

El “escenario de la conquista”: la colonización de los imaginarios en el teatro de la Capitanía General del Reyno de Chile¹

THE “SCENARIO OF THE CONQUEST”: THE COLONIZATION OF
IMAGINARIES IN THE THEATER OF THE CAPITANÍA GENERAL DEL
REYNO DE CHILE

David Arancibia Urzúa*

Universidad de Concepción

¹ El presente artículo forma parte de la investigación doctoral de la Universidad de Concepción *La “escena teatral mapuche” en Gulumapu (Santiago de Chile. 2009-2019). Poéticas de memoria, dolor, identidad y resistencia. Una mirada champurría.*

* Doctor © en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Concepción, Chile. ORCID ID: [0009-0008-8329-9947](https://orcid.org/0009-0008-8329-9947). Correo: d.arancibiaurzua@gmail.com. Declaración de autoría: conceptualización, investigación, metodología, administración de proyecto, visualización, escritura de borrador original y redacción, revisión y edición.

RESUMEN: La idea de un “escenario de la conquista” en Chile surge a partir de un campo de estudio literario y del análisis historiográfico de símbolos presentes en algunas expresiones teatrales, empleadas como instrumento de evangelización, durante los primeros años de conquista, expresados a través de las cofradías de “indios, negros y mulatos”, la representación de auto sacramentales y algunos textos dramáticos. Basándonos en los estudios de Serge Gruzinski y su intento por interpretar el mundo indígena del pasado, nos preguntamos hasta qué punto la occidentalización, por medio de “transformaciones expresivas”, modificó la percepción indígena de lo real y lo imaginario, y a partir de una larga lista de “escenarios del descubrimiento” como sistema de visibilidad paradigmático en distintos imaginarios visuales presentes en Chile –según lo propuesto por Diana Taylor en su estudio sobre “archivo y repertorio”–, nos preguntamos, ¿por qué este escenario continúa siendo reproducido y por qué ejerce todavía tal poder?

PALABRAS CLAVES: Sociedad colonial, teatro, pueblos originarios, estudios literarios, teoría latinoamericana.

ABSTRACT: The idea of a “Scenario of the Conquest” in Chile arises from a field of literary study and the historiographical analysis of symbols present in some theatrical expressions used as instruments of evangelization during the early years of the conquest, expressed through the brotherhoods of “Indians, Blacks, and Mulattos,” the representation of auto sacramentales, and some dramatic texts. Based on the studies of Serge Gruzinski and his quest to interpret the indigenous world of the past, we ask ourselves to what extent “Westernization,” through “expressive transformations,” modified the indigenous perception of the real and the imaginary. Based on a long list of “scenarios of discovery” as a paradigmatic system of visibility in different visual imaginaries present in Chile –as proposed by Diana Taylor in her study on “the archive and the repertoire”–, we ask ourselves, why does this scenario continue to be reproduced and why does it still exert such power?

KEYWORDS: Colonial Society, Theater, Native Peoples, Literary Studies, Latin American Theory.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo proviene de investigaciones surgidas de la tesis doctoral en literatura latinoamericana de la Universidad de Concepción: *Mapuche Amelkan Fantepu Mew. La “escena teatral mapuche” en Gulumapu (Santiago de Chile. 2009 – 2019) Poéticas de Memoria, Dolor, Identidad y Resistencia. Una mirada champurria*, en la cual se proponen diferentes planteamientos metodológicos interdisciplinarios, insertos en el ámbito de los estudios literarios y teatrales, en diálogo con los estudios de performance y los estudios culturales, a través de una perspectiva *champurria* (mestiza) que se instala desde la propia práctica artística, y también, desde mi propia biografía.

Por ello es que, en medio de esta maraña de inquietudes artísticas y de investigación, sobre otros terrenos, otros caminos y otros objetos de estudio para poder desentrañar aquellos lugares visibles, y no tan visibles, en las disputas que existen sobre estos imaginarios, no puedo dejar de preguntarme, de qué hablamos cuando hablamos del concepto de representación e imaginarios presentes en la idea de “escena” o “escenario”.

Sobre todo, pensando en autores como Jacques Derrida, cuando plantea su crítica al “logocentrismo”, al desestabilizar la idea de que las “representaciones” puedan capturar un significado pleno o fijo, pues su concepto de “diferenciación” revela que toda representación está marcada por ausencias, desplazamientos y una imposibilidad inherente de clausurar el significado (46).

Del mismo modo, esta misma definición nos permite establecer un diálogo con algunas perspectivas dentro del pensamiento indígena latinoamericano, planteadas por ejemplo por pensadoras como Silvia Rivera Cusicanqui, con su crítica a las epistemologías coloniales que, justamente han impuesto formas de “representación” que invisibilizan las experiencias y cosmovisiones indígenas. En contraposición a ello, la autora propone rescatar formas de representación alternativas, a partir de, por ejemplo, la oralidad y los símbolos visuales que emergen

desde las propias epistemologías indígenas (5), y que, al igual que en Derrida, cuestionan los binarismos y las categorías fijas.

Por ello, para empezar, lo que me parece importante señalar es que no podemos obviar que la idea de imaginario tiene una estrecha relación con la producción de imágenes que se han construido a partir de la literatura o del arte, y las diferentes prácticas que giran en torno a la idea de “representación”. En otras palabras, tomando en cuenta, por ejemplo, lo que plantea la socióloga mapuche Victoria Maliqueo Orellana, en su investigación sobre arte visual mapuche contemporáneo *Mapuche Ad Küdaw Fantepu Mew Nuevos imaginarios sociales sobre la identidad*, tampoco podemos desconocer que “los imaginarios tienen una estrecha relación con las representaciones, pues se componen en gran parte de ellas” (22).

Dicho de otro modo, la disputa por la representación sería entonces una controversia de gran importancia para el ámbito de las configuraciones de imaginarios de los pueblos originarios, principalmente debido a la abundante producción de representaciones e imágenes que se ha construido sobre los cuerpos, ideas y territorios desde tiempos coloniales. Sobre todo, pensando que las “disputas de imaginarios” también podrían situarse en la manera en que se han estructurado los “dramas sociales” y las imágenes que se han proyectado sobre ellos.

Por esta razón, me propongo pensar los “imaginarios de la nación” como una proyección del “escenario de la conquista” y, a su vez, de los “escenarios del descubrimiento”, idea que Diana Taylor desglosa a partir de un artículo publicado en Nueva Inglaterra, el año 1995, sobre una expedición que afirmaba haber “encontrado una nueva tribu en la selva amazónica” (99).

Dicho brevemente, Taylor define el “escenario del descubrimiento” como un “sistema de visibilidad paradigmático, que al mismo tiempo asegura cierta invisibilidad” (100), porque según afirma, ante la pregunta de cómo participa la performance en los actos de transferencia de memoria e identidad social, y de cómo continúa acosando a las

Américas, atrapando incluso a aquellos que intentan desmantelarlo, su “banalidad esconde su instrumentalización y su transitividad” (99).

Así pues, Taylor plantea que, como consecuencia de la primera carta del primer viaje de Colón, el “escenario del descubrimiento” es en efecto teatral, y a partir de la idea de que los movimientos del repertorio actúan para el archivo, se han creado “imágenes, escenas y escenarios” a partir de ello, donde también plantea que, el paradigma quedó así establecido: “la vigilancia del territorio, la lectura de declaración oficial, el despliegue de los estandartes, la toma de posesión de las tierras (que solo accidentalmente parecían estar ya habitadas)” (103).

Dicho brevemente, me propongo pensar en algunos ejemplos paradigmáticos de aquello, a través de algunas expresiones teatrales desarrolladas durante la conquista, y distintos imaginarios visuales presentes en Chile hasta la actualidad, que me han permitido comprender y disputar el concepto de “escena”, que luego utilizo para referirme a un conjunto de obras escénicas y dramáticas mapuche contemporáneas dentro de mi estudio, que han surgido de la mano de distintas creadoras y creadores mapuche durante los últimos años.

Debido a esto es que, a través del presente artículo, pretendo profundizar sobre algunos imaginarios mapuche (o indígenas) construidos en el Chile colonial y que, proyectados en el tiempo, también los podríamos reconocer a través de una “escena de la pacificación”, así como otros imaginarios visuales actuales, reproducidos a través de medios de comunicación masiva, como internet, la televisión y la prensa.

DE CRÓNICAS Y COFRADÍAS: LA “ESCENA” TEATRAL DE LA CONQUISTA

Para comenzar, al momento de pensar cómo se construyeron los imaginarios de la colonización en el Chile colonial a través del teatro, me es inevitable acudir a Serge Gruzinski para imaginar o

ensayar una posible respuesta. Pues, comparándolo con el caso de la “cristianización de los imaginarios” del actual territorio mexicano, aquella es considerada “fácil e insuperable”, porque pese a las distancias considerables que los separaban “ambos mundos estaban de acuerdo en valorar lo supra real” al grado de, por ejemplo, reconocer en Cortés al dios Quetzalcóatl que había vuelto del lejano Oriente, y por su parte, evangelizadores y conquistadores tomar a los dioses indígenas por manifestaciones múltiples de Satán (Gruzinski 186).

A partir de esto, me propongo pensar como un ejercicio de análisis y ensayo algunos ejemplos respecto de lo que ocurrió con la “cristianización de los imaginarios” en el actual territorio chileno, principalmente en la ciudad de Santiago.

En ese sentido, pensando en el cruce entre “lo real y lo imaginario”, y la posibilidad de interpretar el mundo desde dos ópticas distintas, considero como un primer ejemplo de aquello, el carnaval del Corpus Christi.

En este contexto, cabe destacar que la Festividad del Corpus Christi fue uno de los carnavales más importantes del Santiago colonial, cuyo trazado iniciaba en el solar de la Iglesia de la Merced, ubicado a los pies del costado poniente del Cerro Huelén, en la actual esquina de calle Merced con Mac Iver. Según distintas fuentes orales y escritas, el recorrido de esta procesión era acompañado de “actores” que utilizaban máscaras y cabezudos, junto a la figura de “dos serpientes” que molestaban al público y que, al final del recorrido, eran derrotados por un Cristo resucitado, frente a la Catedral de Santiago, en la Plaza de Armas.

Así pues, como bien lo plantea Luis Pradenas, en su completo relato sobre la historia del teatro en Chile, antes de que el “teatro” trazara el espacio real e imaginario que le es propio, las conmemoraciones, festejos y celebraciones del calendario litúrgico católico constituyeron verdaderas “teatralizaciones” orientadas al logro de una “misión” de ocupación y de sacralización del espacio público, al servicio del sistema difusor de las “consignas de orden” definidas

por el derecho divino y el absolutismo monárquico (82). Lo anterior ocurría aun cuando, en paralelo, existían restricciones para el teatro y los carnavales en el Viejo Continente, instaladas por la Iglesia católica, a partir de encíclicas, decretos y prohibiciones. Por ello, es paradójico que el “teatro” haya sido una de las principales herramientas evangelizadoras en Latinoamérica, surgida de la mano de compañías religiosas mendicantes –como dominicanos, mercedarios, agustinos y franciscanos– para crear las cofradías de “indios, negros y mulatos [...] inspiradas en las cofradías católicas metropolitanas, las ‘congregaciones’ y ‘cofradías’ del Santiago del Nuevo Extremo son creadas, siguiendo el esquema de un paralelismo social al sistema de castas vigente en la sociedad colonial” (Pradenas 83).

Sin embargo, debemos recordar que, de todos modos, la Iglesia católica debió enfrentar la imposibilidad del abandono de prácticas y expresiones originarias y tribales que se hacían presentes en estas procesiones.

Un claro caso de aquello es lo que en efecto ocurría con celebraciones como el Corpus Christi en Santiago que, a pesar del por ejemplo tono devotamente admirativo del jesuita Alonso de Ovalle, “por no querer abandonar sus danzas y comilonas que habían llegado a excesos deplorables” (Hanisch 44), la jerarquía diocesana decide suprimir las cofradías de “indios” y “morenos”. Y ante la devota negativa de estas a disolverse, estas cofradías son fusionadas con aquellas organizadas en las iglesias de Santo Domingo y de San Francisco. Esta medida, sin embargo, no logra impedir la alteración progresiva de los ritos católicos (Pradenas 87).

Así mismo, la permanencia, continuidad y disputa por este tipo de celebraciones también han dejado en evidencia otra disputa trascendental para los pueblos originarios y sus “imaginarios”. Dicho de otro modo, debemos recordar que la mayoría de las festividades y procesiones religiosas sirvieron para el ocultamiento de muchas ceremonias ancestrales, que existían desde antes de la llegada de los colonizadores, tal como se ha demostrado con distintas festividades y celebraciones.

A partir de esta afirmación, y sumado también a las diversas fuentes orales y escritas sobre la memoria ancestral de Santiago —que dan cuenta de su pasado como una posible sede administrativa del Tawantinsuyu (Stehberg y Sotomayor 86)—, es que también me permito imaginar en el posible ocultamiento de alguna celebración indígena que, de acuerdo al calendario, podría coincidir con la festividad andina del Inti Raymi, considerando además algunos aspectos relevantes del carnaval del Corpus Christi: la orientación del recorrido —de oriente a poniente, al igual que algunas celebraciones andinas—; el emplazamiento del solar de la iglesia La Merced —a los pies del Cerro Huelén, y en medio de calles donde se han encontrado restos funerarios y ceremoniales prehispánicos—; y el final del recorrido de la procesión —frente a la Catedral de Santiago, en la Plaza de Armas, donde justamente se han encontrado vestigios de una *waka* o altar ceremonial andino—.

En efecto, existe bastante evidencia y literatura que da cuenta de cómo el Corpus Christi reemplazó en el mundo andino —y también mesoamericano— el conjunto de ceremonias ligadas a las cosechas que anunciaban el nuevo año agrícola (Zuidema 195), entre las cuales también está considerada el Inti Raymi.

Por lo cual, a propósito de Gruzinski, y respecto del contexto colonial chileno y sudamericano, en contraste a las circunstancias del territorio maya y azteca, donde la “colonización de los imaginarios” estuvo marcada por la trasposición de imágenes de textiles y pinturas, me pregunto, ¿habrá sido el “cuerpo” el principal instrumento de cristianización (y colonización), considerando la vasta tradición de carnavales y festividades, para cimentar las bases de un “escenario de la conquista”?

En este contexto, tampoco quisiera obviar lo que significó la escritura, pensando que el teatro no es tan solo cuerpo, sino también texto. Por ello, también quisiera detenerme a pensar cómo por medio de la escritura teatral también ha existido una larga continuidad en la reproducción de este “escenario de la conquista”.

No obstante, primero quiero volver al símbolo de las “dos serpientes”, presentes en el Carnaval del Corpus Christi, para establecer una correspondencia con la “cristianización de los imaginarios” a través de la escritura, tomando como ejemplo el caso de *La Historia general del reino de Chile. Flandes Indiano*, escrita por el sacerdote Diego de Rosales en 1674 y publicada por Benjamín Vicuña Mackenna recién entre 1877 y 1878.

Dentro de este marco, quisiera detenerme aquí, porque justamente en esta crónica aparece la primera versión escrita sobre el *piam* mapuche (o lafkenche) sobre “dos serpientes”: Tren Tren y Kai Kai. Una de las narraciones más relevantes para el pueblo mapuche y que más transferencia ha tenido en el tiempo, al ser considerado como uno de sus “mitos” fundacionales, cuya primera versión escrita propone lo siguiente:

Fingen tambien que avia otra Culebra. en la tierra y en los lugares baxos llamada Caicai-Vilu, y otros dicen que en esos mismos cerros, y que esta era enemiga de la otra culebra Tenten y assimismo enemiga de los hombres, y para' acabarlos hizo salir el mar, y con su inundacion quiso cubrir y anegar el cerro Tenten y a la culebra de su nombre, y assi mismo a los hombres que se acogiessen a su amparo y trepassen a su cumbre. Y compitiendo las dos culebras Tenten y Caicai, esta hada subir el mar, y aquella hazia levantar el cerro de la tierra y sobrepuxar al mar tanto quanto se lebantaban sus aguas (Rosales 3-4).

Dicho de otro modo, no me parece casual la aparición del símbolo de las “dos serpientes”, tanto en el carnaval del Corpus Christi como en este documento, a propósito de la cristianización de los imaginarios indígenas. Sobre todo, considerando que, en el texto de Rosales, también se hace referencia a las “dos serpientes” como manifestaciones del demonio.

A partir de ello, es que expongo de alguna manera, la trasposición de imaginarios provenientes de la oralidad, y cómo son reconfigura-

dos a través de la escritura. Por ello, comparto el testimonio de una experiencia junto al Colectivo Artístico Rumel Mülen, del cual formé parte, durante un proyecto sobre la recopilación de relatos mapuche de origen titulado *Rume futxa kuifi*, dirigido por la actriz Margarita M. Cuminao. En este contexto, en un *nütram* con el antropólogo huilliche, Manuel Muñoz Millalongo —realizado en enero de 2012, en Chiloé, lugar donde además existen algunas de las versiones más arraigadas de este relato—, se nos planteaban las siguientes preguntas:

¿Quién era el que le tenía miedo al agua? ¿El español o el indio? ¿Cómo es eso de que primero se levantan las aguas y después se levanta la tierra, si sabemos que, en este territorio, primero se mueve la tierra y después se levantan las aguas?

En pocas palabras, y sin querer dar respuesta a estas interrogantes, ni mucho menos cuestionar un relato que está muy arraigado en la tradición oral mapuche, lo que me parece importante es la “incuestionabilidad” de la versión escrita por Rosales. Sobre todo, considerando la estructura de un relato que tal vez se refiera a los terremotos y posteriores maremotos presentes en el territorio, pero hasta la actualidad, todavía se le asimila al mito bíblico diluviano, y se acepta que primero se levantaron las aguas, y luego se manifestó la tierra. Lo mismo ocurre con otros relatos originarios del continente, incluso en el mundo, asegurando justamente la “invisibilidad” de epistemologías y cosmovisiones distintas a las de la cultura occidental (o eurocentrada), a propósito del ocultamiento que provocan los diversos “escenarios del descubrimiento”.

Aun así, también existen distintos registros de otros fenómenos naturales ocurridos en el pasado, de similares características a un “evento diluviano” o a otros eventos naturales, transmitidos mediante la memoria oral, que tal como expone el geólogo mapuche Cristián Bastías Curivil, en su investigación sobre la influencia de los procesos geológicos en la cosmovisión mapuche, las aguas también se han expresado antes de algún evento relacionado con los suelos o la tierra.

Ahora bien, pensando en la crónica de Rosales, y en relación con la escritura como herramienta de “colonización de los imaginarios”, en este caso, refiriéndome a la “escritura teatral”, también pienso en otro de los casos más paradigmáticos de lo que podríamos denominar como una “escena teatral de la conquista”, a partir de *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

En efecto, podríamos decir que *La Araucana* es una obra literaria que forma parte de la larga lista de los “escenarios del descubrimiento”. Esto, por tratarse de una de las “escenas” más reproducidas a través de la historia, tanto como tópico o estructura, lo cual es posible de observar en películas, cómics y, sobre todo, en otras escrituras.

Un primer ejemplo de aquello lo observamos en la versión auto sacramental del mismo nombre, *La Araucana*, atribuida en un primer momento a Lope de Vega y luego al dramaturgo Andrés de Claramonte. Lo mismo ocurre con la tragicomedia *Arauco Domado* de Pedro de Oña, escrita a pedido del gobernador García Hurtado de Mendoza, pero también inspirada en la obra de Ercilla.

En suma, ambas son adaptaciones o reinterpretaciones de *La Araucana*, donde además se reconfiguran algunos de sus símbolos y parte de su estructura literaria. De hecho, tal como expone Luis Pradenas, el auto sacramental *La Araucana*, basado en el poema de Alonso de Ercilla, también es una alegoría a la Pasión de Cristo, basada en el Evangelio de San Juan:

La elección del toki, jefe de guerra, se decide en una competencia deportiva, en la cual el cacique Colo-Colo –“voz de la palabra”– es árbitro general. Los “caciques”, a la vez hombres santos demonios –Rengo/Satanás, Tucapel/Nemrod, Polípolo/Jacob y Caupolicán/Cristo–, se enfrentan buscando ser el “Elegido” (47).

En líneas generales, estos ejemplos nos permiten pensar todavía más en la manera en que fueron reemplazados ciertos símbolos por medio de una “cristianización de imaginarios”, a través de la

escritura y, en este caso, a través del teatro, por medio de un texto dramático.

Por otra parte, este mismo ejemplo me ha servido para revisar la forma en que ha sido adaptada esta escena de “la elección del toki o jefe de guerra” en distintas obras literarias, de trama o contextos históricos distintos, pero centradas en la misma estructura de conflicto: la lucha entre mapuche y español (u otro enemigo). Así sucede por ejemplo en *Mariluán* (1964) de Alberto Blest Gana, *Rucacabuiñ* (1912) de Aurelio Díaz Meza e incluso en *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche* (1982) de Isidora Aguirre, donde el toki o jefe de guerra, en este caso, es reemplazado por Lautaro, a diferencia del relato ercillesco centrado en la figura de Caupolicán.

Sin duda, un ejemplo de lo que sería la proyección de *La Araucana* como una “escena de la conquista” que también podemos leer como expresiones dicotómicas que se producen además, a partir de un contexto post reduccionista, a fines del siglo XIX, y que también forman parte de otro correlato histórico, respecto de la representación de lo mapuche (o lo indígena) en la literatura chilena que, justamente a partir de la obra ercillesca, ensalza el valor del “araucano” como sujeto histórico o “héroe mítico” del pasado, y que incluso contribuye a configurar el imaginario de la “identidad mestiza” del pueblo chileno (Ostria 45), o como bien señala el poeta huilliche Bernardo Colipán:

La Araucana deviene así en un gran pez, un escualo con su propia gramática, que es capaz de otorgar sentido a nuevas narrativas nacionales posteriores, en donde confluye la ecuación de memoria y poder que construye su relato narrándonos a todos [...] Está claro que los mapuche son elevados a una categoría mítica, mientras que los españoles se mantienen en el terreno de lo real, de lo histórico. No cabe duda de que *La Araucana* fue capaz de producir ciertos tótem, o figuras arquetípicas que cada cierto reflotan tanto en el imaginario nacional (64).

Por otro lado, el académico e investigador Mauricio Ostria también señala que la mayoría de los escritores en Chile –y en América Latina– que se han ocupado del “llamado problema del indio”, lo han incorporado como tema, motivo o personaje de sus trabajos literarios, con una visión paternalista, de conmiseración por su situación social y, a menudo, mostrándose partidarios de cambios que permitirían la integración del indígena en la sociedad chilena y latinoamericana (47).

Dicho de otro modo, para Ostria, estas obras literarias oscilan entre “la admiración y el vituperio”, donde se expresa la contradicción de la visión criolla sobre el “indio” (48), en las que podríamos destacar varios ejemplos a lo largo del siglo XX. Entre ellos, el cuento “Quilapán” de Baldomero Lillo, perteneciente a su obra *Sub Sole* (1907); *El mestizo Alejo* (1934) de Víctor Domingo Silva, *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943) de Fernando Alegría o *Supay el cristiano* de Carlos Droguett (1967), por nombrar solo algunos ejemplos.

En otras palabras, podríamos reconocer un “escenario de la conquista” en diversos escenarios proyectados a través del tiempo que, a partir de fines del siglo XIX, es posible identificar también como un “escenario” post reduccionista o “escena de la pacificación”.

DEL “ESCENARIO DE LA CONQUISTA” A LA “ESCENA DE LA PACIFICACIÓN”

En primer lugar, sabemos que, en efecto, la mal llamada “pacificación” fue en verdad una operación militar, realizada durante la segunda mitad del siglo XIX, para anexionar los territorios mapuche más allá de la frontera del Biobío, que habían sido previamente reconocidos por diferentes tratados. Dicho proceso, aunque llamado “pacificación”, fue todo menos pacífico, por lo que su nombre es apenas un eufemismo².

² En Argentina, ocurre lo mismo con el relato de la “Campana del Desierto”, en tierras que eran todo menos desiertas y, como diría Taylor, solo accidentalmente parecían estar habitadas (Taylor 103).

Debido a esto, para justificar la operación también había que generar nuevas narrativas, distintas al “relato ercillesco”, donde el “araucano” se configuraba como un “héroe mítico” del pasado. Un nuevo relato que se insertara dentro de los marcos modernos de “civilización y barbarie” y diametralmente distinto al de la conquista. Este relato estuvo acompañado por la construcción de diferentes imaginarios visuales, como el que podemos observar en el *Parlamento de Hipinco* (Imagen 1) de Manuel José Olascoaga, pintor y militar de la Campaña del Desierto, y posterior acompañante de Cornelio Saavedra, responsable de la operación militar chilena.



IMAGEN 1. *Parlamento de Hipinco, 1793*. Memoria Chilena.

En líneas generales, podemos ver a Cornelio Saavedra sentado en un centro iluminado, con actitud de relajamiento –o “pacífica”– en una silla. Podríamos decir que posee una posición dialogante, aunque “complaciente”, quizás paternalista, situado en el rol del interlocutor de un “Otro” al que había que “pacificar”. En oposición, podemos observar, en la esquina inferior derecha del cuadro, a un mapuche que pareciera apartarse de la reunión, en una actitud poco dialogante. Nótese además que al fondo del cuadro podemos ver la silueta de

unos guerreros mapuche con lanzas, los únicos que poseerían armas, según el cuadro.

Así mismo, esta obra también estaría respondiendo a una serie de imágenes reproducidas y proyectadas en distintas pinturas, esculturas y dibujos presentes en Chile a través del tiempo, algunas de las cuales me han servido como material de estudio para evidenciar la manera en que la “escena de la conquista” y, en consecuencia, el “escenario de la pacificación”, han sido proyectados a través de distintos imaginarios hasta nuestro tiempo. Dentro de este marco, una de las escenas más reproducidas y proyectadas en el tiempo es *La fundación de Santiago* (1888) del pintor Pedro Lira, donde cabe destacar en la composición del cuadro, otra vez, la imagen de un “indígena” sentado en el suelo, en oposición a la del conquistador, que al igual que en el cuadro de Olascoaga, se ubica en un nivel más elevado.



IMAGEN 2. *La fundación de Santiago*. Pedro Lira Rencoret, 1888. Museo Nacional de Bellas Artes. Imagen digital, *Memoria Chilena*.

Cabe destacar, además, que aparecen claramente algunos elementos paradigmáticos del “escenario del descubrimiento” que señala Taylor: “la vigilancia del territorio, el despliegue de los estandartes, y la toma de posesión de tierra” (103).

De manera similar, a propósito de la elaboración de un relato transitivo, ante todo teatral, dirigido a un “otro” espectador –europeo, civilizado, etcétera–, distinto a un “Otro” habitante del territorio –indígena e “incivilizado”–, la pintura de Lira se complementa además con la versión idílica de un relato fundacional de una ciudad construida sobre un “valle a los pies de un cerro” –solo casualmente habitado–, según comienza a ser relatado, a partir de las actas del Cabildo de Santiago en 1544, escritas por el cronista Jerónimo de Vivar, a pedido de Valdivia y los demás generales de la capitanía, para reescribir la historia de la fundación de la ciudad, después que los primeros archivos fueran quemados durante el incendio provocado por el líder picunche, Michimalonco, en 1541, reforzando así, la idea de invisibilidad que sugieren los “escenarios del descubrimiento” (Taylor 99). Más todavía, considerando las evidencias arqueológicas de una sede administrativa del Tawantinsuyu emplazada en el actual centro cívico de la ciudad (Stehberg y Sotomayor 86).

Por ello mismo, a propósito de la proyección de la “escena de la conquista” mediante imágenes, y por medio de la escritura, Marisa Malvestitti apunta a que efectivamente, durante el periodo de “pacificación”, la escritura también fue una de las “principales herramientas que se usó para extender el conflicto de la ocupación, desde el punto de vista social, y así, promover discursos que justificaban el ingreso militar a las tierras del Sur” (32). Entre estos discursos también se cuentan los promovidos por Saavedra, a propósito de la construcción de un nuevo “escenario” y la pintura del parlamento. En este contexto, también tenemos distintos discursos enarbolados por Domingo Faustino Sarmiento que, según extracta Roberto Fernández Retamar, planteaba por ejemplo que “los toki Colocolo, Lautaro y Caupolicán no eran más que unos indios asquerosos, a los que habría que hacer

colgar” (Fernandez Retamar 47), si hubieran existido en la época de las ocupaciones militares argentina y chilena³.

En ese sentido, en oposición a las ideas expresadas por Sarmiento en escritos de prensa o ensayos como *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Fernandez Retamar señala que la expresión de la supuesta “barbarie” de los pueblos originarios, por ese entonces, consistía en un relato inventado con crudo cinismo por “quienes deseaban la tierra ajena” en nombre de la “civilización” como “estado actual” del hombre “de Europa o de la América europea” (47).

Dentro de este marco, el imaginario del “buen y el mal salvaje” también resurge en medio de este nuevo escenario inventado, aunque no fueran protagonistas centrales, sino antagónicos o secundarios, dentro de este relato, tal como sucede con los personajes de Ariel y Calibán, en *La Tempestad* de William Shakespeare. Una obra que, además, también formaría parte de la larga lista de “escenarios del descubrimiento”, cuyo antecedente directo, precisamente, son las imágenes proporcionadas por Colón en su *Diario de la Primera Navegación*, a propósito de lo planteado por Taylor.

De este modo, el personaje Calibán representa al caribe, el caníbal⁴, el antropófago, el “hombre bestial situado irremediamente al margen de la civilización” (24), en definitiva, el “mal salvaje”. Por otro lado, tenemos a Ariel, que, para Fernández Retamar representa —en un sentido gramsciano— al “intelectual”, quien puede optar por su amo Próspero, con el que aparentemente se entiende de maravillas, pero de quien no pasa de ser un temeroso esclavo; en definitiva, la representación del “buen salvaje”.

³ Esta denostación, me recuerda a un comentario hecho por Luisa Cordero, expsiquiatra y diputada de la derecha en Chile, quien se refiere a algunos futbolistas de la “generación dorada” de la selección chilena masculina de fútbol como unos “indios horrorosos”.

⁴ Efectivamente, Calibán es un anagrama de la palabra *canibal*.

Así mismo, Walter Mignolo sugiere que la idea de “América Latina” habría sido precisamente imaginada mediante la oposición de dos ideas similares: la “civilización” y la “naturaleza” (21), que –tal cual es señalada por la idea bajtiniana– es representada también por “lo grotesco”. Así también, podríamos pensar que surge la idea de la identidad-Estado-nación chilena, que por un lado es una imagen descrita como aquella que surge de la mezcla entre el español y el “araucano”⁵. Así pues, la identidad chilena se ubica del lado de la “naturaleza”. No obstante, la “idea de Chile” como Estado-nación o “Estado moderno” también se ubica del lado de la “civilización”, debido a que, desde finales del siglo XVIII y durante el XIX, la “naturaleza” como creación divina se oponía a la “cultura”, en tanto creación humana. Dicho de otro modo,

no se dejó de lado la relación entre hombre y naturaleza, sino que solo se redefinió la oposición contenida también en dicha relación, y la cultura se utilizó como instrumento para nombrar la homogenización del Estado-nación (Mignolo 21).

Sin embargo, Patricio Lepe-Carrión plantea que esto no quiere decir que la nación surja de manera espontánea ni que sea un fenómeno único del siglo XIX, sino que más bien tuvo un largo y muy complejo proceso de sedimentación en la historia de la conquista y la colonia (274). Por ello, tampoco es casual pensar que los “imaginarios de la nación” hayan sido consolidados en los contextos del primer centenario de la república y después de distintos ensayos constitucionales, gobiernos autoritarios, dos guerras contra Perú y Bolivia y la ocupación militar en Wallmapu.

Así mismo también pienso, desde una perspectiva “transgeneracional”, que tampoco es casual que cien años después hayan surgido distintos cuestionamientos a dichos imaginarios, en el contexto de los festejos y contrafestejos del Bicentenario, en el 2010; y también

⁵ Nótese que nunca se habla de la “madre originaria”, ni de la “mujer araucana”.

durante las diferentes “conmemoraciones y revueltas” enmarcadas en los “500 años del Descubrimiento de América”, en 1992; y en la reciente “Revolución popular de octubre” de 2019.

Por ello también, me permito pensar a partir del estudio sobre una “escena teatral mapuche contemporánea”, en una “transformación epistemológica” de los imaginarios, surgida de horizontes narrativos e imaginativos propios que, se liberan y contraponen a los imaginarios propuestos por un “escenario del descubrimiento” —o de la nación—, que, proyectados en el tiempo, lo podemos ver encarnado en distintas “escenas”: las cofradías de “indios, negros y mulatos” como “escenario de la conquista”; o los distintos relatos e imágenes que se construyen a partir de una “escena de la pacificación”; o inclusive, a través del “escenario” de los fatídicos y condenables circos y zoológicos humanos europeos, a fines del siglo XIX, donde precisamente se exponían a personas de pueblos originarios de África y América como si fueran un espectáculo, y que, a veces, aun en el presente, todavía no se deja de repetir.

ESCENARIOS ACTUALES: PROYECCIONES DE UN IMAGINARIO COLONIZADO

Por último, con el objetivo de ensayar una posible respuesta o conclusión al por qué se reproducen todavía estos imaginarios, quisiera remontarme a fines de 1990, cuando se recrea el imaginario de un “mapuche terrorista”, producto de los distintos ataques incendiarios en el sur, algunos vinculados a reivindicaciones territoriales mapuche.

Dentro de este marco, podemos decir, también han surgido “montajes” que han sido debidamente comprobados. Todo esto también me hace pensar o reforzar la idea de una “escena” proyectada en el tiempo que se replica en un “escenario” actual y reciente, en el que se ha planteado la ya instalada tesis del “terrorismo”. De igual modo,

además, como sucedía con la “escena de la pacificación” también había que construir nuevos escenarios, imaginarios y relatos.

De esta forma, en el ejercicio de analizar distintas plataformas generadoras de imágenes –como la prensa y la televisión– me he detenido a pensar en distintos imaginarios de lo mapuche (y lo indígena) que bajo la excusa de la integración o lo intercultural, e incluso transformándose en “espectáculo”, consciente o inconscientemente, también dan cuenta de la enorme confusión epistemológica o desconocimiento sobre la sociedad mapuche que siguen estando presentes a través de la “cultura de masas”.

Un ejemplo de aquello podrían ser algunos personajes humorísticos de la televisión de 1990 y principios de los 2000, como el *Peñe Teñe* de la dupla Millenium Show; el *Indio*, de la dupla Dinamita Show, interpretado por el humorista Mauricio Medina; y, por último, otro personaje también llamado *Indio*, en el sketch “La Pobla”, del desaparecido programa *Japening con Ja*, interpretado por el actor Eduardo Ravani. Este último personaje era interpretado con un “cintillo en la cabeza” –que, según plantea el rapero mapuche Waikil, “tal vez podría graficar la imagen de “Colo Colo”– también se ha utilizado “para tildar de forma despectiva a la gente mapuche” (Cuyanao). En definitiva, estas caricaturas de lo mapuche (o lo indígena) y de toda una sociedad popular, marginal o marginada, son propias de un humor de la televisión de los años 1990, heredado de la dictadura.

Dentro de este mismo contexto, también podemos reconocer personajes como Millarhäü de la teleserie *Los Capo* (2005) del canal Televisión Nacional de Chile, interpretada por la actriz Paz Bascuñán, quien al revisar algunos episodios dan cuenta de un deficiente trabajo en los diálogos aparentemente dichos en mapudungun⁶, donde incluso existe una invención de palabras. Por otra parte, también tenemos la polémica que generaron los personajes de la familia Minchequeo

⁶ Por ejemplo, como aparece en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=jF-gAb5e5eA>

Huaiquimil en la teleserie *Pobre Gallo* (2016) del canal Mega⁷, donde podemos observar elementos de “caricaturización” y, además, la utilización de un acento o tono de habla que nada tiene que ver con el “modo de hablar mapuche”, el que podríamos asociar a la manera en que se ha transmitido también el “modo de hablar huaso o campesino” en diferentes espacios de representación, como el cine y el teatro.

Sin embargo, aunque inofensivas, aún podemos ver este tipo de imágenes proyectadas en la actualidad, tanto en televisión, como incluso en teatro –aunque quiero creer que no poseen la misma banalidad del ámbito humorístico–. Esto nos permite observar y darnos cuenta de la todavía persistente confusión y desconocimiento de la sociedad chilena frente a estos temas, considerando, sobre todo, el aumento del racismo en los actuales discursos de extrema derecha.

Por ello, es importante y necesario pensarnos desde el “agenciamiento” o el lugar de enunciación desde el cual construimos este tipo de imaginarios, y el cuidado, respeto y responsabilidad que requieren. Y pensando también en la pregunta de Diana Taylor, a propósito de la proyección de los “escenarios del descubrimiento” en la actualidad, al plantearnos el problema del por qué este escenario continúa siendo reproducido, por qué ejerce todavía tal poder y por qué, al mismo tiempo, pone en evidencia las disputas que existen en torno a estas representaciones e imaginarios.

REFERENCIAS

BASTÍAS CURIVIL, CRISTIÁN. *Influencia de los procesos geológicos en la cosmovisión mapuche, entre Concepción y Chiloé*. Memoria de pregrado para optar al título de geógrafo. Universidad de Chile, 2019.

⁷ Por ejemplo, ver el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=q-2bkXIaIsfM&t=348s>

- BAJTÍN, MIJAÍL. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, 1987.
- COLIPAN FILGUEIRA, BERNARDO. “La Araucana: su Golema y la metáfora de su memoria quebrada”. En Luz Ángela Martínez y Jaime Huenún (comp.), *Memoria Poética. Reescrituras de La Araucana*, Santiago de Chile, 2010.
- CUYUNAO, JAIME. “Ravani, Jappening con ja, ‘La Poblá’ y la caricaturización de la gente pobre poblacional”. *El Ciudadano*, 22 mar. 2023, www.elciudadano.com/actualidad/ravani-jappening-con-ja-la-pobla-y-la-caricaturizacion-de-la-gente-pobre-poblacional/03/22/.
- DERRIDA, JACQUES. *La escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Marchant, Anthropos/Universidad Autónoma de Puebla, 1989.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, ALONSO DE. *La Araucana*. Edición de Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 2009.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO. *Calibán: Apuntes sobre la cultura de Nuestra América*. Con “Postdata de 1993”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- GRUZINSKY, S. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- LEPE-CARRIÓN, PATRICIO. *El contrato colonial de Chile: ciencia, racismo y nación*. Santiago de Chile, Ediciones Abya-Yala, 2016.
- MALVESTITTI, MARISA. *Mongeleluchi Zungu: Los textos araucanos documentados por Roberto Lehmann-Nitsche*. Ibero-Amerikanisches Institut / Gebr. Mann Verlag, 2012.
- MALIQUEO ORELLANA, VICTORIA. *Mapuche ad Küdaw Fantepu Mew (Arte visual mapuche contemporáneo): Nuevos imaginarios sociales sobre la identidad*. Memoria de título para optar al título de sociología, 2019.
- MIGNOLO, WALTER. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa. 2007.

- PRADENAS, LUIS. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI–XX*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2006.
- RIVERA CUSICANQUI, SILVIA. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- OSTRIA GONZÁLEZ, MAURICIO. “Notas sobre la presencia mapuche en la literatura chilena”. *Kipus: Revista Andina de Letras*, n. ° 23, 2008, pp. 45-59.
- STEBERG, RUBÉN Y GONZALO SOTOMAYOR. “Mapocho Incaico”. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, vol. 61, 2012, pp. 85-149
- TAYLOR, DIANA. *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- ZUIDEMA, TOM. “La Fiesta del Inca”. *Celebrando el cuerpo de Dios: El Corpus Christi en el mundo andino*. Editado por Antoinette Molinie. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999