

ARTE POPULAR COMO EXPRESIÓN DE RESISTENCIA:

EL EXPERIENCIAR DE LOS CUERPOS DE LAS MUJERES MAPUCHES

Julieta Sourrouille

Julieta Sourrouille es Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Actualmente es Profesora Adjunta de la materia "Psicología Evolutiva" en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNP SJB), y también es Profesora Responsable en la materia "Derechos Humanos y Educación" en el Instituto Superior de Formación Docente Artística 805. Sus trabajos incluyen el capítulo "Abordaje transdisciplinario y trabajo de campo. Reflexiones a partir de una investigación sobre migrantes rurales en Trelew" en *Miradas geográficas de la Patagonia*. Alcarraz, Monti, Ferrari (comps.). UNPSJB Ed. Biblioteca A. Álvarez, 2012 y la ponencia "Modos de pensar el experienciar de las mujeres mapuches" presentado en el Segundo Congreso de Estudios Poscoloniales, III Jornadas de Feminismo Poscolonial
Correo electrónico: julisoy@hotmail.com

Recibido: 10/3/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: El siguiente trabajo se plantea analizar y comprender la problemática de la resistencia a partir del arte de las mujeres mapuches tomando como ejes centrales la territorialización, el cuerpo como territorio, y la producción de subjetividad. Se pretende desde allí poder dar cuenta de la producción de sentidos por fuera del orden discursivo, donde se señala a ciertas mujeres (las subalternas: mujeres de sectores populares, originarias, negras o mestizas) y, en este caso especial a las mujeres mapuches, exiliadas de la palabra y por lo tanto del poder hegemónico. Cuerpos, migraciones, sentidos, arte, género(s), subjetividad, territorios, son las ideas que recorren este trabajo. Se tomarán para su análisis los estudios de género, las perspectivas de las estéticas decoloniales, y diferentes autores que trabajan pensando las expresiones del arte contemporáneo.

Palabras clave: arte - cuerpo - mujeres - mapuches - resistencia

Abstract: The following work is planned to analyze and understand the problem of resistance from the Mapuche art of taking women as central territorialization, the body as a territory, and the production of subjectivity. Thence is intended to account for the production of meaning outside the discursive order, where women noted, particularly the Mapuche women, exiled from the word, and therefore the hegemonic power. Corporation, migration, senses, art, gender (s), subjectivity, territory, differences are the ideas that run this job. Were taken for analysis of gender studies, ideas about the decolonizing aesthetic, and different authors working thinking expressions of contemporary art.

Keywords: art - body - women - mapuches - resistance

¿De qué hablamos cuando hablamos de arte y de cultura?

En principio, el trabajo a realizar pretende dar cuenta de la producción de sentidos por fuera del orden discursivo de las mujeres mapuches en las prácticas de resistencia que se expresan a través del arte, entendido éste como arte popular, y no desde la visión hegemónica. Se expondrán en el desarrollo del trabajo las consideraciones en torno a las estéticas decoloniales y al arte popular, tomando las herramientas teóricas correspondientes para fundamentar nuestra posición. En torno a ello, nos serviremos de los aportes de W. Mignolo sobre estéticas decoloniales y *aesthesis*; de R. Kush, quien considera la estética desde la cosmovisión del mundo indígena, y también tomaremos a R. Colombres en relación a sus consideraciones sobre arte popular y latinoamericano. En toda la presentación plantearemos la crítica de las teorías occidentales, modernas, patriarcales, que han ordenado el mundo de sentidos hegemónicos. Nuestro objetivo es problematizarlas a partir de la visión del feminismo decolonial tomando al arte como herramienta de expresión de las mujeres mapuches.

El primer escollo que se nos presenta al hablar de arte como herramienta de resistencia es el origen colonial de tal denominación y su concomitante significación. Esta palabra, sin lugar a dudas, ha tenido un sentido colonial/hegemónico al igual que otras palabras de uso cotidiano que, si bien se intenta emplearlas desde un espacio crítico, siguen finalmente albergando un sentido colonial/occidental. Podemos citar los ejemplos de términos como identidad/cultura/pueblos originarios. Es necesario que nos detengamos a pensar los modos de nominar que se han tornado invisibles a nuestros ojos y que, sin embargo, los cargamos de significación utilizándolos desde los lugares académicos en donde –se supone– hay producción de sentidos, de conocimiento. Más adelante nos detendremos en esto especialmente, considerando la tarea militante de los llamados “*intelectuales*” cuando este trabajo se vuelve funcional a los sistemas hegemónicos. Parece ser una tarea que puede tornarse peligrosa si pensamos que el intelectual genera sentidos y que éstos tienen efectos subjetivos en los pueblos que han sido subalternizados a lo largo de la historia moderna.

En relación a dicha temática, luego de estas aclaraciones, queremos volver sobre el concepto de arte. Este concepto ha sido trabajado por distintos autores, entre ellos tomaremos los desarrollos de A. Colombres (1987) por un lado, y de S. Rolnik y F. Guattari (2005) por el otro. El primer autor destaca que:

El desafío, como bien lo comprendió García Canclini, supone la tarea de librar al concepto de arte de su carga elitista eurocéntrica, única forma de convalidar

el mencionado enfoque, que no puede limitarse a contrabandear al campo de lo popular el concepto arte surgido en las estéticas occidentales en los últimos cuatro siglos: un concepto basado en el predominio de la forma sobre la función y en la autonomía de los objetos. Defender la autenticidad y la belleza de ciertos productos de la cultura popular sin concesiones populistas es apoyar la causa de un(a) oprimido(a), hacerle un sitio en la universalidad de la que fue excluido y potenciar su voz (83).

La idea de un arte popular, de un arte del pueblo, viene a romper con el predominio hegemónico de las elites culturales, del arte del museo, del arte de unos pocos y para unos pocos. Colombres también aclara que al hablar de arte popular hay que poder distinguir las diferencias con la producción artesanal. En este sentido, la diferenciación radica en que la producción artesanal se ancla en la repetición en serie a favor de la demanda del mercado, que muchas veces para los artesanos es la única forma de subsistencia. Por el otro lado, el arte popular hace referencia a los procesos creativos donde quienes han sido subalternizados ganan aliados en su lucha debilitando al “opresor”. Según el autor hay una verdad estética y una verdad política que coinciden en el arte popular.

En cuanto a la definición de cultura, donde también se enmarcaría el arte, tomaremos por un lado a Rolnik y Guattari (2005), quienes consideran que el concepto de cultura es reaccionario. Así piensan:

Desde este punto de vista el capital funciona de modo complementario a la cultura en tanto concepto de equivalencia: el capital se ocupa de la sujeción de la económica y la cultura de la sujeción subjetiva. Y cuando hablo de sujeción subjetiva no me refiero solo a la publicidad para la producción y el consumo de bienes. La propia esencia del lucro capitalista está en que no se reduce al campo de la plusvalía económica: está también en la toma de poder sobre la subjetividad. (24)

También van a hacer una mención específica a la llamada cultura de masas, donde entienden que se producen individuos normalizados, jerarquizados por sistemas de valores, sistemas de sumisión que se han naturalizado e invisibilizado. Ante este marco de realidad, lo que se proponen es “construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular” (25).

Sin embargo, Colombres va a reivindicar a la cultura popular, alejándola de la cultura capitalista. Si bien esta salvedad no está permitida en la concepción de Rolnik y Guattari, ya que conciben a la cultura popular como un engaño porque solo existe un tipo de cultura, que es capitalista, creemos que en su análisis, la llamada por Colombres “cultura popular”, se asemeja a la producción de subjetividad singular como propuesta emancipadora. Esto refiere el autor en relación al lugar de la cultura popular frente a esa otra cultura dominante:

La cultura popular [...] resiste y renace para convertirse en el fundamento de los movimientos de liberación, de esa lucha que es en sí un acto cultural y un factor de la cultura, como señala Amílcar Cabral, ya que solo pueden movilizarse y luchar los pueblos que conservan su cultura (17).

Luego continúa: “Se podría decir en otros términos que es la cultura de las clases subalternas, creada por los de abajo en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es sobre todo una cultura solidaria, pues la consume y la produce un mismo grupo de individuos” (57). Resulta entonces que ante las distintas posturas señaladas volvemos a afirmar que hay una relación directa; que, si bien parten desde distintos enfoques o marcos teóricos, tienden a señalar la misma necesidad de cambio, de autonomía, de liberación, de subversión de los órdenes hegemónicos. Por ello nos parece interesante poder dar paso al siguiente apartado, para plantear en profundidad lo dicho hasta aquí en relación a la necesidad de una descolonización en torno al arte y las culturas.

Descolonización necesaria y arte indígena

Nuevamente los aportes de A. Colombres nos servirán para poder pensar el proceso de descolonización de las culturas en Indoamérica. Aquí un paréntesis antes de continuar en relación a la importancia académica de este autor, más precisamente pensando en la relevancia dentro de los llamados estudios decoloniales. Si bien nuestro recorrido de lecturas ha estado siempre más ligado al feminismo decolonial específicamente, por lo que conocemos, no se ha puesto atención en Colombres, estando casi invisibilizado dentro de la academia que se nombra decolonial. Sería bueno preguntarse el por qué de tal omisión, ya que como se mostrará más adelante es uno de los precursores en relación al momento de su producción, en torno a pensar en un arte y cultura desde

una visión *decolonial*, si así se puede nombrar. De hecho, también tomaremos brevemente los aportes de W. Mignolo sobre las estéticas decoloniales, donde parece ignorar los aportes de Colombres. Esto solo interviene como una interrogación, una más, a los lugares de las academias más progresistas, vinculadas con la visión de los estudios decoloniales. Queremos hacer especial referencia a la posición que toma Mignolo, que no escapa de la visión museologizada (y por lo tanto moderna y occidental), ya que en su texto *Aiethesis decolonial* (2010) hace referencia a las estéticas decoloniales pero tomando diferentes casos ejemplificadores de muestras en museos de arte, realizadas por ciertos artistas con acceso a dichos museos, portadores de permiso para esos lugares empoderados. De más está decir que Colombres no va a trabajar con los ejemplos de los artistas de museo, sino con el arte popular que es aquel que emana del pueblo. Bien lo dice el propio autor cuando incita a devolver plenamente la voz al pueblo, eliminando toda represión para que gesticule su cultura. Hay una distinción que hace el autor que recuerda a los desarrollos de María Lugones y de muchos autores decoloniales: “Clase dominada y pueblos colonizados comparten la misma condición de subalternos, persiguen, en virtud de esa diferencia, objetivos distintos: la primera lucha por el poder dentro de la sociedad de la que forman parte, y los segundos por la autonomía” (1987, 22). Con esta cita nos adentramos en la temática de las culturas indígenas. Aquí, el primer problema de un exterminio cultural radica en la doble condición de estos pueblos: pobres y diferentes a la imagen “políticamente correcta”. Sin embargo, tal como la cita lo señala, los pueblos originarios no intentan la toma del poder establecido, sino que luchan por su autonomía, por el recupero de su cosmovisión, por el territorio expropiado y por la libertad de sus pueblos. En la larga resistencia a la dominación, los pueblos originarios han creado continuamente nuevas modalidades de sus culturas. Por lo tanto, no es necesaria la repetición en sí misma como modo de preservación cultural, ya que esa repetición sobre sí mismos se torna en culturalismo al estilo norteamericano, donde también son cómplices de la museologización. Esta repetición en serie de las obras originales afianza el mito y hace que se cristalicen ciertos lugares de los pueblos originarios como “cosa” del pasado. En este mismo sentido, podemos afirmarnos en los dichos de R. Kusch (1959), autor que nos habla de la estética americana haciendo referencia especialmente al arte indígena. Nos habla de “lo indio” como objeto para el mundo occidental: lo indio como lo muerto y, como tal, objeto de exhibición en el museo. Antes bien, concibe a lo indígena como lo viviente, en continua lucha contra la cosificación.

Y una vez más tomamos las palabras de Colombres, ahora para ver el carácter decolonial de lo que él define como cultura popular:

La cultura popular no puede definirse como precapitalista, sino, en todo caso, como acapitalista. Su destino no es disolverse en la modernidad occidental, tanto en su faz capitalista como socialista, sino alcanzar su propia modernidad. Lo otro implicará una derrota frente a este desafío, y el triunfo de la colonización espiritual (64).

Siguiendo al autor, pensamos que el desarrollo de la cultura popular debe dar lugar a un proceso de descolonización que implique desarrollar un concepto netamente político de cultura. Es decir, la cultura debe retomar el rol central del que ha sido desplazada para cumplir dentro del sistema capitalista uno casi decorativo y menor en relación a otras áreas valorizadas. Dentro de este sistema hegemónico se aceptan algunas características folklorizadas de los pueblos indígenas, de los negros, de los mestizos, pero bajo el registro universalizante del occidente colonizador. Tengamos en cuenta que la colonización cultural no solo se basa en la imposición, sino que hay un sector de “entregadores” encarnado por la burguesía latinoamericana que se fascina con las normas y las formas imperiales. Pero ante todo ello W. Mignolo nos explica el modo de pensar en una decolonialidad posible: “La decolonización de la estética imperial basada en la representación, consiste en crear y hacer que lo creado no pueda ser cooptado, enflaquecido y achatado mediante el concepto de representación, o la unilateral y limitada concepción de complejidad de Morin” (2010, 21). La descolonización de la cultura se impone como una tarea de militancia constante, en cada acto, en cada pensamiento, en cada palabra. Es un trabajo que no solo debe ser cotidiano sino también, y necesariamente, colectivo. En el caso de las mujeres mapuches, la descolonización es sobre el propio territorio corporal. A ello nos referiremos ahora.

Los cuerpos que importan

El cuerpo es en las mujeres un territorio que se constituye como espacio de resistencia, donde la experiencia deja las marcas de esas luchas que son domésticas, raciales, de clase, de género. En el caso de las mujeres mapuches creando, es el cuerpo el que toma centralidad en sus actos: las manos ajadas que traman la urdimbre, la voz que canta los *tailes*, el cuerpo del *kamaruko*, y de las ceremonias sagradas. Las mujeres mapuches han sido exiliadas de la palabra, al decir de Foucault, del discurso del orden. Su resistencia se expresa en el arte popular que se encarna a través de sus cuerpos.

En relación a la toma o recuperación de la palabra, nos detendremos especialmente para hacer un paréntesis. Aquí, muchas feministas, entre ellas podemos citar a A. Lorde, han hablado de poder devolver la palabra a las mujeres, en especial a las mujeres de los sectores populares. Sin embargo, al hablar de las mujeres mapuches, vale la pena detenerse para deconstruir esta proclama. En principio, es cierto que la mujer mapuche, por ser mujer y mapuche, ha sido acallada por la cultura patriarcal, occidental, capitalista. Esto no lo podemos negar y es un hecho constatable diariamente. Pero también la cosmovisión mapuche valoriza la contemplación, que es la que permite la escucha de la naturaleza y la conexión con un cosmos imposible de escuchar sin el silencio. Con lo cual, encontramos que en las pocas palabras, muy escasas y casi inaudibles, de las mujeres mapuches (especialmente en el caso de las abuelas, que han venido de la meseta, de una vida de campo o de aquellas que aún viven en la ruralidad) conviven la represión sufrida durante siglos como, en primer lugar, indios, y en segundo, mujeres, con el silencio elegido para la escucha atenta que permite el sentir de la *mapu* (de la tierra), del cielo, del aire, y del agua.

Durante siglos los sistemas coloniales se han encargado de que se dinamiten los modos de vida, los usos y costumbres, las cosmovisiones, los cuerpos y las pieles que no se adecuaban ni adecuaban a los sistemas normalizadores. Los cuerpos que han importado son aquellos que se amoldaban al “bien occidental”, olvidando e invisibilizando esos otros cuerpos que, al decir de Yuderkys Espinosa (2009), son los cuerpos de las otras Otras. Es el cuerpo de las mujeres subalternas el que más sufre de este exilio de la palabra y, por lo tanto, de la imposibilidad de su propia representación. Cuerpos como espacios de inscripción socio-históricos, territorios de luchas y marcas.

En este sentido, tal como Segato (2003) nos recuerda con una cita de Butler, queda siempre algo que escapa al significante, aquello de lo que la palabra no puede dar cuenta, que tiene que ver con el experimentar de los cuerpos. Nos gustaría tomar un pasaje para tratar de reflejar esta idea: “El cuerpo del otro es la encarnación del principio de realidad, el ancla que torna la dialogía posible. Es, al mismo tiempo, un texto pero también una resistencia a ser texto” (171). La referencia a la resistencia es una manera de poder pensar en ese experimentar de los cuerpos, en ese más allá o más acá de las significaciones. Se es y al mismo tiempo se resiste. Cuerpo como marca significativa, y a la vez como la resistencia a ello.

Cuerpos donde nacen rebeliones, así son los cuerpos de las mujeres mapuches. Expresan la disruptividad desde sus cuerpos. La lógica que los guía es comunitaria antes que individual, hay un cierto borramiento entre los límites del cuerpo individual y la comunidad.

El cuerpo, en función de sus carencias o de su potencialidad de rebelión, se revela como central en la resistencia y lucha contra los poderes hegemónicos de los distintos tiempos. Así expresa Bhabha, tomando a Fanon, el tiempo de la liberación, de los otros modos de vida puestos a la luz del sol; es un tiempo de “incertidumbre cultural, de indecidibilidad significatoria o representacional” (2003, 55). Y más adelante agrega: “En la incertidumbre acecha el hombre negro con la máscara blanca, y de esa identificación ambivalente (piel negra, máscaras blancas) es posible, creo, redimir el pathos de la confusión cultural en una estrategia de la subversión política” (2003, 84).

Hay que tener presente que el conflicto de género tanto como el conflicto racial son sostenedores de sistemas de poder y, en la medida en que se mantienen las desigualdades, se legitima y naturaliza el Poder que diseña las lógicas para que esto se perpetúe. Las mujeres a lo largo de la historia han sufrido exilios en relación a la palabra. Otros nos han dicho cómo ser, cómo sentir, cómo pensar. Las apropiaciones de sentido, los violentamientos simbólicos, son tan cotidianos que se convierten en naturales hasta para lxs mismxs oprimidxs. Con esto podemos decir que la violencia, en tanto no solo es violencia física sino también “invisible”, es constitutiva de las relaciones de género y de razas y, por lo tanto, también de las relaciones de poder.

Se busca acabar con ese “tipo” de mujer, con “esos” negros, con aquellas/os que molestan, que no callan, y que por eso es necesario silenciar. Parafraseando a Segato, son despersonalizados como sujetos por sus agresores para pasar a ser solo una categoría a eliminar. Tomemos las siguientes palabras: “...siempre las mujeres, los negros, los pueblos originarios, los disidentes. Estos otros interiores son coaccionados para que se sacrifiquen, callen y posterguen su queja y el argumento de su diferencia en nombre de la unidad sacralizada y esencializada de la colectividad” (2003, 14).

Sin embargo, la producción de subjetividad se expresa en acto, y esto es posible a partir de dispositivos implementados por la reivindicación de estas mujeres y su forma de organización, que dispone de un “muchos” que no unifica molarmente, pero tampoco disgrega. Las ceremonias, las luchas por la mapu, los tejidos y la lengua expresan la cosmovisión donde ya no hay binarismos occidentales sino dualidades milenarias.

Mujeres mapuches creando tramas de nuevos sentidos

En este apartado decidimos poner a jugar en el subtítulo al colectivo de *mujeres creando* de Bolivia, cuya lucha se expresa en las paredes. No se consideran artistas, sino “agitadoras callejeras”. La propuesta política de Mujeres Creando, estampada en

las paredes, ha transgredido todas las imposiciones y convencionalismos del sistema: la organización se basa en la heterogeneidad, la autonomía respecto de todo tipo de expresión de poder, integración de lo público con lo privado, el trabajo intelectual a la par del trabajo manual y la creatividad. Todo esto se concreta en luchas que día a día se ven en su casa autogestionaria “La Virgen de los Deseos”. Este colectivo reúne mujeres indígenas y mestizas y, si bien no es su única lucha y definición, lo cierto es que tienen una marca étnica central.

Este ejemplo nos da pié para pensar que en América Latina se da una estrecha relación entre el arte popular y las mujeres indígenas. Esta relación se establece en la medida en que comparten la categoría de “marginal” y la condición de “subalteridad”: el arte popular al igual que las mujeres, en especial aquellas pertenecientes a los sectores populares, son excluidxs e ignoradxs.

Ahora bien, más allá de la opresión que puedan sufrir dentro del sistema que prioriza algunos sentidos por sobre otros, se piensa que las mujeres mapuches han opuesto diferentes formas de resistencia a este confinamiento. El arte popular, producción no solo material sino también subjetiva, es una de las herramientas alternativas de resistencia que se presenta como la potencia creativa de los sujetos. Podemos ver que la resistencia se hace presente en “las creaciones que crean” nuevos sentidos en las prácticas que las mujeres mapuches llevan adelante. Creemos que el arte popular subvierte las formas de lucha tradicionales y que ha comenzado a transversalizar algunas de estas nuevas formas de protesta concebidas como herramientas de expresión que manifiestan las transformaciones en la subjetividad contemporánea, medios para el cambio social. El arte actúa inventando multiplicidades, modos de subjetivación, afectaciones de los cuerpos, nuevas naturalezas.

En el caso especial que nos ocupa, el de las mujeres mapuches *resistiendo*, creemos que las manifestaciones artísticas y estéticas son aún más notorias que en otros casos, ya que representan una doble lucha ante la marginalidad y la opresión, la defensa del territorio y de su cosmovisión.

Es por ello que creemos que el empoderamiento de las mujeres a partir de un proceso de autonomía y autogestión debe pensarse ligado al arte popular como herramienta de producción desde la diversidad y la diferencia, y no ya como estigmatización de la desigualdad. Las expresiones artísticas muchas veces ayudan a manifestar ese cuestionamiento que por medio de las palabras y los hechos no puede aflorar.

Esto nos lleva a pensar que el arte superará las formas institucionalizadas de ejercer el Poder en tanto entendamos al arte popular producido por estas mujeres ya no

como la representación de algo establecido, sino como la creación de nuevos sentidos con una potencialidad que se ejerce como resistencia.

Al decir de Deleuze, el arte debe ser resistencia social y política, en contraposición al concepto de arte como repetición, como información, como expresión de la sociedad de control. Esto implica que el arte se convierta en la vía regia que toman las mujeres mapuches para poder resistir a las formas institucionalizadas de opresión. A partir de que ganan este lugar dentro de sus comunidades, ya no son individualidades solitarias sino que se transforman en colectivos. Es más, el arte que producen es colectivo, no expresa la protesta por la reivindicación de una de ellas, sino la de todas y todos. El arte popular que ellas inventan crea subjetividad, las subjetiviza en sus propias acciones. Ya no es un arte imitativo, re-presentativo, re-presivo, preso del presente y de lo molar; es un arte de la multiplicidad y no de la unicidad. Es, en términos deleuzianos, “acontecimiento”, líneas de fuga que se entrecruzan, territorializaciones y desterritorializaciones constantes: “...otro arte, en que las líneas se desterritorializan, los colores se decodifican, ya no remiten más a las relaciones que tienen entre sí, y unos con otros. Nace una organización horizontal, o transversal, con líneas de fuga o de abertura” (Deleuze y Guattari 1972, 325).

Creemos entonces que las mujeres mapuches, y quizás todos aquellos que han sido marginados, expresan a través de las creaciones ligadas al arte sus resistencias, sus luchas, sus poderes, sus fuerzas. Creaciones de nuevos sentidos, de sentidos revolucionarios, subversivos, móviles, flexibles. Inauguración de formas distintas de resistencia, de expresión, de puesta en marcha de lógicas subversivas. Quizás todos los que de alguna forma estamos dispuestos a resistir a los mandatos del sistema podamos comenzar a crear nuevos sentidos, distintos, revolucionarios. Por eso creemos que, quizás, dando mayor atención a estas expresiones podamos pensar de otro modo.

Llega el momento de compartir el trabajo de las prácticas, del experimentar como mujeres situadas, sitiadas, en Latinoamérica, en estas tierras patagónicas, en “los territorios en resistencia”, como los llama Zibechi. De aquí se desprenden las líneas a seguir, algunas ya enunciadas, que tienen que ver con el experimentar, con las prácticas, con los cuerpos que se afectan en ese experimentar; cuerpos experimentados que son territorializados a través de prácticas territoriales que, si bien no hacen a identidad sí marcan, subjetivizan. Entonces, territorio, producción de subjetividad, resistencias, experiencias y cuerpos nos conducen a la producción de nuevos sentidos que, creemos, van unidos a la experiencia del arte, del arte de resistencia, del arte territorializado, del arte corporal y no nominal, del arte más allá de los discursos del orden, más allá del lenguaje

hegemónico, más allá de la palabra como institución. En base a estas ideas que intentamos problematizar, comenzaremos por el experimentar de las mujeres (y) mapuches.

Las mujeres mapuches a las cuales hacemos mención no son una “muestra representativa” ni es la intención de que lo sean. Son mujeres que viven en la ciudad de Trelew, algunas de ellas han venido a vivir desde el campo a la ciudad en la década de los 70, época del auge del Parque Industrial en la ciudad. Contextualizamos este trabajo geográficamente en la ciudad de Trelew, Provincia de Chubut, a 1500km de la ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se encuentra emplazada en la región noreste de la provincia, en lo que se ha conocido como valle inferior del río Chubut. Tiene en la actualidad una población del 120mil habitantes aproximadamente. A mediados de los años 70 se produce una importante migración de población rural hacia la ciudad motivada por las esperanzas de progreso en torno a las posibles fuentes laborales suscitadas por el parque industrial. Con el afán de buscar otro tipo de vida, en muchos casos, luego de ser despojados de sus campos por terratenientes o, en otros, porque el hombre de la casa se había ido y quedaban las mujeres solas con los chicos en el campo, sin demasiados recursos más que el propio trabajo. Este es el marco en el que se vivió la llegada de muchas mujeres mapuches a la ciudad. El emplazamiento de estas mujeres y de sus familias fue en las periferias, formando las barriadas populares. La mayor comunidad mapuche se asentó en el barrio Planta de Gas. En las entrevistas realizadas, todos los entrevistados habitantes de barrios periféricos expresaron una misma particularidad: que el barrio Planta de Gas es peligroso. Justamente, se trata de un barrio en el que no solo el pueblo mapuche es parte importante en su conformación, sino que es allí donde hace años se comenzó a gestar el grupo de resistencia mapuche. Hoy la realidad es otra. Las personas que reconocen su origen étnico cada vez son más, aunque aún perduran las marcas de ser el otro inferior, el subalterno. Los grupos de mapuches se van multiplicando, se enseña la lengua en varios centros barriales, en talleres municipales y en la universidad local (Universidad de la Patagonia San Juan Bosco). Allí, se ha creado la cátedra abierta de pueblos originarios dando lugar a varias actividades del orden de pensar la cosmovisión mapuche dentro del marco universitario. Además, se cuenta con la representación estatal que dentro del gobierno provincial se manifiesta en la Dirección de Asuntos Indígenas creada en junio del 2008, sumando también el trabajo que realiza la Secretaria de Cultura con el aporte desde la investigación y la recuperación de la memoria a través de los objetos y cuerpos hallados. Queda para un trabajo futuro pensar en estas distintas instancias que en la actualidad conviven de diferentes modos.

Sin embargo, y volviendo la mirada hacia las mujeres mapuches, muchas de ellas (aunque no todas), aún siguen siendo invisibilizadas por la cultura occidental. Por ello, si bien parece que es contradictorio el pensarlas por fuera de la objetualización científica y, a la vez, no citarlas en sus textuales palabras, esta contradicción no es tal ya que es muy difícil citar sus propias palabras, porque, en ocasiones, no contamos con ellas. Justamente en este trabajo señalamos esta situación, ya que han sido exiliadas de la palabra. Y esto no es una metáfora, sino que es un dato real. Por este motivo pensamos al arte popular como herramienta de expresión que, de alguna forma, suple al discurso, a la palabra no escuchada o a aquella no dicha. Y es aquí cuando aparece el cuerpo en todo su protagonismo, y la experiencia de ese cuerpo más allá del cerco de sentido.

En relación a la idea del experimentar ligada a la afectación de los cuerpos, haremos un pequeño recorrido por las feministas que tienen la idea de la experiencia ligada a la militancia de las mujeres. En ese plano es que tomamos a autoras como Chandra Talpade Mohanty y Adrienne Rich, quienes afirman la importancia de la experiencia de las mujeres como algo intransferible. Se habla de experiencias marginalizadas, como:

...sistemáticamente oscurecidas u omitidas en las representaciones del mundo culturalmente dominantes. Tales experiencias están estrechamente relacionadas con posiciones de sujetos económicamente, culturalmente y políticamente marginalizadas, porque en esas posiciones la gente tiende a soportar costos ocultos y las contradicciones de las políticas sociales, y porque la subjetividad de esta gente es negada a menudo en la cultura dominante. Sin embargo la experiencia marginalizada no está restringida a posiciones predeterminadas [...] (Stone-Mediatore 1999)

Esta experiencia, en tanto experiencia marginalizada, es pensada como un recurso subjetivo para la elaboración de discursos de oposición. Gloria Anzaldúa, considera a la experiencia como conciencia mestiza, permitiendo el renarrar las experiencias singulares, la construcción de una experiencia colectiva. Otra autora, Lina Alcoff, señala que la experiencia es solo corporal. En ese sentido, pensamos que en las mujeres mapuches, que viven experiencias marginalizadas, siempre sus experiencias son corporales, y ello hace que queden silenciadas a la vez cobran la fuerza del “acontecimiento”, en el sentido deleuzeano, más allá de la palabra, como afectación de sus cuerpos.

Devenir arte, devenir resistencias: Mujer(es) y mapuche(s)

Según Rolnik y Guattari:

Esta es la cuestión fundamental de la problemática de las minorías: una problemática de la multiplicidad y de la pluralidad y no una cuestión de identidad cultural, de retorno a lo idéntico, de retorno a lo arcaico [...] Los procesos de marginalización atraviesan el conjunto de la sociedad. De sus formas terminales (como las prisiones, los manicomios, los campos de concentración) a las formas más modernistas (o de encasillamiento social) esos procesos desembocan en una idéntica visión de miseria, de desesperanza y de abandono a la fatalidad. Pero eso es solo uno de los lados que estamos viviendo. Otro lado es lo que hace la condición, el mensaje y la promesa de las minorías: éstas representan no solo polos de resistencia, sino potencialidades de procesos de transformación que, en una etapa u otra, son susceptibles de ser retomados por sectores enteros de las masas (2005, 92-94).

Mayoría y minoría aquí no son cuestiones de números, sino que es un modo de investir lo social, un agenciamiento del propio cuerpo y del modo de mezclarlo con otros cuerpos. Los devenires minoritarios no se interesan por la hegemonía, ni por el poder, ni por la totalidad de lo Uno. Lo que se produce son regímenes de afectación y de producción de subjetividad. En el caso de las mujeres mapuches, de las ancianas del barrio Planta de Gas, sin duda vemos un devenir mujer, un devenir minoritario. La resistencia del pueblo mapuche no busca la hegemonía, la Identidad Cultural en términos de lo idéntico, sino la transformación social en pos de la diferencia, de la coexistencia de una multiplicidad de sentidos que rompen con el Sentido Único, con la Verdad Histórica. Una de las tantas muestras de ello es la ceremonia de recordación llevada a cabo todos los 11 de Octubre. Son vigiliás que despiden la libertad de los pueblos originarios ante la colonización de América el 12 de octubre. Un contrasentido se presenta ante ese Único Relato Histórico con guiños de los poderes establecidos e instituidos durante siglos.

Ese día a las 11 de la mañana se iza la bandera en la Plaza Independencia, centro histórico de la ciudad de Trelew. Generalmente son las abuelas de Planta de Gas quienes dirigen algunas palabras en “lengua” en relación a este día, luego se baila y se arman puestos donde se muestran sus tejidos y sus joyas. No se busca hegemonía, no se busca Poder, se busca la construcción de una forma distinta de pensar la subjetividad,

de una forma de diversidad posible. Estas “artesanas son referentes del trabajo, del sacrificio, de la marginación, del haberse tenido que venir, del desarraigo que pocos entienden lo que es” dice Luis, un vecino del barrio.

Bhabha (2002, 40) toma a Levinas para describir el silencio de Aila como la “existencia crepuscular de la imagen estética”, culturas insurgentes. En palabras del autor: “Las formas de rebelión popular o la movilización suelen ser más subversivas y transgresivas cuando son creadas mediante prácticas culturales oposicionales”.

En el caso concreto de estas mujeres artesanas su oficio se modificó notablemente ya que ellas en sus lugares de origen eran responsables o partícipes de todo el proceso de producción textil que va desde la cría del ganado, la esquila, la selección de los vellones, el hilado, lavado de la lana y, por último, la elaboración de las prendas.

La artesanía en tanto bien-objeto-oficio-práctica valorizada y en ocasiones “activada” como producción cultural de la ciudad, es resignificada y apropiada en forma desigual por diversos actores. Resulta analizable en tanto que el patrimonio es un espacio de disputa y superposición de distintos sujetos sociales que no puede ser concebido sin su dimensión histórico-social, y en tanto proceso dinámico en permanente construcción (Cardini 2005). De hecho, un aspecto surgido en entrevistas a artesanos mapuches es la desvalorización de sus producciones culturales, la distinción entre arte y artesanía ya tratada líneas arriba en relación a los desarrollos de Colombres, analizada también por Ticio Escobar:

La tendencia a considerar como mera destreza manual a las manifestaciones indígenas y populares tiñe, pues, el término “artesanía”, marcándolo con el estigma de lo que no llega a ser arte aunque apunte más o menos en esa dirección. Utilizar dicho término para designar genéricamente a las manifestaciones expresivas populares supone aceptar la división entre el gran arte, que recibe una consideración especial, y la artesanía, como arte menor, que se lleva la peor parte y siempre está marcada por la situación inferior de pariente pobre. Esta división, según queda señalado, esconde siempre un más o menos solapado intento de sobredimensionar los valores creativos de la cultura dominante desestimando las expresiones populares (1991, 102).

La platería y el tejido a telar son las expresiones más reconocidas por el mundo occidental en relación a la cultura mapuche. Pese a que ocupan un lugar importante dentro del mercado turístico, poco se sabe de la multiplicidad de sentidos que relaciona esas producciones con la visión del mundo y de las creencias que se comunican en las

tramas de esos tejidos. En la cosmovisión mapuche, el tejido en telar es una actividad exclusivamente femenina, donde la mujer, según se cree, aprendió este arte de la araña, uno de los animales míticos para la comunidad. De las abuelas tejedoras a las niñas, se aprenden los pasos del armado del telar vertical, hilado, enmadejado, teñido, ovillado, y finalmente, el arte de tejer. Los colores se obtienen de tinturas naturales elaboradas con tierra, raíces, cortezas, tallos, frutos, flores u hojas. La iconografía que se dibuja en las tramas de esos tejidos no es el mero fruto de la imaginación de las mujeres tejedoras, sino que alude al universo simbólico que les es propio y que, cada creadora, comunica en un lenguaje accesible solo para quienes comparten una misma cosmovisión.

En la verticalidad de la urdimbre y en la horizontalidad de la trama que dan vida a las ruanas, las alforjas, las matras y los matrones sobrevive, secretamente, la memoria ancestral de un pueblo. Este mensaje oculto entre las hebras constituye una frontera, tal vez la única, que la ambición del “huinca” jamás podrá flanquearle a la “gente de la tierra” (mapuche). En este sentido, el tejido en telar trasciende su carácter de actividad cultural del pueblo mapuche para devenir una forma posible y diversa de resistir, una decisión legítima e irrenunciable de “seguir siendo”.

Referencias

- Anzaldúa, G. 1999. *La conciencia mestiza. Towards a New Consciousness*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- Bhabha, H. 2003. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Cardini, L. A. 2005. “Producciones artesanales como patrimonio cultural de la ciudad de Rosario.” *Actas III Jornadas de Antropología SEANSO-UBA*. Buenos Aires.
- Chancosa, B. 2005. “Mujeres indígenas en pos de una participación igualitaria.” *Mujeres en resistencia experiencias, visiones y propuestas*. León, Irene (Coord.). Quito: Agencia Latinoamericana de Información. Disponible en <http://alainet.org/publica/mujresis/>.
- Colombres, A. 1997. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1980. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Ed. Minut.
- Escobar, T. 1991. “El mito del arte y el mito del pueblo” en: Acha, J.; Colombres, A.; Escobar, T. *Hacia una teoría americana del Arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol. 85-184.
- Espinosa Miñoso, Y. 2009. “Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional.” *Revista venezolana de estudios de la mujer*. Vol. 14, núm. 33: 37-54
- Fanon, F. 1974. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Schapire Editor.

Geertz, C. 1994. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós Básica.

Kusch, R. 2012 [1959]. *Planteo de un arte americano*. Rosario: Editorial Fundación Ross.

Méndez, P. M. 2008. *Herencia textil, identidad indígena y perspectiva económica de la patagonia argentina. Estudio de un caso: La Comarca de la Meseta Central del Chubut*. Tesis De Licenciatura en Historia Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Sede Trelew - Argentina.

Mignolo, W. 2010. "Aisthesis decolonial." *CALLE 14: revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 4, núm. 4, 10-25

Mohanty, C. 2002. "Encuentros feministas: situar la política de la experiencia". *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. Barrett, Michelle y Phillips, Anne (Eds.). México: "Programa Universitario de Estudios de Género / Universidad Autónoma de México y Editorial Paidós Mexicana, S.A.". 89-106

Rivera Cusicanqui, S. 2001. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rolnik, S. y Guattari, F. 2005. *Micropolíticas: cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Segato, R. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo.

---. 2011. "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial." *Feminismos y poscolonialidad*. Bidaseca, Karina. y Vasquez Laba, Vanessa (Comps.). Buenos Aires: Godot, 17-47.

Spivak, G. 2003 [1988]. "¿Puede hablar el subalterno?" *Revista Colombiana de Antropología*. Colombia. 39: 297-364.

Stone Mediatore, S. 1999. "Chandra Mohanty y la revalorización de la experiencia." Disponible en <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/chandra-mohanty-y-la-revalorizacion-de-la-experiencia#sdfootnote1sym>

Zibechi, R. 2009. *Territorios en resistencia*. Buenos Aires: Ed. La vaca.