

## **Análisis del choiquepurrun en contextos de resistencia mapuche. “Las choicas” y su resignificación de esta danza ritual desde la interseccionalidad**

SP.68: Raza, cuerpos y micro/cosmopolíticas en performances situadas

### **Ponentes**

<b>Nombre</b>	<b>Pertenencia Institucional</b>
Valeria D´Angelo	CURZA, UNCo

*Mi agradecimiento a pu lamngen Ailén Marín, Ayelén Aranea y Hermelinda Tripailaf que compartieron sus experiencias, me ayudaron a reflexionar y a comprender con el corazón, y a la Pillankuse María Torres Cona por su inmensa sabiduría.*

Este trabajo se pregunta acerca del lugar del cuerpo y las experiencias corporales en procesos de “re-etnización” (Sarasola, 2010) o revitalización cultural del pueblo mapuche, fenómenos que agrupo bajo la categoría de resistencias. Parto de la idea de que las identidades indígenas en resistencia son procesos vitales que se consolidan, se transforman, fluctúan, se intersectan y se apropian de distintas formas de vivir lo indígena, en itinerarios individuales y colectivos. En este sentido, las experiencias corporales se ven atravesadas y complejizadas por la intersección de categorías tales como clase, grupo etario, género, urbanidad-ruralidad.

A través de las prácticas corporales (entre ellas, las danzas rituales) se produce una acción performativa del propio cuerpo (Butler, 2007) y de la identidad. Desde estas experiencias senso-perceptivas se aprehende una manera de ser-estar en y con el mundo, natural, espiritual y humano. Desde este lugar cultural y espiritual corporizado, se establecen registros que nutren la identidad mapuche.

Estos registros que permanecen más o menos conscientes se movilizan ante estímulos que pueden ser internos, por ejemplo, a través del *peuma* (sueños) o externos como sucede en momentos de *trawn* (encuentros). Estos estímulos resuenan en las corporalidades que han atravesado experiencias diversas de este tipo, que en muchos casos permanecen no-conscientes pero que son los hilos a través de los cuales “despierta” la identidad y se va haciendo consciente en la búsqueda interna y externa del *kimun* (conocimiento) del ser mapuche.

¿Dónde radica la identidad? ¿Quién es mapuche? ¿Se puede ser mapuche en la ciudad? ¿Qué recorridos, saberes, memorias son necesarios para “identificarse” como mapuche? Es muy común, - lo he relevado a lo largo de los años en mi trabajo de campo-, que las personas mapuche que viven en la *warría* (ciudad) y por alguna circunstancia despiertan a la identidad mapuche, inician un camino de búsqueda del *kimun* (conocimiento). Para esta búsqueda, se desplazan por el territorio, yendo a las zonas rurales o a visitar comunidades que mantienen ciertas formas de vida “mapuche”. Muchxs jóvenes de lxs que he entrevistado a lo largo de los años, cuentan que

cuando comenzaron su proceso de identidad mapuche, fueron “al campo” a visitar a una abuela, (que puede ser pariente o no) con la finalidad de conocer y saber más de la cultura y la lengua. Tanto la lengua como las ceremonias, constituyen elementos centrales de la cultura y es necesario conocerlas y vivenciarlas. En este sentido, Nahuelquir reafirma en relación a la conformación de la comunidad urbana Ñamculawen de Comodoro Rivadavia, que: “Por ello se construyeron vínculos con comunidades rurales y personas ancianas hablantes de la lengua, afianzando el espacio rural y urbano como parte de un todo mayor mapuche. Dichos vínculos se privilegiaron como fuente de conocimiento, saber y experiencias” (2009, p.7).

Durante las ceremonias, se experimentan vivencias en todos los planos y se incorporan conocimientos y revelaciones que solo son posibles a través de la participación, de la corporalidad sintiente y de la realización de rituales que impactan no solo a nivel de los aprendizajes conscientes. El conocimiento adquirido en los *trawn* y en las ceremonias (que suelen durar más de 2 días) se da a través de la experiencia performativa de esa vivencia.

Entre las prácticas corporales, -y solo a los efectos analíticos- podemos distinguir aquellas prácticas cotidianas familiares y colectivas (por ejemplo: cocinar, hacer *nguellipun* (rogativa) al amanecer, hilar, tejer el telar, hacer *pentukun* (saludo ceremonial), entre otras) y las prácticas rituales en contextos ceremoniales (*Nguillatun* y *Winoy Tripantu* (ceremonias), tocar instrumentos como el *kultrun* (tambor ceremonial), hacer *nguellipun* en ceremonias, danzar *choiquepurrun* (danza del avestruz), prácticas de sanación, entre otras).

En este trabajo se analizará, la práctica del *choiquepurrun* en el contexto de dos ceremonias, una de *Winoy Tripantu* (Año Nuevo Mapuche) en el *Pu Loff[1]* Las Aguadas y la otra en el *Lof Colitoro*, de la familia Cona Torres. En ambos casos quien “levantó” la Ceremonia fue la *Pillánkuse* María Torres Cona, referente espiritual y política del pueblo mapuche en *Puel Mapu* (Argentina) y en *Curruleufu* (Río Negro). Se prestará atención a las transformaciones en la realización de la danza ritual, en comparación con registros de otros investigadores en diferentes tiempos y/o territorios, vinculando estas modificaciones con las interseccionalidades que atraviesan las organizaciones y comunidades mapuche en la actualidad, especialmente las de identidad étnica, género y edad y en los cambios operados en los modos de organización social y política del pueblo mapuche, a partir de la conquista militar y el genocidio estatal.

## Enfoque teórico-metodológico

Parto de la perspectiva de Douglas (1978) de que no existe un cuerpo natural biológico, sino que siempre es construido y que tal como expresa Butler (2007) existen prácticas reguladoras performativas en las que se basan los límites corporales, conformando una genealogía (Foucault) del cuerpo.

Por otra parte, propongo un análisis situado (Haraway, 1995) y desde un enfoque de la interseccionalidad decolonial (Viveros Vigoya, 2016, Lugones, 2010) para abordar la problematización de la transformación situada de esta danza realizada por mujeres jóvenes mapuche urbanas, en contextos ceremoniales de comunidades rurales.

El enfoque de la interseccionalidad constituye una perspectiva teórica, metodológica y política y proviene del campo del feminismo. Destaca similitudes históricas del funcionamiento del racismo y del sexismo (Viveros Vigoya, 2016), reconociendo sin embargo que existen tensiones dentro del mismo feminismo entre mujeres blancas y mujeres racializadas, así como experiencias vitales diferenciadas según clase y pertenencia étnica. En el siglo XX, distintas feministas se expresaron contra la hegemonía del feminismo “blanco” por los sesgos de raza y clase de la categoría “mujer” empleada por éste (Viveros Vigoya, 2009). Los movimientos de mujeres negras (afroamericanas) fueron los que plantearon con mucha fuerza esta interseccionalidad de clase, raza y género y “la imposibilidad de separar las opresiones que no son únicamente raciales, sexuales, ni de clase”[2] (Viveros Vigoya, 2016, p.5), además, este concepto permite desde un enfoque fenomenológico, “comprender las experiencias de las mujeres pobres y racializadas como producto de la intersección dinámica entre el sexo/género, la clase y la raza en contextos de dominación construidos históricamente” (Viveros Vigoya, 2016, p. 8). Es necesario destacar el carácter dinámico y situado de estas relaciones y sus múltiples afectaciones para no caer en rigideces y esencialismos. En este sentido, la dominación es una formación histórica y las relaciones sociales están imbricadas en las experiencias concretas que se viven de maneras variadas y para las cuales es imposible aplicar parámetros universales (Viveros Vigoya, 2016).

Por otra parte, en América Latina, desde la década del ‘80 se comenzó a cuestionar la “blanquitud” y la heteronormatividad implícita en las formulaciones del feminismo hegemónico. Durante la década del ‘90, surgieron movimientos de mujeres indígenas y afrodescendientes que interpelaron el colonialismo urbano y blanco-

mestizo hegemónico del feminismo (Viveros Vigoya, 2016). Autoras como María Lugones (2010), proponen una identidad feminista decolonial, y el “desplazamiento desde una lógica de la opresión hacia una lógica de la resistencia”, haciendo hincapié en la situación diferencial entre las mujeres blancas y las mujeres de color y la invisibilización por parte del feminismo hegemónico de estas diferencias basadas en la racialización y la clase social. Según Crenshaw, citada en Lugones (2010, p.68): “Todo discurso sobre la identidad tiene que reconocer cómo nuestras identidades se construyen a través de la intersección de dimensiones múltiples”.

La visualización y el reconocimiento de las múltiples opresiones a las que son sometidas las mujeres racializadas (negras o indígenas, en definitiva, no-blancas), algunas de las cuales son perpetradas no solo por hombres, sino también por mujeres (blancas, de clases media-alta), pone en evidencia la violencia a la que son sometidas las mujeres desde estas interseccionalidades. Según Lugones, la lógica de la resistencia implica que: “Resistirlas forma parte de nuestra situación como mujeres que experimentan esas violencias. La opresión no agota la comprensión de nuestra situación. A la violencia se le hace frente con algún grado de oposición. La razón de que comprendamos la lógica de la resistencia es porque hemos resistido a la violencia en la intersección de múltiples opresiones” (2010, p. 69). En este sentido, las categorías de género, clase y raza no se vivencian como categorías de opresión separadas, sino que la experiencia de la opresión y la violencia se entreteje y se fusiona, afectando a las mujeres (en este caso) como una totalidad.

Lugones alerta sobre el peligro del “solapamiento” de categorías que pueden invisibilizar la “inseparabilidad” de las opresiones y fragmentar la experiencia social desalentando alianzas para la resistencia. En este sentido, es menester reconocer el “entretejido” de opresiones. La resistencia al reconocer las fusiones posibles entre opresiones concatenadas, revela la violencia subyacente en el eurocentrismo y la colonización, así como el borramiento de la historia y las culturas de América y África, frente a lo cual propone el “multiculturalismo radical y policéntrico” (Shohat y Stam) como desafío al monoculturalismo eurocéntrico.

Por otra parte, el análisis desde una perspectiva de la etnografía “encarnada” propone la participación y el involucramiento desde la propia corporalidad, emociones y presencia del etnógrafo en el campo. Ascheri reflexiona acerca de la práctica de danza y/o de las técnicas corporales, indicando que “nos sumerge de manera

ineludible en una dimensión corporal que comprende el aprendizaje de nuevas dinámicas físicas y nuevas relaciones con nuestro cuerpo y el cuerpo de los otros”, (2013, p.1). Siguiendo esta propuesta metodológica, que se nutre del marco teórico del “embodiment” (Csordas, 1993) y los lineamientos de Citro (2009) de “cuerpos significantes”, propongo la interpretación de la danza del *choiquepurrun*, en esta articulación entre las diferentes perspectivas, que intersectan en un abordaje contextualizado histórica y socialmente, la mirada etnográfica del “otrx” cultural, el feminismo poscolonial y la antropología del cuerpo, desde una perspectiva procesual que permita dar cuenta de las experiencias situadas de las mujeres participantes y validando “la integridad de la experiencia” del etnógrafo (Rosaldo).

### **Antecedentes de la danza ritual *Choiquepurrun***

Parto de descripciones realizadas en distintos tiempos y lugares por investigadorxs y cronistas, a los efectos de comparar la realización del *choiquepurrun*, tal como yo la he observado en mi trabajo de campo.

Quiero señalar, que solo tomo estas descripciones a los fines comparativos, lo que no implica acordar con las interpretaciones que hacen de ellas lxs autores, muchas veces mostrando un sesgo evolucionista o racista. Dicho esto, y partiendo de las diferencias en las interpretaciones que estxs autores han hecho de las ceremonias y danzas, recupero algunas descripciones y observaciones, así como citas de antiguos cronistas (cuyas miradas etnocéntricas no están en duda).

Aída Kurteff (1991) expresa que las danzas rituales, tienen un significado simbólico. Según sus registros en el *Choiquepurrun* participan 5 bailarines por vez, hombres (¿tal vez por la resistencia física necesaria?). El máximo valor se da a la persistencia del participante, hay un cierto carácter “competitivo” en esta danza. En mis observaciones, se mantiene el número de bailarines, conformado por dos cuadrillas de cinco integrantes cada una, que van alternando su presentación.

Sin embargo, aquí quiero introducir una aclaración realizada por Hermelinda Tripailaf:

“Con respecto al número de 5 (bailarines)... porque siempre son pares y la paridad siempre está, en este caso hay un mayor que guía todo, a la cuadrilla y ese puede ser impar...o sea es 1...con 4... ¿se entiende? ¿Te acordás que hacen la entrada todos juntos y después él o ella hace sus dos vueltas solo y después vuelve con cada uno de la cuadrilla, o en dupla?”.

No son 5, es 1 con 4. No son 10, son 2 con 8. Se mantiene la paridad en cada una de las partes.

Por otro lado, en mis observaciones he notado que se ha permitido conformar cuadrillas de mujeres para danzar o para completar el número de bailarines. En dos Ceremonias realizadas en el *Lof Colitorio*, y en el *Pulof Las Aguadas*, la *Pillan Kuse*, por pedido de las mujeres jóvenes que allí se encontraban, autorizó la formación de una cuadrilla exclusivamente femenina, que alternó su presentación con la cuadrilla masculina. Retomaré este punto más adelante, para analizarlo con mayor detenimiento.

Continuando con el relato de Kurteff: la coreografía responde a distintas significaciones, algunos movimientos y mímicas se emplean para ahuyentar a espíritus dañinos y otros para atraer la atención de los *pillanes* (espíritus) benévolos, sin embargo los ejecutantes tienen cierta libertad de expresión. Esto último, lo he corroborado en mis observaciones.

La vestimenta es especial para la danza, adornada con “plumas de distintas aves totémicas o aderezos de piedras milagrosas que acentuaban la resistencia de los bailarines y atraían las entidades cuya atención quisieran despertar. Generalmente empleaban tinturas para la piel o utilizaban máscaras y distintos adornos, siempre acorde con el significado de la danza”. En el caso del *choique* utilizan plumas de variados colores y pinturas para marcarse las rayas en las piernas y los pies semejando las patas del animal que imitan (Kurteff, 1991, p.63).

En mis observaciones, los hombres se encontraban con el torso descubierto, con su *makun* (poncho) imitaban las alas del *choique*, portando sus *trarilonko* (vinchas) con las plumas de *choique* formando tocados. Las mujeres con sus *Kupan* (vestimenta femenina), vinchas con tocados sobre los pañuelos, joyas ceremoniales y ponchos o chales a modo de alas. Además, los bailarines se pintaron con arcilla del lugar, las patitas de *choique* en manos y

pies descalzos y en el rostro círculos alrededor de un ojo.

Para Kurteff estas danzas, denominadas también *loncomeu* (lonco significa cabeza), expresan un “baile mímico ritual en el que los bailarines tratan de apropiarse mágicamente de ciertas características de sus animales totémicos...este tipo de magia analógica les permite incorporar las características de los animales...en el *choiquepurrun* se hacen piruetas y rondas para evitar su captura por genios maléficos” (1991, p. 64). Resulta interesante esta alusión al totemismo, así como la interpretación que hace la autora de la danza, cuestiones que dejaré planteadas a modo de preguntas ¿Cuál es para lxs sujetos de mi investigación el significado actual de esta danza? ¿Cuán acertada es la interpretación del totemismo para hablar de la relación de los mapuche con los animales y con el *kupalme* o linaje familiar?

Además del *choiquepurrun*, se han relevado otras danzas rituales agrupadas en la categoría de *loncomeu* y que representan a otros animales, tales como el *panguipurrun* (danza del puma), y el *quelchreupurrun* (danza del tero). En todas ellas, “se hacen movimientos acompañados de gestos y contorsiones de piernas y pies. Se baila a gachas sin caer, se dan saltos y giros en el aire, se aletea con los brazos en el aire” (Kurteff, 1991, p.64).

En mis observaciones, lxs danzarines movían la cabeza con fuerza, golpeaban sus pies contra el suelo, daban saltos y movían los brazos imitando las alas del *choique*. Sus cabezas emplumadas se balanceaban al grito de lxs presentes de “*loncomeo*” y “*puel*” (este), mientras sonaban los instrumentos y se arrojaba agua a lxs bailarines que pasaban por delante.

Según Kurteff: las danzas se realizan al este o alrededor del *rehue* (sitio ceremonial) sobre una pista cuyo contorno se pinta con una línea circular que no pueden atravesar lxs espectadorxs, que hace de círculo mágico, lo que aumenta la capacidad expresiva y la resistencia física de los bailarines, quienes no pueden salir del círculo hasta llegar a un estado de semi-extenuación de carácter místico.

En las observaciones realizadas se danzó en un corral, en el que se plantaron las banderas junto a un poste central, se limpió el suelo y lxs espectadorxs nos ubicamos del lado oeste con los instrumentos y el agua. Lxs

bailarines entraban por el este, hacían sus rondas y salían para que entre la otra cuadrilla.

En todos los registros se destaca la presencia permanente de los instrumentos musicales sagrados. En todas las ocasiones que presencié el *choiquepurrun*, además de la *Pillán Kuse*, el *kultrun* fue tocado por un varón sentado en el suelo. Las mujeres tocan de pie este instrumento, pero los varones deben hacerlo sentados para no perder conexión con la tierra. El *kultrun* marca el ritmo con sus golpes de tambor y genera el ritmo de la danza que conecta con el latido del corazón y el ritmo de la vida y la naturaleza.

Por otra parte, Casamiquela (2007), analiza registros e interpretaciones diversas de Hassler (1957), Guevara (1898, 1929), San Martín (1919), Latchman (1924), Harrington (1942), Robles Rodríguez (1911) planteando interrogantes acerca del significado, origen, número de bailarines, que en la mayoría de los casos se mantiene sin variaciones. Escribe que: son danzas masculinas, se conocen como *choiquepurrun*, *puelpurrun* o *lonkomeo*, son pantomímicas y animalistas, ejecutadas por cuadrillas de 5 bailarines (en la generalidad de los casos). Hay cinco entradas de los bailarines, que conduce cada uno de ellos, con diferentes toques de tambor. Los *taiel* (cantos sagrados) que entonan las mujeres están asociados al *kupalme* (linaje) de cada bailarín. Según su interpretación es una danza que se origina en *Puelmapu* (Argentina), a partir de una danza tehuelche asociada con la caza. La vestimenta y tocados de plumas, así como las pinturas se repiten en los registros que analiza y en sus propias observaciones. El que toca el *kultrun*, es un hombre sentado en el suelo que lo hace con dos palillos (igual observé yo).

Por otra parte, Kröll (1985) realiza una interpretación estructuralista del *choiquepurrun*, como un sistema de signos rituales que expresan características de la sociedad mapuche, analizando estas danzas durante la realización de la ceremonia del *Nguillatún* en la Región del Alto Bío-Bío en Chile. En este caso, se repite el número de 5 bailarines, la entrada de cada momento de la danza conducida por uno de ellos, con su toque de *kultrun* diferenciado. Por tratarse de una ceremonia importante que convoca a familias y comunidades vecinas, cada cuadrilla de bailarines representa a un grupo familiar o *Lof*.

Según su análisis, la danza representa la masculinidad y los movimientos de los danzarines “los escarceos amorosos previos al apareamiento” (p.128) de los *choiques*, y simbolizan para la organización patrilineal, patrilocal y exogámica de los mapuche, la necesidad de atraer mujeres de otros grupos para perpetuar su linaje, identificándose los hombres bailarines con el ave que es territorial y cuyas “hembras” se desplazarían a su territorio. En la danza ritual se representaría por analogía, el sistema de alianzas que se refuerza a través de los matrimonios en una sociedad sin estado y cuya organización política se corresponde con una sociedad segmentada cuyas parcialidades se vinculan por lazos de parentesco. Esta interpretación, sin dudas interesante, se refuerza con un relato de carácter mítico aportado por el autor en el que un *choique* danzante entrega mujeres a dos hermanos cuyas esposas fueron muertas por su padre.

Sin detenerme en el análisis estructural, me interesa señalar que mis observaciones me llevan a pensar que, en la danza ejecutada por los varones hay un fuerte componente de masculinidad y hasta una competencia de fortaleza y destreza. Inclusive en la última ceremonia que presencié uno de los bailarines, un joven nieto de la *Pillán Kuse* danzaba con tal frenesí que pareció entrar en estado de trance y “topeteaba” con la cabeza y pecheaba a los demás bailarines con gestos provocadores, con los ojos cerrados y su cabeza bamboleante.

Velázquez Arce (2017) en su tesis doctoral acerca del patrimonio musical mapuche confirma similares características del *Choiquepurrun* para *Gulumapu* (Chile) en la actualidad, con algunas variantes locales. Se mantiene el número de cinco bailarines hombres, cinco toques o pasadas, la danza alrededor del *rehue* (altar), el ingreso por el este, los instrumentos que acompañan, las vestimentas, tocados de plumas, pinturas corporales. La explicación de los cinco momentos de la danza, varía según las comunidades, en algunos casos se explica por el *kupalme* (linaje) de los *purrufo* (bailarines), en otros por las etapas de la vida del *choique*. Este trabajo, hace mención a que “en muchos casos y casi preferentemente en contexto de urbanidad, se realiza el *choiquepurrun* danzado por mujeres” (2017, p.266).

En relación a este punto, Nahuelquir (2009) recoge la experiencia de la comunidad *Ñamculawen* de Comodoro Rivadavia, originada por mujeres que comienzan la organización, re-vitalización cultural y militancia política de lo “mapuche”. Según su relevamiento, en la recuperación de las ceremonias, las mujeres de la comunidad

bailaban en un comienzo el *choiquepurrun*, ya que no había hombres en la misma. Esta conducta fue sancionada por otras comunidades, que les recriminaron que era una danza masculina: “Desde las ceremonias nada más. A nosotros lo primero que nos decían, pero cómo se les ocurre a ustedes estar este... haciendo el *purrufe*, el ¿Cómo es? el *Choiquepurrun*. Si no hay hombres, como sancionando eso” (Nahuelquir, 2009, p.14). Al incorporarse varones a la comunidad, las mujeres dejaron de realizar esta danza. Segato (2004), sugiere que ante la necesidad de formular reivindicaciones de género o modificar situaciones perjudiciales para las mujeres en culturas subalternizadas por occidente, se intenten estrategias de transformación de esas costumbres preservando lo más posible el “contexto de continuidad cultural”.

Por otra parte Hermelinda Tripailaf, quien fue una de las *purrufe* del *Choiquepurrun*, expresa que: “es necesario reafirmar la pregunta de hasta dónde son las influencias foráneas hacia nuestra cultura que dicen lo que está prohibido, lo que se puede o lo que no se puede...porque en ese sentido también la *lamngen* Liliana Ancalao, nos ha enseñado...hace mucho tiempo que ellos en su *lofche* no tenían niñas, jóvenes ni muchas mujeres para hacer el *taiel*, y los niños varones comenzaron a practicar *taiel*, para saber acompañar a sus *ñuques* (madres) o a sus *papai* (abuelas) a hacer la ceremonia, entonces en este sentido la *lamngen* Ancalao nos decía nuestra cultura es una cultura en emergencia y nosotros no nos podemos dar el lujo de no hacer porque no tenemos con quién, hay que hacerlo con lo que se tiene y con quien sea...entonces, en ese sentido, volvemos a nuestra ancestralidad a centrarnos en qué es para nosotros culturalmente lo válido y que es espiritualmente lo que nos nutre y a partir de ahí, cada uno va a desarrollar una función en la ceremonia o en la misma cultura. Sino estaba muy estanco esto y como un mandato de afuera de que esto hace la mujer y esto hace el varón y la verdad que no es así, no funciona así en nuestras comunidades. Rescatar ese valor para nosotros es sumamente importante”.

Además, agrega Hermelinda que hay registros antiguos de *Choiquepurrun*, realizado por *zomo*, en el recuerdo de algunas *papai*. Entonces, cabe preguntarse si la masculinidad en la danza no es algo adquirido a partir de la conquista e impuesto, sobre todo por la Iglesia católica (Salesianos) y sus disciplinamientos sobre los cuerpos de las mujeres.

En la cultura mapuche, hay una noción de complementariedad entre los principios masculino-femenino, que no implica jerarquía alguna, pero que debe sostenerse equilibradamente para no trasgredir un orden natural-cultural-espiritual cosmogónico. Durante las Ceremonias, mujeres y varones realizan acciones diferenciadas y complementarias. Por ejemplo, según mis registros: las mujeres tocan instrumentos de percusión y los varones tocan instrumentos soplados, las mujeres hacen *taiel* (cantos sagrados) y los varones el *afafán* (grito de fuerza); hay una fila de mujeres (interior) y otra de varones (exterior), las 4 vueltas al *rehue* se dan manteniendo la pareja, mujer-varón.

Desde la cosmovisión mapuche, los números pares y la complementariedad entre lo masculino y lo femenino se deben mantener para no infringir normas de la espiritualidad, que podrían traer consecuencias a la comunidad y a sus integrantes. Durante las ceremonias, estas normas son respetadas con atención.

A partir de estas observaciones y de la afirmación del carácter histórico y cambiante de las prácticas culturales (Castillo, 2003), así como de los contextos y de la necesidad de realizar una etnografía y un análisis situado (Haraway, 1995), me surgen interrogantes con respecto a si ¿Las transformaciones en la práctica del *choiquepurrun* expresan la posibilidad de flexibilizar aquello que se presenta como rígido o esencial de la cultura y de resignificar su realización según un nuevo contexto formado por la situación social y los actores intervinientes; o si se trata de recuperar costumbres ancestrales previas a la conquista, que pueden emerger a partir de nuevos contextos que disputan las asimetrías entre los géneros?

### **El registro etnográfico y su análisis**

Si bien no fue la idea hacer un registro de esas ceremonias a las que fui invitada por las personas mapuche con quienes habitualmente me vinculo en distintos ámbitos de la vida cotidiana, la idea de retomar la danza para el análisis, me hizo recuperar esas experiencias.

La primera Ceremonia, fue en ocasión del *Winoy Tripantu* (renovación del ciclo para los mapuche) que se celebra entre el 21 al 24 de junio, durante el solsticio de invierno en el hemisferio sur. El *Winoy Tripantu*, señala

el momento de renacimiento de la vida, al dar paso la noche más larga al renacer del sol. En esta fecha, se inicia el invierno (*pukem*), al que sucede la primavera (*pewu*), luego el verano (*walug*), y el otoño (*rumu*). Cada cambio de estación se corresponde con los fenómenos astrológicos de los solsticios. El cambio de estación más relevante en la actualidad, según mis registros de campo es el *Winoy Tripantu*, que en todos los territorios, inclusive en la zona urbana de la comarca (Viedma y Carmen de Patagones) se conmemora a través de la realización de ceremonias.

En el año 2018, el *Winoy Tripantu* se celebró en la comarca, al menos en tres ceremonias. El día 20 de junio se realizó una ceremonia abierta a toda la ciudadanía de Viedma, en las orillas de Río Negro, en un espacio que habitualmente utiliza el grupo Tepuén (grupo de jóvenes que hacen percusión, algunos de los cuales integran la comunidad Mapuche *Waiwen Kurruf*). La comunidad *Waiwen Kurruf*, es una comunidad urbana que tiene una antigüedad de unos 7 u 8 años, formada por el lonko Hugo Aranea, sus hijxs y un grupo de jóvenes que militan la causa mapuche. No posee un territorio sino que realiza acciones de reivindicación política, de enseñanza de la lengua y participa u organiza ceremonias en distintas oportunidades, tales como el *Winoy Tripantu*. Una de sus características, como comunidad urbana es la de recuperar y difundir la cultura y la lengua mapuche, contando con la participación de jóvenes que además hacen música, cerámica y a través del arte difunden y militan el ser mapuche, combinando en algunos casos la cultura afro, por ejemplo en las rondas de tambores.

Durante el fin de semana del solsticio, se realizaron dos ceremonias más: una en la desembocadura del Río Negro en el mar y la otra en la comunidad Las Aguadas, a unos 60 km de Viedma, en un sitio denominado Bahía Creek, también a orillas del mar. Además de participar en la ceremonia junto al río, en la cual se jugó al *palín*, me sumé junto a *Waiwen Kurruf* a la Ceremonia en Las Aguadas.

Partimos en varios autos rumbo a las Aguadas, al llegar el día sábado se plantó el *rehue* (*altar ceremonial*), con dos banderas: una azul y una *wenufoie* (bandera mapuche). Luego se realizó el tradicional *pentukun*, en el cual todxs los participantes nos presentamos y dijimos nuestra palabra. Es importante destacar, que en ese momento se encontraba preso Facundo Jones Huala, iniciando una huelga de hambre y ocupando una plana en las noticias nacionales. En agosto de 2017, había ocurrido la desaparición y muerte de Santiago Maldonado y en noviembre

de ese mismo año, el asesinato de Rafael Nahuel, ambos en manos de las fuerzas de seguridad.

El *Pulof* Las Aguadas es un territorio habitado por varias familias, que luego de las corridas militares de la campaña al desierto y otras persecuciones posteriores, fueron asentándose en ese territorio. Cada *Lof* cuenta con un espacio reconocido por el resto y existe una situación de disputa con un vecino de apellido Paisani, que intentó quedarse con las tierras ancestrales. Además, existen ciertos conflictos internos entre las familias, que no viene al caso profundizar.

Cuando llegamos a Las Aguadas, había un fuerte viento, que luego de plantarse el *rehue*, amainó y salió una hermosa luna llena que iluminaba la noche. Se hizo un reparo, un fuego y se comió asado de jabalí y de vaca. El ambiente era alegre y distendido; “así somos los paisanos, así era nuestra gente cuando se juntaban, no estaban así triste, se juntaban para reír, contentos, alegres. Poder vernos a la cara con alegría”, comenta la *Pillán Kuse* María Cona Torres. Continúa diciendo:

“para donde uno va hay dolor y tristeza, el gobierno es responsable de todo lo que estamos pasando, ellos fueron elegidos para cuidar al pueblo, pero es todo lo contrario. El pueblo indígena y el no indígena. Eso hace enfermar a las personas, las hace sentir mal, me hace acordar a tiempos que los abuelos pasaron momentos muy malos, les quitaron la tierra, les daban palizas, le sacaban los animales, los dejaban tirados no sé dónde, en tiempos de la frontera. Hoy estamos viviendo la misma situación...”

Toda esa noche se pasó al lado del fuego, en el reparo, conversando y haciendo música. Antes del amanecer, nos preparamos para la ceremonia, que fue realizada por la *Pillan Kuse*, y todos los participantes. Las cuatro vueltas al *rehue*, la rogativa (*ngeullipun*) y los rezos. Al finalizar el momento de la rogativa, se comenzó a organizar el *choiquepurrun*, y los bailarines comenzaron a prepararse. En ese momento las mujeres jóvenes que habían asistido a la ceremonia, integrantes algunas de *Waiwen Kurruf* y otras invitadas, le pidieron a la abuela María permiso para participar de la danza. En palabras de Ailén Marín (una de las *purrufe*): “La primera vez en Las Aguadas, fue lindo, fue fluido, algo que salió desde unas mujeres, diciendo ¿y por qué solo los hombres? Lo sentí desde ese lado de empoderamiento / fortaleza femenina. Fue un momento muy feliz, de mucho disfrute,

agotador (porque no es un bailecito tranquilo), fue mi primera experiencia no solo en un choiquezomo, sino también en una ceremonia”.

En el caso de Ailén, su búsqueda en relación a su identidad como mapuche, estaba iniciándose y esta participación la alentó a involucrarse desde un rol protagónico, que luego en la Ceremonia realizada en Colitoro se profundizó más.

Con respecto a la danza del *choique* en la comunidad las Aguadas, Ayelén Aranea – *purrufe* e integrante de la Comunidad *Waiwen Curruf-*, comenta que para ella fue una manera de ser disruptivas con el machismo imperante en las comunidades y la cultura mapuche. Reflexiona sobre la atribución de características a *pu zomo* (mujeres) y a *pu wentru* (varones), tales como debilidad/fortaleza, así como los roles adscritos de manera fija y cómo ella en distintas oportunidades de *Trawn* los ha cuestionado. Por ejemplo, “las mujeres en la cocina con *lxs pichiqueche* (niñxs) y los hombres a juntar leña... ¿por qué? ¿si yo también puedo juntar leña?

En el caso al que me refiero, Ayelén, recuerda que para ella fue una forma de rebeldía, ¿por qué no podemos bailar nosotras también? Cuando se lo plantearon a la abuela María, recuerda Ayelén que “ella lo pensó un momento y dijo algo así como que mientras se mantengan “parejas” o “equilibradas” las cuadrillas de *zomo* y de *wentru*, se podía bailar”. Sin embargo, Ayelén relata que “hubo una resistencia por parte de los *wentru*” y que cuando ellas se estaban preparando para la danza, pintándose y poniéndose las plumas, ellos las apuraban. Frente a esta situación, Ayelén respondió que “si nos apuran no bailamos nada, ustedes tuvieron todo el tiempo del mundo para prepararse”. Su vivencia, fue que luego de esta resistencia inicial, la ejecución de la danza fue muy fuerte: “se sintió como un ritual, recuerdo sentir bastante adrenalina, estaba muy emocionada, tenía muchas ganas, cuando salí me pegué tremendo mareo... eso recuerdo... un tremendo cansancio físico, mortal, desde el principio... yo pensé que me iba a cansar más adelante y no, me cansé desde el principio”.

Reflexionando sobre el machismo existente en las comunidades, nos preguntamos con Ayelén, si tiene que ver con una cuestión cultural del pueblo mapuche o más bien, con un desarrollo histórico producto del patriarcado de la sociedad occidental, que fue quien impuso sus violencias de clase, género y racismo.

Por otra parte, profundizando en el sentido de lo femenino y lo masculino como fuerzas o principios complementarios dentro de la cosmovisión mapuche, Ayelén explica que “a veces no se entiende que son principios espirituales, energías que no necesariamente se están refiriendo a *pu zomo* y *pu wentrú*, sino que estas energías nos habitan a todos. Por momentos, uno se puede sentir más volcado hacia una de estas energías, no importa si sos hombre o mujer. Estos principios de complementariedad y equilibrio, se interpretan erróneamente.”

La segunda experiencia del “*choiquezomo*” fue en la comunidad Colitoro, el territorio de la *Lof* Cona Torres, de donde es la *Pillankuse* María Cona, en las afueras de *Nahuel Niyeu* (Ingeniero Jacobacci). En la *Lof*, se realiza todos los años a principios del mes de febrero, una Ceremonia para conmemorar la fecha de recuperación de los territorios de la comunidad. En esa año (2019), la ceremonia se extendió durante dos días consecutivos y al finalizar el último día se organizó el *choiquepurrun*. Durante los tres días compartidos, lxs participantes realizamos todas las actividades vitales de manera colectiva: se cocinaba y comía en conjunto, se participaba de los momentos de conversa o caminata, se dormía en carpas. No se podía lavar el cuerpo, ni bañar hasta el final de la ceremonia, ya que esto hace que “se pierda el *newen*”. Esto último, (sumado al calor desértico del verano, el polvo del camino) hace que durante los días que se comparten haya una flexibilización de las normas de higiene, lo que lleva a un estado de mayor acercamiento con la naturaleza. En términos de Douglas (1978) puede ser leído como una menor estructuración social que se corresponde con mayor abandono corporal o Parsons (citado en Douglas, 1978) quien asimila una mayor solidaridad social con un mayor abandono del control (corporal) consciente.

En esta ocasión, una vez más las mujeres se alistaron para participar, (algunas de ellas ya lo habían hecho en las Aguadas). En esta oportunidad, hubo importantes preparativos, se realizaron las pinturas corporales con arcillas del lugar, se prepararon los tocados de plumas para los *wentrú* y las *zomo*. Lxs presentes participamos en esta preparación de los tocados y las vestimentas. Luego nos dirigimos al corral donde se realizó la danza y nos ubicamos, las mujeres que no danzaban con agua y con instrumentos de percusión, los hombres que no danzaban con los *ñorquin* (instrumento de viento) y uno de ellos con un *kultrun*, sentado en el suelo. Comenzaron las rondas de cada cuadrilla, intercalándose las pasadas de los *wentrú* con la de las *zomo*. En esta ocasión, pude observar que los *wentrú* hacían sus pasadas de manera individual, es decir cada bailarín hacía su danza,

desplegando sus habilidades personales y mostrando su destreza. En cambio, las *zomo* organizaban cada pasada y armaban una “coreografía” para presentar una danza en conjunto.

En el momento de la preparación y la ejecución, no se vieron resistencias a la danza de las *zomo*, y fue un hermoso momento colectivo la pintura y la ornamentación de lxs bailarines. Ailén, quien participó en las dos ceremonias expresa que:

“¡Fueron experiencias totalmente diferentes! En el campo de Colitoro, ya fue desde otro lado, no estábamos cerca de casa...estábamos en unas tierras energéticamente muy cargado... que en lo personal, lo sentí y de alguna manera me pegó! No quise participar en ese *choiquezomo* pero participé, porque me lo pidieron y accedí, porque la primera vez también había sido muy lindo, este también fue un bonito baile, un bonito momento, lo que más recuerdo además del dolor que me invadía fueron los abrazos de todos al terminar de danzar. Abrazos llenos de historia y agradecimiento. En cuanto al dolor que mencioné, es porque desde que comenzó la ceremonia sentí algo...sentí todo ese *newen* y fue un acercamiento increíble que en su momento me asustó...ahora lo veo desde otro punto, quizá no estaba lista para guiar la bandera de las *zomo* o me lo tomé a pecho, en fin, experiencias totalmente diferentes con un montón de historia, un *newen* zarpado, heavy y recomendable para todas las mujeres, porque es una sensación única y gratificante”.[3]

## Consideraciones finales

Retomando los planteos iniciales, me parece interesante reflexionar sobre algunos aspectos centrales de todo lo expresado. En primer lugar, acerca de la relación entre ritual y estructura social. En este sentido, siguiendo a Mary Douglas, se define el ritualismo como una “apreciación exaltada de la acción simbólica...que se manifiesta primero en la eficacia de los signos instituidos y segundo en la sensibilidad con respecto a los símbolos condensados” (1978, p.27). Estos símbolos y su eficacia (concepto que proviene de Levi-Strauss) están sujetos a los determinantes sociales.

La noción de tabú y la rigidez en la realización del ritual están en relación tanto con la valoración de la eficacia de los símbolos que se ponen en juego, como en las condiciones sociales que determinan el contexto. Analizando la realización de rituales entre los navajos, Douglas expresa que “el cambio de las condiciones sociales acompañó la reforma en las prácticas religiosas” (1978, p.32) y que “no es posible interpretar el lenguaje de la magia si no es en relación con los actos simbólicos y con el contexto social” (p.52).

En este sentido, analiza la relación entre los tipos de sociedad y los tipos de ritualidad, categorizando dos tipologías: sociedades de tipo “sacramentales”, con un alto grado de formalización de la liturgia y sociedades de tipo extáticas o de efervescencia religiosa.

En segundo lugar, la relación entre el control social, el religioso y la corporalidad. En el marco de las primeras, resultan rígidas y ejercen un control fuerte sobre el cuerpo, imponiendo normas de “pureza” y la descorporeización en las relaciones. Entre este tipo de sociedades y religiones o ritualidades podemos ubicar al catolicismo, donde la experiencia religiosa es del orden del espíritu con un alejamiento del cuerpo (la carne), por considerarlo fuente del pecado.

Analizando desde esta perspectiva la religión mapuche y las formas rituales a las que hoy podemos acceder, se puede considerar la experiencia religiosa más asociada a la efervescencia, donde la experiencia individual y corporal es valorada, en el marco de ciertas normativas que deben tenerse en cuenta en el desarrollo de las ceremonias y que hacen al cumplimiento de reglas tales como: la espacialidad circular, los números pares, los giros hacia la derecha, lo masculino y femenino como roles complementarios, no salir del espacio ceremonial una vez iniciada la ceremonia, no ingerir alcohol, no bañarse, mantener la buena palabra en los momentos ceremoniales.

Al margen de este contexto, la experiencia espiritual corporizada es individual y cada participante la vive con un involucramiento de su corporalidad, ya que todos se constituyen en agentes activos durante los distintos momentos de la ceremonia. Cada uno de los participantes, recibe información de distinta manera en el transcurso de la misma, respondiendo a preguntas, pedidos, predicciones. La experiencia extática es posible y puede

sucedarle a cualquiera. Por mi parte, he experimentado en el trascurso de ceremonias, respuestas a preguntas o información recibida de una manera muy clara y específica. También he participado de sanaciones en contextos ceremoniales. Nada de esto está previsto, sino que es algo que sucede en el momento en que se manifiestan las fuerzas (*newen*) presentes y que son convocadas a partir de la realización de la ceremonia. En estos momentos, se abre un portal que establece una comunicación con el mundo de *pu pillan* (espíritus, fuerzas del lugar, antepasados) y por eso las normas deben ser observadas con la mayor atención posible y con la mejor intención.

En ocasiones de ceremonias en las que he participado y en contextos de recuperación cultural, el principio de la intención es muy valorado, ya que a veces por desconocimiento se pueden equivocar ciertos procedimientos, o hay versiones encontradas de los mismos. En mi experiencia, esto se ha resuelto, priorizando la guía de la autoridad espiritual, (quien lleva adelante la ceremonia) y el principio de la buena intención. Luego, estas situaciones se conversan en los momentos de *trawn* que forman parte de la vivencia. En las conversas se pueden intercambiar y revisar los sucesos del día, para rectificar o corregir errores, fortalecer roles, recalcar los peligros de ciertas acciones, y prevenir para que al día siguiente todo lo que pudo haber estado equivocado se corrija.

En este caso, me he focalizado en el análisis del *choiquepurrun*, que constituye un momento específico de las ceremonias. Como se explicaba anteriormente, este momento está más vinculado a un momento de festejo y de socialización (sin dejar de ser ceremonial). En uno de los antecedentes revisados, se menciona que los danzarines representan a las distintas familias o linajes presentes, cantándose el *taiel* correspondiente según los apellidos (relacionados con el *newen* de ese *lof*). En la ceremonia en Coli Toro, La *Pillankuse*, nos explicó lo mismo, y ejemplificó haciendo diferentes *taiel* a partir de la denominación de distintos *pu Lof*. Teniendo en cuenta, el carácter patrilineal y patrilocal, característico de la organización social del pueblo mapuche, se puede analizar este momento como una situación en la que los danzarines (al igual que el *choique* macho) desplegaban su masculinidad y poder en búsqueda de atraer a las mujeres de otros *lof*, y de esta manera propiciar matrimonios y alianzas en el marco de una sociedad segmental.

En este sentido, se puede interpretar la flexibilidad en la participación de las mujeres como danzarinas en la actualidad, a raíz de la desestructuración de la organización social y política del pueblo mapuche y a las nuevas

formas de organización de las comunidades en el marco de un estado nación que ha debilitado los aspectos vinculados a la organización política previa (sociedad segmental sin estado).

La recuperación cultural, de las ceremonias, de la lengua y del *kimun* (conocimiento) mapuche, es un proceso dialéctico, situado territorial e históricamente, que va adquiriendo distintos matices según los grupos, comunidades y personas intervinientes. En esta recuperación, basada en las memorias individuales y colectivas, y en las memorias corporales de lo vivenciado en instancias previas en ceremonias y *trawn*, se va reconstruyendo la trama de este tejido roto por la colonización y la conquista.

El carácter flexible de esta cultura, que se manifiesta en un tipo de organización social segmentaria regida por un sistema de “gran hombre” (es decir, aquel o aquella que cumple un determinado rol lo hace en función de sus atributos personales), mantiene una apertura a la interpretación individual de la espiritualidad y de sus señales y una relación de respeto con la corporalidad, considerando el cuerpo humano parte de este todo (*wallmapu*) y por lo tanto sagrado al igual que cada elemento del cosmos. Esto ha permitido (y continúa haciéndolo) persistir a pesar de los avasallamientos de todo tipo y los disciplinamientos y violencias recibidas de parte del Estado. Siguiendo a Butler, y su estimulante propuesta de que “el cuerpo (con género) es performático”, para pensar cómo se construye la identidad indígena en las intersecciones de género, clase y etnia, considero que el cuerpo se constituye a través de prácticas reguladoras que moldean las experiencias de lxs sujetos, expulsando lo “abyecto” a partir de represiones y tabúes sociales, y que “lo que conforma el límite del cuerpo nunca es puramente material. La superficie, la piel es significada dentro del sistema por tabúes y transgresiones previstos. Los límites del cuerpo se transforman en los límites de lo social per se” (Douglas, citada en Butler, 2007, p.258).

En este sentido, las prácticas reguladoras sobre las corporalidades indígenas a partir de la campaña al desierto, a través de instituciones educativas y religiosas, policía fronteriza, entre otras, se encargaron de expulsar (como abyecto, Kristeva, citada en Butler 2007) todo lo “indígena” como parte de una “identidad deshonrosa (Buttler, 2007, p.262) en un proceso de blanqueamiento de la sociedad argentina, racializando y subalternizando estas corporalidades.

De la misma manera, pero a la inversa, para lograr introyectar nuevamente estas identidades que fueron expulsadas y repelidas a fuerza de instituir acciones simbólicas regulares, represivas y estigmatizantes, de manera tal de moldear las corporalidades y su propia percepción del sí mismo (identidad), es necesario realizar y participar de acciones rituales colectivas performativas que aporten la vivencia encarnada de la corporalidad indígena.

Desde estas vivencias y las sensaciones, emociones y pensamientos que despiertan, es posible fortalecer la identidad mapuche, que luego en la vida cotidiana lxs sujetos van a ir desarrollando en los diferentes ámbitos de participación social. De este modo, participar de las ceremonias y en este caso del *Choiquepurrrun*, ofrece a lxs sujetos esta experiencia performativa y a las mujeres específicamente, la posibilidad de posicionarse en una construcción identitaria que permita desde lo simbólico de la acción ritual encarnada en la danza, ensamblar las resistencias de género y étnicas desde su propia corporalidad.

Los nuevos contextos, entre los que se encuentran las luchas feministas y que atraviesan estas construcciones identitarias de lxs jóvenes, aportan nuevos sentidos a aquello que se considera la “cultura”, proponen nuevas interpretaciones de la cosmovisión u ontología mapuche, en las que se intenta discernir aquello que es originario de los efectos de la colonización; así como, incorporar las realidades actuales, haciendo de esta, una cultura viva y que aporta herramientas para enfrentar los desafíos del presente a las nuevas generaciones.

## Notas de la ponencia:

[1] *Pu Lof*: Comunidad conformada por varias familias con diferentes *kupalme* (linajes), *Lof*: comunidad conformada por una familia perteneciente al mismo *kupalme*.

[2] “El concepto mismo de interseccionalidad fue acuñado en 1989 por la abogada afroestadounidense Kimberlé Crenshaw en el marco de la discusión de un caso concreto legal, con el objetivo de hacer evidente la invisibilidad jurídica de las múltiples dimensiones de opresión experimentadas por las trabajadoras negras de la compañía estadounidense General Motors” (Viveros Vigoya, 2016, p.5).

[3] En esta ceremonia, Ailén desempeñó el rol de *Calfumalen* (niña azul), que es un papel central e implica un fuerte involucramiento espiritual.

[4] Normas APA

## **Bibliografía de la ponencia**

### **Bibliografía[4]**

ASCHIERI, Patricia (2013). Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. *Antropología da Dança IV / Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Florianópolis, Insular pp. 74-104 (268). ISBN 978-85-524-0074-5:1.*

BETANCOUR SÁNCHEZ, Sonia; GEEREGAT VERA, Orietta y GARCÍA BARRERA, Mabel (2014). Pueblo mapuche. Estrategias discursivo-comunicativas para un nuevo orden. *Signo pensam. [en línea]. 2014, vol.33, n.64.*

BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ed Paidós, Madrid.

CASAMIQUELA, Rodolfo (2007). *Estudio del Nguillatún y la Religión Araucana, 2º Ed.*, Secretaría de Cultura del Chubut, Chubut.

CITRO, Silvia (2009). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos. Buenos Aires.

CSORDAS, Thomas (1993). *Embodiment/Corporalidad: Agencia, Diferencia Sexual y Padecimiento*. Traducción: Mariana del Mármol, Ana Sabrina Mora y Mariana Sáez. Revisión: José Bizerril y Silvia Citro.

DOUGLAS, Mary (1978). *Símbolos naturales. Exploraciones en Cosmología*. Alianza editorial, Madrid.

HARAWAY, Donna J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

HERNÁNDEZ CASTILLO, Rosalva Aída (2003). Re-pensar el multiculturalismo desde el género. Las luchas por el reconocimiento cultural y los feminismos de la diversidad. Revista de Estudios de Género. La ventana, núm. 18, diciembre, 2003, pp. 9-39, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México.

KURTEFF, Aída (1991). Los Araucanos en el Misterio de los Andes, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires.

MOTLAGH, Sepideh Labani (2017). Feminismo, identidades culturales y religiosas: algunas claves teóricas y críticas. Revista Europea de Derechos Fundamentales · primer semestre 2017: 29, 91-115. ISSN 1699-1524.

NAHUELQUIR, Fabiana (2009). Género y militancia indígena. Construcciones de sentidos a partir de la trayectoria de una Ñamkulawen. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

VIVEROS VIGOYA, Mara. La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. Debate Feminista 52 (2016) 1–17.

## Imágenes Adjuntas











