recreación de lo mapuche que ha sido legitimado en el discurso público es una elaboración de la generación previa de activismo político cultural. Queda claro que para los autodenominados «jóvenes» mapuches este es un piso, un punto de partida que no se cuestiona. Es a partir de ese piso que ellos plantean la legitimación de nuevos espacios como lugares cotidianos mapuches» (Kropff, 6). Espacios que tendrían una marca etaria y una marca de clase, pues son los lugares donde si bien son los jóvenes los que establecen sus vínculos sociales, no tienen otros recursos para ocupar otros ámbitos, que no sean, por ejemplo, la calle.

Para el autor esta categoría incluiría a aquellos discursos a los cuales el poder prohíbe su existencia privada o pública y que su subyugación puede ser tanto explícita como implícita. Explicando que los factores que justifican al poder para ejercer esta subyugación variarían de acuerdo con el sistema en el poder, con la funcionalidad que se le asigna al arte y a sus potenciales destinatarios; agrega que además del fundamento político su fundamento también podría ser de orden «moral», lo que llevaría a justificar a veces no sólo la censura sino la eliminación de formas y material artístico²⁹ (Villegas, *Historia multicultural del teatro*). Dicho esto podemos extender entonces la dimensión de análisis y sintetizar estas categorías para señalar que lo que llamaremos «teatralidad mapunk» y sus estrategias estéticas, podrán constituir de modo más amplio *discursos artísticos marginales y subyugados*; discursos que vienen a señalar la existencia de una praxis artística inexplorada por la crítica y la historiografía del arte chileno, y provocan, en virtud de su posición de emergencia, un cuestionamiento de las jerarquías estéticas del campo intelectual; además de delatar, por sus mismas estrategias y contenidos, los articulados regímenes de verdad que entraman relatos sobre la realidad social, en función de la revisada hegemonía cultural.

Finalmente, sobre la política de ambivalencia crítica que el «mapurbe» lleva a cabo mediante sus performativas *escénica y virtual*, específicamente en la dimensión de la identidad cultural, ya se han aportado con cierta abundancia algunas pistas productivas. La inscripción aquí del «significante colonial» de Homi Bhabha, que supone el «mapurbe» y su performatividad estética *mapunk*, se vuelve un «entre» dialéctico de la estructura disciplinaria de la cultura, que confunde a opuestos a la vez que emerge entre oposiciones. Este «significante colonial», que no es *ni lo uno ni lo otro*, «es un acto de significación ambivalente que literalmente escinde la diferencia entre las oposiciones binarias o polaridades mediante las cuales pensamos la diferencia cultural. En el acto enunciatorio de la escisión, el significante colonial crea sus estrategias de diferenciación que producen una indecidibilidad entre sus contrarios u oposiciones» (Bhabha, 160); un sinsentido amenazante abierto para que el campo de lo estético se embarre en esta problemática y la vuelva poderosamente política, imaginando y desplegando sus propias estrategias, cartografías teóricas que guiadas por un imperativo ético-humanista emancipatorio y latinoamericano, desarticulen la autoridad discursiva hegemónica de identidad nacional y libre mercado, y construyan con ello resistencia cultural.

²⁹ Resultaría sugerente revisar con relación a esto el conocido caso (entre muchos otros) del procesamiento de la documentalista Elena Varela, quien al momento de su detención se encontraba realizando un documental llamado *Neuen Mapuche*, cuya temática era el conflicto mapuche con las empresas forestales. Todo el material de cámara, los archivos y documentos pertenecientes a la producción de este documental fueron incautados por la Policía de Investigaciones de Chile.

REFERENCIAS

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Medio impreso.
- Arreche, Araceli Mariel. «Teatro Mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisibl?». *La revista del CCC 2* [en línea] (2008, Enero/Abril). Sitio Web. Fecha de ingreso: 20 de abril de 2010.
- Arreche, Araceli; Giberti, Karina y Andrés Pereira. «Teatro mapuche: prácticas de identidad y resistencia». *Revista Espacios 39* (2008). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 21-26. Medio impreso.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. Medio impreso.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Medio impreso.
- Cárcamo-Huechante, Luis. *Tramas del Mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. Medio impreso.
- Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. Medio impreso.
- . «¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad». *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral 1* (2005, agosto). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Medio impreso.
- Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004. Medio impreso.
- . *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. Medio impreso.
- García B., Mabel y Sonia Betancour. «Estrategias discursivas en la poesía y visualidad mapuche». *Segundo Simposio Internacional Estéticas Americanas*. Ed. Margarita Alvarado. Santiago: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 369-379. Medio impreso.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Medio impreso.
- Jameson, Fredric. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Buenos Aires: Gedisa, 2004. Medio impreso.
- Kropff, Laura. «Mapurbe: jóvenes mapuches urbanos». *KAIROS, Revista de Temas Sociales 8/14* (2004, Octubre). Universidad Nacional de San Luis. Sitio Web. Fecha de ingreso: 20 de enero de 2010.
- Laclau, Ernesto; Butler, Judith y Slavoj Žižek. *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Medio impreso.
- Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2001. Medio impreso.
- Marimán, Pablo; Caniisqueo, Sergio; Millalén, José y Rodrigo Levil. *¡Escucha Winka! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2006. Medio impreso.

- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete Conferencias*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Medio impreso.
- Pereira Covarrubias, Andrés. «Teatro Mapuche y la culpa del ojo estético: Delaciones de una discursividad subyugada». *Segundo Simposio Internacional Estéticas Americanas*. Ed. Margarita Alvarado. Santiago: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 269-281. Medio impreso.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia del teatro en Chile: desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849*. Santiago de Chile: Universitaria, 1974. Medio impreso.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglos XVI-XX*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2006. Medio impreso.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI editores, 1995. Medio impreso.
- Turner, Victor. *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI, 1980. Medio impreso.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. «El problema mapuche y los límites del pensamiento liberal». *Revista de Crítica Cultural* 33 (2006). 42-45. Medio impreso.
- Villegas, Juan. *Historia Multicultural del Teatro y las teatralidades de América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Medio impreso.
- . «El discurso teatral y el discurso crítico: el caso de Chile». *Anales de la Universidad de Chile* 5 (1984, Quinta Serie). 317-336. Medio impreso.
- Viñas, David. *Indios, Ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003. Medio impreso.

Recepción: 11 de mayo de 2010
Aceptación: 9 de junio de 2010