

Excedentes colectivos y tecnologías de la imagen. Derivas político-culturales de la producción audiovisual *Mapuche*

Avance de investigación en curso

GT28 Interculturalidad: Pueblos originarios, afro y asiáticos en América Latina y el Caribe

Andrea Murden Suárez – Andrés Pereira Covarrubias

Resumen:

El trabajo presenta una investigación en curso sobre producción audiovisual desarrollada por *mapuche* de las ciudades en Chile, desde fines de los noventa. Se realiza una breve contextualización socio-histórica de los procesos culturales implicados en el fenómeno y se intenta interpretar el horizonte de sentido en el cual se inscriben estas prácticas de comunicación y cultura, sobre la base de un análisis estructural del discurso de los agentes involucrados. Asimismo, da cuenta de los modos de representación audiovisual más paradigmáticos y de las construcciones de subjetividad que a partir de estos registros se proyectan; para al final esbozar un posible campo de discusión teórica en el cual se viene problematizando los alcances político-culturales de estas manifestaciones de colectividad.

Palabras clave: *Mapuche* – Audiovisual – Subjetividad

I. Contexto en el que se inscribe el trabajo audiovisual *mapuche*

A partir de la última década del siglo XX, comienzan a aparecer y desarrollarse en Chile con cierta sistematicidad, producciones artísticas en los ámbitos de la poesía, la música, las artes plásticas, el teatro, la danza y la audiovisualidad, a manos de una generación de *Mapuche*, en su mayoría nacida y educada en las ciudades lejos de sus tierras de origen, con el común denominador de que sus abuelos habrían sido la primera generación *mapuche* migrantes del campo.

Antes que todo, una de las claves fundamentales para asomarse a este fenómeno es comenzar por entenderlo como lo que es: parte de un proceso de reagrupación y reorganización de un grupo humano después de una larga y devastadora guerra, cuando desde una posición subalterna y bajo la dominación colonialista de un Estado-nación, empiezan conformar nuevas formas de sobrevivencia. Modos de existencia de un colectivo que, en este caso, ya no serán definidos únicamente por la pertenencia a la *ÑukeMapu* (Madre Tierra), significando con ello una nueva perspectiva, abierta para reconocer una alteridad que no representa para nosotros sino la imposible sutura del sí mismo nacional: la de los llamados *Mapuche-Warriache* (gente de la tierra – gente de la ciudad; warria/kara: ciudad,) (Aravena, 2003). Creemos importante dejar de lado la categoría comúnmente utilizada de “urbanos”, pues esa definición corre el riesgo de pasar por alto la complejidad social que significa el fenómeno de la migración y el proceso de construcción identitaria en dicha dinámica; tendiendo a omitir la historicidad colectiva y el fenómeno de “ida y vuelta” que implica el proceso de la migración, y las redes que en este trayecto se establece (Gissi, 2002).

El fenómeno de la migración *mapuche* a la ciudad forma parte de procesos de desplazamiento indígena de alcance regional durante las últimas décadas, pero que en Chile tiene sus particularidades y data de más antiguo –aunque de todos modos relativamente reciente–, reconociéndose su origen en la conquista final del *Gulumapu* (territorio *mapuche* ubicado desde la cordillera de los Andes hasta el océano Pacífico, y entre el río Biobío y Chiloé) por parte del Estado de Chile a fines del siglo XIX, a través de la campaña militar también llamada “Pacificación de la Araucanía” (1862-1881). Perdida su

independencia y autodeterminación, transformada la base de su economía ganadera expansiva en un sistema de agricultura de subsistencia, definitivamente desestabilizado internamente y dispersado en su estructura social pre-reduccional, el Pueblo *Mapuche* migra fundamentalmente a consecuencia de una situación socioeconómica de empobrecimiento radical en las comunidades. Dicho fenómeno demográfico, según ha sido estudiado (e. g., Gissi, 2002; Aravena, 2003; Ancán, 1994), está marcado por 3 generaciones, cada cual con un significado diferente respecto de la experiencia de la condición de migrante: La tercera generación, en la cual nos centramos, iría desde 1980 hasta nuestros días, quienes se encontrarían en un proceso de replanteamiento de su identidad étnica, significando los hechos asociados al (mal) llamado “conflicto *mapuche*”, como hitos influyentes en su revalorización y reflexión identitaria.

Dicho conflicto adquiere sus dimensiones contextuales al remitir a los inicios de los gobiernos de la llamada transición democrática, a su política estatal de integración “neoindigenista”, y a la consagración del sistema económico de libre mercado no solo como discurso económico legitimado sino como hegemonía cultural (Cárcamo-Huechante, 2007), en tiempos en los cuales Chile comenzaba a narrarse a sí mismo como nación muestra de excepcionalidad político-económica ante los otros países de la región, por su transición pacífica a una democracia sólida, madura y liberal.

Se puede identificar entre 1997 y 1998, a partir de hechos como la inauguración de la central hidroeléctrica Pangué y posteriormente el inicio de la construcción de Ralco —ambos proyectos inaugurados sobre territorio habitado por comunidades *Mapuche-Pehuenche* en el Alto BioBio—, como el inicio a un nuevo ciclo de movilizaciones y la radicalización de acciones reivindicativas al margen de las “instituciones mediadoras Estado-indígenas”. Aparecerá en el aparentemente excepcional y consensuado paisaje nacional, una mancha, su primer síntoma postdictatorial o lo que hoy conocemos proyectivamente como “conflicto *mapuche*”; cuya radicalidad se comprende mejor si se atiende a la progresiva pauperización de las comunidades *Mapuche* rurales —particularmente las vecinas a las empresas forestales—; a la renovación generacional de dirigentes más activos e informados, a la influencia ideológica de movimientos indígenas en otras partes del continente y la amenaza homogeneizante que significa la llamada “globalización” para las identidades colectivas (Marimán, Caniuqueo, Millalén, & Levil, 2006). Lo que la “cuestión *mapuche*” develará en este sentido será aquello que en otros sectores sociales permanece oculto, que tiene que ver con la violencia estructural y el brutal ejercicio del poder como envés de las políticas públicas y su normalidad institucional, la acumulación capitalista, la discriminación y la injusticia social, en relación a su situación inadecuada, descalzada, del ordenamiento sociosimbólico actual.

Es desde aquí cómo —a partir de experiencias familiares compartidas por los procesos migratorios y por la forzada inserción en la ciudad, que habría llevado a muchos *mapuche* a negar y ocultar su identidad cultural a fin de sortear la discriminación e incorporarse laboralmente en la sociedad chilena— aquellos que se han reconocido como tercera generación de *Mapuche-Warriache* han dado un giro en el modo de comprender su identidad, comenzando un trabajo de rearticulación de redes, entre las organizaciones en la ciudad y las comunidades que llevan a cabo procesos de resistencia, de recuperación de tierras y de reivindicación político-cultural en el sur de Chile. Ello se ha traducido en la gestión de proyectos de comunicación y cultura que buscan fundamentalmente la autoafirmación identitaria y la recuperación y preservación del entramado simbólico-cultural de su Pueblo, esfuerzos que han ido de la mano de un intenso compromiso para con el proyecto político que la sociedad *mapuche* articula en su relación con el Estado de Chile. Una heterogeneidad expresiva que ha tenido además la particularidad de encabalgarse sobre formas estéticas occidentales y apropiarse de las llamadas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs), avanzando y conformando con ello nuevos territorios y dispositivos de lucha, resistencia y reivindicación. Allí se inscribe las tecnologías de la imagen y la producción audiovisual que hemos analizado y se despliega el horizonte de sentido que intentamos en lo sucesivo reconstruir.

II. Cultura e identidad *mapuche* en el discurso de los realizadores¹

Las referencias a la cultura e identidad por parte de los realizadores *mapuche* son enunciadas desde lo que observamos como dos lugares de sentido, los cuales hemos denominado como inmaterial y material-social. En el caso de la unidad inmaterial, la identidad *mapuche* refiere a una experiencia personal e íntima, a un sentimiento compartido entre quienes se definen a sí mismos como *mapuche*. De ese modo, la pertenencia o no al pueblo *mapuche* no se define en última instancia por el grado de consanguineidad que se tenga, sino más bien, por una cuestión vivencial. Ser *mapuche* consistiría en una conexión permanente con elementos propios de su cultura, tales como el silencio, el tiempo, lo sensorial, la intuición, la visceralidad, una capacidad especial de percibir la naturaleza, como si se tratara de una experiencia primigenia a partir de la cual se va formando el *mapuche* en interacción con el mundo material-social.

Junto con ese núcleo más próximo a lo privado, la cultura e identidad *mapuche* también son abordadas en términos de la relación que establece la comunidad con la sociedad actual, y su participación con el mundo material-social ajeno a su cultura. En este caso, la construcción de la subjetividad *mapuche* se daría al interior de una tensión entre aquello que para los realizadores constituye el *mapuche* actual, y la ficción que –según ellos mismos–, se ha construido en torno a la figura del *mapuche* por parte de discursos externos y dominantes. En consecuencia, el proceso de constitución de la identidad *Mapuche* en la actualidad la hemos concebido como un proceso cuyo movimiento adquiere una forma de espiral, en donde el tránsito permanente entre los dos momentos de cómo es concebida la cultura *mapuche* (discurso *mapuche* y discurso ajeno dominante) va dando lugar a un nuevo espacio simbólico, el que se va reconstituyendo constantemente.

En el caso del primer momento, de aquello que los entrevistados dejaron entrever como la realidad del *mapuche* en la actualidad –y que es la concepción para ellos aceptada–, la cultura *mapuche* es concebida como una esfera en la que conviven distintas realidades y se realizan distintas actividades, siendo el *mapuche* que vive en el campo, una más de ellas. Se identifica un espectro que abarca desde el campo hasta la ciudad, en donde es posible encontrar a *mapuche* estudiantes, profesionales, empresarios, campesinos, urbanos, ricos, pobres, entre otros.

En el discurso de los entrevistados se señala al Pueblo *Mapuche* con una realidad compleja, en donde no cabe hacer referencia a una cultura definida y delimitada claramente, pues se encuentra en proceso de cambios. Asimismo, tampoco es posible hablar de un discurso uniformado dentro de ella, ni de un solo modelo cultural. Es a partir de estas configuraciones que este primer momento lo hemos conceptualizado como “sujeto dinámico”.

En este estado de cambios y adaptación en la que se encontraría la cultura *mapuche*, los procesos de migración y asentamiento en las ciudades se constituirían como la principal muestra complejidad y diversidad, siendo lo que aquí denominamos como *mapuche-warriache*, la figura que mejor logra cristalizar todas estas transformaciones. Si bien la capacidad del Pueblo *Mapuche* para insertarse en la ciudad y sociedad chilena es evaluada de manera positiva por los realizadores al dar cuenta de una flexibilidad cultural, dicho proceso también es considerado como negativo en la medida que es resultado de una experiencia dolorosa y de desarraigo. De ese modo, en el *mapuche-warriache* convivirían dos realidades opuestas.

En cuanto a la visión positiva de este proceso, lo que se rescata es la capacidad del Pueblo *Mapuche* para mantener y conservar su cultura en distintos contextos, incluso en las ciudades. Dentro de este proceso de sincretismo o flexibilidad cultural, la presencia y permanencia de *mapuche* en las ciudades

¹ Se entrevistó en profundidad a 12 realizadores *mapuche*, entre teatristas y audiovisualistas, de las ciudades de Santiago, Osorno, Valdivia y Temuco (ciudades que tienen la mayor concentración de población indígena del país). Posteriormente, las entrevistas fueron tratadas a partir de un análisis estructural del discurso, con el fin de interpretar –en conjunto al conocimiento aportado por los mismos agentes culturales– los sentidos colectivos que orientan su trabajo y sus prácticas, y a través de esto, aproximarnos a uno de los modos en que construyen discursivamente su identidad como *Mapuche*.

resulta una realidad igualmente válida a la que supone la vida en el campo. Para los entrevistados, la identidad *mapuche* también es posible cultivarla en contextos urbanos. En consonancia con el sentido de pertenencia al Pueblo *Mapuche* por medio de una conexión espiritual con el resto de los *mapuche*, el asentamiento en las zonas urbanas no atentaría contra la identidad cultural.

No obstante, como hemos dicho, este proceso trae consigo una experiencia de dolor, especialmente en el caso de las primeras generaciones que se trasladaron del campo. Desde el discurso de los artistas jóvenes entrevistados, las primeras migraciones significaron un desarraigo con el origen del Pueblo *Mapuche*: el campo; y con ello, una cierta negación de los elementos culturales. Esta situación, sin embargo, no sería la misma en la actualidad, puesto que la población joven *mapuche* nacida y criada en la urbe no se encontraría en la misma situación de negación, sino de reivindicación. En tanto se comprenden las causas e implicancias de la migración del campo a la ciudad de los padres y abuelos, existe la motivación por rescatar la historia y cultura propias en contextos urbanos, y considerar dichos procesos como igualmente válidos.

A esta forma de definir la cultura *mapuche* en la actualidad, los entrevistados contraponen lo que señalan como una ficción que se ha construido en torno a su cultura, la que correspondería a un discurso ajeno y que es dominante en la sociedad. Esto es lo que ellos denominan como folclorización. La folclorización consiste en la construcción de una imagen de la cultura *mapuche*, la que es reducida a elementos típicos y mayormente reconocidos, tales como la vestimenta y rituales. De ese modo, el problema radica en la presentación de la cultura *mapuche* como una figura carente de contenido crítico e histórico, acercándose más bien a la idea de una pieza de museo o actividad turística, en donde su pueblo pasa a constituirse como la población exótica del país. En palabras de los realizadores, la imagen que se tiene de ellos se acerca a lo que sería una fotografía. En contraposición a la idea de sujeto dinámico que representaría al *mapuche* actual, este segundo momento conceptualiza al *mapuche* como un “sujeto estático”.

Esta última sería la concepción predominante que se tiene de la cultura *mapuche* en la sociedad chilena. Si bien se trata de una situación que lamentan los realizadores, lo cierto es que en ocasiones se ven en la necesidad de hacer uso de dicha ideología para reafirmarse frente a la institucionalidad chilena. Debido a las condiciones de exclusión que vive el Pueblo *Mapuche*, éste consigue reafirmarse frente a la sociedad chilena inscribiéndose de algún modo en la misma ficción que se ha creado en torno a su cultura. Es decir, para lograr insertarse en la sociedad y acceder, por ejemplo a financiamiento para realizar sus obras, deben hacerlo desde ese lugar folclorizado.

Se produce un movimiento entre el discurso privado (lo que implica el sujeto dinámico) y el discurso público (el sujeto estático), que nos lleva a denominar el proceso de constitución de la identidad *mapuche* como una espiral, en donde la relación de oposición da lugar a un nuevo espacio, el que aun conservando una definición de lo que sería la cultura *mapuche* en la actualidad, establecerá una relación ético-política con la ficción folclórica, no definitiva ni definible de antemano.

III. Sentidos del trabajo estético

Así como en el caso de la dimensión cultural se hacía referencia a una unidad inmaterial, una experiencia que se constituía como una expresión primigenia del “ser *mapuche*”, igualmente la producción artística es definida en primera instancia como un estado de creación en el que predominan procesos irracionales e instintivos como fuentes del trabajo artístico, los que se vincularían con esa experiencia visceral propiamente cultural. Destacan la conexión con la naturaleza, la fuerza ancestral y la sensorialidad humana como elementos esenciales del trabajo artístico *mapuche*, los que junto con la magia y las “casualidades”, van indicando al realizador el camino que debe seguir.

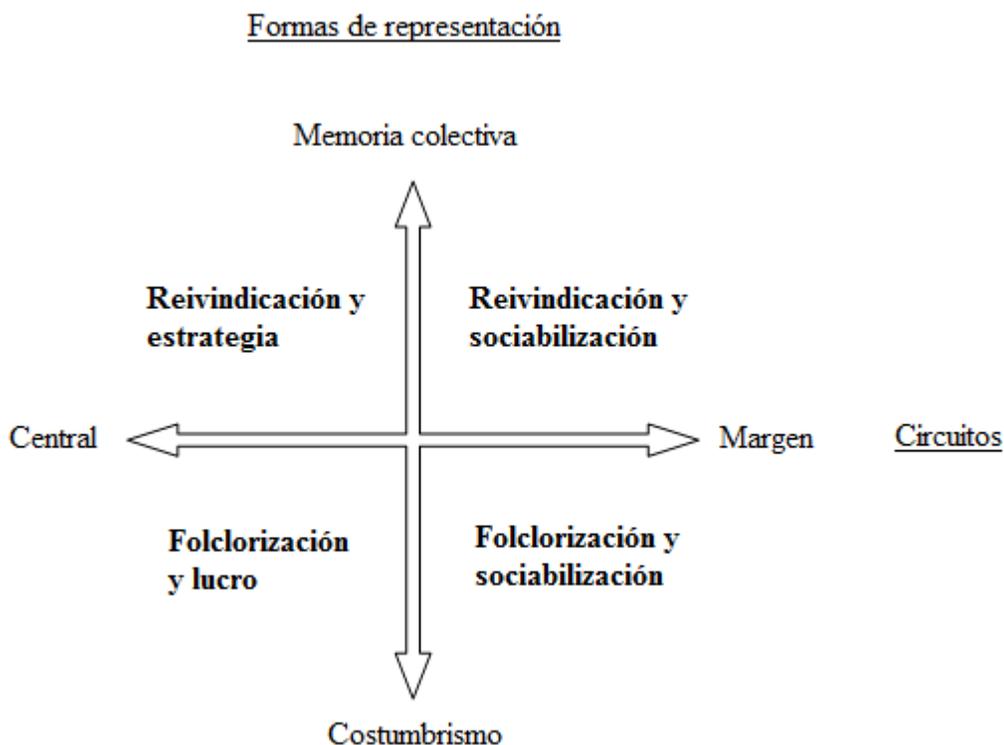
No obstante, a estos elementos (en sus palabras) instintivos, se contrapone la voluntad del artista, espacio en el que se abren debates sobre la actividad artística *mapuche*. Al respecto, el tema que cobra

mayor relevancia en el discurso de los realizadores, y desde el cual ellos tienden a abordar los distintos tópicos, es la ética que asume el artista *mapuche*. En efecto, los distintos temas que se consultaron en la entrevista sobre la dimensión estética, fueron desarrollados por los entrevistados desde un ámbito normativo, en donde las formas de representación de las obras y los circuitos en los que se desenvolvían los artistas fueron los dos ejes centrales. En consonancia con esta postura, las referencias tanto para las formas de representación como para los espacios de circulación artística comprendieron valoraciones positivas y negativas en distintos casos.

De ese modo, con el objetivo de ilustrar esta situación, cada uno de los dos ejes lo conformamos con un polo positivo y otro negativo. La interacción entre estos dos discursos y sus valoraciones da lugar a una estructura de la que se desprenden cuatro tipos de trabajo estético, lo que nos permite acercarnos a la complejidad que se encuentra tras el discurso de los realizadores *mapuche*.

Esquema N°1

TIPOS DE TRABAJO ESTÉTICO



Fuente: Elaboración propia, a partir de análisis de entrevistas en profundidad.

En el caso del trabajo representacional, para los realizadores habría dos formas de abordarlo, los que hemos denominado como “memoria colectiva” y “costumbrismo”. En el discurso de los entrevistados, existiría un tipo de trabajo estético en donde el artista se haría cargo de la historia y contexto social que comprende el Pueblo *Mapuche*, lo que daría como resultado un trabajo crítico y en el cual se intenta interpelar al espectador y generar una conciencia respecto del pasado y la actualidad de la cultura *mapuche*. Esta postura es ampliamente valorada por los realizadores entrevistados. En el caso de las

obras que hemos denominado como costumbristas, sucede todo lo contrario: son altamente rechazadas por los realizadores. Este tipo de trabajos se caracteriza por lo que anteriormente señalamos como folclorización, es decir, hacer de elementos típicos y tradicionales de la cultura *mapuche* el fin de una representación, sin el acompañamiento de una perspectiva crítica o contextualizada históricamente. Cabe señalar que, si bien en ambos tipos el objetivo sería el de educar y utilizar el arte como herramienta para dar a conocer la cultura *mapuche*, el modo cómo se lleva a cabo marcaría la diferencia radical.

En cuanto al segundo eje, a saber, los circuitos en los que participan los artistas, la expresión positiva la comprenden aquellas obras que se presentan en espacios más bien marginales, tales como la calle o las comunidades. Junto con eso, se trata de actividades gratuitas o sin retribución para el realizador. Por el contrario, aquellos espacios institucionalizados o legitimados tienden a ser rechazados por los artistas, pues se trataría de espacios en donde uno de los objetivos sería lucrar con la cultura *mapuche*.

Como se puede observar en el esquema N°1, el tipo de trabajo que concentra los aspectos positivos de ambos ejes (y que resulta ser el más valorado por los realizadores), es el que presenta como objetivos principales la reivindicación de la cultura *mapuche* y la sociabilización de las obras, es decir, la que conjuga una forma de representación de memoria colectiva con un espacio de circulación periférico. Por el contrario, el trabajo realizado desde una forma costumbrista y que se inscribe en circuitos centrales, es decir, que folcloriza y tiende a lucrar con la cultura *mapuche*, es ampliamente rechazado por los realizadores. Junto con estos dos tipos que se constituyen como los opuestos en el esquema, se encuentran dos matices en donde se combinan elementos positivos y negativos. Uno de ellos combina el lenguaje de memoria colectiva, pero se inscribe en circuitos oficiales. Con respecto a este último –si bien no conviene generalizar-, es posible señalar que el objetivo que se encuentra en estos casos, es la utilización de los espacios legitimados de manera estratégica, de tal manera que sea posible criticar la visión folclórica que se tiene de la cultura *mapuche*.

Finalmente, el cuarto tipo corresponde a un trabajo que aun teniendo como objetivo la sociabilización de la cultura *mapuche* en espacios periféricos, incurriría en el error de hacerlo desde una mirada costumbrista. En ese sentido, a juzgar por los entrevistados, con este tipo de obras igualmente se estaría contribuyendo a la folclorización.

IV. La audiovisualidad *Mapuche-Warriache*

La producción audiovisual *Mapuche*² que hemos analizado se abordó desde tres dimensiones (eg. Nichols, 2001; Weinrichter, 2004), a saber: Una dimensión discursiva, una semiótica, y una dimensión correspondiente al uso del lenguaje audiovisual. Las relaciones específicas que pudimos observar entre estas dimensiones establecieron finalmente para nosotros los modos de representación que se daban con mayor notoriedad en estas producciones audiovisuales, las que giraban principalmente en torno a las siguientes temáticas: el conflicto histórico del Estado de Chile con el Pueblo *Mapuche*, los reclamos por la propiedad de las tierras y la usurpación, la represión y violencia policial contra el movimiento *mapuche*, el impacto de ecológico (natural, social y cultural) de los megaproyectos hidroeléctricos y forestales en sus tierras, el fenómeno de la inmigración campo-ciudad y experiencia sociocultural que implica el reconocimiento indígena en la urbe, el rescate de las prácticas culturales y cotidianas *mapuche*, la marginalidad social, la relación del *mapuche* y la naturaleza.

De este modo, las formas de representar dichas temáticas fueron organizadas en dos grandes grupos, los cuales clasificamos sobre la base de la relación que establecían, mediante sus representaciones, con el discurso de identidad cultural *mapuche*: 1) una modalidad que podemos caracterizar como “militante”, toda vez que afirma representaciones sociales y culturales –con variantes urbanas– de la

² Universo constituido por catorce instancias de realización audiovisual, correspondientes a agentes colectivos o individuales, doce en territorio chileno y dos en la parte argentina.

tradición, pero de un modo tal que logra establecer una complejización y distinción respecto de los estereotipos y el discurso folclorizante en la interpelación del Estado-nación; y 2) otra modalidad que llamamos “performativo-subversiva”, que apunta a una reiteración con distancia crítica de las representaciones tradicionales y folclorizadas tensionando los discursos y sentidos comunes sobre lo *mapuche* (elaboraciones críticas que supondrán lo tradicional incorporado en el universo simbólico de lo occidental).

En concreto, esta distinción es motivada por una serie de características que resultan estructurales dentro del corpus revisado, y en torno a las que gravitarán con mayor o menor proximidad gran parte de los trabajos a los que hasta ahora hemos tenido acceso. Descriptivamente y en términos generales, podemos señalar que los audiovisuales militantes, se caracterizan por proporcionar una historia dada por personajes que hablan a cámara, quienes con su testimonio legitiman en gran medida el proyecto de la película. Generalmente estos registros también incorporan al realizador, quien interviene la realidad registrada, participando o provocando crisis en ella. Uno de los aspectos fundamentales a considerar respecto de este tipo de representación, es que la “ficción” aquí configurada se construye a través de las verdades que los actores sociales registrados relatan, generando una relación ético-política con la identidad *mapuche*, cuyo estatuto no debe ser medido por su adecuación a una realidad, sino porque el relato respecto de sí mismos establece una tensión con el marco que regula los regímenes dominantes de verdad sobre los sujetos.

Por otro lado, el modo performativo-subversivo está principalmente centrado en los mecanismos de representación. Este no intenta mostrar una realidad sino más bien plantear la cuestión del cómo representarla; allí es dónde encuentra su política y desde donde construye subjetividad. Aquí se utilizará bastante, por ejemplo, el recurso a representaciones urbanas de elementos identitarios tradicionales, las que en sí mismas son ya reflexivas, pues corresponden a la puesta en representación de un imaginario que se construye sobre una pregunta por la identidad, en un espacio intersticial como es la ciudad para la o el *mapuche*, quienes se reconocen y dan cuenta de sí mismos desde ese lugar. Así, haciendo consciente las convenciones fílmicas mediante procedimientos de extrañamiento, se desfamiliariza el formato planteando estrategias de auto-reflexividad como la discontinuidad entre sonido e imagen, su distorsión, la interrupción de secuencias temporales naturales, incongruencias con la realidad referencial. Dentro de este modo de representación encontramos una especificidad que tiene que ver con llamar la atención no solo sobre las cualidades formales o el contexto político sino más bien sobre un desvío del carácter evidencial, de la “cualidad referencial” de la película, a objeto de subrayar –y esto es lo más importante para lo que nos ocupa– la inscripción de la subjetividad, la intervención del sujeto que aparece como “acto de habla” de alguien que responderá tanto a la realidad como a la cámara.

Cuando observamos estos modos de representación audiovisual insertos en el horizonte de sentido que hemos intentado esbozar, lo que estamos observando es la manifestación a través de una producción simbólica, de trayectorias de reflexividad atravesadas por la experiencia y por los procesos biográficos que implican reconocerse *mapuche* en la ciudad. Pero además son modos de dar cuenta de existencias colectivas atrapadas en un entramado sociosimbólico dominante, que como sabemos, los ha determinado y situado en tanto *mapuche* históricamente en los márgenes sociales y culturales, en una matriz político-económica de relaciones de dominación y alterización, como lo es la matriz soberana del Estado-nación. Allí una nueva generación de *mapuche* de las ciudades han generado un conjunto de prácticas y producciones simbólicas como lo audiovisual, adecuadas para pensar modos de subjetivación, de autoafección y reflexión de los sujetos sobre sí mismos, como formas en las que estos pueden, eventualmente, construir su propia libertad sustrayéndose a relaciones de poder y estableciendo una nueva relación con el discurso y los regímenes de “verdad” establecidos. Una trayectoria prolongada y continua que puede comprenderse –desde Foucault– como un proceso de

“autosubjetivación” (Foucault, 2011), mediante el cual se darían las nuevas luchas contra las formas de sujeción, de individualización del Estado y sus instituciones.

Estas problemáticas relativas a derivas de emancipación, conciernen de algún modo al campo de discusión de los estudios sobre subalternidad latinoamericana, en sus intentos por pensar las posibilidades y alcances hermenéuticos de un paso de la negatividad de la exclusión a lo que se ha llamado una “política efectiva” de colectivos sociales y culturales. Por supuesto, dar cuenta de ese debate excede los propósitos del presente trabajo; por ahora baste repasar brevemente una discusión tendiente a pensar reformulaciones sobre lo político que enmarquen alguna de las tensiones manifiestas en el fenómeno que nos ocupa.

Hay que aceptar en principio, que estas formas de construcción de subjetividad proyectadas en las representaciones audiovisuales independiente de sus diferentes modulaciones, se dan siempre en un contexto de normas, valores y representaciones, impuestos y que las exceden; un sistema regulador en el cual –como lo subraya Judith Butler (2009)– “no hay creación de uno mismo (*poiesis*) al margen de un modo de subjetivación o sujeción y, por lo tanto, tampoco autorrealización con prescindencia de las normas que configuran las formas posibles que un sujeto puede adoptar” (p.31). Para ella, el sujeto no es el efecto necesario de la norma pero tampoco tiene total libertad para ignorar la norma que posibilita su reflexividad, y si existe la posibilidad de algún acto de agencia o incluso emancipador, se da en un campo de coacción que es facilitador y limitante a la vez. En consecuencia, veremos que para Butler las posibilidades de transformación social solo pueden darse por la rearticulación de las relaciones sociales cotidianas y la apertura de nuevos horizontes conceptuales a través de prácticas anómalas o subversivas de un discurso “universal” establecido.

Sin embargo, para Slavoj Žižek (2011), la perspectiva de Butler y su impronta foucautiana de resistencia, presentaría dos problemas: una sobreestimación del potencial subversivo de la perturbación del orden sociosimbólico a través de estas prácticas performativas, pues, en última instancia, dichas prácticas sostendrían lo mismo que pretenden subvertir; en otras palabras, el campo de “transgresiones” es ya generado y codificado por las mismas normas simbólicas. Por otro lado, para el autor la tesis de Butler no considera ni deja lugar a pensar una total reestructuración del ordenamiento simbólico hegemónico, terminando por consentir solo las “reconfiguraciones” marginales del discurso predominante (Žižek, 2011), con lo cual parece importarles más la afirmación y el reconocimiento cultural de subjetividades particulares, que un cuestionamiento radical al orden socioeconómico, en pos de una transformación de la sociedad global.

La observación de Žižek se basará en que para él, la red sociosimbólica establecida que predetermina los únicos espacios en que los sujetos pueden existir –aquel identificado como el “Otro lacaniano” o el “orden edípico” al cual Butler se esfuerza por dismantelar– “es una entidad ‘sustancial’ muy profundamente arraigada, y no puede ser realmente socavada por los gestos marginales del desplazamiento performativo” (Žižek, 2011, p.282). Una sustancialización estructural que por su parte, Butler le cuestiona a Žižek, sobre la base de una crítica de su uso de lo “Real” lacaniano como postulado de inconclusividad del sujeto (esgrimido como si fuera independiente de sus condiciones sociales e históricas de emergencia). Considerando este supuesto como una “sobredeterminación teórica”, su carácter transhistórico significa para Butler un límite fundacional y definidor de un sujeto constituido “a una distancia irreversible y necesaria de las condiciones de su propia emergencia traumática” (Butler, 2000, p.18); volviéndose ante tal invariabilidad estructural, infructuoso el pensar cómo forjar oposiciones y nuevas articulaciones sociales y políticas.

Para Žižek, la resistencia a la dominación colonialista expresada en la lucha por la autonomía política – como se articula en el discurso de autonomía *mapuche*–, no haría sino confirmar que el grupo étnico colonizado está totalmente integrado al universo ideológico del colonizador y, en el mejor de los casos, la performatividad subversiva planteada por Butler allí podría lograr una reformulaciones del orden, pero sin alterarlo en sus fundamentos. Porque para este autor, aquello que “en última instancia”

determina la estructura del orden sociosimbólico y de los procesos sociales materiales de la realidad, lo “Real” lacaniano de nuestra época, lo constituye “la inexorable lógica espectral ‘abstracta’ del capital” (Žižek, 2011, p.296); y es desde allí desde donde se puede comprender la resistencia *mapuche* y las configuraciones de subjetividad a través de la producción simbólica audiovisual, por su carácter de “excedente”, un excedente de identidad que molesta al sistema, que le parece ajeno y susceptible incluso de provocarle “terror”, pero que es producido por y dentro de la dinámica misma del sistema de explotación colonialista del Estado-nación.

Por su parte, Butler piensa que el recurso a un universal establecido, como la autonomía política, no significará necesariamente entrar en una lógica mediante la cual la resistencia es asimilada por el régimen existente, sosteniendo que este universal se arriesga en cada repetición que necesita para su legitimidad; “el discurso”—afirma— “‘opera’ a través de su momento efectivo en el presente y depende fundamentalmente de esa instancia contemporánea para su mantenimiento” (Butler, 2000, p.48). De este modo, para la autora, la performatividad política recita y reescenifica un conjunto de normas socioculturales que eventualmente desplazan la legitimidad presente de su universalidad hacia un mecanismo de renovación; sin certidumbres, por supuesto, sobre sus derivas, pero con la idea de empujar sus límites hacia horizontes más inclusivos. Mientras tanto —podría agregar Žižek— el capital seguirá su danza especulativa solipsista persiguiendo su rentabilidad “con una afable indiferencia al influjo de su movimiento sobre la realidad social” (Žižek, 2011, p.295-296).

Bibliografía

- Ancán, J. (1994). Los urbanos: un nuevo sector dentro de la sociedad Mapuche contemporánea. *Pentukun*, 1, 5-15.
- Aravena, A. (2003). Los Mapuche-Warriache: Procesos migratorios contemporáneos e identidad *Mapuche* urbana en el siglo XX. *Revista América Indígena*, LIX(4), 162-188.
- Butler, J. (2000). Reescenificación de lo universal: hegemonía y límites del formalismo. En E. Laclau, J. Butler, & S. Žižek (Eds.) *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda* (pp.17-48). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Cárcamo-Huechante, L. (2007). *Tramas del Mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Foucault, M. (2001). *La Hermenéutica del sujeto: Curso en el Collège de France: 1981-1982*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Gissi, N. 2002. Los Mapuche en el Santiago del siglo XXI: desde la ciudadanía política a la demanda por el reconocimiento. *Werkén*, 3, (pp. 5-19).
- Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalén, J. & Levil, R. (2006). *¡Escucha Winka! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary* (A. Weinrichter, Trad.). Bloomington: Indiana University Press.

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, España: T&B Editores.

Žižek, S. (2011). *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.