

**Prácticas escénicas mapuche contemporáneas:
poéticas de aboriginalidad en disputa**



Tesista: Prof. Miriam Álvarez

Director: Dr. Mauricio Tossi

Codirectora: Dra. Laura Kropff

Tesis Doctoral

Doctorado en Artes-Mención Teatro

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba

Diciembre 2021

ÍNDICE

Agradecimientos.....	5
Resumen.....	7
Introducción. De la invisibilización a la escenificación de lo mapuche.....	8
Antecedentes, objetivos e hipótesis.....	8
Problema a investigar.....	14
Lineamientos teórico-metodológicos.....	15
Estructura general de la tesis.....	26
Capítulo 1. La construcción de prácticas escénicas mapuche en contexto de democracia: aboriginalidad y género en Luisa Calcumil.....	28
La visibilización de la paisanada.....	28
<i>Fei c' mei aihuiñ tuhun</i> [Es bueno mirarse en la propia sombra].....	39
Estructura del texto y de la ficción.....	39
Dimensiones temporales y espaciales.....	44
Los personajes entre la mediocridad y la resistencia.....	48
Tejiendo relaciones históricas: <i>Hebras</i> de Calcumil y Fidel (2004).....	51
Estructura textual y ficcional.....	51
Dimensiones temporales y espaciales.....	55
Los personajes-roles.....	59
La construcción de aboriginalidad.....	62
Aboriginalidad y género.....	68
Conclusiones parciales.....	76
Capítulo 2. El teatro como escenificación de la otra historia.....	78
La visibilización del Pueblo Nación.....	78
La reivindicación de lo mapuche a través del teatro.....	86
Estructura ficcional y textual.....	86
Personajes: un hombre, su gente, su Pueblo.....	97

El activismo político mapuche en la escena teatral y la construcción de aboriginalidad.....	105
Conclusiones parciales.....	109
Capítulo 3. Las representaciones de lo íntimo y lo colectivo: nuevas formas de generar identidad mapuche en el presente.....	111
Campana de Autoafirmación Mapuche <i>Wefkvetuyiñ</i> [estamos resurgiendo].....	112
La visibilización de los jóvenes mapuche en la ciudad.....	114
Teatro en una comunidad mapuche.....	116
Representaciones artísticas: la búsqueda de lo poético como proyecto político.....	122
Teatro y ritualidad en la obra teatral <i>Kay kay egu Xeg xeg</i>	126
La identidad en la ciudad a partir de los antepasados.....	135
<i>Tayiñ Kuify Kypan</i> [nuestra vieja antigua ascendencia].....	137
Estructura textual y ficcional.....	138
Personajes: Anciana, Espíritu y Pueblo.....	144
El espacio y el tiempo.....	148
<i>Pewma</i> -sueños: silencios llenos de historia.....	151
Las heridas históricas.....	155
La memoria que habita en los sueños.....	156
La representación escénica de un “nosotros” mapuche en el presente: construcciones de aboriginalidad.....	162
Conclusiones parciales.....	165
Capítulo 4. La representación de la nación enferma en la obra teatral <i>Sueños de agua</i>	167
Ocultamiento y visibilización de la espiritualidad mapuche.....	170
Las aguas son la imagen de uno: la representación de la <i>maci</i> María Epul.....	173
Construcciones de aboriginalidad: sentidos de pertenencia.....	183
Conclusiones parciales.....	189
Capítulo 5. La paradoja del retorno a lo nativo.....	191
La vuelta a lo nativo.....	192
<i>Una leyenda del río Negro</i> : lo nativo en escena.....	195
Estructura textual y ficcional.....	197
La configuración del personaje-naturaleza: ríos, flor, viento.....	201
El espacio y el tiempo maravilloso.....	203
El indigenismo argentino.....	206

La paradoja en la construcción de aboriginalidad.....	208
Conclusiones parciales.....	213
Conclusiones finales.....	217
Bibliografía.....	225

Dedico este trabajo a Miguel Leuman (Leufuman), quien me animó a
entramar el teatro con mi identidad mapuche.

Tu espíritu me acompaña.

Agradecimientos

Es mucha la gente que me acompañó a lo largo de estos años de trabajo, sin ellos/as/es no hubiese podido llegar a esta instancia.

Quiero agradecer a quien me impulsó y confió en mí, mucho antes de que yo pudiera hacerlo, la Dra. Laura Kropff, quien además ocupó el lugar de codirectora, gracias Kropff, porque sigo aprendiendo con vos. A mi director, el Dr. Mauricio Tossi a quien convencimos cuando apenas estaba aterrizando en San Carlos de Bariloche de que dirigiera una tesis sobre “Prácticas escénicas mapuche”, gracias por aceptar el desafío. A mi *Ñaña*, Lorena Cañuqueo, que me acompañó a hacer todo lo necesario para que pudiera cerrar la tesis, desde nuestras charlas académicas hasta nuestras ceremonias mapuche. A Gabriela Campos que me acompañó, incluso más de lo que esperaba. A Viviana Diez por acompañarme, gracias “Chinita”. A Marisa Malvestitti, por la bibliografía aportada y por cada llamada preguntando cómo iba. A Fresia Mellico Avendaño por ayudarme con la traducción del mapuzugun. A Bibiana Fabre por las fotos para el capítulo 1. A las “chicas de la cuadra”, Pulmy, Carla y Sabri por la cálida compañía y por “estarme cerca”. A Silvia Lonatti, sus padres y sus hijos, Juan, Ernesto y Nicolás, que me alojaron en cada viaje a la ciudad de Córdoba. Quiero agradecer en especial a los teatreros mapuche, mis *lamgen* [me veo en ustedes y ustedes se ven en mí], Luisa Calcumil, Juan “Chino” Bastidas, Juan Queupan y Andrea Despó, por confiar en mi trabajo, por cada charla en la que aprendí muchísimo y por insistir en el “teatro mapuche”. A Mario Aballay quien me acompañó y me cuidó en mi trabajo de campo. A Silvia Vai quien también aportó en mi trabajo de campo.

A mi familia: mi mamá, por darme los consejos y la fortaleza necesaria para hacer lo que deseaba, a mi papá, por darme la convicción de que es posible revertir lo que no nos gusta y que podemos instalar nuevas cosas. Y, sobre todo, les agradezco por cuidar a mi hijo en cada momento que el mundo académico lo requirió, en esto debo sumar a Garnica, quien también se ocupó de ser abuelo cada vez que lo necesité. A mis hermanas, Sonia Alvarez y Soledad Garnica, a mi hermana de la vida, Areti Kalisperis, y “al cuña”, Andrés Trotta por acompañar a pesar de la distancia. A Adriana Nole, por cada palabra que hizo sentido en mí. Por último, quiero agradecerle a Magín, mi hijo, que vino a mi vida cuando comenzaba el doctorado y me acompañó a seminarios, congresos y la escritura de esta tesis: gracias, hijo, por la paciencia.

La realización del doctorado fue posible gracias a la beca que obtuve de la Universidad Nacional de Río Negro, gracias.

Título: Las prácticas escénicas mapuche contemporáneas: poéticas de aboriginalidad en disputa

Resumen

Este trabajo de investigación doctoral aborda un singular corpus de prácticas escénicas mapuche (la palabra *mapuche* contiene en sí misma el plural) contemporáneas, con el fin de analizar, por un lado, sus interrelaciones con la matriz Estado-nación-territorio y, por el otro, los mecanismos que permiten expresar, reproducir o disputar las formaciones de alteridad imperantes en sus contextos de producción y circulación. Por ende, en esta tesis se examinan las construcciones de aboriginalidad (Briones, 1998) representadas en textualidades, procesos creativos y montajes teatrales mapuche, los cuales han sido estudiados desde diferentes procedimientos poéticos y “repertorios” (Taylor, 2000) construidos a partir de prácticas metaculturales.

Desde este punto de vista, las prácticas escénicas mapuche seleccionadas han sido analizadas mediante diferentes instrumentos teórico-metodológicos, fundamentalmente desde los esquemas de la “dramatología” (García Barrientos, 2003) y los aportes de la antropología cultural y la sociología de la cultura que se correlacionan con el problema diseñado.

Los resultados de esta labor doctoral revelan que las prácticas escénicas mapuche conforman un discurso poético heterogéneo y dinámico, en el que se visibilizan construcciones generacionales y de género, como así también construcciones de aboriginalidad ligadas a incorporar y/o diferenciar la identidad mapuche dentro del Estado-nación. De este modo, la investigación da cuenta de otras posibles teatralidades regionales: prácticas escénicas mapuche contemporáneas que se conforman por textualidades dramáticas asociadas a programas estéticos individuales o colectivos, procesos escénicos-creativos de grupos varios, montajes “orgánicos” en el sentido de estar asociados a particulares proyectos políticos, prácticas teatrales profesionales y montajes con fines didácticos.

Palabras claves: Prácticas escénicas - Mapuche - Aboriginalidad - Repertorio

Introducción. De la invisibilización de lo mapuche a su escenificación

Este trabajo de investigación aborda un corpus dramático que no ha sido analizado aún y que se conforma por lo que denomino en una noción operativa “prácticas escénicas mapuche¹ contemporáneas”, llevadas adelante por colectivos teatrales que se autoadscriben como mapuche. De esta forma, el análisis se centra en diversas puestas en escena mapuche de las provincias de Neuquén, Río Negro y Chubut, durante el período 1987-2009. Dicha etapa conforma diferentes momentos histórico-políticos y poéticos por los que ha pasado el movimiento político mapuche y que se representan en los montajes escénicos tratados. Me interesa analizar las construcciones de aboriginalidad (Briones, 1998; 2005) que se representan en los montajes escénicos, es decir, la construcción que se hace de un “otro” indígena en la escena pública, situación que involucra diferentes agencias y no solo a los indígenas, en este caso, a los mapuche. Los motivos que me movilizaron a realizar esta investigación se vinculan con mi trabajo como teatrera mapuche en el marco de un proyecto político más amplio en el que, entre personas mapuche y no mapuche, trabajamos desde nuestras disciplinas para visibilizar la complejidad de la identidad, en un contexto que apunta a la asimilación de los pueblos indígenas y la disolución de su identidad en la identidad nacional.

En esta introducción me propongo describir y definir los conceptos operativos y los lineamientos generales que he utilizado para el desarrollo de esta tesis.

Antecedentes, objetivos e hipótesis

En las tres últimas décadas, la historiografía teatral argentina ha registrado importantes avances en sus fundamentos teórico-metodológicos, con rigurosos estudios focalizados en las producciones escénicas de la capital nacional y de las capitales provinciales. Así, inició un proceso de descentralización del pensamiento teatral y, además, se intentó superar la corriente historicista tradicional que, desde mediados del siglo XX, había regido en los

¹ *Mapuche* [gente de la tierra] es una palabra en *mapuzugun* [idioma mapuche] y no un gentilicio del idioma castellano. El plural está contenido en la palabra.

estudios disciplinares. No obstante, estos logros necesitan complementarse con estudios regionales, críticos y comparados, que develen la “complejidad” de los artefactos artísticos actuales (Morin, 2009).

Desde este punto de vista, las prácticas escénicas de la Patagonia y sus redes estético-intelectuales con las zonas metropolitanas o capitalinas son, entre otras posibles lecturas, desafíos teórico-metodológicos que entiendo son importantes de abordar pues, en estos centros “no centrales” los procesos de producción, recepción y legitimación tienen características propias que –hasta nuestros días– no han sido estudiadas con exhaustividad.

En este marco de conocimientos generales, los actuales estudios sobre la historia del teatro en la región son pocos e insuficientes para avanzar en un proyecto estético que asuma la complejidad de visiones y tendencias sobre un corpus dramático mapuche.²

Ante este incompleto y desafiante estado actual del tema es oportuno destacar algunos avances historiográficos que, si bien solo se vinculan de manera indirecta con el objeto-problema de esta tesis, implican una plataforma conceptual e contextual estratégica. Se trata, en primer lugar, de los capítulos de libro que se ocupan de la historia del teatro en la Patagonia, publicados en los dos tomos de *Historia del teatro argentino en las provincias*, dirigidos por el Dr. Osvaldo Pellettieri (2005, 2007 respectivamente). Puntualmente, en estas compilaciones se pueden leer los aportes de Marcela Arpes y Alicia Atienza sobre el teatro en Santa Cruz (períodos: 1906-1950), las investigaciones de Cecilia Perea sobre las prácticas teatrales de la provincia de Chubut (períodos: 1920-1953 y 1960-1972), los estudios de Dora Battistón y Susana Llahí sobre la escena pampeana (período: 1896-1950) y, finalmente, las contribuciones de Osvaldo Calafati sobre la historia del teatro en Neuquén (1894-1985), con avances que luego se sistematizan en un libro expenso sobre la actividad escénica de esa subregión (ver Calafati, 2011). En estos casos, las/los autores construyen

² El estado actual de los estudios sobre el arte mapuche, en general, revela importantes avances teóricos, los que fueron consultados en el proceso de investigación con el fin de establecer puentes o diálogos comparativos. Por ejemplo, un caso a destacar es el ensayo de Mabel García Barrera. Esta autora investiga los discursos artísticos mapuche en relación con el sistema estético-cultural hegemónico y se pregunta cómo estos proyectos artísticos indagan en la tradición para intentar una reconstrucción y visibilización del Pueblo Mapuche. Para ella, este proceso artístico se ve atravesado por las relaciones históricas, políticas y culturales del Pueblo Mapuche en relación con la conquista española, primero, y luego con la constitución del Estado chileno (Barrera, 2009).

una periodización teatral eficaz, centralizada en la formación de los sistemas teatrales durante el siglo XX, así como también aportan una destacada base de datos y un erudito estudio sobre grupos escénicos y agentes intelectuales. Sin embargo, es necesario reiterar que los citados ensayos no constituyen antecedentes directos de lo que pretendemos realizar, pues solo se relacionan tangencialmente con el problema aquí expuesto y sus indagaciones no contemplan las cuatro últimas décadas ni abordan las creaciones teatrales de las regiones de Río Negro o la zona andina de Chubut. Tampoco indagan sobre las características del teatro indígena y, menos aún, de las prácticas escénicas mapuche.

En este estado actual del tema, es significativo destacar las investigaciones de Margarita Garrido (2012; 2013; 2014; 2015) y de Mauricio Tossi (2012; 2013; 2014; 2015; 2016) en la Universidad Nacional del Comahue y en la Universidad Nacional de Río Negro-CONICET, respectivamente. Ambos autores, mediante sus particulares proyectos de investigación, desarrollaron trabajos de archivo, periodizaciones y estudios de caso sobre la dramaturgia norpatagónica y rionegrina, con foco en las textualidades de la posdictadura. Estos avances –en los que he participado activamente como investigadora de la UNRN– me permitieron organizar y diferenciar marcos poéticos para el análisis de las “prácticas escénicas mapuche”, así como reconocer importantes invariables culturales en las zonas y fases acotadas en mi plan.

En otro plano bibliográfico, puedo mencionar las pocas investigaciones que sí se ocuparon de las teatralidades indígenas y su inclusión en los sistemas teatrales historiográficos. Estos trabajos provienen de las escuelas estadounidenses, mexicanas o chilenas, sin énfasis en las particularidades regionales aquí delimitadas.

En primer lugar, recupero el trabajo de Juan Villegas, con su libro *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. El autor realiza una lectura en la que intenta corregir la insistente referencia de las prácticas escénicas a un origen teatral occidental. Según Villegas, estas apreciaciones descontextualizan y deshistorizan las prácticas culturales, reduciéndolas a las formas eurocéntricas. En su trabajo de periodización, el autor señala que el discurso histórico es una narrativa de acontecimientos donde se seleccionan algunos relatos y se descartan otros. En esa selección, Villegas demuestra las posiciones “periféricas” de los discursos teatrales indígenas o “amerindios” y, por ello, propone un nuevo modelo para la historia del teatro, donde queden involucrados. En esa línea de trabajo, ordena los discursos teatrales en cuatro categorías: “discursos

teatrales hegemónicos”, “discursos teatrales marginales” –los que estarían por fuera de los códigos estéticos e ideológicos hegemónicos–, “discursos teatrales desplazados” –los que en algún momento fueron hegemónicos pero perdieron poder– y, por último, los “discursos teatrales subyugados” –aquellos a los que las fuerzas dominantes restringen su existencia– (Villegas, 2005, pp. 24-28). Mediante estas categorías, el autor logra incluir a las prácticas escénicas indígenas en los macrosistemas teatrales latinoamericanos.

Desde esta perspectiva teórica, las que aquí defino como “prácticas escénicas mapuche” se pueden analizar en tanto “discursos teatrales subyugados” y/o “marginales”; ahora bien, creo que sería importante profundizar en las disputas de poder que existen en la construcción de estos diferentes discursos teatrales. Por estos motivos, en este caso, analizaré las configuraciones de la alteridad mapuche que están directamente relacionadas con la constitución de la matriz Estado-nación-territorio (Briones, 2005) y su interrelación con las prácticas escénicas. En efecto, parto de la premisa de que el *corpus* de prácticas develará algunos interrogantes culturales respecto de la formación de identidades nacionales, así como provinciales, es decir, siguiendo la línea de Villegas, examinaré discursos artísticos “subyugados” y/o “marginales” que, por ser tales, intentan dar una respuesta alternativa frente a las tradiciones escénicas dominantes y, a su vez, crear su propio discurso de identidad.

Adam Versényi (1996) es otro de los pocos autores que, al indagar en la historia del teatro de América Latina, focaliza sus estudios en las combinaciones estéticas de lo religioso y lo político. De este modo, estudia los orígenes del Teatro de la Liberación y los rituales precolombinos de México, Guatemala, Nicaragua o Perú que considera relevantes. Sin embargo, en este ensayo no encuentro una articulación conceptual entre lo teatral y lo ritual, dejando vacíos teóricos al respecto.

Siguiendo las líneas de investigación centradas en el teatro latinoamericano, me encuentro con el trabajo de Domingo Adame (2005), desarrollado en México, en el que busca incorporar las teatralidades indígenas en los sistemas historiográficos de su país. Así, su investigación indaga en el teatro de México durante el siglo XX y selecciona diferentes tendencias poéticas que demuestran la diversidad y complejidad. Dentro de su análisis incorpora una breve descripción sobre distintos teatros que se han desarrollado en México entre los años 70 y 90, entre ellos, incluye una categoría que denomina “teatro indio y comunitario”. En esas descripciones aparecen los trabajos del grupo *Sna Jtz'ibajom, A.C.* (La

casa del escritor) de San Cristóbal de las Casas, cuyos integrantes exploran, en una de sus puestas en escena, en las causas del levantamiento armado en enero de 1994 en Chiapas. En síntesis, la propuesta de Adame busca no solo historizar las teatralidades occidentales, sino también incluir las “teatralidades marginadas”, como las denominaría Villegas. Mediante esta perspectiva, es posible conocer algunas de las teatralidades alternativas de México y su relevancia cultural, aunque es pertinente aclarar que el autor no profundiza en dicha perspectiva.

En correlación con lo anterior, las exploraciones sobre las teatralidades indígenas prehispánicas analizadas por la investigadora chilena Patricia Henríquez (2007; 2008; 2009) aportan a este registro de antecedentes, mediante el análisis lingüístico, ritual y escénico de prácticas descentradas de las páginas historiográficas oficiales, por ejemplo, el Rabinal Achí o la Danza del Tun, entre otros casos o secuenciaciones geoculturales.

Dentro del campo específico de la investigación sobre prácticas escénicas mapuche, puedo citar dos artículos escritos por Araceli Arreche (2008), quien a partir de un corpus de puestas teatrales mapuche contemporánea analiza los elementos que las posicionarían como teatralidades subyugadas o marginales, tomando la propuesta de Villegas. La autora manifiesta que, al reconstruir una historiografía del teatro mapuche, se puede revertir el olvido que del mismo existe en la historia del teatro occidental. Arreche cuestiona las miradas descontextualizadas y deshistorizadas de lo que denomina “teatralidades indígenas” y plantea un análisis a partir de la clasificación dicotómica de las prácticas como hegemónicas y contrahegemónicas.³ Por otro lado, concibe a dichas prácticas como manifestaciones de denuncia, expresiones o reinterpretaciones de la historia. En mi análisis, además de observar las prácticas escénicas en función de cómo disputan hegemonía, me interesa reflexionar con profundidad sobre los objetivos estético-políticos que persiguen las experiencias seleccionadas que incluyen un conjunto mayor de casos en los que me propongo indagar con exhaustividad los componentes poéticos.

Una investigación que posee mayor simetría con mis objetivos es la de Andrés Pereira

³ Es pertinente mencionar que las investigaciones de Arreche toman como caso de estudio nuestras propias puestas en escenas, las que hemos desarrollado con el grupo El Katango, en la ciudad de San Carlos de Bariloche editadas por Laura Kropff (2010).

(2010),⁴ quien, en su artículo analiza un corpus de obras tomadas de las ciudades de San Carlos de Bariloche y Santiago de Chile. En este ensayo, estudia una determinada estética performática de identidad cultural que estas puestas abordan, esto último, teniendo en cuenta las variables histórico-culturales e ideológicas que atraviesan a dichos espectáculos. Así, propone analizar las construcciones de sentido de las prácticas artísticas y sus cuestionamientos a la identidad nacional. Por la compatibilidad de objetivos y perspectivas teóricas, este trabajo de investigación constituye uno de los referentes más sólidos de lo que desarrollaré en esta tesis.

Por último, puedo enriquecer estos antecedentes con una compilación realizada por Laura Kropff en la que participé como coautora (2010). Allí se analiza, desde diferentes enfoques, el trabajo del grupo teatral mapuche El Katango, al que pertenezco. De este modo, las autoras analizamos el trabajo estético del grupo, el trabajo político en relación con el activismo contemporáneo (Kropff, 2010), el proceso histórico de incorporación indígena al Estado nacional (Pérez, 2010) y, a su vez, la realidad contemporánea del ámbito rural (Cañuqueo, 2010).

En síntesis, mi trabajo se inscribe en un estado actual del tema que incluye fuentes bibliográficas que, si bien han logrado avances respecto de los estudios sobre las teatralidades indígenas y sus consecuentes debates historiográficos, se han orientado fundamentalmente hacia el análisis de las ritualidades precolombinas, dejando abierto importantes interrogantes sobre las particularidades poéticas de las teatralidades indígenas contemporáneas y sus vinculaciones identitarias en zonas geoculturales no centrales, siendo estas últimas dimensiones el foco de mi interés.

Por lo tanto, teniendo en cuenta este estado de situación, me propongo una investigación escénica exhaustiva sobre un singular corpus de prácticas mapuche (textualidades, procesos creativos y montajes). En este sentido, busco realizar un análisis que articule las dimensiones empíricas e histórico-conceptuales del problema diseñado, dado que en la observación de ese corpus estratégico emergerán las discusiones teóricas que fundamentarán la presente tesis. Así, podré reconocer, describir y analizar las formas poéticas y los discursos identitarios de las prácticas escénicas mapuche desarrolladas en la

⁴ Es oportuno mencionar que también este autor ha tomado como caso de estudio nuestras propias prácticas dramáticas y escénicas como caso de estudio.

Patagonia, con el fin de comprender, por un lado, sus interrelaciones con la matriz Estado-nación-territorio y, por el otro, los mecanismos que permiten expresar, reproducir o disputar las formaciones de alteridad imperantes en sus contextos de producción y circulación. Me propongo compilar y analizar con exhaustividad las prácticas escénicas profesionales y/o comunitarias de colectivos artísticos mapuche según sus modos de producción, líneas temáticas, estructuras dramáticas y procedimientos estéticos, tópicos y/o debates culturales, tendientes a la definición de un corpus de puestas en acto y discursos operativos que me permitan comprender determinados efectos de sentido histórico-políticos y sus correlativas categorías poéticas.

Asimismo, busco reflexionar de manera crítica sobre la construcción de aboriginalidad que se configura en las prácticas escénicas mapuche actuales, así como sus interrelaciones con el movimiento político mapuche contemporáneo en las regiones delimitadas; esto último, con el propósito de explicar y comprender algunos de los fundamentos y estrategias ideológico-artísticas desarrolladas por sus agentes y/o grupos. De esta manera, podré a su vez contribuir con los estudios historiográficos regionales al particularizar en los debates estéticos, socioculturales, territoriales e identitarios contemporáneos visibilizando un corpus dramático de textualidades mapuche.

La hipótesis general que fundamenta y coordina mi investigación se puede enunciar del siguiente modo: Las prácticas escénicas mapuche conformarían un discurso de identidad propio respecto de los procesos de constitución de los Estados nacionales de Chile y Argentina, a través de la indagación de procedimientos poéticos específicos, estos últimos provenientes de experimentaciones escénicas territorializadas y de tradiciones estéticas diversas. En este sentido, las prácticas escénicas mapuche tienen como meta artístico-política impugnar o, por lo menos, evitar la reproductividad de posicionamientos esencialistas, al configurar múltiples mecanismos teatrales y comunitarios que visibilicen las disputas de alteridad.

Problema a investigar

Para dar cuenta del problema que planteo en esta tesis es necesario contextualizar en términos histórico-políticos el proyecto fundacional del Estado-nación a finales del siglo XIX, en relación con el Pueblo Mapuche. Bajo el lema “civilización o barbarie”, el Estado-

nación incorpora el espacio social de la Patagonia perpetrando un genocidio a través del proceso de someter e incorporar a la población mapuche (Delrio, Escolar, Lenton y Malvestitti, 2018). Este evento estructuró las relaciones sociales a partir de la ocupación e incorporación forzada de la población mapuche al Estado nacional y tuvo como efecto, entre otros, los desplazamientos obligados que debieron realizar las familias mapuche hacia las ciudades de la región. A partir de este momento, la Argentina se construye con la supuesta ausencia de indígenas, lo cual no solo nos invisibiliza sino que también niega el racismo a través del cual se funda la identidad nacional (Pérez, 2016).

Desde comienzos de los años 80, se ha ido gestando un proceso de reconocimiento de los derechos indígenas en tanto derechos humanos, pero con especialidad histórica y prácticas propias (Briones, 2005). En este contexto, surgieron distintas organizaciones mapuche que desplegaron un activismo cultural indígena instalando demandas de autonomía y reclamos territoriales (Golluscio, 2006). Las organizaciones políticas mapuche contemporáneas denominan “Pueblo Mapuche” al colectivo social que ocupa un territorio que mantiene unidad política, lingüística, cultural e histórica, y se sitúa a ambos lados de la cordillera de los Andes, en la región centro-sur de los actuales Estados de Argentina y Chile. Hoy en día, las demandas de autonomía y los reclamos territoriales están lejos de conformar un campo homogéneo. La interlocución con dos estados nacionales, y en el caso de Argentina, con los distintos estados provinciales, implica que en cada región la situación sea diferente. Por lo tanto, la organización actual del Pueblo Mapuche es resultado de este complejo proceso político que se desarrolló en las últimas tres décadas. Si bien en la actualidad continúan vigentes los reclamos con los que se iniciaron estas organizaciones, en particular la demanda por la recuperación del territorio, es posible advertir que el activismo mapuche se extendió a las zonas urbanas de la región planteando nuevas discusiones relacionadas con la identidad mapuche en la presente (Kropff, 2010). En el corpus de prácticas escénicas que analizo en este trabajo abordo diferentes períodos desde la década de 1980.

Lineamientos teórico-metodológicos

Como mencioné anteriormente, en el proceso de construcción del Estado-nación, este sedimentó su relación con el Pueblo Mapuche a partir de su asimilación y sometimiento. De acuerdo con Rita Segato (2007), al pensar el papel del Estado en la configuración de la

nación como categoría, no se verifica que la nación constituya una entidad en “permanente tensión con su diversidad interior” (2007, p. 57). Por el contrario, el Estado argentino se constituyó en una maquinaria destinada a eliminar las diferencias (gran etnia artificial concebida por el proyecto de la generación del 80). En consecuencia, no prevaleció, como en otros casos, un principio de igualdad en la diferencia sino todo lo contrario. Ello implicó un proceso de producción de neutralidad étnica que significó la invisibilización de las etnias derrotadas como condición para el acceso a la ciudadanía. Sobre esto, Segato afirma:

Mi intento es el de una convocatoria a considerar la densidad de las diferencias culturales emergentes de antagonismos históricos complejos en cada nación y en cada región, que hacen, por ejemplo, que la percepción de la negritud y de la indianidad en cada uno de los países del continente varíe en función de lógicas propias. (Segato, 2007, p. 20)

La autora introduce la noción de alteridad para analizar las formas de “ser otro” en la conformación de la identidad nacional. Los procesos de otrificación, racialización y etnicización característicos de los Estados nacionales surgen dentro de sus fronteras y, a su vez, grafican el paisaje geográfico y, sobre todo, el paisaje humano perteneciente a cada país. Paisajes que pueden verse en las pinturas de cada época y en las manifestaciones artísticas. Segato define a estos perfiles humanos que surgen de los procesos de “alteridades históricas” y los analiza en el ámbito local, regional y nacional. Para la antropóloga, existe un proceso histórico donde se configuran líneas de fractura que forman la matriz de producción de diferencia, a esto se lo llama “formación nacional de alteridad”, entendida como representaciones hegemónicas de nación que producen realidades. De esta manera se asegura la supremacía de ciertos discursos en una matriz de nación. Se instalan formas de considerar la otredad concebidas por la imaginación de las élites que se imponen a través de narrativas difundidas por el Estado, los medios de comunicación, las artes y la cultura de todos los componentes de la nación.

En términos teatrales, Segato explica que “hay un escenario nacional que le da sentido escenográfico a los discursos que en él se encuentran y se confrontan. Esta escena fue y continúa siendo diseñada por un discurso que se tornó hegemónico” (2007, p. 30). Interesa resaltar que hegemonía no solo significa una narrativa llevada adelante exclusivamente por las élites, sino que también es activada con otro significado ideológico por los grupos subalternos. El análisis que desarrolla esta autora resulta útil para poder reflexionar sobre las formaciones de alteridad que se escenifican en las “prácticas escénicas mapuche”, y para

visualizar con qué matriz Estado-nación están dialogando. Asimismo, son aportes pertinentes para pensar cuáles son las formaciones de alteridad en el espacio regional y local.

En este sentido, Claudia Briones (2005) propone pensar en los contextos diversos en los que cada Pueblo Indígena se constituye como preexistente, ya que los Estados nacionales no se configuran a partir de un modelo uniforme, sino que tienen modos particulares de definir la identidad nacional, la ciudadanía y, por lo tanto, la alteridad externa e interna. Es decir, en nuestro caso, no es lo mismo ser mapuche en la Argentina que ser mapuche en Chile, dado que se trata de Estados nacionales que han tenido políticas diferentes con respecto al Pueblo Mapuche. Esto mismo se traslada a las provincias, las políticas hacia la población mapuche no son exactamente iguales en Río Negro o en Chubut, por ejemplo (Briones, 2005, p. 13).

Briones retoma el concepto de aboriginalidad de Jeremy Beckett (1988), que refiere al proceso por el cual, en la creación de la matriz Estado-nación-territorio, se construye al indígena como un “otro interno” con distintos grados y formas de inclusión/exclusión en el “nosotros” nacional. Distinto a otras construcciones de alteridad, que se caracterizan también por interpelaciones etnicizadas y racializadas, la aboriginalidad se basa en la autoctonía de sujetos colectivos. La autora incorpora en sus estudios los intereses específicos que condicionan y estimulan la construcción de aboriginalidad(es) en cada contexto: los recursos que se encuentran en disputa, los medios políticos disponibles y las concepciones sociales sedimentadas. Por otro lado, Briones observa que el activismo mapuche implica no solamente reivindicar una serie de derechos en términos de acceso a bienes materiales sino una disputa metacultural por construir su propio status de aboriginalidad. Así, la cultura misma se vuelve tópico de los planteamientos políticos, a lo que Briones denomina “activismo cultural”. Por consiguiente, recupero la noción de aboriginalidad para observar cómo se representa esa construcción del “otro indígena” en el corpus dramático analizado y cómo se escenifica según cada contexto.

En este sentido, la categoría de metaculturalidad es transversal en mi trabajo porque busco observar, a su vez, qué construyen los colectivos teatrales, como su propio “régimen de verdad” acerca de lo que es cultural y no lo es (Briones, 1998). Desde una perspectiva actualizada, entiendo a la cultura como praxis, como proceso social de significación y fijación de acentos ideológicos sobre nociones claves. Según Briones la metacultura supone una “Praxis abierta y atravesada por relaciones de poder que puede por tanto implicar la

naturalización de lo arbitrario y la producción hegemónica de consenso, así como la puja por hacer emerger o recrear significados alternativos” (1998, p. 6).

Por otro lado, propongo recuperar la noción de repertorio propuesta por Diana Taylor (2011) en sus estudios sobre *performance*, para dar cuenta de los elementos mapuche que cada colectivo teatral decide utilizar en sus puestas en escena. La investigadora organiza los objetos de análisis de la *performance* en dos formas de materiales, los de “archivo”,⁵ compuesto por textos, documentos y estadísticas; y los actos en vivo, a los que denomina “repertorio”. Sobre este dirá:

consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, cantos; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre *en vivo*, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto vivo, a través de fotos, videos o notas de producción. (Taylor, 2011, p. 14)

De esta manera, la noción de repertorio me permitirá describir los diferentes componentes que cada puesta en escena aborda y observar cómo construyen aboriginalidad desde ese aspecto, es decir, cómo se construye un “repertorio” mapuche.

Puntualmente en términos teatrológicos, los estudios se han ampliado durante los últimos años, complejizando la mirada tradicional que se tenía sobre la praxis escénica. En este marco, el historiador Jorge Dubatti propone hablar del “canon de la multiplicidad”, afirmando que:

la nueva visión de mundo de fin de siglo y el nuevo fundamento de valor, en tanto anclados en la cultura argentina actual, tienen como correlato un conjunto de poéticas teatrales que llamamos el *canon del teatro argentino actual*. Dicho canon se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, no beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo “canon de la multiplicidad”. Las nuevas condiciones estéticas generan un paisaje teatral “desdelimitado”, de “proliferación de mundos” diversos

⁵ Es pertinente aclarar que, por los encuadres metodológicos elegidos para el desarrollo de esta tesis, también he apelado a los “archivos” de la casuística delimitada. No obstante, en esta sección teórica, me interesa subrayar la noción de “repertorio” por ser un concepto operativo en el despliegue analítico de los textos, procesos y montajes que componen las prácticas escénicas mapuche seleccionadas.

(según el término de Josefina Ludmer). El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. (Dubatti, 1999, p. 13)

En consecuencia, en este marco de producción emerge una complejidad inédita que nos obliga a redefinir el teatro a partir de nuevas prácticas, territorialidades y encuadres históricos. De esta forma, se abren innovadores enfoques teóricos y metodológicos para el análisis de las nuevas propuestas teatrales, de hecho, al encontrar sin límites precisos sobre qué se define hoy como teatro, o con entrecruzamientos y desfronterizaciones entre las poéticas globales y las poéticas locales, la realidad y la ficción, las experiencias de vida y el teatro arraigado a sus singulares geoculturas, surgen algunas propuestas o líneas de abordaje que resultan estratégicas. Sobre esta complejidad dicho autor afirma:

El teatro se abre caminos de multiplicación y mestizaje, cultiva un estado de apertura que le permite reproducirse, renovarse, sutilizarse. La poética de la mayoría de los textos escénicos que se estrenan actualmente no reivindica ortodoxia respecto de ningún modelo. El teatro busca dejar de ser teatro para serlo. (Dubatti, 2007, p. 14)

Un modo de ingresar al debate epistemológico sobre estas liminalidades es definir lo que se entiende por teatro a partir de la noción de “teatralidad”. En este sentido, Dubatti (2007) afirma que hay una matriz a la que se denomina teatralidad, dentro de ella encontramos usos y concepciones distintas y plurales de teatralidades, poéticas, escenas, teatro(s). Puntualmente, el autor plantea conceptualizar al teatro como un acontecimiento: el teatro se define, así, como la producción y expectación de acontecimientos poéticos, en convivio y condicionados por un determinado espacio de veda.⁶ Puede verse, entonces, que las nuevas condiciones culturales y políticas generan este canon de la multiplicidad, que imponen nuevas cartografías al correrse de la mirada centralizadora y de los estudios sobre un teatro “nacional” unificador.

Por su parte, Juan Villegas (2005), en la misma dirección de Dubatti, explica que el término “teatro” ha dejado afuera a muchas prácticas escénicas que no responden al canon

⁶ No es el objetivo de esta tesis abordar la multiplicidad de conceptos o lineamientos teóricos que asumen la cualidad efímera, desfronterizada y heurística de definir el acontecimiento teatral o, como por ejemplo señala Erika Fischer-Lichte (2011), las “realizaciones escénicas”. No obstante, en términos generales, en encuadre notional elegido ratifica la concepción del teatro y de las prácticas escénicas como fenomenologías del presente, fundamentalmente mediatizadas por la copresencia física de actuantes y observantes, en cuya interacción se construye la otredad de la ficción.

tradicionalista, exclusión que afecta a importantes prácticas teatrales de Latinoamérica, por ejemplo, a las vinculadas con las formas de vida de los pueblos originarios. En función de ello, propone nuevas estrategias para analizar estas propuestas teatrales a partir de la noción de “teatralidades del teatro” que se interrelacionan con las “teatralidades sociales”, estas últimas entendidas como:

un modelo que permite la lectura de la cultura y las prácticas sociales como prácticas teatrales y permite proponer la interrelación entre los modos de representación en el teatro con los modos de representación tanto en la vida social como en las prácticas sociales y artísticas. Dentro de las funciones de la teatralidad, importa destacar que, como sistema de comunicación, su utilización conlleva la posibilidad de comunicar un mensaje legitimador del sistema de valores de emisor. Este concepto obliga a preguntarse por sus distintos modos de representación en relación con el ejercicio de poder. En el caso de las historias oficiales, por ejemplo, supone analizar los modos y espacios de representación de los poseedores del poder en los distintos momentos históricos, sus causas, sus afectos y el mensaje implícito. (Villegas, 2000, p. 61)

Así, la “teatralidad social” opera como un modo de lectura de los sistemas culturales y comunicacionales, al integrar y estructurar determinadas praxis sociales y redes de poder, observables en la “teatralidad deportiva”, la “teatralidad política”, la “teatralidad pedagógica”, etc. Al sistema de imágenes dominantes y a su correlativa interacción social, el autor lo considera como una teatralidad estéticamente legitimada. En suma, lo que en términos teóricos me interesa recuperar de dicho autor es su cuestionamiento a las teatralidades y discursos teatrales de la hegemonía cultural. Para el citado historiador, las prácticas hegemónicas y las no hegemónicas se interrelacionan pero, a la hora de organizar su periodización, no necesariamente se sigue el ritmo de las prácticas marginales.

Desde el punto de vista de Josette Féral (2004), la teatralidad desborda el teatro porque la noción no pertenece a los objetos, al espacio ni al actor, aunque puede intervenirlos. La teatralidad es el proceso de mirar y ser mirado, es la instauración de una tensión escópica dinámica. Esta relación puede construirse mediante un actor o una actriz en el juego de ser observado, como por la acción lúdica de un espectador que, por un específico interés, transforma al otro en objeto espectacular y crea así un “espacio-otro” donde potencialmente puede emerger lo ficcional. Afirma la investigadora:

Lo que la teatralidad hace es registrar para el espectador lo espectacular, es decir, una relación otra hacia lo cotidiano, un acto de representación, la construcción de una ficción. Ahora bien,

la teatralidad aparece como la imbricación de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente un observador y un observado. De todas las artes, el teatro es el lugar en el que mejor se efectúa esta experimentación. (2004, p. 101)

A su vez, incorporo al objeto-problema diseñado los estudios de Ileana Diéguez (2008) cuando afirma que, en Latinoamérica, debido a diferentes situaciones políticas, económicas y sociales, fueron surgiendo distintas prácticas escénicas que han tenido que recurrir a nuevos procedimientos estéticos para poder “decir” o resemantizar la complejidad de lo vivenciado, motivo por lo cual se debieron transgredir y/o desdelimitar las formas escénicas tradicionales. Dicha autora define a las prácticas escénicas de la siguiente manera:

Al plantear la teatralidad como práctica estoy en deuda con Julia Kristeva, quien en el contexto de los estudios lingüísticos propuso el concepto de prácticas en lugar de significantes. Trasladado a otro contexto y disciplina el término prácticas escénicas intenta expresar el conjunto de modalidades escénicas incluyendo las no sistematizadas por la taxonomía teatral, como las *performances*, acciones e intervenciones, además de indicar la inserción de estas modalidades o prácticas en la actividad y tejido social, siempre en proceso de transformación social. (Diéguez, 2008, p. 32)

Por ende, en correlación con lo formulado por Diéguez y Dubatti, el corpus de “prácticas escénicas” analizadas en esta tesis se configuran, en su mayoría, por su liminalidad con determinadas prácticas comunitarias mapuche, procesos político-organizacionales, instancias creativas orgánicas, investigaciones histórico-antropológicas, reanimaciones hermenéuticas y contextuales de relatos orales y testimonios, entre otras modalidades no-sistematizadas que aportan a la “multiplicidad” canónica actual.

En diálogo con los conceptos descritos, Gustavo Geirola (2018), profundiza en el concepto de teatralidad y ratifica la acepción del teatro como praxis, siendo que remite a prácticas de producción teatral, determinadas por discursos “culturales” ubicados en períodos históricos definidos (p. 26). Sostiene:

Suponer, en fin, la generalidad social y ahistórica del teatro no es más que una forma de imperializar el fenómeno, reprimir otras “teatralidades”, subalternizar otras representaciones, es decir, impedir la posibilidad de abordar otras prácticas humanas en su diferencia histórica y cultural (clasista, étnico-racial, sexual). (p. 27)

Por consiguiente, Geirola demuestra que no se trata de defender teatralidades marginales desconociendo su dimensión histórico-cultural para que ocupen el lugar de

poder, o de jerarquizar otras representaciones como mejores. Por el contrario, la búsqueda es pensar la teatralidad del teatro como parte integral y móvil de vectores epistémicos más amplios, pues esto posibilitará pensar el concepto teatro en el orden de nuevas relaciones socioculturales (p. 28).

Asimismo, los estudios sobre la categorización antropológica de *performance*, planteados por Richard Schechner (2002), parten de pensar que estamos insertados en un mundo postcolonial en donde los distintos grupos sociales se chocan y se influyen hibridizándose. Por supuesto, estos choques no siempre son “políticamente correctos”. Una forma de comprender este mundo complejo, afirma el autor, es observarlo “como *performance*”, y para ello se articulan diversos campos del saber, generando así un trabajo interdisciplinario. Puntualmente, este autor plantea que las “actividades humanas de *performance*” pueden dividirse en: “Juego-ritual-deportes-las artes de la *performance* (música, danza, teatro)-performances de la vida cotidiana/performatividad-prácticas jurídicas/médicas-entretenimientos populares- medios de comunicación” (2002, p. 12).

Lo fundamental de estas actividades, afirma Schechner, es que son conductas que se practican dos veces y *ad infinitum*, a lo que denomina “conducta restaurada”, ese proceso de repetición es la marca de la *performance*. Entonces, el análisis de las “prácticas escénicas mapuche” aquí acotadas pueden articularse –junto con los lineamientos sobre la teatralidad ya comentados– con esta concepción antropológico-performativa, en tanto contribuye a la dialéctica entre pensamiento y acción, entre lo empírico y la producción de sentido territorializado de “lo mapuche”.

En síntesis, a partir de las contribuciones realizadas por estos autores y autoras, es posible incorporar los discursos identitarios en las reflexiones vinculadas con el corpus del “teatro” regional seleccionado, en tanto praxis amplificada y dinámico objeto de estudio, al generar actos performativos de identidad que se representan en diversas formas de subjetivación de lo mapuche. De esta manera, propongo pensar a las “prácticas escénicas mapuche” como una praxis representacional (expresada en textualidades, procesos creativos y montajes) que, en términos estéticos y político-contextuales específicos, configura diferentes universos simbólico-referenciales del Pueblo indígena. En consecuencia, ante la desfronterización del concepto *teatro*, decido condensar estas reflexiones críticas y labor investigativa en una categoría “lugarizada” (Palermo, 2012), que responda a las genealogías poéticas dislocantes y a la heterogeneidad de concepciones de teatralidades registradas. Así,

llamo a esta provisoria y heurística categoría: “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”, la cual se define por las siguientes modalidades y funcionalidades, a saber:

- i) textualidades dramatúrgicas;
- ii) procesos escénico-creativos de grupos varios;
- iii) montajes escénicos asociados a proyectos políticos específicos u “orgánicos”;
- iv) montajes escénicos con finalidad didáctica;
- v) producciones teatrales con orientación profesional.

Estas modalidades y funcionalidades constituyen la provisionalidad y la heurística antedichas, para hacer de las “prácticas escénicas mapuche contemporáneas” una herramienta de selección y combinación de fenómenos estéticos singulares y asociados a los regímenes de sensibilidad mapuche actuales. Paralelamente, esta noción operativa contribuirá a reconocer conexión específica entre las teatralidades sociopolíticas mapuche y las teatralidades del teatro vinculantes. Precisamente, en el entrecruzamiento de estas textualidades, procesos creativos y montajes inscribiré el objeto-problema trazado en los objetivos específicos e hipótesis. Las cinco modalidades y funcionalidades enunciadas serán, a lo largo de la tesis, definida en directa correlación con la casuística delimitada, la cual ayudará a explicar y comprender algunas características macropoéticas relacionadas con estas “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”.

Por efecto de lo anterior, resulta necesario en este marco teórico-metodológico definir el concepto de *poética* que estructurará el desarrollo de la tesis. Desde este punto de vista, adhiero a los postulados Jorge Dubatti cuando afirma: “Llamamos poética de un texto o grupo de textos al conjunto de construcciones morfotemáticas que, por procedimientos de selección y combinación, construyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentidos y portan una ideología estética en su práctica” (2002, p. 57).

El citado investigador considera que el estudio de una poética debe problematizar los vínculos entre teatro y experiencia cultural. Desde este aspecto, propone observar la producción de sentido a través del “fundamento de valor” que anida en toda producción poética, esto es, el centro en el que se asienta una forma de estar en el mundo, de construir realidad y habitarla (p. 65). Además, este enfoque establece una subclasificación del devenir

poético en “micropoéticas” (o individuos poéticos) y en “macropoéticas” (conjuntos de entes poéticos resultantes de rasgos comunes y diferenciaciones comparadas), herramientas analíticas que por su relación inductivo/deductiva contribuyen a las metas aquí diseñadas.

Los lineamientos descritos se vinculan con otro cariz metodológico: los trabajos de campo etnográfico (Guber, 2006) realizados en distintas zonas culturales de las provincias de Río Negro, Chubut y Neuquén, con el fin de reconocer, explorar y documentar el corpus que constituye y define a las prácticas escénicas mapuche (1987-2009) analizadas a lo largo de esta tesis. Dicho trabajo de campo se formalizó a través de diferentes estrategias y técnicas, entre otras, la observación directa de espectáculos, la observación participante en procesos creativos y debates político-comunitarios, la realización de entrevistas semiestructuradas, así como la consecución, registro, digitalización y clasificación de textos dramáticos y montajes audiovisuales.

De manera puntual, las entrevistas a los agentes culturales (directores/as, actores, actrices, dramaturgos/as, etc.) las realicé siguiendo las recomendaciones de Roxana Guber (2004) referidas a la entrevista antropológica, particularmente, aquellas reseñadas sobre los tres procedimientos de la misma: la atención flotante del investigador, la asociación libre del informante y la categorización diferida del investigador. Asimismo, realicé observaciones sistemáticas a través del método etnográfico según las propuestas de Clifford Geertz (1987) y Roxana Guber (2006). Según esta última autora, el investigador aspira a penetrar el sentido, el carácter significativo de la acción y las nociones de los actores sociales, protagonistas de su investigación. Por su parte, Geertz explica que la etnografía es “descripción densa”, es tratar de leer, en el sentido de interpretar, no signos convencionales de representación sino modelos sutiles de estructuras. En mi caso de estudio, los signos estarían codificados en las textualidades, procesos creativos y montajes, y los agentes culturales que le otorgan significado serían los/as directores/as, actores, actrices, dramaturgos/as, escenógrafos/as y, en menor medida, la audiencia.

Por otro lado, para la estrategia metodológica del estudio de casos, me enfrenté a la necesidad de buscar un modelo de análisis de las textualidades y montajes seleccionados que contemple las cualidades del acontecer poético y, como ya dije, siguiendo a Jorge Dubatti (2002), me permitiera indagar en el “fundamento de valor” de los materiales escénicos. Entonces, opté por los basamentos técnico-conceptuales de la “dramatología” de José Luis García Barrientos (2003), quien, entre otras cosas, observa los textos y puestas en escena

con jerarquía de “documentos históricos”. Los componentes propuestos para el análisis dramatólogo son: la estructura textual y ficcional, las dimensiones témporo-espaciales del relato, los personajes y las visiones, aunque este último aspecto no es tomado para esta investigación porque me centro en las propuestas escénicas de los diferentes colectivos teatrales y, aún no, en las complejas instancias de recepción de los mismos.

Paralelamente a estas coordenadas dramatólogas, he tenido en cuenta el cruce estético y político en los materiales y el reconocimiento de invariables poéticas que proponen las distintas “prácticas escénicas mapuche”. De manera transversal, analizo el corpus delimitado a partir de instrumentos teóricos provenientes de la teatrología, la sociología de la cultura, la filosofía y la antropología, para entender cómo construyen alteridad estas prácticas escénicas en el contexto socio-político, histórico e ideológico en el que se desarrollan. Por último, en tanto estrategia de escritura quiero aclarar la utilización del grafemario elegido para el idioma mapuche, el *mapuzugun* [habla de tierra]. En las últimas décadas han surgido diversos proyectos para promover la escritura de la lengua mapuche, por ejemplo: el grafemario de Raguileo, el Alfabeto Unificado o el *Azümcheffe*, entre otros. Para la tesis, he elegido el Raguileo, creado por Anselmo Raguileo en 1982, quien participó del movimiento mapuche e instaló al idioma como un elemento más a tener en cuenta en las demandas políticas (Busch, Sparosvich y del Valle, 2014). Elijo este grafemario porque es con el que me inicié como activista mapuche en los años 90. Sin embargo, en el caso de los materiales escénicos respeto el grafemario elegido por cada colectivo a la hora de transcribir fragmentos de las textualidades, procesos o montajes.

El precitado trabajo de campo me habilitó a la formulación de una “muestra general”, compuesta por dieciocho casos, que estudié durante los años de investigación, de “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”. De esta muestra y de la aplicación de los criterios indicados, el corpus definitivo se compuso por las ocho prácticas escénicas analizadas.⁷ En este marco, opté –como ya dije– por la estrategia metodológica del estudio de caso, a partir de la formulación de puntuales criterios de selección que definieron el corpus final estudiado. Estos criterios de selección responden a las siguientes características:

⁷ Entre la muestra general se encuentran, los grupos teatrales Mahuidanches de El Bolsón, Compañía de Teatro *Kimvn* de Santiago de Chile, El Colectivo *Rumel Mylen* también de Santiago de Chile, *Temtilcahue* de Chiloé, *Ñeke* Teatro de Temuco, y otras obras teatrales de Luisa Calcumil, como por ejemplo *La tropilla de Ruperto*.

- Prácticas escénicas mapuche que, por sus fundamentos de valor, exploren algún aspecto representacional de la aboriginalidad, además, que hayan sido producidas por agentes culturales que se autoafirman como mapuche y utilizan el teatro como medio para participar de los debates identitarios.
- Prácticas escénicas mapuche que permiten caracterizar, explicar y comprender distintos momentos histórico-políticos de la relación entre el Estado-nación y el Pueblo Mapuche, particularmente, a partir del retorno a la democracia.
- Prácticas escénicas mapuche que, por sus estructuras morfotemáticas y efectos de sentido, permiten conocer y comprender determinados procedimientos poéticos y posicionamientos ideológicos, reconociendo las tensiones entre las teatralidades locales-periféricas y las centralizadas-legitimadas.

La cartografía de prácticas escénicas mapuche resultantes me permitió reconstruir las relaciones entre teatralidades sociales mapuches y teatralidades del teatro mapuche, cuyo análisis se enfocó en cómo este corpus se relaciona con los diferentes niveles de organización del Estado. Además, me permitió observar cómo estas textualidades, procesos creativos y puestas en escena dialogan con los discursos hegemónicos acerca de “lo mapuche”.

Estructura general de la tesis

Consecuentemente con todo lo planteado a nivel teórico-metodológico, estructuré la tesis en cinco capítulos.

En el primer capítulo expongo la propuesta de Luisa Calcumil, que comienza a gestarse en el contexto del retorno a la democracia, es decir, inmediatamente posterior a la última dictadura cívico-militar en la que imperaba la visibilización de lo étnico en clave de derechos. El foco estará puesto en la relación entre las construcciones de aboriginalidad y de género en las dos obras teatrales más reconocidas de la autora.

En el capítulo dos, abordo la década de 1990, atravesada por los postulados políticos del activismo mapuche que reivindica la preexistencia al Estado-nación y, desde este encuadre, analizo cómo se reflejan en una de las prácticas escénicas mapuche estrenada en

ese período, dirigida por José Bastidas pero creada en articulación con la Confederación Mapuche Neuquina.

En el siguiente capítulo, analizo mi producción de materiales escénicos generados en el marco de la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [estamos resurgiendo] durante los años 2000, en este caso el foco está puesto en el modo en que se aborda la construcción de aboriginalidad cuando las propuestas se orientan a promover determinados mecanismos de identificación entre los propios mapuche.

En el cuarto capítulo, me centro en la puesta en escena de Andrea Despó, también de la primera década del siglo XXI, que reactiva la figura de una *maci* [curandera] y propone revisar la relación del Pueblo Mapuche con el Estado-nación entre los años 40 y 60 del siglo XX.

Finalmente, en el capítulo cinco, a través del trabajo del teatrero mapuche Juan Queupan, estudio la representación de lo mapuche en la tensión entre la tradición del indigenismo argentino de principios del siglo XX y los elementos y perspectivas del activismo político mapuche de los 90.

De manera lógica y consecuente, el estudio exhaustivo de esta casuística me ha permitido formular, en la última sección de la tesis, esto es, en las conclusiones finales, una síntesis general de trayecto teórico-crítico realizado que, básicamente, aporte a la contrastación de los objetivos e hipótesis diseñados.

Capítulo 1. La construcción de prácticas escénicas mapuche en contexto de democracia: aboriginalidad y género en Luisa Calcumil

En 1983, con el retorno a la democracia en la Argentina, luego de la última dictadura militar, y en el marco de las denuncias sobre las violaciones a los derechos humanos, se incluye la demanda por el reconocimiento de los derechos indígenas. Es decir, si bien esa demanda asumió distintas formas desde la constitución misma del Estado nación, en ese contexto se presenta en el marco de otras reivindicaciones vinculadas a los derechos humanos, lo que le otorga una visibilidad singular. Esa singular visibilización abrirá el espacio para pensar lo indígena en términos estéticos.

En este primer capítulo propongo analizar los aspectos histórico-políticos y estéticos que me permiten pensar en cierta sistematización de lo que doy en llamar *las prácticas escénicas mapuche*. Para ello, trabajaré sobre dos obras teatrales significativas de la reconocida actriz mapuche, Luisa Calcumil, quien aparece en la escena nacional a fines de los años 80. Me interesa analizar el cruce entre aboriginalidad y género que observo en las puestas teatrales de la artista. Para este estudio, entonces, tendré en cuenta el contexto de retorno a la democracia, después de 1983, y el discurso que comienza a nombrar a los derechos indígenas en el marco de los derechos humanos. Como adelanté, tomo como fuentes centrales de esta indagación dos puestas teatrales especialmente significativas: *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987) y *Hebras* (2004), esta última realizada en colaboración con Valeria Fidel.

En cuanto al modelo de análisis seleccionado para el examen de las obras, recorro a la estructura conceptual planteada por José Luis García Barrientos (2003), junto a los aportes de otros investigadores ya desarrollados en la introducción. Para pensar la construcción de aboriginalidad y género recuperaré críticamente las reflexiones de diferentes autoras que abordan el tema y que también indagan sobre el cruce entre clase y género.

La visibilización de la paisanada

En el contexto histórico y político en el que se comienza a visibilizar, el trabajo de Luisa Calcumil corre de forma paralela con la discusión de varias organizaciones que comienzan su activismo en la década de 1980 en el marco de la vuelta a la democracia, sobre todo con una de ellas surgida en la provincia de Río Negro a mediados de los años 80, el Consejo Asesor Indígena (CAI). Como ya expuse en la introducción de esta tesis, la vuelta a la democracia en la Argentina y el empoderamiento de las organizaciones por el marco otorgado por los derechos humanos dio lugar a que la cuestión indígena comenzara a hacerse visible para la clase media urbana.

En este marco, en 1984 en Buenos Aires se organizaron, desde la Subcomisión para los derechos del Indio de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), las “Primeras Jornadas de la Indianidad”. En ese mismo año, durante el invierno, en la provincia de Río Negro se sufrió una gran nevada en la cual la población rural perdió buena parte de sus animales. Desde el gobierno provincial se organizó un plan de emergencia y se sumó el

Obispado de Río Negro, que organizó una campaña llamada “Una oveja para mi hermano”. El plan buscaba ayudar a repoblar de animales la Línea Sur que había sido profundamente afectada. Según sostiene Laura Mombello (1991), la campaña lanzada por la Iglesia buscaba dos objetivos: por un lado, repoblar de animales los campos y, por otro lado, a mediano plazo promover una experiencia de organización que trascendiera el tema del ganado. La campaña se difundía por televisión y radio y usaba como cortina la canción “Dale tu mano al indio” interpretada por Mercedes Sosa. Según explica Mombello, en este programa se conforma un grupo de promotores sociales con la idea de que fueran un nexo comunicacional entre los paisanos y sus problemáticas. Esto dio pie a la organización para el reclamo de la tenencia de tierras suficientes, donde las familias pudieran permanecer de manera digna. En este contexto surge el CAI como organización política que, si bien al principio estará directamente vinculado con la Iglesia, luego se independizará y se transformará en una de las organizaciones que persiste en la actualidad.

Es pertinente observar que, durante estos años, las categorías que habilitaron un lugar para la representación pública de la problemática indígena fueron: *indígena, indio o paisano*. Estas son categorías fundamentales para comprender el modo en que Calcumil construye su labor, ya que definían lo indígena y circulaban socialmente a principios de los años 80, cuando ella comienza a trabajar en lo artístico. Calcumil empieza a estudiar teatro cuando ya había conformado una familia y, después de ocho años de su labor actoral, es convocada para trabajar en el cine con la película *Gerónima* (1986), de Raúl Tosso, hecho que fue decisivo para su carrera. Sobre esta producción cinematográfica dice:

Si bien le debo a esa película la proyección de mi labor, lo más importante para mí fue que, al indagar este personaje y su historia, fui conociendo nuestra verdadera historia y comprendiendo el porqué de tanto ocultamiento, dolor, discriminación y atropello. Fue para mí una etapa muy dura, cruel. Cuestioné todo y me cuestioné ferozmente. Haber protagonizado esta historia, me ubicó no con poco dolor en mi identidad, me hizo revisar la importancia de ser **indígena** en estos tiempos y de haber accedido a una actividad tan noble como exigente: el arte de la actuación. (Martín, 2002, p. 157) [El destacado es mío]

Encuentro dos cuestiones oportunas en esta cita de Calcumil. Por un lado, que a partir de su trabajo en esta película ella se encuentra con su propia historia y, de esta manera, con su identidad, según relata. Por otro lado, que su identificación es como indígena, una de las categorías utilizadas en los años 80. En el trabajo de varios años que llevó el armado de la película de Tosso, siendo que se filmaron escenas desde 1982, Luisa Calcumil se vincula

con Aimé Painé, cantante mapuche que, hacia fines de los años 70 –en plena dictadura–, se comienza a popularizar con su canto. Es casi imposible hablar de Calcumil sin hacerlo también de Aimé Painé, porque ambas –además de haber sido muy amigas hasta la temprana muerte de Aimé, en 1987– son las que han adquirido más visibilidad como representantes de la temática mapuche en el ámbito artístico porteño-y por lo tanto con visibilidad nacional-en esos años. Si bien, ya se escuchaba en la música patagónica regional a Los Hermanos Berbel y a Hugo Giménez Agüero que abordaban la temática indígena, podría decirse que Painé es quien abre la posibilidad del rol del artista mapuche que se hace conocido en la Argentina. Siendo además que los dos músicos anteriores no se reconocen como mapuche. En los medios, el canto de Aime Painé comienza a escucharse en 1973, en LRA 3, Radio Nacional Santa Rosa (La Pampa), en LU 5, Radio Neuquén; y en la televisión aparece en Canal 3 de San Martín de los Andes (Rafanelli, 2011). Su trabajo consistía en recopilar cantos mapuche para, luego, transmitirlos en diferentes presentaciones que realizaba en escuelas primarias de Capital Federal (lugar donde residía) y en el Gran Buenos Aires. Además, comienza a hacer presentaciones también en diferentes lugares de la Patagonia. Sobre uno de estos viajes, comenta:

He cantado en mi provincia, en Río Negro, y también en Neuquén. Canté en Las Coloradas, que es lejito... por allá, un pueblo pequeño donde no hay hotel. Cuando llegué, me moría de sueño y una gente de allí me ofreció una cama con unas mantas mapuches preciosas. Y tuve el sueño más hermoso de mi vida. Es todo tan distinto. Lo que yo trato de dar a conocer en mis recitales es otro mundo; ese mundo que todos ignoran totalmente. (Rafanelli, 2011, p. 50)

De esta manera, Aimé Painé se transforma en una particular difusora de la cultura mapuche a través del canto, y en su relato se visualiza la construcción de aboriginalidad que teje la cantante cuando dice que busca mostrar lo distinto. Ese otro mundo, el de la cultura mapuche, se plantea como desconocido para el público de Buenos Aires destinatario de algunas de sus presentaciones. Así logra llegar a diferentes lugares no solo de la Argentina sino también de Europa, por medio de los exiliados políticos mapuche que residían allí desde el golpe militar de Pinochet en Chile, organizados en el Comité Exterior Mapuche que tenía sede en Bristol, Inglaterra.

Como se adelantó, ambas artistas se conocieron durante la filmación *Gerónima* que finalmente se estrena en 1986, en la que Aimé Painé estaba a cargo de la música. La película que marca a Calcumil no solo como artista sino también como mapuche aborda una historia

real sucedida en el año 1976 en el hospital de General Roca, la de Gerónima Sande, una mujer mapuche que vivía con sus cuatro hijos en Trapalco, un paraje de El Cuy en la provincia de Río Negro, con escasos recursos económicos. A partir de que unos agentes sanitarios la encontraran, es llevada al hospital de General Roca con sus hijos por presunta desnutrición. Después de que Gerónima fuera separada de ellos, que son ubicados en otro pabellón, y de pasar días en el hospital, sufre un brote psicótico. Finalmente, el equipo médico decide trasladar a la familia nuevamente a su lugar, pero en breve son internados otra vez a raíz de que dos de los hijos mueren por contraer la tos convulsa producto de una infección intrahospitalaria. El tercero de ellos agoniza en el hospital y Gerónima también fallece. El psiquiatra Jorge Pellegrini, quien atendió a Gerónima, escribe un artículo en 1982 tratando de dar a conocer el caso como un acto de transculturación y haciendo una crítica al sistema de salud. Este artículo le llegó a Raúl Tosso, egresado de la Escuela de Cine de Avellaneda, y decidió, junto a Carlos Paola, filmar la película.

Calcumil se consolida como actriz mapuche narrando la historia de Gerónima, mujer mapuche que fue sacada de su lugar y trasladada a un espacio totalmente desconocido por ella y sus hijos, y aunque vuelve a su casa, no es por decisión propia. A Gerónima y a su familia los llevan y los traen sin explicarles en ningún momento por qué ni a dónde serán trasladados. En este sentido, la película da cuenta de la construcción del otro, de las diferencias marcadas en Gerónima por el sistema de salud. Se observan, entonces, construcciones de aboriginalidad en varias de las escenas del hospital, cuando los médicos la estudian, tanto a ella como a los niños, como a “otros diferentes”. Los registros de la entrevista que le hace el médico a Gerónima resultan significativos para dar cuenta de esta construcción:

Médico: Y usted, ¿hay algún dios por ahí?

Gerónima: ¿Eh?

Médico: Dios ¿hay?

Gerónima: Ah, Dios hay. Si, Dios sí, hay.

Médico: ¿Usted tiene Dios?

Gerónima: Nosotros no tenemos.

Médico: ¿Sus papás tenían Dios?

Gerónima: Ellos sí tenían Dios.

Médico: ¿Y cómo era el Dios de sus papás?

Gerónima: Y como Dios no más.

Médico: ¿Y qué le decían ellos? ¿Le rezaban?

Gerónima: Rezaban, así, y ellos sabían porque eran antiguos, gente de antes eran.

Médico: ¿Y cómo era la gente de antes? ¿Qué hacía? ¿Le ofrecía algo a Dios, rezaba, cómo hacía?

Gerónima: Sí, ellos rezaban por ahí tiraban yerba.

Médico: ¿Qué hacían? ¿Tiraban qué?

Gerónima: Tiraban yerba por ahí, mi finado padre sí.

Médico: ¿Cómo es eso de tirar yerba?

Gerónima: Y eso se tira así no más, en el sol.

Médico: ¿Y con los animales nunca hacían nada para el Dios ustedes?

Gerónima: No.

Médico: ¿No?

Gerónima: Nunca, nada.

Médico: ¿No mataban animales para Dios?

Gerónima: No.

Médico: ¿Su papá tampoco?

Gerónima: Tampoco. (Barberis y Tosso, 1986)

El diálogo entre Gerónima y el médico permite dar cuenta de la construcción de aboriginalidad que se teje en la película. El médico como representante del sistema de salud, de una institución sanitaria, quiere encontrar rastros de lo diferente en Gerónima e insiste en preguntas que demuestren lo distinto de esta mujer y su gente en ese lugar lejano para él que es Trapalco. Es decir, la película da cuenta de construcciones de aboriginalidad en su narrativa y en las imágenes donde escenifica lo distinto, lo lejano, lo incivilizado. El lugar donde vive Gerónima, Trapalco, es mostrado como un espacio otro, al representar el campo desértico, el frío, lo desolado, frente al hospital de General Roca, las calles arboladas y pavimentadas. En este sentido, Rita Segato afirma: “toda representación pictórica del territorio es un comentario sobre la Nación y su historia y, como tal, un discurso sobre la

frontera” (Segato, 2007, p. 294). Por lo tanto, las imágenes escenificadas de la película construyen un discurso crítico sobre la frontera entre lo civilizado y lo incivilizado.

El mismo año del estreno de *Geronima* (1986), ambas artistas realizaron una gira con motivo de organizar una reunión cultural junto a *Kimel Kan* [querer saber], un grupo que estaba formado por jóvenes y abuelas mapuche de General Roca. El acto cultural que llevaron adelante fue en homenaje a los abuelos que trabajaron en las primeras siembras del Alto Valle de Río Negro. En ese espacio, tal como lo cuenta Aimé Painé en una entrevista que le realizara Cristina Rafanelli en San Carlos de Bariloche,

se invitó a Lucerinda Cañumil. Entonces nos conocimos. Ahí hubo un partido de chueca, como se le dice vulgarmente, pero es el *palín* o *palitún*. Y se juntó a la paisanada de *Nehuén Mapu* [fuerza de la tierra], de Neuquén, con la paisanada de *Kimel Kan*, de Roca. (Rafanelli, 2011, p. 102)

Este relato de Aimé Painé, en 1986, da cuenta de la categoría paisanada, significativa para la construcción de aboriginalidad en los años 80, ya que es la condición para marcar, en este caso, un nosotros. Asimismo, permite visualizar los encuentros que se comenzaban a realizar con representantes de comunidades de Río Negro y Neuquén.

La *logko* Lucerinda Cañumil, junto a su comunidad, fue una de las pocas que logró mantener la ceremonia del *kamarikun* [ceremonia mapuche] en Río Negro, lo que la volvió referente para distintas personas y colectivos mapuche que buscaban recrear su espiritualidad.⁸ Esto le dio importancia política a ella y a su familia en el proceso de organización que se dará a partir de los 80. En el fragmento aparece también otra de las organizaciones mapuche que comenzaba a hacerse visible, *Newen Mapu* [la fuerza de la tierra] de Neuquén, que confluirá junto a otras, en la década siguiente, en una serie de demandas centradas en el respeto por la diferencia. Por último, se hace mención además al grupo *Kimel Kan*, del cual formaban parte Luisa Calcumil, sus padres y otras personas que provenían de la zona de Maquinchao, un pueblo de la Línea Sur rionegrina. Este grupo comenzó a realizar actividades antes de la filmación de la película *Gerónima* y luego solo mantuvieron los reencuentros para el aniversario de la muerte de Aimé Painé en

⁸ El *Kamarikun* es una ceremonia mapuche que se realiza una vez al año en el mes de febrero, es de vital importancia para el Pueblo Mapuche.

Maquinchao. Para el año 1995 estaban ya disueltos como grupo.⁹ En 1986, cuando Luisa Calcumil y Aimé Painé realizaron esta gira, los temas de discusión en espacios organizativos políticos mapuche se centraban en la búsqueda por incorporar en la agenda nacional y provincial la problemática de las comunidades mapuche.

Retomando el discurso cinematográfico más adelante, Ciro Capellari filmará *Amor América* (1989), en formato documental, para lo que convoca a la cantante mapuche Aimé Painé quien logra filmar algunas escenas en la ciudad de Buenos Aires y, frente a su fallecimiento en 1987, es reemplazada por Luisa Calcumil. La película se estrenó en el año 1989 y fue dedicada a la memoria de Painé. En su propuesta cinematográfica, Capellari relata la Conquista del Desierto como un evento que avasalló los pueblos indígenas de la Patagonia y hace un recorrido sobre algunos parajes de la Línea Sur rionegrina. En el relato que es llevado adelante por Luisa Calcumil se da cuenta del despojo sufrido por la población mapuche y que queda en la memoria de los mayores. Calcumil dice, al inicio de este documental, cuando le preguntan sobre el trabajo de Aimé Painé:

Ella estaba haciendo un aporte de nuestro bagaje cultural y también traía las novedades de nuestros hermanos del norte, del noroeste. Yo, nosotros, hemos respetado y admirado esa actitud, esa conducta que nos deja un ejemplo digno de imitar a muchos jóvenes paisanos. (Capellari, 1989)

En este fragmento, Calcumil se representa a sí misma como paisana, una de las categorías que se escenifica en los años 80. A su vez, la escena está filmada en pleno centro de Buenos Aires, como dando cuenta, tal vez, del contraste entre lo urbano de la capital y el recuadro de Luisa Calcumil, quien casi inmediatamente después, en la película, se traslada al campo. Es decir, en términos de construcción de aboriginalidad, se puede ver una frontera marcada por la nación, visualizada en la película a través de las calles de la Capital Federal y la frontera con lo indígena, escenificado por Calcumil. Esta imagen se refuerza con lo que sigue, que es el escenario que abarca casi toda la narrativa, la zona rural. A diferencia de la primera película analizada, *Gerónima* (1986), en esta filmación, además de narrar el despojo sufrido por la población mapuche, se puede rastrear también lo colectivo y el trabajo comunitario al mostrar imágenes de algunas asambleas organizadas por el CAI. Repone, de esta manera, otro aspecto sobre la construcción de lo mapuche, remitiendo a la organización

⁹ Datos obtenidos en conversación con la Dra. Marisa Malvestiti, lingüista y ex militante del CAI.

que comienza a darse en los años 80 en términos de reclamos por la tierra. En las escenas vinculadas a las asambleas se puede observar, por ejemplo, la conversación entre dos *logko* [dirigentes de su comunidad]:

Collueque: Son muchos los años que han pasado, debemos combatir los problemas que nos trajeron los *winka* [invasor].

Prafil: ¡No tenemos tierra!, Sí, sí, no tenemos tierra, nada y yo reclamo. Cuando nos den tendremos algo.

Collueque: ¿Y si no nos dan, no tendremos nada? [...] Creo que estamos pasando el mismo caso todo' eso le digo hoy y para siempre le voy a decir, hasta morir y la tierra la voy a luchar hasta que me muera, así como me han desalojado, así como los han desalojado, así como nos han quitado la tierra y nos han quitado los animales, yo voy a seguir reclamando [...]. Estoy firme yo, con ustedes me hago valer, con ustedes y si no fuera ustedes, no tendría que andar acá yo. (Capellari, 1989)

También se observa la incipiente intervención de un joven que luego se transformará en uno de los dirigentes más reconocidos del CAI, dice Chacho Liempé:

Chacho: acá la gente, nuestra gente habla con fuerza, habla con seguridad, porque sabe bien clarito lo que quiere y Don José y cuántos otros mayores, continuamente nos están marcando como tenemos que andar, siempre dijimos así, las cosas nuestras las largamos acá. Si nos sentimos paisanos, si nos sentimos que estamos trabajando para nuestra gente, eh, no tenemos por qué sentir miedo de decir lo bueno o lo malo que hemos hecho ahí adentro, ahí en el medio. (Capellari, 1989)

Estos discursos dan cuenta de la pérdida de las tierras, pero también demuestran una comunidad que referencia un mundo propio, el del paisano, el del indígena, que ha sido avasallado por el *winka*. Se producen entonces, discursivamente, sentidos de pertenencia. Estos actos discursivos se pueden entender desde el arte verbal en el sentido de los usos marcados del habla como usos estéticos (Golluscio, 2006). Asimismo, es posible observar a estos comportamientos discursivos como parte de un repertorio corporal mapuche. Diana Taylor (2011) explica que entiende por repertorio al comportamiento en vivo, que a través de la memoria corporal, circula a través de gestos, performances, movimiento, narración oral, entre otras. Requiere además de la presencia, es la gente con su presencia que transmite esos conocimientos sobre gestualidades y formas, en este caso, podría decir formas mapuche (ver figura 1). A su vez, en los discursos observados, se construye la noción de campesinado

indígena asociada directamente con la categoría *paisanada* que se usaba cotidianamente en los 80 y, de esta forma, se comenzaba a generar un proceso de empoderamiento de lo indígena. Así, en las películas *Gerónima* y *Amor América* se constituye un discurso estético sobre lo mapuche que permitirá desempeñar otras producciones artísticas en la década de 1980.

Figura 1

El repertorio de los 80. Asamblea del CAI. Ingeniero Jacobacci



Fuente: fotografía tomada por Bibiana Fabre, exmilitante del CAI. Donada de su archivo personal.

En síntesis, todos los elementos hasta acá analizados se pueden mirar como la presencia de un repertorio. El mismo estaría conformado por discursos, acciones, performances, tomados en película *Amor América* sobre las asambleas del CAI y los discursos de Aimé Painé, así como los de Luisa Calcumil. Estos generan una narrativa particular, a través de la corporalidad de gestos y movimientos que construyen el repertorio de los 80, vinculado a la paisanada (Taylor, 2011). En esta corriente, por ejemplo, se incluyen las presentaciones de Aimé Painé, donde no solo cantaba en *mapuzugun* sino que además explicaba cada canto, realizando de esta manera lo que Claudia Briones y Lucía Golluscio (1998) denominan “operación metacultural”: toda acción cultural que, a la vez que se realiza, reflexiona sobre la cultura misma. Las autoras proponen esta categoría para definir a un recorte de prácticas que comienza a denominarse y entenderse como “cultura”. En ella entran varios elementos: los cantos, los instrumentos, la vestimenta, la platería mapuche etc. De esta manera, lo que realiza Aimé Painé en el escenario forma parte de una operación metacultural, al presentarse en público con la vestimenta mapuche a la usanza, como se

gráfica a las mujeres mapuche en fotografías y en museos. Asimismo, la presentación y el uso de los instrumentos mapuche, el relato primero sobre las canciones a presentar y el canto en *mapuzugun* dan cuenta de un repertorio asociado también, en esa época, a la paisanada, a lo indígena (ver figura 2).

Figura 2

Aime Painé con xarilogko, caway y makuñ [vincha de plata, aros de plata y poncho]



Fuente: fotografía adaptada de Aimé Painé, 2019. <http://la5tapata.net/aime-paine-portavoz-los-pueblos-originarios/>

Dice la cantante en una de sus presentaciones: “yo soy eso, una cantante étnica indígena”, y en otra afirma: “Aquí estamos vivos aun tratando de ser argentinos que nos sienta el resto de la sociedad como tales porque nuestro pueblo es argentino”¹⁰. Estos discursos dan cuenta de la construcción de aboriginalidad que se perseguía en los 80: lo indígena dentro de la nación, la categoría de paisano vinculada al ser argentino, vinculada a la autenticidad de la identidad nacional. Lo indígena pensado como fuente de autenticidad, de originalidad ante la impronta de inmigración europea. Esto es lo que propone el activismo artístico de los 80. Esta serie de discursos, prácticas y elementos definidos como “culturales” que conforman el repertorio articulado en torno a la noción de la paisanada son los que se

¹⁰ Tomado del disco de Aime Painé editado en el año 2006.

generan en aquellos años y los que, en términos de construcción de aboriginalidad, es pertinente observar en los materiales escénicos de Luisa Calcumil.

***Fei c' mei aihuiñ tuhun* [Es bueno mirarse en la propia sombra]**

Y ésa es la idea de compartir esta expresión artística de cuño mapuche: buscar un poco de luz, un poco de calor, una vida más justa para todos.

LUISA CALCUMIL

Este es el primer texto dramaturgico escrito por Calcumil, estrenado en 1987, año en el que falleció Aimé Painé. Dedicó esta primera obra teatral, entre otros, a ella, su hermana inolvidable. Luego escribirá otros textos teatrales, como *La tropilla de Ruperto* (1988), *Follil* [Raíz] (1990), *Alma de Maíz* (1991) con el aporte de Hugo Aristimuño; y conformará también espectáculos de canto así como también participará en la actuación de varias películas.¹¹

Estructura del texto y de la ficción

Es importante mencionar que realizó el análisis de la obra a partir del texto editado en 2007, por Argenteos, y del video de la puesta publicado en el 2011. El texto cuenta con una sinopsis que me parece oportuno transcribir, ya que brinda varios elementos posibles de análisis:

Esta propuesta titulada con un proverbio mapuche está compuesta en cuadros que representan ejes sobre los cuales transcurre nuestra vida como gente de la Tierra. Siendo nuestra cultura de carácter propiciatorio, por responsabilidad ancestral y comunitaria sólo se recrean breves momentos del Nguelli-pun, Camaricum o Nguillatun. El tema musical de la obra es el Cona Tahiel (Canción sagrada de la fuerza). En el inicio se puede apreciar una antigua ceremonia que aún realizamos las mujeres mapuche que hemos parido un hijo durante el día. En los temporales de nieve, cerrazón, o lluvia, salimos al amanecer con nuestro hijo nacido en el día

¹¹ Además de Gerónima (1987) y Amor América (1989), participó en Hijo del río (1991), La nave de los locos (1995), Sin querer (1996), Lejos del sol (2005), El grito en la sangre (2012) y Aime (2018).

y pedimos el sol, la luz el calor. Y ésa es la idea de compartir esta expresión artística de cuño mapuche: buscar un poco de luz, un poco de calor, una vida más justa para todos. (Calcumil, 2007, p. 83)

Todos estos elementos que describe Calcumil al comienzo de la puesta muestran una idea de lo mapuche ligado a lo ceremonial y los cantos sagrados. La operación metacultural de esta primera obra de Calcumil supone la recuperación del *mapuzugun*, de instrumentos tradicionales utilizados y la incorporación de ceremonias mapuche para considerarlos elementos centrales de esta cultura, en línea con el repertorio heredado de Aimé Painé (Briones, Golluscio, 1998).

La propuesta teatral plantea el conflicto acerca de la identidad mapuche en la ciudad, en contraposición a lo que la afecta en el campo. A su vez, pone en juego nociones de feminidad y también incorpora el clivaje de edad (Kropff, 2016). El personaje de Julia, da cuenta de una joven que ha abandonado el campo a muy corta edad para ir a trabajar de empleada doméstica a la ciudad. Hace lo posible por borrar toda insignia de su identidad aunque los recuerdos la atormentan. La abuela Erminda, madre de Julia, es la que acude a la ciudad en busca de su hija después de pasados varios años, y en el relato figurará como “la abuela Erminda”. Es pertinente observar que en la obra este personaje actúa como abuela y no como madre de Julia, si bien se aclara que lo es. Esto se debe a que “abuela” no es un dato genealógico sino una definición etaria usada comúnmente para referirse a las mujeres mayores (ver figura 3).

La pieza teatral da inicio con la presencia del personaje de la “Mujer antigua” que realiza una ceremonia mapuche con todo su texto en *mapuzugun*, esta representación pone en escena un antiguo ritual que llevaban a cabo las mujeres después de parir. Este primer momento finaliza con la mujer muerta luego de escucharse disparos y verla esconder a su niño entre unas ramas. En el segundo cuadro aparece “El invasor”, un personaje con máscara blanca que no tiene texto y realiza acciones violentas, destruyendo lo que encuentra y colocando, al finalizar sus acciones, un alambrado. Entiendo este cuadro como figura simbólica de la conquista militar, primero, y de la reducción violenta que han sufrido los pobladores mapuche por parte de terratenientes con el aval del Estado sobre sus tierras, en los años posconquista (Delrio y Pérez, 2019).

En el tercer cuadro aparece la abuela Erminda arreando sus chivas con un perrito al que llama Tropero. En su texto relata que está sola en el campo, que su hija vive en el pueblo

y que el único que la ayuda en sus tareas es su perro. Acá es posible establecer una relación entre lo sucedido en el cuadro anterior con la instalación de los alambrados y lo que le pasa a la abuela Erminda que ha quedado sola en el campo. Una vez que los campos se alambran son reducidos y las familias empobrecen, no pueden criar tantos animales debido a la falta de pasturas y esto hace que las familias se fragmenten. Los jóvenes se van a las ciudades cercanas y se insertan en la clase trabajadora, los que se quedan en el campo se proletarizan como peones o puesteros en las estancias cercanas. Según comentan Natalia Cano y Pilar Pérez (2019), a partir de la segunda mitad del siglo XX las amenazas, los desalojos y el achicamiento de las tierras son las tres principales razones para explicar la salida del campo a la zona urbana. Las autoras afirman que esta salida está atravesada por la búsqueda de trabajo y de mejores condiciones de vida. A su vez, se debe tener en cuenta que, finalizada la conquista militar, el reparto de las tierras se organizó priorizando, por un lado, a los que financiaron estas campañas militares y, por otro lado, a grandes inversores porteños y extranjeros. De esta manera, el Estado legitima a unos por sobre otros, determinando pobladores deseables (europeos y sus descendientes) y pobladores indeseables (indígenas). En esta repartición desigual de la tierra, algunos caciques consiguieron reorganizarse y establecer estratégicamente acuerdos con el Estado para lograr establecerse con su gente en lo que se decidía otorgarles. Asimismo, quedó un sector de la población indígena sin representación identificable para el Estado, es decir que no pertenecían a ningún cacique ni tribu identificada por las autoridades estatales. Esta población sin lugar otorgado, ni siquiera en forma precaria, quedó en pequeños grupos familiares dentro del territorio donde fueron ubicados después de los años de la conquista, y perdurarán allí hasta tanto no sean corridos por otros interesados (Pérez, 2016). Es decir, los indígenas son incorporados en la sociedad argentina pero no en iguales condiciones que la sociedad blanca. La consecuencia de arribar a las ciudades deviene de todo este contexto descripto. Este proceso es el que se refleja en la obra de Calcumil a través las experiencias de la abuela Erminda y de Julia. Cuando Erminda llega a la ciudad y se encuentra con la Señora, dice:

¿Parece que no te acuerdas de mí, Señora? Vos fuiste a buscar a mi hija al campo para ponerla a trabajar en tu casa. Habías preguntado en lo de Sandoval, ninguna chica tenía, en lo de Ñancucho tampoco, todas las chicas las habían entregado para que trabajen en el pueblo. La mía la tenía conmigo porque era chiquita todavía. Pero vos dijiste que con once años ya tenía que trabajar y te trajiste a mi hija Julia. Ella lloraba, yo le decía: “¡No tenés que llorar, esta

Señora te lleva por tu bien. El día de mañana vas a estar pasando mejor que ahora!”... Y te trajiste a Julia. (Calcumil, 2007, p. 86)¹²

Figura 3

Calcumil en el personaje de la abuela Erminda



Fuente: fotografía adaptada de Luisa Calcumil, 2019.
<http://www1.rionegro.com.ar/arch200507/21/c21f01.php>

En el desarrollo de la acción, cuando el personaje de la abuela Erminda llega a la ciudad y se encuentra con la Señora, se puede observar esta escena como la exposición de un ideologema en el sentido de una representación sobre la humillación que sufren las mujeres jóvenes mapuche; es decir, como un cuerpo ideológico a través de la representación de elementos que dan cuenta de un horizonte ideológico de sometimiento. Al respecto, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (2001) señalan que el ideologema es “parte de la realidad social y, en tanto representación, elemento del horizonte ideológico, el ideologema es un significante, una forma de ideologías sociales” (2001, p. 55). Desde este punto de vista nocional, Calcumil da cuenta de una interpretación ideológica sobre el mundo social de las mujeres mapuche desde el clivaje etario, lo se puede observar en el siguiente diálogo:

Abuela Erminda: ¡El disgusto que le ha dado mi hija! ¡Puros dolores de cabeza! Pobre, Señora, el problema que le ha dado mi hija embarazarse. ¡Pero mire que la aconsejé y la aconsejé a la

¹² En adelante se cita por esta edición.

chica! ¡Claro, la juventud de hoy en día no respeta nada, no hay respeto, se terminó! ¡Claro, usted nunca lo hizo, nunca se acostó la señora! Quién sabe, ¿la tendrá cerrada la Señora?...

Bueno, Señora, no tenés por qué hablarme tan golpeado, ya sé cómo nos hacen los hijos a nosotras. No te hagas problema, Señora. Tate e callada nomás, Señora, no te hagas problema. Yo voy a dir ver a mi nieto. ¡No somos perros, Señora! (p. 87)

Entonces, la premisa de este ideologema social planteado por Calcumil en la puesta teatral nos lleva a ratificar el maltrato y la discriminación que han tenido que sufrir muchas mujeres mapuche venidas del campo a la ciudad. De este modo, expone la relación asimétrica a la que es sometida Julia. El texto del personaje de la abuela Erminda pone en evidencia que Julia ha quedado embarazada y que la patrona la culpa por esto. En términos analíticos, el discurso que Calcumil expone se plantea desde un lugar ideológico, el lugar subyugado de la joven Julia y, a su vez, el empoderamiento de la abuela Erminda frente a la patrona. Aparece aquí la clave etaria: la que se puede posicionar es la abuela, como anciana, como concedora de su cultura, y es capaz de defender a su hija y a su nieto. Sin embargo, Julia como joven ha perdido todo en la ciudad:

Julia: [...] la Señora cambió tanto después que envié a mi hijo al campo. Me decía que ahora sí nos íbamos a llevar bien, porque ella me quería como a una hija, entonces me daba muchos consejos. No me pagaba muy bien, pero no me hacía faltar consejos.

Siempre me decía: “Lo más importante, Julia, es la honestidad, la honradez, ojito con robarme algo”. Pero si eso me lo enseñó mi madre desde que nací, no sé por qué ella se creía que era la única que sabía esas cosas. “Y lo más importante, Julia”, me decía, “es la limpieza, el orden”. Y yo limpié y limpié. ¡Las telas de arañas qué cargosas que son!... Está contenta la Señora porque está todo en perfecto orden y limpito. Y yo estoy tan bien, porque me compro con lo que gano la ropa que está de moda, entonces ya nadie se ríe de mí y la Señora me regala lo que ella ya no usa. ¡Estás perfecta, Julia! (p. 89)

El personaje de Julia, a diferencia de la abuela Erminda, no se rebela. Todo lo contrario, acepta lo impuesto por la patrona y se resigna con lo que le ha tocado vivir. La articulación del tópico analizado como ideologema con elementos de lo cómico genera una contradicción que, en tanto recurso teatral, produce un efecto grotesco (Bajtín, 1994). Calcumil expone en su propuesta una crítica a las patronas del servicio doméstico cuando dice: “¡Claro, usted nunca lo hizo, nunca se acostó la señora! Quién sabe, ¿la tendrá cerrada la Señora?...”. La Señora viene a cumplir el rol de la represión, de la violencia soportada por los mapuche en situaciones de vulnerabilidad ante la sociedad que inscribe marcas raciales,

étnicas, políticas y económicas (Delrio, Escolar, Lentón y Malvestitti, 2018). En este sentido, Calcumil no solo enfrenta esos discursos en su obra, sino que además los ironiza. Es en este punto donde encuentro lo grotesco, cuando se rompe el mundo vertical, se sale de lo íntimo y el discurso indecoroso hacia la “Señora” rompe con la estructura. De esta manera, podría decir que la pieza teatral se caracteriza por contar con una tensión trágica en la que toma algunos procedimientos de lo cómico para dirigirse hacia lo grotesco. Es decir, hay una hibridez de recursos teatrales con el fin de representar determinados ideogramas sobre la problemática mapuche. En el caso del personaje de Julia se puede observar cómo, a través de la ropa de moda, de un hablar distinto y de querer ser otra, en definitiva, termina siendo un ridículo grotesco, por ejemplo, en el siguiente pasaje:

Julia: Uau Uuu. ¡Baby! ¡Potra! ¡Qué flash! ¡Qué onda! ¡Perfil patagónico que le llaman!

Uau. ¡Estás hermosa, Julia quién te ha visto y quién te ve! Si estás hasta más blanca.

Ya ni se te nota... Si estás preciosa Julia. (p. 88)

A través de estos diálogos se puede dilucidar la crítica y la reflexión que busca instalar Calcumil por medio de las escenas, sobre todo, de las que protagoniza el personaje de Julia quien, a través de recursos ridículos e irónicos, instala una mirada final sobre las mujeres mapuche jóvenes.

Dimensiones temporales y espaciales

Continuando con las categorías de análisis propuestas por García Barrientos (2003), abordaré el tiempo diegético de la obra, es decir, el tiempo narrativo en el que se organiza la práctica escénica mapuche de *Es Bueno mirarse en la propia sombra*, teniendo en cuenta el texto teatral publicado. A su vez, analizaré el tiempo escénico, esto es, el tiempo pragmático de la escena, según el video publicado, así, podré inferir un resultado poético respecto de lo que se logra estéticamente en cuanto al tiempo dramático.

El tiempo diegético se encuentra organizado en cuatro cuadros que respetan cierto orden cronológico de pasado y presente. El tiempo dramático está organizado por los personajes. Es a través de diferentes procedimientos y argumentos de los personajes que se elabora en la puesta teatral el tiempo dramático.

En cuanto a los grados o planos del tiempo, encuentro el tiempo patente trabajado a través de la abuela Erminda y su hija Julia. A su vez, ambos personajes marcan el tiempo presente, pero en el caso de la abuela Erminda, también marca el tiempo pasado ubicado en un sentido genealógico e histórico. Su carácter de abuela como figura en la obra, aunque es mamá de Julia, describe un rol social que asocia a los ancianos con la sabiduría y el respeto, dos cualidades que en Julia no se encuentran, es decir, hay una categoría respetada por sobre otra que no lo es. En cuanto al tiempo pasado mayormente marcado, se encuentra representado por los personajes de la Mujer antigua y del invasor, y aquí encuentro dos tiempos que son el mitológico y el histórico-político, determinado el primero por la Mujer antigua y el segundo por el personaje del invasor.

En relación con los grados de representación, se patentizan en esta obra tiempos histórico-simbólicos relacionados con la historia del Pueblo Mapuche, en general, y con la construcción de mujer mapuche, en particular. Observo este tiempo patente cuando el personaje de la abuela Erminda explica que está sola en el campo, así como cuando comenta la entrega de su hija Julia a la Señora. Sugiere un tiempo histórico-político relacionado con las apropiaciones de tierras, la pobreza y la fragmentación familiar como resultado de políticas estatales, así como la relación desigual que supone estigmas hacia la población indígena. Dice el personaje de la abuela Erminda:

¡Pero cómo no te vas a acordar, Señora! Si fuiste con el comerciante del lugar, tomaron por camino, pasaron los pastizales, llegaron a la vertiente de agua ahí, al salto de la vertiente está mi casa, hasta ahí llegaste con el comerciante.

¡Pero cómo no te vas a acordar, Señora! Si fuiste en el vehículo del comerciante, tomaron por el camino hacia el campo, llegaste enojada por el estado en que estaba el camino, me retaste bastante, me dijiste: “Mirá, Erminda, la porquería de camino que tenés, vengo llena de tierra, parezco una india”, me dijiste... (p. 87)

En este fragmento aparece el personaje del comerciante y queda, entonces, como tiempo latente, el proceso de apropiación de campos por parte de las casas comerciales en diferentes zonas rurales. El rol de comerciante fue crucial para la población mapuche en cuanto a la pérdida de sus campos, ya que muchos mercaderes extranjeros instalados y valorados por sobre los pobladores indígenas en diferentes lugares de la Patagonia fueron apropiándose de grandes extensiones territoriales, con el apoyo de autoridades estatales

(Kropff, 2019). Con el texto de la abuela Ermindia queda instalado entonces el racismo estructural representado por la figura del comerciante y el personaje de la Señora.

En lo referido a la dimensión espacial de la puesta, al comienzo se observa un espacio ceremonial en el que el personaje de la Mujer antigua se encuentra realizando un *famentun* [ruego] (ver figura 4). Luego pasa a un espacio devastado en el que se traslada el personaje del invasor colocando un alambrado como referente sígnico y dentro del cual, con los elementos que han quedado de la Mujer antigua, instala un cartel en el que se lee “museo”.

Desde la dramaturgia, José Luis García Barrientos (2003) propone para el análisis del espacio dramático bucear en las construcciones de significado que puede indicar cada obra. En este sentido, escenificar a través de un cartel donde se lee “museo”, nos crea una imagen del mapuche extinto y así se puede dar muestras de la sobrecarga semántica del espacio en este cuadro. Con el simple (y complejo) cartel que, a su vez, como recurso teatral se acerca a uno de los procedimientos del teatro épico, nos lleva al mundo propio del Pueblo Mapuche. Con esta escena se demuestra el lugar que se le ha querido dar por cientos de años a la población mapuche: el de la extinción. El cartel de museo se posa sobre instrumentos mapuche, como el *kulxug* [tambor sagrado que se utiliza para momentos ceremoniales] y los utensilios utilizados para realizar una ceremonia. Es decir, son elementos a través de los cuales el Pueblo Mapuche ha demostrado su permanencia.

A su vez, este personaje “invasor” agrega dos carteles más haciendo alusión a las compañías petroleras y al repositorio nuclear que, en 1986, se planificó instalar en la Patagonia. Este conflicto fue el primer hito regional de importancia dentro de la visibilización de problemáticas ambientales (Mombello, 2018). El gesto ubica a la actriz en el contexto de los años 80 con las demandas de la época. Claramente, aquí Calcumil expone una crítica al discurso de la extinción de lo mapuche y pone en cuestión el uso de las tierras de las comunidades por parte de grandes emprendimientos económicos.

Figura 4

Calcumil en el personaje de la Mujer antigua



Fuente: fotografía adaptada de Luisa Calcumil, 2008, tomada por Marlène Ramírez Cancio. Hemispheric Institute of Performance and Politics.

Además, el espacio diegético es también construido a partir de los textos descriptivos del personaje de la abuela Erminda, por ejemplo, cuando dice:

¡Que había estado fresquita el agüita! ¡Qué lindo este arroyito! ¡Ahora que vamos andar bien, bien fresquitos los pies! ¿Quién sabe vamos a caminar más ligero? ¿No le digo? ¡Así da gusto caminar! [...]

¡Qué lejos había estado el pueblo! Pero ya estamos llegando ¡Qué no voy a llegar! (Cruza imaginariamente una calle) ¡Qué apurados que andan en estos lugares! ¡Los vehículos que le llaman! (p. 86)

Estos espacios elaborados por Calcumil dan cuenta, además, de la oposición campo-ciudad, de lo rural y lo urbano, esto último aparece como una escena donde se vive la violencia, desde los autos apurados hasta el maltrato por parte de la sociedad no mapuche, a la que debe someterse el indígena. Sobre esto, el personaje de Julia dice:

Tengo que reconocer que la Señora se preocupaba mucho por mí. Un día me llamó con ese cariño que me trataba siempre y me dijo: “¡Julia, vení para acá, mirá, vos tenés que dejar de ser bruta, india y analfabeta! Vos vas a ir a la escuela, porque vos podés, irás a la escuela primaria, secundaria y hasta la universidad! ¡Para qué me sacrificio yo!”, me dijo. (p. 89)

Con la proyección de esta imagen de ciudad y asimilación, *Calcumil* nos da muestras de la discriminación sufrida por la población mapuche migrada a la ciudad.

Los personajes entre la mediocridad y la resistencia

Las construcciones de significación encontradas en los personajes estarán relacionadas con el rol de la mujer en vínculo con la cuestión mapuche. En ese sentido, el personaje de la Mujer antigua, que aparece ligada a lo ceremonial, y la abuela Erminda, que también lleva adelante sus pequeñas ceremonias a lo largo de su recorrido del campo hacia la ciudad, demuestran un lugar de la mujer mapuche vinculado a ceremonias ancestrales. En cambio, Julia, la más joven, no solo no reproduce acciones culturales asociadas con el Pueblo Mapuche sino que, además, busca por todos los medios desvincularse de ese tipo de prácticas. Aquí encuentro, en los personajes, tres posibles tiempos: la Mujer antigua que permite pensar en un tiempo mítico, la abuela Erminda que trae, por momentos, el pasado histórico-político del Pueblo Mapuche y el personaje de Julia que se sitúa en el presente. Siguiendo a García Barrientos (2003), en términos dramatológicos hay una semantización del tiempo, por ejemplo, en los efectos de distancia temporal que propone la obra y que son significativos para la misma. En correlación, *Calcumil*, a través de estos tres personajes, expone un tiempo mítico, uno histórico-político y otro presente que se encuentra atravesado por los otros dos tiempos.

La Mujer antigua pareciera representar la esencia, lo mítico, en definitiva, conductas relacionadas con la identidad vinculada a lo ancestral. Por su parte, los personajes de Julia y la abuela Erminda hacen referencia a lo que fue sucediendo luego con la población mapuche. Por un lado, los relatos de la abuela Erminda dan cuenta de la pérdida de las tierras, de la pobreza y de la marginación en que quedó la gente mapuche en el campo, luego de la conquista militar. Por otro lado, la conducta de Julia va llevando la puesta teatral a un presente en el que se ha perdido todo, no solo la tierra, sino la cultura y el saber ancestral reflejado en la Mujer antigua y en algunos conocimientos que quedan en el personaje de la abuela Erminda. En Julia no ha quedado nada de esto y se suma su afán por borrar rasgos de su identidad mapuche –tratando de estar a la moda– así como los actos de olvido sobre su historia personal, con lo cual termina siendo casi un personaje patético, en el sentido de alguien que ha perdido su lugar en el mundo. Dice Julia:

Julia: [...] ¡Ay estás hermosa, Julia, quién te ha visto y quién te ve!

¿De qué te querés acordar, Julia? De cuando estabas en tu cuartito de doméstica y vino tu patrón: ¡Por favor, Señor, déjeme Señor! Y el Señor te tomó y te dejó las veces que él quiso. ¡Para qué pensar!... (p. 88)

El personaje de Julia muestra la frustración, el sometimiento y la marginalidad en la que quedan estas empleadas domésticas mapuche sometidas, dominadas y abusadas por el sector dominante de la sociedad. Julia es el personaje que se autodestruye al buscar borrar sus rasgos indígenas para poder ser aceptada por la sociedad blanca (ver figura 5). Este sacrificio la lleva a perderse y, en ese sentido, es un personaje que se destruye. Realiza las acciones más duras para llevar adelante esa aceptación por los demás como, por ejemplo, enviar a su hijo al campo para que lo críe su madre. A su vez, se esfuerza en aprender y pasar todos los niveles educativos, en adquirir los conocimientos académicos necesarios para formar parte de la sociedad de clase media blanca. Dice Julia:

Por supuesto que yo me puse a estudiar. Y aprendí de los godos, de los visigodos, de los fenicios, de los egipcios. ¡Pero no, Julia, hay que ser verdaderamente culta! Hay que saber de los griegos, de los romanos. ¡Hay que saber, hay que saber! [...] Y ya estoy participando, en esta comisión está mi cabeza, en este grupo está mis manos, en esta asociación está mi corazón, en esta institución están mis piernas. El culo ¿dónde tengo el culo? Eso es participativa, y tan coherente. ¡Ay, pero estoy tan ocupada, no tengo tiempo, no tengo tiempo! ¡Julia! ¡Quién te ha visto y quién te ve! (p. 91)

De esta manera, en oposición al personaje de su madre, la abuela Erminda, Julia se corrompe y se disfraza para olvidar, para no pensar. Sin embargo, quedan pequeñas huellas que sobresalen: “Julia: [...] Todos los argentinos dicen okey, okey, okey y a mí me siguen llamando india de mierda. ¿Entonces, cómo es? ¿Cómo fue? ¡Qué silencio! ¿Cómo fue? ¿Cómo habrá sido? ¡Qué silencio! Abuela, ¿cómo fue, cómo carajo fue?” (p. 91).

Figura 5*Calcumil en el personaje de Julia*

Fuente: fotografía adaptada de Luisa Calcumil, 2019, tomada por Marlene Ramírez Cancio.

Con este último texto finaliza la puesta teatral y se oyen disparos. Julia corre y cae llorando. La obra termina con los mismos disparos que se escucharon al inicio, lo que permite preguntarnos: ¿estamos ante una nueva “conquista”?, una nueva imposición o una imposición no resuelta. En el inicio de la puesta aparece el personaje de la Mujer antigua que, remitiendo a un tiempo pasado y mítico, cae muerta después de escucharse disparos; en el final de la obra se vuelven a escuchar disparos y el personaje de Julia, en el tiempo presente, también cae. ¿Qué propone Calcumil con esta final circular donde se vuelve al inicio, al sometimiento?

En términos de aboriginalidad, Calcumil está proponiendo mirar a una Argentina que, primero, incorporó a sus indígenas de manera violenta a través de la conquista militar y que, luego, persistió en esa violencia física, económica y simbólica. Esto se puede observar en los tres personajes mencionados. La Mujer antigua que cae muerta se puede leer como la consecuencia de los hechos de la conquista militar. La abuela Erminda que relata la pérdida de sus campos y cómo deben ir en busca de mejoras económicas a la ciudad expresa el proceso histórico por el que pasa la población mapuche durante el siglo XX. Finalmente, Julia, que es el presente del Pueblo Mapuche, deja planteado en su último discurso que el sometimiento a los indígenas persiste y, que la identidad nacional no es distinta de lo mapuche. Por el contrario, lo mapuche es lo más auténtico de la identidad nacional y, al

hablar en inglés, los argentinos renuncian a esa autenticidad, a esa esencia. Entonces, a través de estos recursos teatrales, Calcumil logra conciliar el espíritu de un teatro comprometido con procedimientos estéticos provenientes de diversos recursos poéticos relacionados con el realismo histórico y con elementos cómicos y grotescos que conforman un carácter reflexivo y predicativo en la obra.

Tejiendo relaciones históricas: *Hebras de Calcumil y Fidel (2004)*

La segunda obra que analizo en este capítulo es *Hebras*, que Luisa Calcumil escribió y actuó junto a Valeria Fidel. La misma fue estrenada en el año 2004 bajo la dirección de ambas y publicada en el 2015. Realizo las indagaciones a partir del texto publicado.

Estructura textual y ficcional

En relación con la estructura del texto y de la ficción, la puesta no está organizada convencionalmente en actos o en escenas, tampoco se observa el trato de un conflicto habitual que avance de manera gradual, sino que la obra va sucediendo a través de secuencias dramáticas que le dan ritmo al desarrollo de la acción. Son los personajes quienes con sus intervenciones despliegan la acción dramática a través de actos, diálogos y soliloquios, dando cuenta de la vida de dos mujeres encerradas en un psiquiátrico que sobrellevan las penurias de lo que es vivir en este espacio. Laila e Incal relatan en la obra retazos de sus vidas donde se confunden la violencia y el erotismo.

La puesta escénica se enfoca en el lugar de la mujer como una figura débil, sumisa y sin salida posible a los problemas que se le presentan (ver figura 6). Un joven marido muerto al que se lo reclama en contraposición a un marido viejo, violento y alcohólico, al que se aborrece. Incal dice:

Incal: Nací en el campo, siempre viví en el campo. Todavía era muchacha joven y estaba sentada al telar, cuando pasó un hombre mayor y le dijo a mi padre que me quería para mujer. Me llevó, no pude decir nada, así había sido con mi abuela y con mi madre, que me dio

consejos para ser buena mujer y seguir donde quiera que vaya a Carrileu, el marido que ahora tenía yo. (Calcumil y Fidel, 2015, p. 205)¹³

Y un poco más adelante, dice el personaje de Laila:

¿Usted lo conoce a Nelson, el pescador?

Inacal: No.

Laila: ¡Seguro que lo conoce! Él es joven, me llevó a vivir con su familia, son un montón de hermanos. Nos pasaron un colchoncito para dormir juntos. Nelson dice que ese colchón es una balsa y solo él y yo podemos navegar río arriba. (p. 206)

Figura 6

Fidel en el personaje de Laila y Calcumil en el personaje de Inacal



Fuente: fotografía adaptada de Luisa Calcumil, 2010.

La obra propone una organización textual regida por el intercambio a dos voces, pero este diseño coloquial no está –en todo momento de la obra– al servicio de una función diegético-comunicativa entre Inacal y Laila, puesto que los coloquios tienen interlocutorios

¹³ En adelante se cita por esta edición.

latentes o ausentes, es decir, referentes imaginarios que contribuyen al estado ficcional de la locura, el desvarío o la supuesta pérdida de la razón. Dicen, por ejemplo:

Inacal: (Habla como si su madre estuviera cerca.) Mamá, mamá ¿cómo me llamo? Mamá. Papá ¿cómo me llamo yo? Carrileu nunca me nombró, sólo decía “haga esto, y esto otro, venga para acá. Vaya para allá”. Así no más me trataba. ¡Papáa! ¿Cómo me llamo yo?

Laila: (Interrumpe buscando donde esconderse.) Ahí viene mi suegra, que no me vea, está loca, dice que a Nelson se le dio vuelta el bote y que se murió ahogado. Está loca la vieja, me cortó los dedos con un machete y ahora en esta mano tengo demonios. (p. 206)

De esta manera, a través del recurso de los diálogos y los soliloquios de los personajes, se otorga información al lector/espectador sobre el pasado opresivo de estas mujeres, donde lo que tienen en común es el sufrimiento, el abandono y la locura, pero también la ternura y la sensualidad oculta. Dice Inacal:

Hacía dos días que no llegaba Carrileu y el peón rondaba por el patio. A mí me andaba un perturbamiento por todo el cuerpo, que ya no sabía ni lo que tenía que hacer. Él se me ofreció para ayudarme en el acarreo del agua y la leña... Al pasarle el mate, me agarró de un modo que yo no pude o no quise tironear... todo me pareció suave y distinto. (p. 208)

Entonces, la propuesta escénica contiene además de la atmósfera opresiva también cierto erotismo. Y mediante recursos teatrales del expresionismo y el simbolismo se desarrolla la acción dramática. El caso del primer procedimiento se puede observar en el tratado subjetivo de la conciencia, de los estados emocionales, patológicos y memorialistas por los que pasan los personajes (Dubatti, 2009). La obra presenta un expresionismo subjetivo o de personaje al tratarse de objetivaciones escénicas de la conciencia de los personajes, diferenciables por su visión subjetiva del mundo en que intervienen. En cuanto a los componentes teatrales provenientes del simbolismo, se observan, por ejemplo, en el uso de los objetos escenográficos: un telar mapuche, ovillos de lana y una flor. Estos son utilizados para promover una comunión con el público siendo que se utilizan casi como en un ritual. El personaje de Inacal es quien manipula estos objetos y en sus primeras apariciones en escena lo hace con una flor, avanza al proscenio, la tira hacia arriba e intenta atravesar una barrera imaginaria. En otra de las secuencias dramáticas realiza una rogativa mapuche. Se puede observar desde la didascalía:

Inacal: (Avanza hasta el lugar que ocupaba Laila y canta un canto sagrado al espíritu del río, se quita un hilo de su reboso y lo deja allí, luego se va cantando). “Con lo poquito que tengo

Con lo nadita que soy

Mientras me dure la vida

Cantando sé adónde voy”. (p. 204)

La secuencia dramática descrita puede cumplir la función de símbolo como entidad jeroglífica en el sentido de lo sagrado, no de ilustrar saberes previos sino de dar cuenta, a través de algunos símbolos, de la representación de lo otro, de la alteridad, en este caso, la alteridad étnica (Dubatti, 2009 y Segato, 2007). Inacal es la que realiza una rogativa mapuche y la que se vincula con el telar, como dando cuenta de una situación particular, vinculada a lo sagrado. El telar como objeto simbólico evoca los hilos de la memoria, las hebras de la memoria de ambos personajes, lo que se observa de manera especial en Inacal, quien no recuerda ni su nombre:

Inacal: Este hilo ¿para qué era? Y esta hebra... ¿cómo es que se cruza? Pasa para adelante o se queda atrás, ¿cómo era esto?

Laila: (Burlándose) ¡Se olvida su nombre! ¡Cómo se va a olvidar su nombre! ¡Yo no me olvido mi nombre, a mí me dicen “Laila, cara de paila” y me tiran cascotazos. ¡¡Eh, eh!! (p. 209)

Otro de los elementos simbolistas que se observan en la práctica escénica son los referidos a los sonidos de un río, primero, y luego los de las rejas del psiquiátrico que se abren y se cierran. Trabajar con los sentidos es un elemento más de esta poética teatral que busca generar misterio y también horror dado que, en cuanto a procedimiento, no se enuncia sino que se sugiere, como cuando sucede la violación a Laila, el texto indica en didascalía:

(A mitad de camino aparece Laila como expulsada del pasillo, con sus brazos anudados. Inacal la ayuda, Laila se calma. Inacal sigue su camino cantando, se escuchan sonidos de reja que se abre, la escena debe narrar la presencia de un celador sin aparecer físicamente, se llevará a Laila).

Laila: ¿Otra vez yo? No, no me toca a mí. ¿Por qué no llevan a otra? ¿Por qué no la llevan a ella?

(Laila sale, Inacal vive en escena la situación de violación. Luego ingresa Laila, semidesnuda. Se ve a las dos mujeres que han sido ultrajadas [...]). (p. 204)

La situación de vejación que viven los personajes es velada al espectador, sin embargo, de esta manera se intensifica el momento de violencia sufrido por parte de ambas mujeres. Se construye, así, la figura masculina como un lugar aterrador. Hay una dimensión simbólica de la violación física que sufre el personaje de Laila. Desde la construcción de género y a través de esta secuencia dramática, se visualizan las relaciones de poder de lo masculino sobre lo femenino, en el abuso sexual sobre el cuerpo del personaje femenino. El acto de la violación se percibe como disciplinador, dentro del psiquiátrico, donde el que posee la autoridad es el celador: un hombre.

Dimensiones temporales y espaciales

El “tiempo diegético” de la obra, es decir, el tiempo narrativo en el que se organiza la fábula de *Hebras*, está estructurado a partir de un acto único, sin cortes ni pausas y no menciona una época determinada. En cuanto a los grados de representación del tiempo aparece a lo largo de la puesta un “tiempo latente”, es el tiempo marcado con mayor intensidad y puede decirse incluso que es la clave de la composición temporal de la obra, ya que radica en el predominio de los tiempos subrogantes y elípticos con evidente potencialidad semántica. Este tiempo latente es, a su vez, histórico-político, cargado de injusticias, lo que puede observarse, por ejemplo, cuando Inacal dice:

Inacal: A mi padre lo ataron, lo enterraron vivo y le dejaron la cabeza afuera, y delante de él se aprovecharon de mi madre hasta matarla.

Laila: Que no se pierda el hilo.

Inacal: Mi viejo murió de pena, reseco por el viento y el sol, así lo encontraron. La frontera...

Laila: No da puntada sin hilo.

Inacal: La frontera era la autoridad para cuidar la frontera, dicen. Tengo que tejer con hilos, no con hilachas. ¡No me pregunte por la frontera! (p. 207)

A lo largo de la obra, algunos fragmentos de ese tiempo latente se vuelven “presentes”, al configurarse en imágenes verbales y visuales. En el texto que pronuncia Inacal se figura la relación de violencia que marcó este cuerpo policial –caracterizada por distintas modalidades de tortura– y, a su vez, la memoria social que dejó instaurada en el Pueblo Mapuche. A través de lo expuesto por Inacal se da cuenta de un contexto histórico-político

vinculado al Pueblo Mapuche y a la represión sufrida por parte de uno de los organismos del Estado. La policía fronteriza fue creada por un proyecto del Ministerio del Interior en el año 1911 y duró hasta 1914 para los territorios nacionales de Chubut, y luego se sumaría Río Negro. Su principal objetivo era asegurar la vida y los bienes de (ciertos) pobladores (terratinentes), usando como fundamento las denuncias por robo a casas comerciales, así como de ganado a las estancias. Además, tenía como propósito explícito combatir el bandolerismo norteamericano que poblaba la Patagonia en aquella época. En concreto, tomó fundamentalmente a los indígenas como objeto de persecución.

Entre 1918 y 1924 hubo una segunda policía fronteriza porque continuaban estas denuncias. Este cuerpo especial de policía obtuvo derechos por parte del Estado, a partir de los cuales se lo habilitaba, entre otras cosas, a integrar civiles para que cumplieran el rol de policía. Esta fuerza recae sobre los indígenas, los chilenos y los gitanos que habitaban la zona, a quienes asocia a la figura del bandolerismo. La fronteriza se caracterizó fundamentalmente por su violencia y por la opresión que ejerció sobre los mapuche. La tierra que lograron despejar con su persecución amplió las posesiones de los terratenientes y comerciantes. Si bien existió durante un breve lapso, aún hoy queda el registro, en los relatos de mucha gente mapuche, de lo impune y arbitrario que fue su desempeño (Pérez, 2016). Lorena Cañuqueo y Pilar Pérez (2018) analizan los efectos que dejó ese cuerpo policial en la memoria social de la población mapuche. Las autoras destacan lo difícil que le resulta a la gente, incluso en la actualidad, hablar de la fronteriza, dado que son relatos que persistieron casi como un secreto, provocando terror y trascendiendo en el tiempo.

Este tiempo histórico-político aparece en la obra como un tiempo latente, que al recordarlo y expresarlo en imágenes escénicas se hace patente y, por lo tanto, rompe con el tiempo crónico y lineal. Si bien ese tiempo/pasado no es representado a través de secuenciaciones específicas, sí posee productividad y efectividad en la acción dramática de los personajes, por ejemplo, cuando Laila vivía con su suegra, sus cuñados y Nelson, su marido ahora muerto. Inacal remite al tiempo compartido con Carrileu, el marido alcohólico y golpeador. De esta manera, ambas viven en un tiempo pasado. Dicen los personajes, por ejemplo:

Laila: Siempre se emborracha la vieja y me dice: ¡Putá! Dejá de joder con el violín de mierda, agarrá la escoba, lavá la ropa.

Inacal: (Forcejea con los hilos). Ya no me daban más las piernas ni la espalda.

Laila: Hací algo, yegua. Usté será la yegua. ¡Noo, dejé mi violín!

Inacal: (Ovillando las hebras). Pero guay de que Carrileu encontrara al volver la tropilla o la majada disminuida, para eso queda la mujer en la casa. (p. 208)

Con respecto al “espacio diegético o argumental”, pueden identificarse tres: el psiquiátrico, donde se encuentran Laila e Inacal –que nos llega a través de los sonidos de las rejas que se abren y se cierran–, el río y el campo. Espacios que se construyen a través de los diálogos descriptivos:

Laila: ¡Ah! Estos hilos son sus venas. ¿Y cuál es la hebra de la memoria?

Así que Ud. vivía en el campo y ¿qué hacía allá?

Inacal: Cuando pasaban los trabajadores, yo me tenía que amañar para hacer comida rendidora y cuidarme de los celos de Carrileu.

Laila: (Queda en medio de los hilos.) Nelson no es celoso y le gusta bailar.

Inacal: En una de esas temporadas, llegó un hombre joven que supo mirarme y, sin decir palabra, me entregó un pañuelo bonito, que yo no supe donde esconder.

Laila: ¿Y su marido que dijo?

Inacal: Carrileu andaba lejos, buscando los animales. (p. 208)

En cuanto al río, es Laila quien a través de sus soliloquios lo escenifica, dice el personaje:

(Sonido de río.)

Laila: (Desplazándose por la zona iluminada de azul, vuelve a hablar con alguien ausente.) ¡Noo! ¡No me mojes, si ya te vi! ¡Pasé de largo para ver si me llamabas! Ayer me dijeron que te habías ido para siempre. Me olvidé de contarte que... ¿dónde estás? ¡Ah! Me olvidé de contarte que tus hermanos no quieren volver al río. Se fueron todos a trabajar lejos. (p. 203)

En cuanto al espacio diegético que elabora una idea del campo puede entenderse como cierta crítica a este tipo de vida rural. Calcumil muestra una visión acerca de cómo se vive en esa zona y, más específicamente, cómo vive la mujer mapuche. En relación con los grados de (re)presentación del espacio, el patente (visible) realiza una operación simbólica al reinscribir a dicha espacialidad en la metáfora del telar mapuche que es lo único que figura como escenografía. Una composición diegética y escénica central y predominante, incluso,

expuesta en el título de la obra. El telar mapuche proyecta, a su vez, simbólicamente al Pueblo Mapuche y en él, el lugar y sabiduría de la mujer.

En aquello que las operaciones metaculturales de la década del 80 formalizaron como la cultura mapuche se destaca el tejido, una tarea de la mujer que se enseña de generación en generación, y si bien hay algunos hombres que aprenden este trabajo, no es lo más común. Este elemento alude a las hebras de la memoria perdida de los personajes; aunque esto se encuentra claramente marcado en Inacal, Laila también se ha olvidado dónde está y, sobre todo, se ha olvidado de que Nelson, su marido, ha muerto. El telar podría estar indicando, además, el espacio rural dentro del urbano; Inacal tejía cuando fue sacada de su casa y entregada al marido. Hay, tal vez, en Inacal, una apelación a querer volver al campo, a su casa de la infancia donde tejía al lado de su madre. Así, se observa, como en la obra anterior, una reiteración del clivaje rural/urbano. Claramente, ambos personajes se encuentran en un psiquiátrico en una ciudad, este elemento es el que marca lo urbano en la obra, sin embargo, sus recuerdos están relacionados con espacios del campo. Estos espacios son representados a través de lo que Barrientos llama “decorado verbal”, al tomar existencia a través de la palabra formando parte además del espacio ausente (2003, p. 133).

Finalmente, en cuanto al espacio diegético del psiquiátrico, se lo construye como un espacio de poder ejercido por medio del sistema de salud mental. Un lugar donde los personajes están expuestos a la arbitrariedad de un celador que abusa de ellas. Se construye un espacio dramático del cual no pueden salir, como dicen en el siguiente diálogo:

Inacal: Me voy a ir, si yo no soy de acá.

Laila: Nadie es de acá.

Inacal: Me voy a ir, así me voy a ir.

Laila: Nadie se va de acá.

Inacal: ¿Y ése que estaba ahí?

Laila: ¿Cuál, el gordo?

Inacal: Ése se fue.

Laila: No, se lo llevaron.

Inacal: ¿No se fue solo?

Laila: No. ¿Vio esa mujer que estaba acá, ésa que se le caía la baba? No está más.

Inacal: La habrán venido a buscar los parientes.

Laila: Qué van a venir los parientes, si esos la depositaron acá y no aparecieron más, se la llevaron.

Inacal: Yo me voy a ir.

Laila: ¿Se acuerda del colorado, ése que corría y corría, que decía que era Maradona?

Inacal: Ese fornidito, ágil.

Laila: Por eso mismo se lo llevaron. Yo lo vi.

Inacal: Yo me voy a ir.

Laila: Yo no, a mí me va a venir a buscar Nelson. (p. 207)

Desde las categorías del tiempo, entonces, la obra se centra mayoritariamente en un tiempo latente que está representado por el pasado de los personajes. En cuanto a las dimensiones espaciales, los espacios diegéticos construidos dramáticamente remiten a lugares de opresión, como en el caso de la vivencia en el campo con Carrileu y el psiquiátrico. Ahora, la construcción dramática del río representa a Nelson, el marido muerto de Laila, pero no desde un lugar opresivo sino desde la nostalgia, siendo que Laila espera que él llegue y la rescate.

Los personajes-roles

Los conflictos que presentan los personajes remiten al rol social de la mujer en un marco de opresión, sumisión y pobreza, además de locura. Esta línea temática es similar a lo que ocurre en la obra anteriormente analizada a través de los personajes de Julia y la abuela Erminda. La diferencia radica en que en esta obra los personajes son ultrajados, además, por la institución psiquiátrica. Esto se observa a través de un personaje latente representado por un celador del psiquiátrico al que no se ve en escena, pero se escucha en el abrir y cerrar de las rejas, en la entrega de pastillas y cuando se lleva a Inacal o a Laila para abusar de ellas.

Los personajes diegéticos son cuatro: Inacal, Laila, Nelson y Carrileu. Los dos personajes masculinos representan a los ausentes, aparecen aludidos en la representación, por ejemplo, cuando Laila dice:

Laila: ¡Ah, ya llegaste! ¿Sabes qué? Cuando trajeron a los otros, las mujeres enterraron los cuerpos de sus maridos y cerraron las puertas de sus casas. [...] A vos no te encontraron. ¡Se habrá escondido, les dije! Él conoce el río como nadie. A él no lo van a traer así. Ellos no saben que vos me buscás, me llamás, me esperás y me vas a venir a buscar con el bote repleto de pescados. ¡Pero no tardes tanto! (p. 204)

O cuando Inacal dice sobre Carrileu: “Este hombre era viejo, yo le servía como mujer, pero él me mandaba como hija” (p. 205). En estos fragmentos, los personajes femeninos traen en el relato a los hombres que fueron sus maridos. El personaje de Laila desconoce que Nelson falleció o, tal vez, lo olvidó; ella espera que él la busque y la saque del lugar en el que está. Inacal no da cuenta de lo que sucedió con Carrileu y, al contrario que Laila, no espera a ese marido viejo que la maltrató; todos los recuerdos que trae a la escena sobre Carrileu están relacionados con la violencia.

Los dos personajes femeninos son distintos, una de las diferenciaciones pareciera radicar en la clase social a la que pertenecen. Inacal proviene de una clase trabajadora de la zona rural, Laila, en cambio, podría proceder de un sector más alto, aunque no es algo que pueda afirmarse a ciencia cierta, ya que el material dramático no da demasiados indicios sobre la vida de este último personaje, pero se puede inducir a través del hecho de que toca el violín, instrumento al que mayoritariamente acceden las clases sociales más altas. A pesar de ello, sí puede notarse una clara diferencia: no solo por el nombre en *mapuzugun* sino también por la historia a la que pertenece Inacal que nos da material para inscribirla en la historia del Pueblo Mapuche. Lo que comparten las dos mujeres es el abandono, ambas han sido depositadas en el psiquiátrico y claramente nadie las visita, son mujeres ultrajadas y no hay nada que puedan hacer ni nadie a quien puedan recurrir.

Hay un componente más que podría ser interpretado como un quinto personaje en la obra, es la máscara que lleva Inacal a sus espaldas, que por momentos la interrumpe y la interroga. Este personaje-máscara se puede interpretar desde un recurso expresionista como la conciencia de Inacal, que la hace hablar de cosas que ella no quiere; o también se puede entender como su memoria que la obliga a recordar. De todos modos, el procedimiento utilizado tiene rasgos expresionistas, al tratarse de objetivaciones escénicas de la conciencia del personaje. Dice en uno de sus textos:

Máscara: ¿Vos tenés hijos?

Inacal: Pasaban los años y no llegaba ningún hijo, Carrileu no quería hablar de eso. Cuando se emborrachaba decía ¡mujer de mierda, no servís para hacer hijos! En esas ocasiones, yo pasaba la noche en el campo a la intemperie. (p. 206)

Este personaje-máscara aparece cuatro veces y es el que la obliga a relatar su historia hasta el final de la obra, cuando le pregunta:

Máscara: ¿Qué hiciste con tu hijo?

Inacal: Después que se fue el peón, todo siguió como siempre, hasta que se me empezó a hinchar el vientre, Carrileu cada vez chupaba más. Una noche me corrió con el arreador, justo cambiaba la luna con una helada que hacía crujir la tierra y... eh... eh... (Busca algo desesperada, no sabe qué, desarrolla acciones simbólicas con la luna, vuelve al telar y retoma el relato.) Una noche me corrió con el arreador, justo cambiaba la luna con una helada que hacía crujir la tierra... y arrinconadita en un jarillal nació mi hijo, las pocas pilchas que tenía se ensangrentaron y mojaron, no tenía con qué envolver ese pedacito de vida... eh... eh... (Risas, interrumpe.) Como pude, corrí hasta la casa a buscar un trapo siquiera... ahí me agarró Carrileu y no me dejó salir, qué no hice para que me soltara, hasta le di más vino para que se durmiera o se muriera, no sé. Eh... eh... eh, al amanecer como loca corrí por el campo y encontré mi entraña sin vida. (Aparece por entre los hilos tensos del telar su rostro.) ¡No me pregunte por Carrileu, no me pregunte por Carrileu, le digo! (p. 210)

De esta manera, la obra concluye cuando Inacal, luego de este último relato, inicia una danza violenta de autocastigo. Laila, le dice: “¡Eh, qué hace! Pare. ¡No se ponga así! ¿Vio?, yo le dije, tanto hablar al pedo. ¡Nelson, vení pronto!” (p. 210).

Allí Inacal cae y muere. Laila la tapa con un vellón de lana y de esta manera finaliza la obra. Inmediatamente, Laila estira cuatro hebras del telar de Inacal a algunas personas del público para que lo tomen, transformándolos así en parte de la escena. Este gesto genera la extensión de la historia de estas dos mujeres. Como si desde la extensión de una hebra se pudiera simbólicamente tirar de ella, para dar cuenta de historias silenciadas, de sufrimiento.

En la primera obra analizada, *Calcumil* decide finalizar con una interpelación similar en cuanto a una acción hacia el público, esto sucede cuando el personaje de Julia interroga: “¿Cómo carajo fue?”, y luego cae y también muere. Si bien en esta segunda puesta no hay una pregunta directa, de manera metafórica sí hay una extensión de la angustia del personaje de Inacal, quien es la que teje en el desarrollo de toda la obra. El telar simboliza los hilos de la memoria de Inacal y, al extenderlos al espectador, simboliza también un tejido social que,

en términos de construcción de aboriginalidad, se podría leer como la invitación a pensar que todos estamos involucrados en las injusticias que sufre la población mapuche.

La construcción de aboriginalidad

En cuanto a la construcción de aboriginalidad, tal como mencioné en la introducción de la tesis, me centro en los argumentos de Claudia Briones (1997), los que desarrollaré de manera sintética en este apartado. Así, podré reflexionar sobre cómo se representa esta operación en las obras de Calcumil y cómo estas se relacionan o no con la construcción de aboriginalidad imperante de los años 80.

La noción de aboriginalidad está íntimamente relacionada con la construcción de nación, esa configuración de un “nosotros” que constituye una praxis históricamente específica que, a la vez, produce “otros internos”. Para la autora, es pertinente reflexionar acerca de la categorización del indio como diferente en el momento colonial. A partir de ese contexto inicial, lo indígena ha sido y es lo esencialmente distinto. Se debe tener en cuenta, explica, que los indígenas han negociado siempre en el marco de procesos de subordinación, colonial primero y estatal después, lo que supone que la diferencia esencializada se articula con la desigualdad, la asimetría. En ese marco, las necesidades e intereses sectoriales surgen en el interior de estas hegemonías que establecen modos particulares de determinar consenso y disenso. De esta manera, se va instaurando lo que se entiende por “reclamo justo” y, a su vez, como “politización intolerable” de esos reclamos. Será entonces, afirma Briones, que se va constituyendo selectivamente como grupo de interés a los pueblos originarios en función de lo que se entiende por ser nativo –y/o comportarse como tal– y por política. Puntualmente, refiriéndose a la noción de aboriginalidad, Briones sostiene que “se comienza a ver como un proceso de construcción material e ideológico de otro aborígen en la esfera pública, proceso que lejos está de depender solamente de los mismos aborígenes” (1998, p. 154). Esta construcción de aboriginalidad estará llevada adelante por distintas agencias: el Estado y sus instituciones, los medios de comunicación –entre otros actores– y, también, los propios mapuche. Propongo, entonces, indagar cómo son escenificadas estas construcciones de aboriginalidad, a través de lo poético, en las obras teatrales de Calcumil. Asimismo, planteo relacionar las puestas escénicas con las discusiones que comienzan a visibilizarse en la misma época en el ámbito del activismo político mapuche.

Como fui comentando, en los años 80, una de las organizaciones que se conformó y trabajó en pos de la problemática mapuche fue el CAI. En términos de edificación de alteridad indígena, se observa que el CAI utiliza las categorías *paisano* e *indígena* y no tanto la categoría *mapuche* aún (lo hará luego, en la década de 1990). Fue la construcción de esa identidad paisano-indígena la que permitió en esos años legitimarse como distinto pero, a su vez, dentro de la nación. Se buscó incorporar en la esfera pública del reciente contexto democrático el debate acerca de la problemática sobre las tierras vinculadas a las comunidades indígenas, y se hizo apelando al reconocimiento de la existencia indígena-paisana en relación con la figura del pequeño productor agropecuario (Mombello 1991). El trabajo del CAI en los parajes de la Línea Sur en Río Negro y la movilización de *la paisanada* llevó, finalmente, a que se lograra la aprobación de la Ley 2287 que buscaba llenar el vacío jurídico sobre los derechos indígenas en la provincia de Río Negro.¹⁴

En el discurso de la abuela Erminda, por ejemplo, Calcumil utiliza la categoría *paisano*, dice el personaje:

¡Uy! Mirá dónde se fue a sentar el Ñanco. Ahí está ese pajarito que le da la suerte al **paisano**.
¡Así me gusta que me mire águila, con el pechito blanco! ¿No ves que voy al pueblo? Estaba juntando las chivas y me dio un tiritón. (2007, p. 85) [El destacado es mío]

La categoría de paisano que aparece en este fragmento, como construcción de aboriginalidad, da cuenta de una pertenencia a un grupo en particular que se puede leer como la forma paisana de ser argentino. Es una construcción de alteridad en la que la marcación étnica no es tan evidente, aunque sí es señalada, sobre todo por aquellos elementos etnicizados con los que se relaciona en el contexto de la obra.

Otro de los elementos, en términos de construcción de aboriginalidad, es el referido a la espiritualidad, como es el caso del *ñanco* [pájaro]. Este componente es parte de la construcción que se hace sobre un conjunto de elementos de la cultura mapuche que, organizados, relacionados y expresados en sus propios códigos, se muestran como particulares y únicos (Paillal Millalen, 2013). De esta manera, se realiza una operación

¹⁴ La Ley 2287 es el resultado de una larga negociación que comienza una vez terminado el colapso climático de la nieve en la provincia de Río Negro, en 1984. Se empieza a redactar un proyecto de ley que será debatido hasta 1987, cuando llega a la Legislatura de la provincia y es finalmente aprobado (ver, entre otros, Cañuqueo y Wallace, 2019).

metacultural en la que se escenifican componentes como mapuche, y así se erige un aspecto de aboriginalidad (Briones y Golluscio, 1998). Las acciones vinculadas a la espiritualidad se forman incluso con cierta moralidad que se naturaliza y esencializa. El pájaro con el que se encuentra la abuela Erminda marca el camino de este personaje al que, según cómo se le haya aparecido el *ñanco*, le irá bien o mal en su recorrido. A su vez, muestra el vínculo con lo rural, ya que es en el campo donde se puede hallar este pájaro, claro, que es una ruralidad etnicizada. El *ñanco* tiene significado para los paisanos, no para los otros grupos que también viven en el campo (terratenientes, por ejemplo). Leo, entonces, una construcción de ruralidad que se trabaja por oposición a la urbanidad en el personaje de la abuela Erminda. Esta ruralidad se expresa, también, en la relación intergeneracional: la abuela corresponde al campo, la hija, a la ciudad.¹⁵

Asimismo, la construcción de aboriginalidad de Calcumil introduce una revisión crítica de la identidad nacional argentina que se puede observar cuando el personaje de Julia dice: “Todos los argentinos dicen ok, ok, ok y a mí me siguen llamando india de mierda” (2007, p. 91). Acá se establece la representación de que los indígenas pertenecen al territorio argentino y, sin embargo, han sido desplazados y silenciados para que finalmente la nación se someta a una potencia extranjera sin siquiera defender una identidad nacional propia. Este fragmento me permite entender la discusión en torno a la identidad nacional y el nacionalismo que permeaba el contexto histórico-político de la época –la guerra de Malvinas acababa de ocurrir–, representado también en la obra de otros artistas del momento. Es el caso, por ejemplo, del músico Hugo Giménez Agüero, quien durante los años 80 se hace conocido a nivel nacional como cantante promotor del folclore patagónico.¹⁶ Luisa Calcumil acompañó en varias ocasiones al músico con el *kulxug* [tambor mapuche]. Dice Giménez Agüero, en una de sus canciones:

Pero llegaron otros hombres/con un regalo y otra voz/para ganarse tu confianza/te sumergieron en alcohol/después te llamaba borracho/el mismo ser que te enseñó/al mismo tiempo que ofrecía/por tus orejas un patacón/por tus orejas un patacón/Para qué para qué se pregunta el viento de ayer, aquél que besó la frente del que cayera inocente muerto por el cañadón/para qué la pura sangre derramada en la ambición por una tierra que aún sigue siendo un desierto

¹⁵ Para un análisis de la tensión entre ruralidad y urbanidad en el cruce entre aboriginalidad y edad, ver Kropff, 2011.

¹⁶ Hugo Giménez Agüero fue santacruceño por elección y fallecido en 2011.

hoy/ay tierra mía ay tierra mía para qué te despoblaron si no te saben poblar, para qué tantas orejas si no saben escuchar. (*Aonikenk*, 1983)

A través del concepto de “desierto”, la letra de esta canción propone, en el contexto de los 80, un discurso nacionalista que critica la matanza a los indígenas. En este sentido, Giménez Agüero construye un aspecto de aboriginalidad asociada a una nación que aisló y sometió a sus indígenas. De esta forma, encuentro en los temas de Giménez Agüero una línea similar a la que plantea Calcumil en sus obras, sobre todo en la primera de ellas, donde se despliega un discurso de lo indígena dentro de la nación y se reclama por el hecho de dejar afuera a estos grupos.

Esta construcción de aboriginalidad basada en la demanda de inclusión y reivindicación del aporte indígena a la identidad nacional que incluye el reclamo por las injusticias cometidas en el pasado se encuentra también en las canciones de Marcelo Berbel, músico folclorista de la provincia de Neuquén. Su composición más conocida es la llamada *Amutuy* [vámonos] *Soledad* de 1988. Allí puede escucharse: “con mi propia bandera me robaron la fe”, afirmación que da cuenta de un discurso que busca incorporar lo mapuche dentro de la nación. Afirmaba Marcelo Berbel: “Mi política es celeste y blanca y mi patria son los mapuche” (D’addario, 2003).¹⁷ Calcumil cantó muchas veces también con Marité Berbel, hija del folclorista, e incluso participaron ambas en las celebraciones llevadas adelante por los festejos del 25 de mayo cantando el himno nacional argentino por cadena nacional en el año 2012.¹⁸ En otra entrevista, Berbel dice: “Mi provincia es mapuche, por lo tanto mi obra está influida por esa temática. Uno lo lleva en la sangre, aunque sea criollo neto”.¹⁹ Además, es creador del himno de la Provincia de Neuquén (1991), en el cual se incluye una estrofa que dice: “y su *tayil* [canto sagrado] mapuche, hoy es canto al País, Neuquén, País, País”. Existe en este discurso una construcción no solo de nación sino también de provincia. En Neuquén, tal como afirman Claudia Briones y Raúl Díaz (2000), lo mapuche ha sido utilizado por los discursos localmente hegemónicos para potenciar la

¹⁷ Entrevista realizada por Fernando D’addario el 11 de abril del 2003. Publicada en el diario *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-18668-2003-04-11.html>

¹⁸ Recuperado de <https://lagrietacultural.wordpress.com/2012/05/24/luisa-calcumil-y-marite-berbel-interpretaran-el-himno-nacional-argentino-en-bariloche-hoy-a-las-24-hs-para-recibir-el-dia-patrio/>

¹⁹ Entrevista en *La nación*, publicada el 28 de enero del 2001. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/marcelo-berbel-con-la-musica-patagonica-nid50187>

identidad regional, incluso por el partido político provincial, el Movimiento Popular Neuquino (MPN). En ese sentido, en otro fragmento de *Amutuy*, Berbel (1988) dice: “Con qué ley me juzgaron/por culpable de qué/de ser libre en mi tierra/o ser indio tal vez/ qué conquista festejan/que no puedo entender”.

Entonces, Calcumil es una de las agentes culturales representativas de esta línea que sostiene que los indígenas de la Patagonia han sido expulsados de sus tierras, por sus propios hermanos, los argentinos. Sobre todo, establece que los mapuche son tan argentinos como cualquiera, sino más, en el sentido de vivir en el territorio antes que llegaran los inmigrantes. El personaje de Julia dice en un fragmento de *Es bueno mirarse en su propia sombra*: “¡Además, como toda dama que pertenece a este país que se inscribe en el primer mundo, estudio idioma. Smile good love I love everybody! That’s Okey. I’m Okey. Fuck you!” (2007, p. 91).

Mediante el uso del inglés en Julia, quien alude a ser “una dama de este País” –el lugar que se esmera por ocupar el personaje–, Calcumil da muestras de la tensión de alteridad entre indígenas y nación. Es decir, hace una crítica al discurso patriótico argentino que privilegia los valores extranjeros, puntualmente, los de los países imperialistas, por sobre la autenticidad identitaria que reside en lo indígena. Julia es quien plantea la crítica a esta construcción de aboriginalidad, porque es la que aparece con una remera que lleva inscripta la palabra en inglés *ok*, es la que intenta cantar en inglés y, finalmente, la que estudia ese idioma. Es decir, cuestiona que la Argentina se construya a través de miradas extranjeras en lugar de hacerlo con su gente, sus indígenas. Esto puede verse en el siguiente pasaje:

Julia: [...] ¡Con los dorados que están tan de moda en Europa y en Estados Unidos y que a nosotras nos queda tan bien! ¡Estás preciosa Julia! Y es muy importante lucir remeras con inscripciones que no sabemos ¡qué mierda dicen! Pero son de marca ¿viste? ¡Si no te quedas! ¡No existís! (Calcumil, 2007, p. 88)

De esta manera, Calcumil, así como antes Aimé Painé y los artistas del folclore argentino mencionados han buscado la inclusión de lo indígena dentro del discurso de lo nacional. En este punto, creo pertinente reflexionar sobre la categoría de “indio argentino” que aparece en estos discursos artísticos. Walter Delrio (2005) explica que esta categoría aparece a lo largo de las relaciones entre Estado y pueblo indígena, incluso antes de las campañas militares de 1879-1885. La misma, permitió firmar tratados en los cuales se establecían ciertas reglas de convivencia. Luego de la campaña militar, si bien el Estado

gestionaba integrar a los mapuche bajo la lógica asimilacionista que suponía la desaparición de la forma de vida indígena definida como “barbarie”, el Pueblo Mapuche buscó beneficios –en contexto de franca asimetría– a partir de adscribir a la identidad argentina como, por ejemplo, el reconocimiento de la ocupación y la propiedad de los campos que habitaban. En muchos casos, este discurso fue favorable en la época inmediatamente posterior a las campañas militares.²⁰ Afirma Delrio:

En este esquema para los pueblos originarios la categoría de “indígena argentino” resultaba la única mediación posible para elevar negociaciones y reclamos grupales e individuales. Los estados nacionales expropiaron la tierra de los pueblos originarios y los incorporaron a la nueva economía política a través de mecanismos de integración a una comunidad nacional. (2005, p. 80)

La construcción de aboriginalidad que escenifica Calcumil, entonces, reclama al Estado por una inclusión del mapuche y lo hace en estos términos, como el indígena que pertenece de igual manera a las tierras argentinas, como el “nosotros argentino” más auténtico. Fue el relato más visibilizado durante los años 80 en la música y en el teatro. Estas narrativas demuestran la búsqueda y la firmeza de la pertenencia de los mapuche al Estado nacional. Es el discurso que antiguos *logko* levantaron frente al Estado y que se mantuvo por más de cien años, y no solo como una estrategia política y pragmática sino como experiencia social en todas sus dimensiones, incluyendo las consecuencias identitarias.

Aboriginalidad y género

Otra de las dimensiones singularmente significativas en la obra de Calcumil es la referida al género, que se entrama con la construcción de aboriginalidad y que, por lo tanto, es necesario abordar. Para ello, en primera instancia tomo las reflexiones de Verena Stolcke (2000), quien propone examinar cómo, en la sociedad de clases, tienden a legitimarse y a consolidarse las desigualdades sociales como si fueran diferencias naturales. En este sentido, la imagen de

²⁰ A esa comunidad nacional buscaron incorporarse por todos los medios algunos caciques, después de los años de la conquista militar. Uno de ellos fue Ñancuche Nahuelquir que, luego de una larga negociación, denominada por la gente mapuche como los peregrinajes de Ñancuche –según las investigaciones de Delrio–, logra la Colonia Pastoril Cushamen en 1899. El reclamo del cacique se posiciona desde un “nosotros argentinos”.

las mujeres durante mucho tiempo fue construida desde una mirada proveniente del mundo de la medicina, que instaló una noción biologicista centrada en su capacidad de reproducir a la raza o a la especie. Desde este lugar, haciéndose eco de uno de los principales debates del feminismo, Stolcke retoma la pregunta sobre la relación entre el género, como construcción social, y el sexo, concebido como “hecho natural”, para argumentar que el género siempre resulta ser también una categoría racial y la raza, una categoría de género. María Lugones (2010), quien también propone pensar desde los cruces entre raza, género y sexualidad, invita a reflexionar sobre el lugar de los colonizados en la llamada Conquista de América. Entonces, el colonialismo será crucial para pensar las cuestiones de género porque, para Lugones, con la colonización de América Latina y el Caribe se impuso una distinción dicotómica, jerárquica, entre humano (los colonizadores) y no humano (los colonizados). Los indígenas y los africanos eran entendidos como salvajes y sexuales en oposición a europeos civilizados y con capacidad de razonar. De esta manera, queda el sexo (natural) entre los colonizados y el género (cultural) entre los colonizadores. Para construir este argumento, la autora toma el concepto de colonialidad de Aníbal Quijano (1991) quien entiende que el sistema de poder del mundo capitalista está relacionado con la racialización, y que esto se instala como lógica en la colonización de las Américas. Lugones sostiene que el género no se escapa de la modernidad colonial y plantea, de este modo, el término de *colonialidad del género* que permite comprender la imposición opresiva como una interacción de sistemas económicos pero también raciales. En esta línea, afirma que el sistema global capitalista colonial invade las formas y sentidos con respecto al género de los diferentes pueblos indígenas. Lugones sostiene: “El sistema de género no sólo está jerárquicamente sino también racialmente diferenciado, y la diferenciación niega la humanidad y por lo tanto el género de los colonizados” (2010, p. 111).

Así, explica Lugones, se impone sobre cosmologías incompatibles con la lógica dicotómica moderna y propone, desde la metodología de la descolonialidad, leer el orden contemporáneo desde las cosmologías específicas. No se trata, para la autora, de meramente utilizar, por ejemplo, palabras indígenas para describir lo que desde la colonialidad del lenguaje se comprende como género; al traducirlas solo se las reduce para incluirlas en la concepción dicotómica, heterosexual, racializada y jerárquica de la sociedad dominante. En este sentido, desarrolla la idea de complementariedad o, de otra manera, de opuestos complementarios, que –según la autora– existen en el pensamiento de los pueblos indígenas. En este punto, es necesario señalar que esta afirmación de la autora resuena con una mirada

esencialista y homogenizadora sobre lo indígena, invisibilizando la enorme heterogeneidad que existe en los distintos pueblos que son interpelados bajo ese término e idealizando sus construcciones. En contraste con este argumento, Rita Segato (2010) muestra la existencia de nomenclaturas de género en las sociedades indígenas y afro-americanas que mantienen una organización patriarcal pero diferente a la occidental. A diferencia de Lugones, Segato plantea que, aunque puede ser distinto, existe un orden patriarcal en los pueblos indígenas.

Esta discusión abre la pregunta sobre el modo en que se expresa el orden de género en las obras teatrales analizadas. Calcumil plantea la vida cotidiana de los personajes femeninos. Allí construye el lugar de lo masculino como aterrador a través del personaje de Carrileu, un hombre mapuche. Esto contrasta con la complementariedad sostenida por Lugones, en la que lo indígena rompe con la estructura dicotómica occidental. De esta manera, sería precisamente la mirada occidental la que tiñe de una supuesta armonía las relaciones de género de los pueblos indígenas al definir las por contraste con occidente y como si constituyeran una totalidad homogénea en ese sentido. En las obras analizadas se muestra una vida cotidiana que no responde a ese ideal del que habla Lugones. Suponer que existió o existe una armonía en las construcciones de género del Pueblo Mapuche nos aleja de la realidad, situándonos en una representación netamente occidental que, aunque implica distanciarse de la representación naturalista, emula al “buen salvaje” de Jean Jaques Rousseau (1984) [1761] en el hecho de que se construye con el solo objeto de hacer una crítica a occidente, pero no para dar cuenta de la realidad de los pueblos indígenas.

En contraste, los trabajos actorales de Calcumil construyen, a través de personajes como Inacal –de *Hebras*–, el lugar de esposa sometida que debe vivir con su marido, un hombre mayor y alcohólico que la golpea. En la primera obra analizada, *Es bueno mirarse en su propia sombra*, el personaje de Julia sufre los abusos de su patrón, y nuevamente en *Hebras*, ambas mujeres, Laila e Inacal, padecen las violaciones del celador del psiquiátrico. Es decir, para Calcumil pareciera que no hay distinción étnica en la construcción de la masculinidad. El pequeño matiz que aparece en este sentido es el personaje de Nelson, el marido de Laila, pero que es el hombre muerto en la obra y el amante de Inacal, que es el que no permanece, el que se va. El material analizado no da cuenta del supuesto género de los colonizados en los términos de Lugones sino que, claramente, pone en cuestión esta idea.

Por su parte, Rita Segato (2010) plantea que el feminismo eurocéntrico expone el hecho de que el problema de la dominación de género, de la dominación patriarcal, es

universal. Desde esta mirada, argumenta la posibilidad de transmitir los avances de la modernidad en el campo de los derechos a las mujeres no-blancas, indígenas y negras, de los continentes colonizados. Este análisis les otorga cierta superioridad a las mujeres blancas, dirá Segato, al ubicarlas en el lugar casi de misión civilizadora-colonial modernizadora. Desde esta perspectiva, se puede decir que en la obra de Calcumil aparece una construcción en la que efectivamente el problema de la dominación de género trasciende la distinción étnica. Tanto el personaje de Julia como los de Laila e Inacal son víctimas de la construcción de masculinidad en relación a una feminidad dominada. Sin embargo, en cuanto a la construcción de lo femenino, aparecen más confrontaciones en clave étnica por ejemplo, el personaje de la Señora, en *Es bueno mirarse en su propia sombra*, construye el lugar de poder como la señora blanca que decide sobre la vida de Julia, mujer joven mapuche, pero no domina sobre los hombres. Puedo decir, además, que la abuela Erminda construye, a su vez otro matiz, cuando enfrenta a la Señora defendiendo a su hija. Sin embargo, sufre los abusos de la sociedad blanca, siendo que tuvo que entregar a su hija para que trabaje en la ciudad y, lo mismo con la Sra. que confronta con otra mujer pero no con un hombre. Es entonces una confrontación en clave étnica la que propone la obra en este sentido, aunque las construcciones de género son tópico en disputa.

Por último, quiero tomar los aportes de Judith Butler (1998), porque me permitirán analizar el cruce entre clase y género que observo en las puestas escénicas. La autora sostiene que no hay una esencia del género sino que los diversos actos del mismo crean la idea del género, de modo que sin esos actos no habría género en absoluto. Afirma:

Significativamente, el género es instituido por actos internamente discontinuos, la *apariencia de sustancia* es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia. (1998, p. 297)

En esta línea argumentativa, en otro de sus estudios, Butler (2002) plantea que el objetivo de la sociedad dominante, hegemónica, es el de reproducir una heterosexualidad normativa. Entiende que existen claras razones históricas para mantener intacta la raza, la sexualidad y la “diferencia sexual”. Propone, entonces, leer los sitios en los cuales ninguna de ellas puede constituirse sin la otra, y para analizar esta propuesta examina la novela de Nella Larsen, *Passing* (1929), donde se narra la vida de Clare, una mujer afroamericana que se hace pasar por blanca. Del análisis propuesto por Butler resulta pertinente, por un lado,

aquello que denomina “cuerpo marcado”, en relación con otros cuerpos no marcados. En el relato de la novela, el personaje de Clare solo aparece marcada como negra cuando su marido blanco y racista la encuentra en una reunión con otros afroamericanos, es decir, aparece una denominación por asociación, afirma Butler. Si Clare se asociaba a su marido blanco, ella no podía ser negra, como si el signo de la negritud se contagiara por la proximidad. Con respecto al personaje de Bellew, el marido de Clare, no podría ser blanco sin los negros y sin el rechazo constante de su relación con ellos. Clare muere después de que su marido la encuentra junto a otros afronorteamericanos y ella cae por una ventana; Butler plantea que se trata del insumo más alto de la condena que debe vivir Clare, en tanto juicio lapidario. Ante la traición a la propia identidad y al ser descubierta no queda otro camino que la muerte. Que el marido de Clare haya revelado que en realidad ella era negra no merece otra resolución que su muerte. En este punto me detengo para hacer una comparación con el personaje de Julia, en *Es bueno mirarse en la propia sombra*, porque entiendo que sucede algo similar. En el final de la puesta se escuchan disparos, Julia corre y cae llorando. Si bien no muere, pareciera que sí hay una muerte simbólica marcada por la transformación de hacerse pasar por otra. En uno de sus textos dice:

Julia: Bueno, como toda mujer decente, me tuve que buscar un esposo, ¿viste? Sí, sí, si no, Señora, ¿ha visto que empiezan con las murmuraciones? Sí hay que conseguirse algo, lo que sea. ¡Ay, pero está tan difícil, no se consigue nada!

Ah, pero yo como siempre tesonera, me esforcé, me esforcé y conseguí lo que se dice un buen esposo, un distinguido comerciante, el Sr. Rodríguez y ahora soy LA SEÑORA DE RODRIGUEZ. (p. 90)

El matrimonio es una forma más de desmarcarse en términos étnicos, Julia no quiere ser mapuche. Encuentro en este fragmento, entonces, varios elementos; no solo la construcción de género que trae Julia, al enunciar la necesidad de conseguirse un marido en esta sociedad patriarcal, sino también la clave étnica, porque este matrimonio con Rodríguez es un elemento más para invisibilizar su historia. Dice más adelante:

Julia: [...] ¿Qué sé yo dónde sale el sol, si canta o no cantan los pájaros, si hay árboles o no hay? ¿Si hay más gente de este color? ¡Negros, gronchos, que se jodan! No como una que se ha superado, porque se ha preocupado, y claro porque depende de una también, ¿no es cierto? ¡Claro! (p. 90)

De esta manera, marca como logro todas las acciones que realizó y que le permitieron “ser otra”. Las mujeres de estas obras no solo están atravesadas por la construcción de género, sino además por las construcciones de clase y étnicas. En la novela que analiza Butler encuentra que existen elementos para ser pensados como traición a la raza. Entiende que el personaje de Irene, amiga de Clare, siente que Clare traiciona a su linaje al hacerse pasar por blanca; a su vez, aparecen indicios también de traición a la familia, en el deseo oculto sexual de Irene hacia Clare. Ese deseo demuestra una traición a la institución familiar que ella ha organizado con su esposo y sus hijos.

Por otro lado, en los materiales escénicos encuentro distintas construcciones de feminidad en cuanto clivajes que intervienen en las obras, dándole heterogeneidad a lo femenino. La clave generacional es un aspecto, por ejemplo, en el personaje de la abuela Erminda, donde se puede apreciar la imagen de la anciana que posee la sabiduría ancestral de su pueblo, es la que realiza su “rogativa”. Dice la abuela Erminda:

Abuela Erminda: Ete lo vamo a llevar, el rosquín. Bue... ¡Levanto mi mano derecha, que me mire *Nguenechen, Fūrrean Fta Chao* digo, que me ayude mi Dios, que voy a andar lejo, que me ayude! (Inicia su viaje por el espacio escénico.) ¡Uy! Mirá dónde se fue a sentar el Ñanco. Ahí está ese pajarito que le da la suerte al paisano. ¡Así me gusta que me mire águila, con el pechito blanco! ¿No ves que voy al pueblo? Estaba juntando las chivas y me dio un tiritón. Los antiguos míos sabían decir que el cuerpo avisa cuando va a pasar algo. (p. 85)

Con estos momentos, Calcumil busca instalar la idea de que la identidad mapuche está estrechamente vinculada con la realización de ceremonias donde se relaciona la naturaleza con el hombre, y lo muestra en el personaje de la abuela. Esta noción se refuerza con las acciones contrarias que lleva adelante Julia, su hija, quien representa a la mujer joven, instalada en la ciudad. Dice:

Julia: [...] Uau. ¡Estás más hermosa, Julia quién te ha visto y quién te ve! Si estás hasta más blanca.

Ya ni se te nota... Si estás preciosa, Julia.

Les cuento: cuando era niña viví en el campo, soñaba con tener un caballo, ay, qué digo caballo, ¡equino! Para correr las chivas. ¡Joop, joop! ¡Qué mugre el olor a chivo! ¡Qué asco! (p. 88)

Julia, que contraste en términos del clivaje de edad con Erminda al definirse como joven, trae el campo y su cotidianidad como algo de lo que es necesario despegarse. De esta forma inscribe un sentido de alteridad indígena a través del campo, la vida económica y rural, evidenciando, a su vez, la contradicción que sufre el personaje buscando construir otra Julia, lo cual se da en el espacio de la ciudad, que le permite ser hasta más blanca. Por el contrario, la abuela Erminda resignifica el espacio del campo:

Abuela Erminda: ¡Tropero, corre la chiva. Tropero, rinconalo este lado, correlo, correlo! ¡Tené cuidao, Tropero, no me va estropear el guachito! ¡Suavemente el sonido de Correlo, Correlo! ¿Quién sabe qué va a pasar aura que pegó un tiritón mi cuerpo?, tal vez que la Julia te precisando de mí, tanto tiempo que no veo a mi hija. Via tener que dir verlo, Tropero va a quedar encargao de la chivas. ¡Cuidado con andar jodiendo!... Mirá cómo mueve la cola, perrito porquería. Va encargao, yo vi a dir al pueblo. ¿Qué será la vida mía, ete tiritón que me ha dado aura? ¡Ni había soñao con tener que dir al pueblo! (p. 85)

El personaje de la abuela da muestras, como Julia, de la vida económica en el campo, pero marcando la pobreza ya que, a diferencia de lo dicho por Julia, no hay un caballo para correr a las chivas sino un perro. Es la pobreza en la que han quedado muchas familias paisanas en la zona rural. Calcumil construye, en síntesis, dos ideas de mujer mapuche: la anciana, vinculada a la sabiduría de la cultura mapuche y a mantener la vida en el campo, y las jóvenes sometidas, alienadas y en contradicción, que buscan borrar todo rasgo de su identidad, como es el caso de Julia.

En la puesta teatral de *Hebras*, es la etnicidad –y no la edad– la que distingue a Laila de Inacal, a su vez, Inacal representa a la mujer mapuche rural pero joven, a diferencia de la Abuela Erminda, y no es urbana como sí lo es el personaje de Julia. Puedo leerla también como el personaje femenino que sufre violencia de género. Por último, en esta línea, encuentro la relación con la clase que distingue al personaje de la Señora, una mujer adulta, blanca y rica, frente a Julia, la mujer mapuche joven, casi analfabeta y pobre. Calcumil trabaja, entonces, dando cuenta de una compleja trama de clivajes que estructura las relaciones de sus personajes.

Si entendemos que el género se construye, la pregunta, en este caso, sería ¿qué idea de género –en intersección con aboriginalidad– se construye en las obras de Calcumil?, ¿qué idea nos propone? Siguiendo con los lineamientos de Butler, la autora plantea precisamente que dramatizar, hacer y reproducir son las estructuras elementales de la corporeización. Esta

corporeización exhibe un conjunto de estrategias que la delimitan y conforman lo que Butler llama un estilo corporal. Dentro de los discursos hegemónicos mapuche existe una imagen de lo que “debe” representar la mujer, y esta imagen es la que representa el personaje de la abuela Erminda. Es la mujer mayor la que posee el conocimiento sobre las ceremonias mapuche y no la mujer joven, el personaje de Julia. A su vez, en *Hebras* encontramos otra construcción de feminidad, una que está vinculada a la condición de ser madre. El personaje de Inacal, en principio, no puede cumplir el mandato de la maternidad y es acusada por Carrileu, su marido. Para ilustrar esta idea acerca del mandato de la maternidad dentro del Pueblo Mapuche, tomo las palabras de una reconocida activista, cuando sostiene: “Soy feliz, me proyecto a través de mi maternidad, por ser mapuche sería antinatural que no tuviera hijos” (Millan en Kropff, 2011, p.294). Es decir que la maternidad aparece ligada hegemónicamente a lo femenino pero también a la construcción de aboriginalidad. Siguiendo con esta idea sobre el cuerpo de la mujer mapuche, Francisca Pérez y Gladys Retamal exponen esta construcción de lo femenino unido a lo sagrado y a lo ceremonial:

Podríamos decir que el cuerpo de la mujer mapuche semeja un espacio de residencia de las fuerzas cosmogónicas y gésicas; hogar en donde habita simultáneamente la naturaleza y la cultura, la vida y la muerte, los mitos y los ritos. Así, ella no será pura y simplemente naturaleza que reproduce siempre lo mismo (seres humanos), sino que será cultura que reproduce diversidades y símbolos, alojamiento de sentidos y prácticas que dan permanencia a la etnia. (2011, p. 2)

En tanto, rastrear las imágenes construidas sobre género en las obras de Calcumil es una manera de estudiar las representaciones sociales, estéticas y políticas sobre la mujer y el hombre mapuche que se escenifican a través del teatro. Si sumo a estos personajes de Laila e Inacal los también femeninos de la abuela Erminda y Julia, observo una opresión similar. Julia es abusada por su patrón, marido de la señora que la llevó del campo a la ciudad para trabajar en su casa. Busca por todos los medios olvidarse de su origen y poder invisibilizarse a través de la moda instalada en la ciudad. Inacal y Laila están internadas en un psiquiátrico y son constantemente abusadas por el celador. Todos estos personajes han tenido que pasar por diferentes maltratos. Puedo observar estas cuestiones cuando el personaje de Inacal relata que su padre la entrega a un hombre mayor como esposa: “no pude decir nada, así había sido con mi abuela y con mi madre que me dio consejos para ser buena mujer” (p. 205). ¿Qué significa ser buena mujer? Puedo pensar que la respuesta se encuentra en las tareas que realiza Inacal: cocinar, tejer en el telar, ayudar con los animales del campo y no despertar

con su comportamiento los celos de su marido cuando en el lugar hay peones, hombres jóvenes que pueden seducir a Inacal.

En síntesis, pareciera que la construcción de aboriginalidad planteada por estas puestas teatrales, vinculada a la de género, da cuenta de que la mujer anciana es la que tiene el conocimiento ancestral, la que puede volver al campo que, aunque reducido, no deja de ser su tierra, y la que puede enfrentar a la Señora. Sin embargo, sufre la entrega de su hija que debe realizar porque en el campo no tiene las condiciones económicas para criarla. En cuanto a las mujeres mapuche más jóvenes, solo sufren maltrato, locura e invisibilización. Pareciera que el personaje de la Señora es el que se “salva” en términos de construcción de lo femenino, aunque aparece un indicio que la ubica en un lugar de víctima desde la construcción de género, lo que se puede observar cuando el texto da cuenta de que el patrón, marido de la Señora, ha abusado de Julia, empleada de ambos, y queda embarazada. El patrón es un personaje latente, que se enuncia en un momento de la obra y luego desaparece del relato. Es decir, la institución familia, requisito para sostenerse en la clase media, lugar al que pertenece la Señora, se rompe con la violencia ejercida por el Señor sobre su empleada, sin embargo, es un acto silenciado por ambas mujeres, Julia y la Señora. Lo que Calcumil deja establecido a partir de lo dicho y lo no dicho es que no existen matices en la construcción de lo masculino, no hay distinción étnica, el hombre es violento.

Conclusiones parciales

En este capítulo abordé la construcción de aboriginalidad así como la de género en dos obras de Luisa Calcumil. Tuve en cuenta el contexto político que se abre con la vuelta a la democracia en 1983 y que otorga un lugar singular de visibilización de lo indígena en el proceso de refundación institucional de la nación permeado por la demanda por el respeto a los derechos humanos. En ese sentido, encuentro que el discurso poético que levanta Calcumil desde el teatro se roza con los discursos políticos de la demanda organizacional indígena de la época, que proponen pensar la cuestión indígena también en relación con la categoría de clase. Asimismo, las obras exponen un discurso sobre la construcción de la paisanada como alteridad etnicizada, categoría que permitió pensar lo indígena en la década de los 80. La construcción de aboriginalidad imperante durante esos años estuvo centrada en que lo mapuche, lo indígena, sea reconocido y respetado dentro de la Argentina, dentro de

la nación y, en este sentido, las obras teatrales de Calcumil están atravesadas por este discurso, así como las obras de otros artistas de la época. Es el tema que comienza a surgir con la vuelta a la democracia. En ese discurso que levanta la categoría de indígena argentino resuenan otros que llevaron adelante algunos *logko* [dirigentes de su comunidad] en los años posteriores a la conquista militar: incorporar lo mapuche dentro de la Nación-Estado (Delrio, 2005).

Además, Calcumil mantiene un cruce con la construcción de género, donde el lugar de la mujer mapuche anciana es aún un lugar valorado y significativo en relación con las ceremonias mapuche, no así el de la mujer joven. Lo que me interesa destacar en este capítulo es que la construcción de lo femenino, dentro y en relación con la construcción de aboriginalidad, le da un lugar de sometimiento, sufrimiento y hostigamiento a la “mujer mapuche”. En la figura de opresores se destacan diferentes personajes, así como el “hombre mapuche”, el hombre no mapuche y la Señora como muestra de una clase opresora. El invasor aparece como un personaje que también representa la dominación, pero no en términos de clase o género sino como construcción de Nación. En ese sentido, puedo decir que se produce una intersección entre la etnicidad, la clase y el género que se visualiza en los personajes de estas obras. Se trata de personajes femeninos pertenecientes a la clase obrera, empleadas domésticas, marcadas por su etnicidad y por su lugar de mujeres, sometidas a personajes masculinos y a aquellos que ocupan un lugar de poder dentro de las obras, como el de la Señora en *Es bueno mirarse en la propia sombra*. Aquí despunta, además, un análisis en perspectiva interseccional. Ser esposa, en el caso de Julia, no es solamente una posición de género en el marco del patriarcado, es también una posición étnicamente desmarcada que expresa el éxito del proyecto asimilacionista estatal, por un lado, y de la estrategia de asimilación que adoptaron muchas mujeres mapuche en contexto de opresión, por otro. Lo que, a simple vista, parece una categoría de género es, a la vez, una categoría que se explica en clave étnica en estas prácticas escénicas mapuche contemporáneas.

Capítulo 2. El teatro como escenificación de la otra historia

La organización en la que yo estoy tiene un año más de vida que yo, nació ahí adentro, no conozco otra forma de vivir que no sea poner lo político en cada palabra.

INTEGRANTE DE *NEWEN MAPU*-ORGANIZACIÓN MAPUCHE

En este capítulo me referiré al contexto de la década de los 90, donde emerge un activismo político mapuche que plantea la preexistencia ante los Estados nacionales de Chile y Argentina, diferente a lo que expuse y observé en las obras de Calcumil, quien reivindica la identidad nacional. Lo que marca la diferencia acá y lo más importante es que en base a la preexistencia se plantea otra identidad nacional, la del Pueblo Nación Mapuche que no es ni chileno ni argentino. Se le da así, al Pueblo Mapuche, el estatuto de Pueblo Nación equivalente a las otras naciones. En este sentido, sobre los matices de construcciones de aboriginalidad analizaré entonces la puesta teatral *Kajfvkura, el valor de una historia inconclusa*, escrita y dirigida por José “Chino” Bastidas en conjunto con la Confederación Mapuche de Neuquén, que se estrenó en el año 1998, en esa ciudad. Me propongo visualizar en esta nueva práctica escénica las manifestaciones y los nuevos conceptos que trabajó el activismo político mapuche en la década de los 90.

La visibilización del Pueblo Nación

Se replantean en este texto algunos conceptos vitales para el futuro como sociedades distintas. Un futuro en el que se logre una relación de convivencia respetuosa de las mutuas libertades y autonomías. Un futuro en el que nos reconozcamos como pueblos distintos que conviven en una misma época y en un mismo espacio.

TAIÑ KIÑE GETUAM [PARA VOLVER A SER UNO] (1995)

En el contexto latinoamericano, la conmemoración de los 500 años de la Conquista de América fue crucial para los pueblos indígenas. Esto permitió que las organizaciones mapuche articularan espacios de discusión política jurídica para dar, en octubre de 1992, un

fuerte pronunciamiento como Pueblo Nación en contra de la celebración de este evento. La realización de este pronunciamiento fue articulada entre activistas mapuche del *Puelmapu* [territorio del este, ocupado hoy por el Estado argentino] y *Gulumapu* [territorio del oeste, ocupado hoy por el Estado chileno] dando, precisamente, visibilidad a la noción de Pueblo preexistente a ambos Estados.²¹ En este marco, distintas agrupaciones que venían desarrollando su trabajo se articulan en un proyecto político-ideológico compartido de representación como Pueblo Nación, y surge la Coordinación de Organizaciones *Taiñ Kiñe Getuam* (TKG) [Para Volver a Ser Uno]. La idea de Pueblo Nación, es lo que contrasta a partir de ahora con lo propuesto anteriormente por los espacios de activismo y organización política mapuche que se desarrollaron en *Puelmapu* durante todo el siglo XX. Y que Calcumil, recupera en sus puestas en escena, buscando integrar la identidad mapuche en la identidad nacional argentina. La Coordinación de Organizaciones Mapuche (TKG) se logra con la participación de diferentes organizaciones que venían preocupados por el tema, por ejemplo: *Newentuayin* [la fuerza de todos nosotros], *Newen Mapu* [la fuerza de la tierra] y el Centro Mapuche Bariloche, fueron la más emblemáticas. Así comienzan a redefinirse los conceptos sobre identidad, comunidad y territorio, discutiendo con el discurso oficial del Estado nacional. El activismo mapuche, además de instalar una serie de reivindicaciones de derechos, genera una nueva construcción de aboriginalidad (Briones, 1999). Para Claudia Briones (2001), el programa de la TKG tuvo tres grandes pilares que confrontan con la construcción de las geografías estatales, históricas, contemporáneas, nacionales y provinciales de inclusión. Lo primero fue consolidar el Pueblo-Nación Originario Mapuche como entidad preexistente tanto a los Estados provinciales como nacionales de Chile y Argentina y, con base en este postulado, exigir el derecho al territorio, la autodeterminación y la autonomía. Asimismo, la autora sostiene que estos objetivos estuvieron acompañados de prácticas vinculadas a la recuperación de “la cultura Mapuche”, ancladas en rituales, ceremonias y en el uso del idioma, el *mapuzugun* [habla de la tierra] (2001, p. 6). Afirma Briones:

TKG logra entre 1992 y 1995 integrar a diversos grupos de las provincias de Neuquén y Río Negro principalmente, manteniendo contacto y colaboración con otras comunidades y

²¹ La organización política del lado de *Gulumapu* [territorio del oeste, hoy ocupado por el Estado de Chile] con la cual se logra la articulación es, específicamente, el Consejo de Todas las Tierras, cuyo referente más conocido internacionalmente es Aucan Huilcaman.

organizaciones de La Pampa, Buenos Aires y Chubut. A diferencia de otras organizaciones que también reclaman la representación de una base política Mapuche, los reclamos de TKG se organizan centralmente en torno a una idea de derechos indígenas como derechos humanos colectivos. (2001, p. 6)

La Coordinación TKG es un proyecto que reclama una nueva relación con el Estado argentino; así la define: “nueva relación no significa nueva subordinación. Una nueva relación puede hacerse posible en un ámbito de respeto” (TKG, 1995, p. 1). Y en este nuevo vínculo que solicita, uno de los conceptos que incorpora es el de territorio. El documento explica que existe una diferencia entre tierra y territorio. Para los mapuche, el territorio “es un área geográfica o un espacio de la naturaleza que se encuentra bajo influencia cultural y control político de un pueblo”. En cambio, la tierra es “una porción dentro de este espacio que es pasible de ser apropiada por un individuo” (p. 3). Esta nueva concepción sobre el territorio es la principal diferencia entre la clave del reclamo del Consejo Asesor Indígena (CAI) sobre la tierra en los 80 y el nuevo planteo que se comienza a instalar en los 90. Asimismo, Lorena Cañuqueo (2015) menciona como una de las definiciones más propositivas de la TKG, la noción de comunidad reconceptualizada bajo el concepto de *lof*. Precisamente, una de las leyes que más cuestiona la TKG es a la Ley 23.302/85 que plantea, entre otras cosas, una organización jurídica para las comunidades indígenas; afirman en el documento:

Los artículos 2°, 3° y 4° están dirigidos a desintegrar la esencial condición de Pueblo. Están dirigidos a convertirnos en personerías jurídicas sujetas a las leyes del estado o a asociaciones que tienen poca correspondencia con la historia y con la realidad de nuestros pueblos. (p. 6)

Además, en este sentido, se reclama que, con la imposición jurídica del Estado, no se respeta la organización estructural histórica del Pueblo Mapuche, que está conformada por sus autoridades originarias, como son: *logko* [representante político], *pijankuse* [mujer anciana con autoridad religiosa] y *werken* [encargado de las relaciones públicas, definido comúnmente como mensajero].

En base a eso reflejan su propuesta de organización social de la comunidad mapuche en el Estatuto Autónomo del *Lof Kalfvkura* que la organización presenta para ser reconocido jurídicamente ante el Estado provincial de Neuquén en el año 1995. Dice al inicio:

Al mismo tiempo, el Estatuto responde a las más diversas iniciativas de luchas de los Pueblos Indígenas del continente y del mundo. Esto exige un conjunto de modificaciones en el plano de las estructuras jurídicas y administrativas de los estados. Sus uniformantes y unilaterales instituciones jurídicas, políticas, judiciales han mantenido durante siglos la opresión con sus más diversas formas de colonialismo, agravando la relación entre los estados y los Pueblos Indígenas. (TKG, 1995, p. 8)

Lo que comienza a marcar este estatuto es el énfasis en la diferencia, que se acrecentará durante los años 90, entre el Estado nacional y los Pueblos Indígenas, en general, y el Pueblo Mapuche, en particular. El estatuto conformado para la comunidad mapuche *Kajfvkura*, ubicada en Zapala (provincia de Neuquén), busca la reorganización a la manera mapuche, además del reconocimiento de que las comunidades tienen su propio funcionamiento. Se trata de una comunidad mapuche que persigue su propia organización con autonomía con respecto al Estado sin plantear la independencia de sus leyes, sino que solicitan el reconocimiento de su autonomía. El estatuto de esta comunidad fue un ejercicio para instalar la manera mapuche de regirse. Asimismo, da cuenta de una revisión de lo que hasta ahora el Estado entendía por indígena y por comunidades indígenas. Se disputa, entonces, la construcción de aboriginalidad imperante desde una propuesta que se centra en la noción de Pueblo Nación Mapuche que confronta con el asimilacionismo estatal.

En esa construcción de Pueblo Nación Mapuche se pensó a su vez, en el símbolo que lo representará. De allí, entonces surge lo que se conoce como la *wenufoye* [bandera mapuche].²² Su objetivo era unificar a un Pueblo Nación bajo un emblema distintivo a nivel político, además, de demostrar un solo pensamiento colectivo como un Pueblo Nación Mapuche. Ese proceso buscó dar visibilidad a un reencuentro del Pueblo Nación Mapuche, siendo que por diferentes estrategias políticas de los estados de Chile y Argentina el Pueblo Mapuche había quedado dividido entre esos dos Estados (ver figura 7).

²² Elisa Loncon explica que *wenufoye* es la rama de canelo, árbol que se considera sagrado para el Pueblo Mapuche, que representa el altar comunitario y que se lleva alzado al viento para exteriorizar la presencia de una comunidad mapuche ante cualquier evento. (http://www.g80.cl/noticias/columna_completa.php?varid=10073).

Figura 7

Wenufoye [bandera mapuche]. Creada en 1992 para los actos de los contrafestejos de los 500 años de la Conquista de América



Fuente: fotografía adaptada de la *wenu foye* [bandera mapuche], 2020.
<https://eltabanodigital.com/28-anos-de-la-creacion-del-wenu-foye/>

Los encuentros que se realizaron entre aquellos años permitieron dar una nueva mirada y poner en escena nuevas nociones con respecto a lo mapuche. En la historia del activismo político mapuche, este evento en particular marca un antes y un después, es la primera vez en mucho tiempo que mapuche de ambos lados de la cordillera se vuelven a reunir para pensar estrategias colectivas hacia los Estados Nacionales de Chile y Argentina. La presentación de la bandera mapuche fue el acto final de un intenso camino en común llevado adelante por organizaciones políticas mapuche de *Gulumapu* [territorio del oeste, hoy

ocupado por el estado de Chile] y el *Puelmapu* [territorio del este, hoy ocupado por el estado de Argentina].²³

Así, entonces, se reconstruyen para el caso mapuche, las nociones de Pueblo Nación Mapuche, Pueblos Naciones Originarios, Territorio, Autonomía y Libre determinación, categorías que el activismo político mapuche, tanto del lado chileno como argentino, se apropió y reivindica hasta el día de hoy frente a los Estados y, a la sociedad no mapuche, concepto que también se construye durante este activismo mapuche. En este sentido, todas esas nociones buscaron –y lo siguen haciendo– evidenciar prácticas sociales mapuche para revalorizarlas en este nuevo contexto político. De esta forma, los activistas comienzan a presentarse en público con la vestimenta que, en una operación metacultural, (Briones y Golluscio, 1998) pasa a ser considerada tradicional o específica del Pueblo Mapuche y se estandariza para su uso en espacios públicos. La selección de la indumentaria mapuche es una de las operaciones metaculturales de visibilización donde más teatralidad observo. Si bien, en sus presentaciones Aime Painé, ya había hecho una selección del vestuario mapuche, en este momento de activismo, aparece una operación metacultural singular del mismo. Siendo que se decide por una vestimenta que corresponde a una región del *Gulumapu* [territorio del oeste, hoy ocupado por el Estado chileno] y se plantea como representativa del Pueblo Mapuche en todo su territorio, como un emblema nacional (ver figura 9).

²³ José Ancan Jara (2017), explica sobre la Organización del *Gulu Mapu* que participa en estos encuentros de los años 90, El Consejo de Todas las Tierras, que surge a mediados de los '80 a través del Grupo de Teatro *Ad Mapu*, que da origen luego al Consejo de Todas las Tierras. No es un dato menor para mi trabajo, que una de las organizaciones políticas mapuche más reconocidas del lado chileno, tenga su origen en lo teatral, es allí donde surgen las primeras discusiones culturales y políticas acerca de la problemática mapuche.

Figura 9*La escenificación de lo mapuche*

Fuente: (2015) https://www.eldiario.es/sociedad/marcha-convocada-mapuches-finaliza-incidentes_1_2434766.html

En este contexto de los años 90 no solo aparecen discursos sino también escenificaciones de lo mapuche, que permiten salir de la invisibilización, salir del disimulo a la escena pública (Golluscio, 2006). Sobre este aspecto, Briones (1999) menciona que el trabajo de la TKG, además de instalar nuevas nociones sobre lo mapuche, realiza un despliegue cultural a través de la recuperación de rituales, el idioma y el conocimiento específico del Pueblo Mapuche, denominado *kimvn*. En relación al idioma, durante los años 90 se particulariza la escritura del *mapuzugun*, conformándose diferentes grafemarios mapuche. En el caso de la TKG, se decide el uso del llamado grafemario Raguileo, esto también fue una decisión política vinculada, justamente, a subrayar la diferencia. El Raguileo

busca mantener la diferenciación y autonomía de la lengua mapuche en relación con el castellano que es la lengua de la sociedad dominante. En cambio, por ejemplo, el Unificado se elabora a partir de la relación grafema-fonema ya establecida en el castellano incorporando grafemas que evocan la pronunciación de la lengua castellana (Álvarez Santullano, Forno Sparosvich y Risco del Valle, 2015). Y, puntualmente, en este devenir sociopolítico es donde encuentro relación con la teatralidad, distinguiendo entre las teatralidades sociales y la teatralidad del teatro.

Para fundamentar estas interrelaciones, tomo los aportes de distintos investigadores que han asumido las complejidades del concepto teatralidad. En primer lugar, seguimos a Juan Villegas (2005) cuando explica la noción de teatralidad social, que la entiende en tanto como una práctica, así como una construcción cultural. Como práctica social se configura un modo de comportamiento donde los seres sociales, actúan consciente o inconscientemente como si estuviesen en el teatro. Esto, al utilizar modos de vestirse, cierta gestualidad, uso de la voz, etc. Como construcción cultural, es un sistema de códigos de un grupo social que “codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social” (2005, p. 18). Siguiendo con este punto, Jossette Féral (2004), entiende la teatralidad como una relación entre observador y observado que fundan un espacio otro del cotidiano (p. 92). Para esta autora, la teatralidad es un proceso lúdico de miradas que construyen una espacialidad hecha por la mirada, que lejos de ser pasiva, genera una modificación de las relaciones entre los sujetos, el otro se vuelve actor. Es un acto performativo del que mira o del que hace. Asimismo, la relación entre teatralidad y *opsis* posee para Gustavo Geirola (2000, p. 44) otra cualidad, pues propone pensar la noción de teatralidad como guerra óptica, al entenderla como el espacio donde se juega a sostener la mirada frente a otro, o bien, donde se trata de dominar la mirada del otro (o del Otro).

A partir de estas nociones sobre la teatralidad social, entiendo que las representaciones mapuche en público durante los años 90, pueden ser leídas desde esta narrativa, siendo que instalaron un sistema de códigos donde involucraron vestimentas, uso de platería mapuche e instrumentos específicos para generar, de esta manera, una “organización de la mirada” sobre lo mapuche. En consecuencia, se hace pública la reflexión sobre la propia cultura, y

en la escena íntima se busca reconstruir antiguas ceremonias que se habían dejado de practicar.²⁴

La reivindicación de lo mapuche a través del teatro

Se escribe en una lengua sin tierra y sin cuerpo,
con todo el repertorio de un exilio fatal o de un éxodo imposible.

MICHAEL DE CERTEAU (1996)

Siguiendo con las categorías de análisis de José Luis García Barrientos (2003), propongo ahora observarlas en la obra teatral *Kajfvkura, el valor de una historia inconclusa* para, de esta manera, ir despejando las nuevas nociones que propone la TKG en la obra. La puesta se estrenó en la *Ruka mapuce* [Casa mapuche] perteneciente a la Confederación Mapuche de Neuquén, en el año 1998. Realizaré el análisis a partir del texto dramático que se publicó en el 2012, en una colección que reúne diferentes obras teatrales de Neuquén, bajo la dirección de Margarita Garrido.²⁵

Estructura ficcional y textual

El texto se encuentra dividido en ocho actos que, de manera gradual, organizan la acción principal de la fábula. Es decir, esta dramaturgia cuenta con cierta estructura aristotélica al respetar el orden de principio, medio y fin. El nudo de la acción sucede alrededor de la invasión del ejército argentino al territorio mapuche, a mediados del siglo XIX. El personaje de *Kajfvkura* es quien queda con la responsabilidad de salvar a su pueblo y, para ello, no solo

²⁴ Desde la recuperación de ceremonias, es en los años 90 que se visualiza el festejo, por ejemplo, de lo que se conoce como el año nuevo mapuche, el *wiñoy xipantv* [la vuelta del sol], ceremonia también antigua y que se había dejado de practicar. Esta es la ceremonia que más se instaló en términos públicos hasta los días de hoy (Ancan, 2017).

²⁵ En adelante se cita por esta edición.

recurre a una estrategia política sino que posee, además, la fuerza de su linaje, que está radicada en la piedra azul que le regala su abuelo, *logko* [dirigente] de la comunidad en una ceremonia:

Lokgo: [...] ¡Y esta piedra azul representa nuestra fuerza! Hoy, es un día tan importante para nosotros, hago lo mismo que hizo mi abuelo, cumplo con mi rol de entregar el conocimiento con esta piedra azul que nos ha guiado de generación en generación. (Bastidas, 2012, p. 221)

La piedra azul que en *mapuzugun* significa *kajfvkura* [*kajfv*, azul y *kura*, piedra] es, como elemento, lo que propone en la obra la dimensión espiritual, hecho que se puede relacionar con la búsqueda que se comienza a realizar en cuanto a recuperación cultural en los años 90. Asimismo, el primer acto da inicio con un poema que narra un pasado vinculado con la naturaleza y que pareciera buscar abrir los sentidos hacia los elementos que nombra y, a su vez, marcar la invasión y el despojo que existió sobre el Pueblo Mapuche:

Respiré profundo..., para oler la fragancia de la yerba buena. Abrí grandes mis orejas, para oír la música del viento, y el dulce canto del zorzal [...]. Entonces la pesada piedra obedeciendo al designio propio de bestias sometidas y de unas aldeas muertas; se va esparciendo por donde el humo crece. (p. 218)

Este poema se puede leer como otro de los elementos relacionados con la recuperación cultural: la búsqueda por rescatar la relación con la naturaleza que ha sido perdida en la urbanidad. A su vez, desde las categorías analíticas que plantea García Barrientos (2003) en su dramaturgia, este apartado pertenece a lo que se denomina acotación. Sobre esto explica el autor: “Comprende todo lo que en el texto no es diálogo. [...] Las acotaciones presentan unas categorías lingüísticas netamente distintas de las del diálogo” (p. 46). Pueden ostentar características poéticas, funcionales y literarias. En este caso, el citado poema articula las tres características descritas y ejerce una función paratextual, puesto que ofrece una orientación lírica e ideológica a la acción, sin ser incluida en la escenificación del drama.

En la primera escena se desarrolla la conversación de dos mujeres mapuche cerca de sus toldos. Las dos dialogan acerca de la ceremonia del *Lakutun* [ceremonia en la que se coloca un nuevo nombre a un niño] que le realizarán a *Kajfvkura*, donde además le entregarán la piedra azul. En la segunda escena se puede observar a *Kajfvkura* jugando al *palig* [juego mapuche] con otros niños y es llamado por la madre para prepararse para la ceremonia. De este modo, las dos primeras escenas permiten observar cuestiones referidas a la recuperación o al recuerdo de prácticas mapuche con la escenificación del *Lakutun* y el *palig*.

Para centrar el análisis en los aspectos significativos de la obra, en referencia al contexto histórico y político del Pueblo Mapuche, llevaré la atención a la tercera escena, momento formado por el discurso del *Logko* [jefe de la comunidad] y abuelo de *Kajfvkura*, en el momento de realizar el *Lakutun*. En este parlamento dice:

Logko: [...] hace tiempo ha llegado gente extraña, del otro lado de la mar, pretendiendo invadir nuestro territorio. Y para lograrlo han arrancado la vida a muchos de nuestros hermanos. Por lo que muchos de ellos han tenido que huir, dejando atrás lo más sagrado, su agua, su río, su árbol, su animal. ¡Pero sabemos que podrán cortar nuestras ramas, talar nuestro tronco pero que jamás podrán arrancar nuestra raíz! Estamos luchando para evitar tanta agonía. Los *Logkos* como yo, tenemos una gran responsabilidad, la de defender y guiar a nuestro pueblo. Nuestro *lof* tiene una gran fuerza, ¡nuestro origen está en esta piedra! (p. 220)²⁶

La escena finaliza cuando le entregan la piedra azul que simboliza no solo la fuerza sino el linaje de los *Kajfvkura*. Se expone en este argumento, por un lado, lo referido a los elementos claves de la constitución identitaria que se comienza a visibilizar en los años 90, lo que está vinculado a lo sagrado, el agua, el río, “nuestra raíz”. Por otro lado, se observa que se cumple la función ideológica o didáctica al poner el diálogo al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección; lo que puede visualizarse particularmente cuando el personaje explica la situación injusta que el Pueblo Mapuche comienza a vivir. El *Logko* le habla a su comunidad pero, claramente, vinculando al público. Es decir, explicita una problemática a través del discurso oral. En la escena siguiente a la ceremonia del *Lakutun*, nos encontramos con el sueño de la *maci* [persona con el don de curar espiritual y medicinalmente, además de comunicarse con las fuerzas de la naturaleza y poder dar presagios], donde le adelantan lo que va a suceder en términos de enfrentamiento con el invasor y le piden que reúna a toda a su gente. Dice el ánima que se le aparece en sueños a la *maci*:

Ánima: *Mari, mari kuse papay! Iñce pvrakawjvn cazi Mapu mu kupan. Rvma weza zugu Muley*. Nuestro *waj Mapu* está en peligro. Los *wigka* quieren terminar con todos nosotros. Nos hablan con lindas palabras y muchas gentes están creyendo en sus mentiras, nuestro pensamiento se está debilitando. Deben hacer un *Meli Wixan Mapu*, un encuentro de las cuatro partes de la tierra, para fortalecer y ordenar nuestro pensamiento. (p. 222)

²⁶ Tal como figura en el escrito original.

En este fragmento puede verse el uso del idioma mapuche como una herramienta política que comienza a escenificarse en los años 90. Al mismo tiempo, la noción de las cuatro tierras, *Meli Wixan Mapu*, como otro de los recursos en el mismo sentido. Asimismo, aparece la figura de la *maci* que en los años 90 se recupera en su dimensión de autoridad espiritual que se comunica con las fuerzas de la naturaleza y con los antepasados. En cuanto a la progresión del conflicto estructural de la obra, hasta acá se establece la presentación del mismo y, a partir de la escena siguiente –cuando la *maci* relata su sueño a los demás integrantes de la comunidad–, comienza a desarrollarse, cuando *Kajfvkura* decide obedecer esos presagios y organizar a su gente en los cuatro puntos cardinales. De esta manera finaliza el primer acto. En el segundo, la primera escena concreta los presagios de la *maci* en su sueño:

Grupo de Mapuce: (Sentados en círculo escuchan las enseñanzas de la *Maci*. Una de las mujeres amamanta a un bebé; mientras todo esto sucede desde los laterales y fondo del escenario, son sigilosamente observados por soldados armados. De pronto los espías se abalanzan violentamente sobre la comunidad mapuche).

Grupo de Soldados: ¡Por la patriaaaa... al ataqueeee!!!

Tomándolos por sorpresa matan a la mayoría de los mapuches, y toman cautivos a los sobrevivientes, entre ellos a la *Machi 2*. (p. 223)²⁷

En el diálogo a cargo del grupo de soldados, que además configuran la representación del Estado nación, se puede leer, desde la obra, una crítica a estos aspectos de construcción de aboriginalidad por parte del Estado. Esto es, la marcación de su soberanía sobre lo que entienden como “otros”, es decir, hay en la escena una acusación a esa construcción de aboriginalidad incivilizada, que marca la no pertenencia a la construcción de patria que se busca por parte del Estado-nación (Briones, 1998). A su vez, la toma de los sobrevivientes como cautivos, en la escena, se puede analizar como el cuestionamiento por parte del grupo de teatro, que entiende que fueron los términos de la construcción hegemónica de aboriginalidad. Al traer simbólicamente, la distribución indígena que formó parte del proyecto civilizatorio. Los cuerpos indígenas estaban sometidos a la disponibilidad del

²⁷ Textual del original publicado.

poder. De esta manera, se suma al desarraigo y la pérdida de sus familiares, la alineación del propio cuerpo (Pérez, 2016).

En la segunda escena, entrando con su gente desde el espacio del público, *Kajfvkura* se encuentra con los cuerpos muertos de los mapuche en manos del ejército argentino y se entera de que la *maci* ha sido raptada. Este momento refuerza la imagen de la escena anterior, sobre todo con el texto de *Kajfvkura*: “¡¡Nooo, malditos asesinos!! [...] ¡Debemos rescatar a nuestros hermanos! [...] y conseguiremos más guerreros para ir por nuestros hermanos” (p. 224).

El tercer acto propone la escenificación del sector de poder de la época, figurados en este caso en el Cura y en el Gral. Rocha. Dicen los personajes:

Gral. Rocha: La verdad, padre, tengo que confesarle que gracias a vuestra bendición nuestra última incursión en contra de los salvajes ha sido todo un éxito.

Cura: ¡Cuánto me alegro, hijo! Pero no se olvide que no soy yo, sino que es el Señor quien les ilumina el camino.

Gral. Rocha: Amén, padre amén. Espero seguir contando con la ayuda de Dios para exterminar a estos indios de una vez por todas.

Cura: ¿Y... general? ¿Algún trofeo de caza esta vez?

Gral. Rocha: ¡Oh, sí! La verdad es que va a tener bastante trabajo con nuestra última adquisición, padre.

Cura: A ver, cuénteme ¿de qué se trata esta vez, general?

Gral. Rocha: Es una *Machi*... una bruja. Una india muy importante para los salvajes, seguramente vamos a poder negociarla muy bien padre.

Cura: Confío en poder ayudar, mi general.

Gral. Rocha: ¡Cómo no, padre! Hay que calmarle los ánimos, y en eso usted juega un papel fundamental, no olvide que la cruz y la biblia hacen milagros, padre.

Cura: En buena hora vino, general, ya está por comenzar la misa, traiga a la bruja, así la vamos acostumbrando a la civilización. (p. 225)

Hasta acá, los recursos teatrales utilizados provienen de la poética del realismo modélico (Dubatti, 2009), pues se procura generar una ilusión de contigüidad entre lo real y ficcional,

por ejemplo, en los artilugios de verosimilitud aplicados a la progresión del conflicto. Paralelamente, estos procedimientos realistas se hibridizan con intertextos paródicos como, por ejemplo, la escena descrita con los personajes Gral. Rocha y el Cura. En este texto aparecen recursos burlescos en relación con el Gral. Roca, representado por el Gral. Rocha, así como con la posición que tuvo la Iglesia frente al avance en tierras indígenas por parte del Estado, representada por el Cura. Mediante la parodia del discurso hegemónico del Estado, aquí se demuestra su transgresión con elementos irónicos, donde se busca explicar la problemática mapuche desde una clave distinta, apelando a la reflexión y acción al espectador. Este recurso se repite y sistematiza en el despliegue de otras escenas de la obra.

Siguiendo con los procedimientos realistas del texto dramático, se puede situar el “personaje referencial” en *Kajfvkura*, quien en sus diálogos cumple con el recurso de la confianza discursiva, tal como se puede observar en el cuarto acto, en la segunda escena, una vez que ya rescataron a los mapuche y a la *maci* [persona con el don de curar espiritual y medicinalmente], que habían sido apresados y se reúnen en lo que se denomina la *Meli Wixan Mapu* [las cuatro tierras], donde participan varios *logkos* [dirigentes] y además *Kajfvkura* y su gente. Dice *Kajfvkura*:

Nosotros sabemos que el *wigka* solo quiere arrebatar nos nuestro territorio. [...] Por eso es necesario que mostremos al invasor que este es nuestro territorio. Donde nuestros antepasados descansan y donde cada fuerza cumple una función. El agua debe correr libre en nuestra tierra. Debe poder llegar desde la montaña pasando valles y llanuras hasta encontrarse con el mar. Dándonos la vida. (p. 228)

En su texto, Bastidas (2012) expone una crítica hacia las ocupaciones del territorio mapuche y demuestra la relación que mantiene el Pueblo Mapuche con su territorio, categoría que es nueva para los años 90, útil para mostrar el vínculo con el espacio geográfico que es mucho más que la tierra donde se vive. El territorio permite desarrollar el modo de vivir en articulación con la naturaleza, de esta manera, se puede continuar con la vida del mapuche, siendo que cada elemento cumple una función primordial, lo que se puede ver reflejado en las ceremonias que se realizan. Así, la obra desarrolla una tesis realista, es decir, una predicación sobre su contexto social con el fin de ratificar o modificar una idea del mundo circundante. En esta obra, la tesis hace referencia a la usurpación del territorio del Pueblo Mapuche en manos del Estado y al reclamo que se le realiza al mismo. Por lo tanto, la exposición escénica de esta tesis realista nos permite visualizar contenidos claramente históricos, políticos y sociales. En

este sentido, la obra continúa con la propuesta del personaje *Kajfvkura* para resistir a la invasión. Dice el personaje en el mismo acto:

Kajfvkura: Escúcheme Pu lamiem! Hay un territorio muypreciado por los Wigkas por su gran valor estratégico; me refiero a Carhue, donde están las Salinas. De allí sacan la sal para salar las carnes que mandan al otro lado de la mar.

Logko 3: Tiene razón, sin esa sal, ¡las carnes se le pudrirían!

Kajfvkura: ¡Entonces debemos tomar esas tierras y desde ahí resistir la invasión del Wigka asesino!!!

Grupo Mapuche: (Responde con gran efusividad.) ¡Marici we! Marici we! (p. 228)

De este modo, se escenifica la planificación de la resistencia mapuche y se va desarrollando el conflicto de la fábula. Esta idea desarrollada en la escena se refuerza con la siguiente donde, para tomar las Salinas, deciden nombrar un *Toki* [guerrero], y sucede la segunda ceremonia, cuando nombran a *Kajfvkura* como *Toki*:

Logko 2: Por todo esto peñi Kajfvkura es que le hacemos entrega del toki guerrero. [...] Porque es así como nosotros nos ordenamos, juntos entre todos nos complementamos, cumpliendo cada uno nuestro rol. Y el de usted peñi, es el de guiarnos y orientarnos en la lucha. Con esa Piedra Azul que a usted lo orienta, y con todo el conocimiento que guarda ese Newen, también va a ser el que orientará a nuestro pueblo.

Kajfvkura: [...] Ha sido muy importante este Meli wixan Mapu, para entender la difícil situación en la que nos encontramos como pueblo. (p. 228)

En lo referido a la construcción de aboriginalidad, en los fragmentos citados se encuentra el uso del *mapuzugun* para referirse a los pares mapuche: “*pu lamiem*”, “*peñi*”, nociones que se instalan en los años 90 para relacionarse entre mapuche y marcar, sobre todo, el trato diferente con el blanco. El grito de guerra, *Marici we* [Diez veces estamos vivos, diez veces venceremos], la reunión de las cuatro tierras o cuatro puntos cardinales, antigua forma de reunirse del Pueblo Mapuche y, por último, una nueva ceremonia donde *Kajfvkura* se convierte en *Toki* son todos elementos que se resignifican en los 90, como se dijo, con el fin de escenificar la cuestión mapuche como el derecho a lo diferente en términos de construcción de aboriginalidad.

En el acto quinto solo se evidencia el traslado de *Kajfvkura* con sus guerreros hacia las Salinas, mientras son observados por un soldado *wigka* [invasor]. En el acto sexto se vuelve a

escenificar a los personajes tiranos de la obra de la misma forma paródica que la anterior, aparece en primera instancia el criollo Quiroga e inmediatamente se sumarán el Gral. Rocha y Mister Gordon:

El lugar está siendo acomodado por una sirvienta mapuche, al momento entra el criollo Quiroga.

Sirvienta: Buen día, señor.

Quiroga: (Refunfuñando.) ¡Mmmmm! ¡Apurate, que deben estar por venir!

Toma asiento tras el escritorio.

Sirvienta: Sí, mi señor.

Acelera el ritmo de las acciones de limpieza.

Quiroga: (Desde la mesa, tras observarla fijamente.) ¡Menchi, acérquese!

Sirvienta: ¿Mi señor...?

Se va acercando.

Quiroga: (La empieza a acariciar con nerviosa avidez, de pronto tras bambalinas alguien golpea las manos.) ¡Retírese!... Hágalo pasar [...].

Quiroga: (Poniéndose de pie.) ¡Oh, era usted señor general! Buen día, pase por favor.

Gral. Rocha: Buen día Quiroga, ¿qué le pasa? Lo noto nervioso.

Quiroga: Ah, sí, discutiendo con esta sirvienta, parece estar sorda.

Gral. Rocha: Ja, ja, ja. Pero eso se mejora fácilmente, Quiroga, córtele las orejas y listo.

Quiroga: General, usted sabe que yo no comparto esos métodos, tengo otros más efectivos. (Guiño de complicidad). (p. 231)

A partir de estos diálogos se desarrollan aires de familia vinculados a procedimientos del teatro paródico al intertexto político. Osvaldo Pellettieri (2003) dirá al respecto:

El teatro paródico al intertexto político era una corriente romántica y mesiánica e intentaba “rectificar” la historia oficial. En realidad, procuraba convertir al dramaturgo en un “historiador”, en un “irradiador” de verdades más o menos acalladas. Era contenidista, se atenia más al mensaje que a la estructuración de un discurso dramático. (p. 486)

A su vez, en su clasificación a partir de los procedimientos poéticos de este teatro rioplatense, Pellettieri marcará que existen diferentes recursos en los textos que integran a

esta variante poética. En algunos de ellos, explica, el teatro paródico se percibe a partir de fuertes caracteres realistas reflexivos y procedimientos brechtianos limitados. Es este tipo de teatro el que, según reconozco, se torna útil para describir la obra planteada, ya que, según lo propuesto desde el modelo actancial para esta tendencia, como sujeto se representa a un grupo, lo que observo en *Kajfvkura* y su gente, y en el papel de oponente al sector de poder de la época que está representado en Quiroga, Mister Gordon y el Gral. Rocha.

En la escena citada se ve el maltrato que recibe la sirvienta perteneciente al grupo mapuche y con esto se demuestra el poder que mantiene la clase dominante sobre la población indígena, y la impronta de género que no se puede soslayar. Esta problemática es abordada desde la parodia. En esta instancia se cumple uno de los procedimientos de este teatro que busca modificar al espectador, hacerlo partícipe de la búsqueda de transformación social a través del teatro que es visto como práctica social. Más adelante, en la misma escena encuentro otro de los procedimientos vinculados a este teatro, que se vincula con lo referido al uso de la parodia para traer el pasado al presente desde una mirada crítica. Dicen los personajes:

Mister Gordon: (En el momento.) Con permiso, señores ¡Buen día!

Quiroga: ¡Adelante, Mister Gordon...! Lo estábamos esperando. Tengo el gusto de presentarle al general Jaime Argentino Rocha.

M. Gordon: Es un placer conocerlo, general Rocha. He escuchado hablar muy bien de usted, general.

Gral. Rocha: Es muy amable, señor comisionado [...].

M. Gordon: Mister Quiroga, ¿qué sucede aún no nos ha remitido el pedido de carnes, cueros y lanas que en tiempo y forma le solicitáramos?

Quiroga: Lo que sucede, míster Gordon, es que nos estamos quedando sin reservas. Nuestros proveedores han tenido problemas con los indios.

M. Gordon: ¡Quiroga, es necesario solucionar esos problemas a la brevedad! No podemos seguir esperando, cada vez necesitamos más carne, más lana y más alimentos. Ese fue nuestro trato, ¿o no se acuerda, Quiroga?

Quiroga: Sí, sí, está bien... no me olvido, Gordon, sucede que los indios cada vez ofrecen más resistencia.

M. Gordon: ¡Ese es su problema, Quiroga, tiene que solucionarlo urgentemente! Si no me veré en la obligación de informar al gobierno de Inglaterra de esta situación. Y seguramente decidirán cortar con el suministro de armas, municiones, uniformes y demás.

Quiroga: Está bien, Gordon, pero no se olvide que esos recursos se los estamos retribuyendo muy bien con las tierras y el oro que les hemos ido quitando a los indios. (p. 232)

Claramente, en esta escena se muestra el avasallamiento que se realizó sobre la población mapuche y su territorio a mediados del siglo XIX, en las figuras del criollo terrateniente, el ejército y los intereses de Inglaterra. Se puede profundizar esta idea en el final de la escena cuando el Gral. Rocha dice:

Los he estado escuchando muy atentamente y me he dado cuenta que la situación es muy grave, ¡gravísima! Lo que yo pienso es que debemos encerrar a los indios en el desierto, cortando todas sus comunicaciones, perseguirlos sin dar tregua ni cuartel hasta exterminarlos, rendirlos u obligarlos a buscar refugio al sur de Río Negro, y entonces establecer ahí la frontera.

Quiroga: (Entusiasmado.) ¿Vio, vio, míster Gordon? ¡La solución ya está! Es como dice mi general, hay que acorrallar a los indios. ¡Y para eso nuestro general Rocha, téngalo por seguro, es garantía de victoria! (p. 233)

Y en la escena siguiente vuelve el recurso de la parodia cuando entra el soldado espía diciendo: “¡¡Mi general, mi general, son muchos, son miles, son millones!! / M. Gordon: (Recuperándose de la caída, y manifestando mucho temor.) ¿Qué? ¿Dónde están? (Intenta desesperadamente refugiarse bajo la mesa.)” (p. 233).

En el séptimo acto sucede el desenlace de la obra que se da con el enfrentamiento de *Kajfvkura* y su gente con el ejército argentino, triunfando los primeros:

Kajfvkura: (Erguido sobre el cuerpo inerte de Rocha.) ¡Por la sangre de mis antepasados!!

Grupo de Mapuche: (Rodeando a *Kajfvkura*.) ¡*Marici we! Marici we!*

Kajfvkura: ¡¡Por la sangre de los niños degollados!!

Grupo de Mapuche: ¡¡*Marici we!!*

Kajfvkura: ¡¡Por la sangre de nuestro pueblo avasallado!!

Grupo de Mapuche: ¡¡*Marici we!!* (p. 235)

Para retomar la fusión de procedimientos realistas, en la tercera escena del mismo acto el personaje referencial recupera la confianza discursiva en su último texto. *Kajfvkura* ya viejo y rodeado de su gente deja un claro mensaje:

Kajfvkura: Pu peñi, pu lamiem. Llevamos más de 50 años resistiendo al *Wigca* con mucho valor y coraje, luchando por nuestro derecho a la vida, por nuestro derecho a crecer junto al brote del *Pehuen*. Ahora compartimos nuestro territorio con mucha otra gente no mapuche, que no es responsable de crímenes cometidos en contra de nuestro pueblo. Tenemos que aprender a convivir con ellos, respetándonos mutuamente. Pero nunca debemos perder nuestra identidad, nunca nos olvidemos que somos un pueblo vivo. El pueblo mapuche. (p. 236)

En la obra se escenifica a *Kajfvkura* como un líder que cuida de su gente y que es aprobado y acompañado por los demás mapuche. Sin embargo, en un punto también está centrando todo en el personaje de *Kajfvkura*, que fue destacado por la historia oficial. Por otra parte, la escritura del nombre de Calfucura en raguileo es un elemento estético que no se puede eludir. Porque la escritura en raguileo es también una operación de apropiación del personaje. El grafemario mapuche de raguileo mismo es un elemento que se suma al repertorio mapuche en los años 90.

Asimismo, desde el punto de vista de la construcción de aboriginalidad, el discurso de *Kajfvkura* en este último texto permite observar la estrategia política actual, al hacer referencia a la mucha otra gente no mapuche con la que se comparte hoy el territorio y que no es responsable de los crímenes cometidos contra el pueblo mapuche. En este sentido, se configura una mirada sobre el otro –en este caso, no mapuche– y se plantea la relación que debería construirse.

Finalmente, en el octavo y último acto se escenifica el tiempo presente donde se escuchan ruidos de ciudad. En el centro de la escena la didascalia marca que hay un carrito panchero con un cartel en el techo donde se puede leer “Quiroga Transa-c-ciones S.R.L.”, y aparece el personaje que representó al criollo Quiroga a lo largo de la obra, con un celular: “Quiroga: ¡Hola, hola! ¿Con España? Sí, sí, hablo desde Neuquén, Argentina ¿Cuánto? \$8000... sí, cómo no, ¡vendido, vendido!” (p. 237).

Siguiendo con la explicación de la didascalia, en ese instante la escena es invadida por mapuche que portan pancartas donde se leen las siguientes consignas: “El Pueblo Mapuche vive, la lucha sigue y sigue”. Quiroga se ve invadido por la movilización y huye por

bambalinas. De esa manera, finaliza la obra con esta escena situada en la actualidad. Se retoman los elementos paródicos con el discurso de Quiroga que habla con España y se ve invadido por una manifestación mapuche.

En síntesis, la obra contiene mayormente procedimientos provenientes del teatro realista con algunos elementos paródicos al intertexto político. El final propuesto es abierto, no concluyente, es decir, la historia continúa, no hay un final para el conflicto planteado. Sebastián Alegre (2012), en su estudio sobre la obra, se detiene precisamente en la segunda parte del título: *El valor de una historia inconclusa*. Para Alegre, el valor de lo inconcluso está en buscar una nueva forma de construir la historia, en buscar la forma de lo inclusivo. Alegre afirma que, para poder constituirse, la historia oficial debió incorporar una sola voz y, de esta manera, propone pensar que a los silenciados de este modelo se los ha matado dos veces: a fuego y a sangre, primero, y a fuerza del silencio luego (p. 216). Lo inconcluso, para este autor, es la voz silenciada, es lo que falta: falta darle voz a los silenciados.

Personajes: un hombre, su gente, su Pueblo

A partir de las categorías analíticas propuestas por García Barrientos (2003), el repertorio de personajes configurados en esta obra mantiene una organización convencional. El personaje central se identifica con *Kajfvkura* y, luego, se observan los personajes diegéticos secundarios que están representados por el Gral. Rocha, el Cura, Quiroga y Mr. Gordon. En otro nivel, aparecen el abuelo de *Kajfvkura* y el personaje de la *maci*.

La mayoría de los personajes cumplen la función de ser portavoces del dramaturgo. A través de determinados procedimientos alegórico-pedagógicos, los diálogos que se mantienen en el transcurso de la obra permiten visualizar variables históricas y políticas de la relación del Pueblo Mapuche con el Estado-nación. Asimismo, es pertinente señalar que la mayoría son personajes masculinos, a excepción de la *maci*. Los personajes femeninos aparecen solo para darnos algún dato histórico, pero no tienen protagonismo en la trama de la obra. En consecuencia, los que llevan la acción, además de *Kajfvkura*, son Quiroga y el Gral. Rocha. Estos conforman un discurso en el que se representan las ideas sobre las que se construyó el Estado-nación. Este hecho se evidencia cuando dicen, por ejemplo:

Mister Gordon: (En el momento.) Con permiso, señores ¡Buen día!

Quiroga: ¡Adelante, Mister Gordon...! Lo estábamos esperando. Tengo el gusto de presentarle al general Jaime Argentino Rocha.

M. Gordon: Es un placer conocerlo, general Rocha. He escuchado hablar muy bien de usted, general.

Gral. Rocha: Es muy amable, señor comisionado [...].

M. Gordon: Míster Quiroga, ¿qué sucede aún no nos ha remitido el pedido de carnes, cueros y lanas que en tiempo y forma le solicitáramos?

Quiroga: Lo que sucede, míster Gordon, es que nos estamos quedando sin reservas. Nuestros, proveedores han tenido problemas con los indios. (p. 232)

La escena continúa como se pudo observar en el análisis de la estructura ficcional. Estos discursos dan cuenta de una lectura crítica sobre el proyecto fundacional de la Argentina como Estado-nación, desde los recursos paródicos del teatro. De esta manera, los personajes construyen un discurso sobre el modelo agroexportador del Estado-nación a través del personaje de Míster Gordon, representando a un inglés interesado en hacer negocios con la incipiente Argentina, y el criollo Quiroga quien necesita deshacerse de los indios para llevar adelante su negocio, ya que se constituyen en un problema, tal como lo menciona Quiroga, que se queja ante Míster Gordon. Estos personajes patentes interactúan con sujetos latentes y con sus correlativas elipsis, por ejemplo, con figuras aludidas en el sueño de la *maci*:

Tuve un sueño anoche. En el sueño vi a miles y miles de *Wigkas* preparándose para venir a matarnos y quitarnos nuestras tierras. Vi mucho llanto, sangre y dolor. Los *Newen* me dijeron que es necesario convocar lo antes posible a nuestros hermanos de las cuatro partes de la tierra. (p. 223)

En esta escena se construye a los *winka* [invasores] como personajes latentes, a través del discurso de la *maci* que anuncia que hay invasores preparándose para atacarlos. Sucede de manera inversa más adelante en la obra, cuando *Kajfvkura* y su gente se convierten en figuraciones potencialmente amenazantes:

Soldado espía: (irrumpe estrepitosamente en la reunión, chocándose con Gordon, quien en ese momento se retiraba.) ¡¡Mi general, mi general, son muchos, son miles, son millones!!!

M. Gordon: (Recuperándose de la caída, y manifestando mucho temor.) ¿Qué? ¿Dónde están? (Intenta desesperadamente refugiarse bajo la mesa.). (p. 233)

En cuanto al personaje dramático de *Kajfvkura*, su productividad dramática se evidencia desde el inicio de la obra. Se lo puede observar de niño, de hombre y, finalmente, de anciano. Se le realizan dos ceremonias importantes: la denominada *Lakutun*, primero (de niño), y luego la de *Toki*, como guerrero que debe guiar a su gente. Este personaje dramático conserva, a lo largo de la obra, un carácter entendido como constitución del personaje: fuerte, decidido, estratégico y organizador. Tiene a su cargo, ya desde niño, el deber de mantener a salvo a su gente y a su territorio, y socialmente es aceptado como tal. Además, encuentro en *Kajfvkura* lo que Barrientos denomina en su dramaturgía “caracterización implícita como emblema” (2003, p. 24), representada, en este caso, en la piedra que le otorgan a *Kajfvkura*, que simboliza la fuerza que el *logko* mantiene hasta el final y que metafóricamente alude a los valores culturales mapuche. Este personaje es el que da inicio a la obra y es él mismo quien la cierra, ya que, si bien la última escena está representada en el presente, es inmediatamente después del monólogo que da *Kajfvkura* antes de morir.

Dimensiones temporales y espaciales

El tiempo diegético que marca el texto dramático es cronológico. Los indicios para deducir la cronología en la obra se pueden observar en el personaje que lleva la acción dramática, es decir, *Kajfvkura*. A través de este procedimiento que afianza su cariz estético-didáctico en la dramaturgia, se muestra primero a *Kajfvkura* de niño, luego de joven y finalmente de viejo, utilizando en este último caso el recurso de la elipsis para garantizar una velocidad interna condensada. En cuanto a las referencialidades históricas, la acción se inscribe a mediados del siglo XIX, momento en que vivió *Kajfvkura*, y se relacionó con los dirigentes que conformaban por aquel entonces la construcción del Estado-nación.

En la historiografía, el discurso oficial ha construido una imagen de Calfucura [sic] como un indio malonero, extranjero (se le reclamaba su pertenencia a Chile, Estado que aún estaba en conformación) y hasta traicionero con su propia gente. La investigadora Pilar Pérez (2007) plantea que los autores que construyen el relato de este cacique no logran leer las acciones políticas que tanto Calfucura como otros caciques realizaron, ya sea en clave diplomática u ofensiva para mantener a su gente a salvo. Pérez explica que, tras la caída de Rosas en 1852, surge un nuevo poder conformado por Buenos Aires y la Confederación. La disputa gira en torno a la posibilidad de conformar la nación a través de un territorio que permita

el progreso, y es la Pampa, entonces –como luego será también la Patagonia–, que se convierte en una proyección posible (Zeberio, 1999, en Pérez, 2007). Desde el río Salado al sur, incluyendo Pampa, Patagonia y parte de Chile, se encuentran las tierras bajo el dominio del indígena Calfucura. Con este *logko*, entonces, deberán negociar los funcionarios del Estado. La figura de este *logko* aparece engrandecida y no se lo relaciona con su gente, con su comunidad, sino que todos los relatos apuntan solo a su figura, hecho que se vincula, precisamente, con la poca relación que hacen estos autores en cuanto a las estrategias políticas que Calfucura utilizó frente al avance sobre sus tierras. Se necesita crear la imagen de un cacique solo, engrandecido pero solo e imposibilitado y en oposición al progreso y a la civilización. Estos autores, a la vez que niegan las relaciones interétnicas que mantuvo con los funcionarios del Estado, no se explican cómo Calfucura es capaz de crear una Confederación entre su gente para enfrentar el arrebato de las tierras, lo que se configura en una manera más de descalificarlo, como a muchos otros, en sus estrategias para sobrevivir frente al avance del Estado. Por un lado, eran incapaces de incorporarse a la civilización, pero por otro –paradójicamente–, se escribía con varios funcionarios para negociar sobre sus tierras. El hecho de argumentar la incapacidad de civilización por parte del Pueblo Mapuche es un justificativo más para explicar que fue necesario el genocidio perpetrado hacia los indígenas.²⁸

El montaje construye su tiempo escénico en función de los procedimientos realistas y paródicos ya indicados. En cuanto a este proceder, Francisco Ruiz Ramón (1986) explica que el tiempo en este tipo de teatro propone reflexionar en el presente sobre un pasado particular. En este sentido, contiene funciones catárticas y didácticas. En relación con la primera, en el sentido de identificación, y la segunda, en cuanto a distanciamiento en el sentido de extrañamiento. La relación dialéctica entre estas dos funciones es la que constituye el cariz del realismo histórico, afirma el autor. El acto de elección y selección de la materia historiográfica o documental a representar no es nunca inocente, porque siempre habrá un acto de complicidad con la factualidad del presente. En vinculación con estas características y volviendo a las categorías analíticas de García Barrientos (2003), la obra propone un singular tiempo latente en la tercera escena del séptimo acto, cuando Kajfvkura aparece ya anciano:

²⁸ Los autores a quienes me refiero son los que analiza Pilar Pérez en su trabajo citado: Zeballos (1981), Walther (1947) y Yunque (1956), entre otros.

Yo pronto me iré a la *Pvji Mapu*, y desde allí los acompañaré a través del *Pewma*, y así mantendremos fortalecido nuestro *Rakizuum*, nuestro *Kimvm*, para poder seguir desarrollándonos en armonía con el *Waj Mapu*, como siempre ha sido. Es necesario seguir luchando para lograrlo. Pero ahora son ustedes los que tienen que continuar. (p. 236)

Este fragmento plantea el tiempo que se avecina sin el liderazgo de *Kajfvkura* y la responsabilidad que le queda ahora a los que están; a su vez, este contiene elementos didácticos hacia el público mapuche, marcando que hay una responsabilidad de continuar lo que empezó el *logko Kajfvkura* para poder mantener la armonía con los demás elementos de la naturaleza significados en el *Wajmapu* [toda la tierra].

Por otro lado, encuentro otro componente que argumenta a favor de esta lectura semántico-temporal, pues, en el último acto de la obra, es decir, en el octavo, a través de una nueva elipsis se propone un salto en el tiempo de la fábula para instalar la acción en el tiempo actual, en este caso, fines de los años 90, momento en el que se estrena el espectáculo. Es decir que después del último discurso de *Kajfvkura* los referentes histórico-discursivos se centran en la actualidad, en un tiempo urbano con un personaje que lleva el mismo nombre que el personaje del criollo de mediados del siglo XIX, Quiroga, y el cual en una alusión a la política local, podría estar representando al intendente de Neuquén electo a partir de 1999, y vuelto a elegir en cuatro gestiones más.²⁹ Asimismo, la obra plantea distintos niveles lo que García Barrientos denomina distancia temporal, primero, con carácter retrospectivo por su asociación con el realismo histórico, segundo, con distancia cero por su proximidad al presente del lector/espectador.

En síntesis, en cuanto a la categoría de tiempo, se puede decir que la obra propone una estratégica lectura del tiempo pasado que forma parte de los relatos oficiales de la historia de la Argentina. Propone también la visibilización de un *logko* [dirigente] que luchó por su gente y, sobre todo, la visibilización del grupo dirigente de aquella Argentina en construcción que usurpó territorios indígenas de la mano de la Iglesia y de otras corporaciones como ella.

En cuanto a los planos del espacio teatral, García Barrientos propone, en primer lugar, el espacio diegético que se compone por el conjunto de los lugares ficticios que intervienen en la obra. En el caso del montaje de *Bastidas* se observan los denominados “espacios múltiples”

²⁹ Ver <https://www.rionegro.com.ar/murio-el-intendente-que-transformo-la-capital-de-neuquen-1138477/>

(2003, p. 130). En total, en el transcurso de la acción se escenifican diez lugares. El primero comienza en lo que representa la comunidad de *Kajfvkura* de niño y desde el sueño de la *maci*, que anuncia la invasión del ejército argentino. El espacio que se anuncia son las cuatro tierras denominadas en *mapuzugun* como *Meli Wixan Mapu* y simbolizadas en los cuatro puntos cardinales. Hacia allí debe dirigirse *Kajfvkura* con su gente para buscar a otros mapuche y enfrentar el avance sobre el territorio. Para escenificar las cuatro tierras, la obra recurre a la acción verbal y corporal, siendo que *Kajfvkura* nombra a cada mensajero y a medida que son nombrados se retiran de la escena en dirección a uno de los puntos cardinales, así hasta que el último es el propio *Kajfvkura* y sus compañeros, quienes se retiran de la escena en dirección al público. De esta manera, el espacio del público se convierte en espacio escénico, convirtiéndose en una de las tierras a ser llamadas para enfrentar al invasor. Aquí se da lo que García Barrientos denomina la escena abierta, donde aparece un juego ambiguo entre la frontera de la ficción y la realidad. Los actores, en más de una ocasión, surgen del espacio del público hacia el dramático, o también a la inversa, lo que puede verse, por ejemplo, en la siguiente escena del segundo acto:

Kajfvkura: Pasados unos segundos, *Kajfvkura* y sus compañeros convocan la atención del público avanzando desde la entrada del teatro en dirección al escenario donde se encuentran con la pavorosa escena, recorriendo los cuerpos caen de rodillas.

¡¡Nooo, malditos asesinos!! (p. 224)

Con este procedimiento espacial se ratifica la experiencia estético-didáctica que la obra compone, pues al evidenciar la matanza que el ejército argentino realiza sobre la población mapuche, ahora representada desde el espacio del público, se busca generar en los espectadores una “identificación simpatética” (Jauss, 1992, p. 270), esto es, la disposición hacia la compasión y la solidaridad autoafirmativa. Así, se construyen otros espacios diegéticos dentro de la obra a través de los recursos narrativos de los personajes. El montaje teatral continúa con un conjunto de lugares ficticios donde se escenifica la comunidad que es invadida por los soldados, la iglesia, la sala de la casa del criollo Quiroga, el traslado de *Kajfvkura* y su gente en las Pampas, el espacio de las Salinas y, finalmente, el de la calle, dando salto hacia la contemporaneidad ya indicada. Estas configuraciones espaciales se apoyan, además, en objetos escenográficos, sonidos referenciales y diálogos descriptivos de los personajes.

Por consiguiente, aparece un espacio significativo que, primero, ocupa el lugar de espacio latente: es la tierra de Carhue donde se ubican las Salinas. Cuando *Kajfvkura* con su gente

deciden dirigirse hacia ese lugar para resistir los avances del ejército argentino se torna un espacio invisible para los espectadores, un espacio-horizonte hacia a donde los personajes se dirigen. Estas cualidades se pueden observar en la siguiente secuencia:

Kajfvkura: [...] Hay un territorio muypreciado por los wigkas por su gran valor estratégico; me refiero a Carhue, donde están las Salinas. De allí sacan la sal para salar sus carnes que mandan al otro lado de la mar. [...] ¡Debemos tomar esas tierras y desde ahí resistir la invasión del wigka asesino!!! (p. 228)

La idea se refuerza cuando en otro de los pasajes *Kajfvkura* y su gente se movilizan, siendo observados por un soldado del ejército: “Guerrero Mapuche: *Kajfvkura* ¿falta mucho para las Salinas? / *Kajfvkura*: No, creo que debemos estar a un día de camino” (p. 230).

Y, finalmente, este espacio-otro también se resignifica en el discurso de los opositores:

Gral. Rocha: ¿Qué pasa, soldado? ¡Cuénteme rápido qué está pasando!

Soldado espía: (Exaltado.) ¡Los vi venir, mi general, es el *toqui Kajfvkura* y vienen para las Salinas! (Todos al unísono, demostrando mucho temor.) ¡¿A Carhue?! ¡¿A las Salinas?!

Gral. Rocha: ¡Debemos organizar de inmediato el ataque! ¡Y rechazarlos! No debemos dejar que lleguen a Carhue y tomen las Salinas. ¡Vamos, soldado! (p. 234)

Esta semantización del espacio puede observarse, además, en el séptimo acto, en la primera escena, cuando dice:

Ambiente de bardas, el piso blanco de sal. *Kajfvkura* y sus guerreros instalan un *Rewe*, dando inicio a la ceremonia del *Purrun*. Un guerrero vigila desde un plano elevado en relación al nivel del público.

Kajfvkura: (Al finalizar la ceremonia.) Mientras podamos permanecer en este lugar, ¡estaremos seguros de poder controlar las ansias usurpadoras del *Wigka* asesino!

Guerreros Mapuches: ¡*Marici we, marici we!* (p. 234)³⁰

De esta manera, las Salinas se escenifican como un espacio latente al principio para luego, finalmente, ocupar el lugar de espacio patente. Entonces, entre espacialidades mostradas y elípticas, visibles y contiguas se realiza el enfrentamiento entre los guerreros mapuche y el

³⁰ Textual del original publicado.

ejército argentino a cargo del personaje Gral. Rocha, quien muere en escena, en manos de *Kajfvkura*.

Por otra parte, el relato escénico suma una nueva configuración: el espacio ausente, en el que se puede situar a la comunidad *Purriman*, nombrada por *Kajfvkura* en la segunda escena del segundo acto, cuando sostiene: “*Kajfvkura*: ¡Debemos rescatar a nuestros hermanos! Ahora nos iremos hasta la comunidad *Purriman*, ahí dejaremos al bebé y conseguiremos más guerreros para ir por nuestros hermanos” (p. 224). Este lugar-esperanza hace alusión a un ámbito de cierta seguridad.

Asimismo, en esta semántica de espacios en tensión, encuentro que se construye otro espacio patente significativo, cuando se hace referencia a la *Meli Wixan Mapu* [los cuatro puntos cardinales del Territorio Ancestral Mapuche], denominación que se hace visible en el período analizado. En efecto, el activismo político mapuche durante los años 90, en la serie de reclamos relacionados con la recuperación cultural y la demanda del respeto a la diferencia, plantea la construcción del territorio en términos geopolíticos. Esto es fundamental para el discurso de la preexistencia ante los Estados chileno y argentino en términos de Pueblo Nación. En esta nueva relación que se reclama al Estado nacional por aquellos años, se reivindica el espacio geográfico del Pueblo Mapuche como territorio en sentido geopolítico del término, marcando la diferencia con la categoría de tierra. En este sentido, se especifica todo aquello relacionado con lo cultural y lo ancestral y se instalan los nombres en el propio idioma para referirse al espacio geográfico devenido territorio.

Finalmente, en la misma línea de recuperaciones y escenificaciones de lo mapuche durante el período en estudio, observo en relación al espacio dramático construido, diferentes momentos que aluden a prácticas ceremoniales mapuche. Por ejemplo, con la ceremonia del *Lakutun* [entrega de un nuevo nombre a un niño], primero, y la de *Toki* [guerrero], después. Si bien no se representan las ceremonias fielmente, sí se toman elementos que hacen a ellas, además de que son nombradas narrativamente. Esto puedo observarlo en la escena dos del acto primero:

We Kuyeh: (Dirigiéndose a uno de los niños.) ¡*Kajfvkura*, vení!

Kajfvkura: (Corriendo hacia la mujer que lo llama.) ¡*May ñuke*! [Si mamá]

We Kuyeh: Hoy se hará el *Lakutun*. Te tenés que preparar. ¡Andá adentro!

Kajfvkura: Sí, madre.

Ingresa al toldo en compañía de su madre, al momento desde los laterales comienzan a entrar hombres y mujeres mapuches, a los que también se suma Ailín. Forman un círculo alrededor del fogón. (p. 220)

Y un poco más adelante, el *Logko* de la comunidad dice:

¡Y esta piedra azul representa nuestra fuerza! Hoy, en un día tan importante para nosotros, hago lo mismo que hizo mi abuelo, cumplo con mi rol de entregar el conocimiento con esta piedra azul que nos ha guiado de generación en generación [...].

Mapuces todos: (Celebran haciendo afafán.) ¡*Mariciwew!* ¡*Mariciweu!* (p. 221)

Se visualizan, entonces, momentos ceremoniales que reivindican las formas culturales mapuche representadas teatralmente.

En síntesis, en la obra que acabo de analizar, Bastidas elabora en su texto el enfrentamiento entre el Estado argentino y el Pueblo Mapuche, partiendo desde el momento histórico del *logko Kajfvkura* y llegando hasta la actualidad. Tomando, además, muchos de los elementos discursivos e histórico-referenciales que la Coordinación de Organizaciones TKG instala en los años 90.

El activismo político mapuche en la escena teatral y la construcción de aboriginalidad

¡¡*MARICI WEU, MARICI WEU!!*

[Diez veces estamos vivos, diez veces venceremos]

La Coordinación de Organizaciones Mapuche *Taiñ Kiñe Getuam* [Para Volver a Ser Uno], como expuse al inicio, da cuenta de una serie de elementos mapuche que instala en la década de los 90. En este último apartado quiero recuperar los núcleos de esos elementos de su programa político figurados en la práctica escénica analizada. En este sentido, si en los años 80 el discurso planteaba que lo indígena formaba parte de la nación y se reclamaba la incorporación en el discurso nacional, creando así la imagen del indio argentino, en los 90

se busca algo completamente diferente. Se promueve operar sobre la diferencia a través de lo que Claudia Briones (1999) denomina un despliegue cultural. Sobre ello explica que los reclamos indígenas debieron operar sobre la diferencia, atendiendo al discurso hegemónico que lo instaló en el blanqueamiento, en el mestizaje o, en el peor de los casos, en la extinción. Para este nuevo escenario que se consolidaba en los 90 fue necesario poner en escena la propia cultura tal como era entendida por los mapuche que llevaron adelante el movimiento político de aquellos años. Se darán las escenificaciones de la diferencia, como plantea Briones (2001) en otro de sus trabajos, concluyendo que el activismo cultural mapuche es entendido en clave política, ya que se relaciona directamente con la concepción y la construcción del activismo político mapuche, su base política, y habla por ella. La misma autora va a llamar a estas acciones “performances hiper-realistas de mapuchidad”, en el sentido de producción de la identidad marcando el antagonismo. El activismo cultural mapuche está cargado de lo que Briones también denomina “esencialismo estratégico”, esto es, promover tanto en la práctica íntima como, y sobre todo, en la social, lo que se entiende por la forma mapuche de vivir, de relacionarse y de practicar la cultura.

Quiero observar, entonces, cómo la obra teatral analizada recupera varios de estos elementos para aportar desde el teatro en la operación sobre la diferencia. Uno de ellos es la fórmula del epígrafe de este apartado, introducida por la TKG, que luego es tomada por distintas organizaciones y redes mapuche que al día de hoy la siguen utilizando. Es una de las consignas que sirvieron como discurso político para marcar la diferencia y, a su vez, instalar la propia aboriginalidad (Briones, 1998). Además, es una forma particular de instalar identificación con otros mapuche para generar sensibilidad.

Como explica Briones, los objetivos de la TKG estuvieron acompañados de prácticas relacionadas con lo que se entendía como recuperación de la cultura mapuche. En ellas se inscribían las ceremonias y el uso del idioma. Retomando la obra, recordemos que el uso del *mapuzugun* aparece en varias de las escenas. El idioma mapuche en la década analizada comienza a utilizarse como marca de lo distinto, de lo particular; además de instalarse en la vida cotidiana de algunos mapuche, también lo hace en las esferas públicas de la mano de activistas del movimiento político, como modo de empoderamiento de lo distinto y propio de lo mapuche. El uso entonces del *mapuzugun*, como símbolo estratégico, está estrechamente vinculado con las funciones performativas del lenguaje, en el sentido de la palabra que se hace acción, que busca un efecto (Golluscio, 2006). En este sentido, se puede

observar en varias escenas el uso de las formas de llamarse entre mapuche como, por ejemplo: *lamgen*, *peñi*, *maci* y *toki*. La obra utiliza mayormente el grafemario Ragileo, que es el que la Coordinación de Organizaciones Mapuche TKG, también utilizaba para la escritura, aunque aparece el grafemario llamado unificado que, utiliza las letras del alfabeto pero de forma diferente, como expliqué anteriormente. En tanto, lo relacionado a lo ceremonial, es representado a través del discurso, distinto al trabajo de Calcumil, desarrollado en la década anterior, que lo representa en escena. Esta disidencia se debe entiendo, a que la obra analizada en este capítulo está atravesada por los postulados de la TKG. El primer parlamento del *logko*, abuelo de *Kajfvkura* por ejemplo, cuando realizan la ceremonia del *Lakutun*, habla de los invasores, en cambio, en Calcumil esto, es actuado a través del personaje de la Mujer Antigua y el invasor, que no tienen textos.

La puesta en escena analizada repone, a su vez, ceremonias antiguas que se han dejado de practicar, como es la referida en el texto dramático al *Lakutun* [colocación de un nuevo nombre a un niño] y la ceremonia realizada a *Kajfvkura* para acceder al cargo de *Toki* [guerrero].

Por otro lado, la diferencia sobre territorio y tierra planteada en la TKG es fundamental como tema en la obra teatral, siendo que toda la acción dramática se organiza a partir del conflicto de usurpación del territorio del Pueblo Mapuche por parte del ejército argentino. Durante los 80 el reclamo fue en clave de tierras (Mombello, 1991), pero en los 90 la noción central pasa a ser el territorio, marcando que la diferencia radica en que no se trata solo de un espacio en el que se reproduce la vida en términos económicos, sino un espacio geográfico influenciado por lo cultural y controlado por un Pueblo Nación. Esta idea se puede observar en la obra, tal como argumenta *Kajfvkura*:

Nosotros sabemos que el *Wigka* solo quiere arrebatar nos nuestro territorio. Y eso nos duele como si nos arrancaran un brazo, una pierna o un ojo. Si nos pasara eso no podríamos ser como antes. Por eso es necesario que mostremos al invasor que este es nuestro territorio. (p. 228)

Acá usa la metáfora del cuerpo humano para hablar del Pueblo Nación como una totalidad asociada al territorio, esto, por otra parte, es una operación de substancialización que realizan todos los proyectos nacionalistas (Alonso, 1994).

En otro ejemplo que se puede observar un poco más adelante, se relaciona la vida con el territorio, cuando también *Kajfvkura* dice: “Ha sido muy importante este *Meli Wixan*

Mapu, para entender la difícil situación en la que nos encontramos como pueblo. Por eso debemos estar dispuestos a dar la vida, por defender nuestro territorio” (p. 229).

En este último fragmento aparece la relación con el territorio, y aparecen además otros elementos como es la *Meli Wixan Mapu* [las cuatro tierras], y la noción de pueblo. Todos ejes culturales y políticos del Pueblo Mapuche que se instalaron en los años 90. Asimismo, la obra teatral da cuenta de la organización ancestral de las comunidades, el *Lof*, y con ella la organización estructural histórica de las autoridades originarias: *logko*, *maci*, *werken* y *toki*. Todas estas escenificadas en la obra teatral y reactualizadas en el programa político de la TKG.

La dramaturgia en estudio y su montaje escénico proponen representar un personaje histórico, el *logko Kajfvkura*, buscando reivindicar sus acciones que sucedieron desde fines del gobierno de Rosas y hasta 1879, años entre los que creó y resistió bajo la Confederación Indígena, junto a otros *logko*. En los 90, retomar hechos históricos para reconstruirlos desde la mirada mapuche fue también una estrategia política. A partir de esta idea, se vuelve sobre diferentes sucesos históricos para darles una nueva lectura que sea útil para explicar el presente a la luz del nuevo programa político. En este sentido, *Kajfvkura, el valor de una historia inconclusa* propone revisar el pasado para pensar el presente, gesto en el cual no solo involucra a los mapuche sino también a la sociedad no mapuche, como se pudo observar en el último texto del personaje de *Kajfvkura*:

Ahora compartimos nuestro territorio con mucha otra gente no mapuche, que no es responsable de crímenes cometidos en contra de nuestro pueblo. Tenemos que aprender a convivir con ellos, respetándonos mutuamente. Pero nunca debemos perder nuestra identidad, nunca nos olvidemos que somos un pueblo vivo. El pueblo mapuce. (p. 236)

Tal como leemos en el pasaje citado, los años 90 se instaló un marco de interpretación que parte de comprender que los mapuche somos un pueblo diferente que convive hoy con otro pueblo. Asimismo, se demostró que somos un pueblo vivo, cuestionando el mestizaje, la asimilación y la extinción que instaló el discurso hegemónico asimilacionista sobre los pueblos indígenas. Todos estos elementos conforman lo que Briones (1998) denomina operación metacultural, es decir, toda producción cultural que presupone revalidar ciertos marcos culturales que se entienden como distintivos de esa cultura particular. Y en ese

revalidar, la propia cultura se negocia, se modifica y se adecua para construir la propia aboriginalidad.

En síntesis, la práctica escénica mapuche analizada propone visualizar los elementos que desde la TKG se buscó instalar en los años 90. Las nuevas nociones que surgieron en ese contexto, como Pueblo Nación Mapuche, Territorio y las denominaciones en *mapuzugun* que se instalan, entre otras, son abordadas desde lo poético en la puesta *Kajfvkura, el valor de una historia inconclusa*.

Conclusiones parciales

La lucha contra los blancos no pertenece a
una historia remota, olvidada, protagonizada por
antepasados perdidos en el tiempo. Está muy cerca:
muchos de los padres de los ancianos con los que trabajé
habían participado de la guerra.

GOLLUSCIO (2006)

A lo largo de este segundo capítulo, abordé el análisis de la obra teatral *Kajfvkura: el valor de una historia inconclusa*, práctica escénica que incorpora a su matriz estético-procedimental los elementos políticos que buscó insertar el activismo político mapuche de los 90, sistematizados por la TKG. La puesta en escena toma lo que durante esos años se fue instalando como la propia cultura mapuche desde lo que Briones denomina como activismo cultural mapuche, que destaca el uso de la propia cultura por parte de los activistas mapuche durante este período. Esto, lo observo a lo largo de la obra, en las escenificaciones que se dan sobre las ceremonias mapuche, la utilización del idioma y la recuperación de autoridades mapuche ancestrales con sus nombres en *mapuzugun*, como *logko, maci y toki*.

Asimismo, la obra propone, como otro elemento traído de los postulados de la TKG, en la década de los 90, la reactualización de hechos históricos, para reflexionar sobre el presente del Pueblo Mapuche. De esta manera, las construcciones de aboriginalidad, se dan escenificando la diferencia. Se despliegan, entonces, diferentes estrategias, entre las cuales, puedo decir, también el teatro se encuentra como maniobra fundamental.

La práctica escénica analizada plantea así, un repertorio mapuche que escenifica la diferencia, y construye un discurso poético, tomando recursos teatrales de la poética del realismo, con fines didácticos, cercana a las categorías de un teatro paródico con intertexto político.

Capítulo 3. Las representaciones de lo íntimo y lo colectivo: nuevas formas de generar identidad mapuche en el presente

En este capítulo me propongo analizar las obras teatrales que compuse junto a un grupo de mapuche y no mapuche en el marco del espacio de debate político y de creación teatral denominado Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [estamos resurgiendo]. En esta instancia busco reflexionar acerca de la articulación entre lo político en tanto una división de lo sensible y una disputa por el reparto de un espacio común (Rancière, 2005, 2009), y la estética en su relación con las prácticas artísticas que exigen una revolución de lo político (Benjamin, 2011). Esta articulación entre lo político y lo poético constituyó el punto de partida para construir los materiales escénicos de las tres puestas en escena que analizaré. Las mismas fueron producto del trabajo de militantes de una red política y de investigación/creación interdisciplinaria compuesta por personas mapuche y no mapuche. La preocupación de esa red era abordar la realidad mapuche en el presente a través de construcciones escénicas a fin de generar un efecto tendiente a la toma de conciencia colectiva por parte del Pueblo Mapuche.

Me propongo analizar una trilogía de obras dramáticas que, con el objetivo de crear conciencia colectiva entre los mapuche, se fundan en la comprensión de que es necesario tanto dar cuenta de la diversidad –al inicio proyectada por la necesidad de visibilizar la experiencia urbana– como evidenciar aquello que otorga unidad a esa heterogeneidad. Esto requirió observar en experiencias compartidas, memorias y silencios. En función de esto, cada obra apeló a diferentes elementos.

La primera puesta en escena que abordamos fue *Kay kay egu Xeg xeg* [la serpiente del agua y la serpiente de la tierra] (2002), la segunda puesta fue *Tayiñ Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia] (2004) y la tercera fue *Pewma-sueños* (2007). La primera puesta en escena apela a recrear prácticas rituales colectivas, así como problematizar la identidad mapuche en el presente. La segunda obra apela a la relación con los ancestros entramada con la experiencia de la diáspora, y la tercera propuesta teatral apela a las prácticas que fueron silenciadas por la propia gente mapuche en pos de su supervivencia.

Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvetuyiñ* [estamos resurgiendo]

Para comenzar a analizar las obras teatrales es necesario primero explicar cómo surge la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvetuyiñ* [estamos resurgiendo], donde se enmarca el trabajo teatral. Este espacio surge en 2003 de manera sistematizada, pero comienza a gestarse entre los años 2000 y 2001. La Campaña se conformó como una red de activistas mapuche y no mapuche que vivíamos en diferentes ciudades y nos proponíamos un trabajo que pudiera dar cuenta de la relación entre lo íntimo y lo colectivo, lo subjetivo y lo social. Buscábamos, además, generar una nueva forma de organizarnos que se distinguiera de la estructura organizacional que se venía implementando desde los años 80 y 90 en la que observábamos cierto verticalismo que resultaba excluyente. Partimos del diagnóstico de que, hasta el momento, el activismo político mapuche no había contemplado la heterogeneidad del Pueblo Mapuche y, específicamente, la realidad de los mapuche que vivían en las ciudades. En el último censo del año 2010 se registró en la provincia de Río Negro, al igual que en la de Neuquén que el 81,9% de la población mapuche reside en áreas urbanas y que solo el 18,1% lo hace en áreas rurales.³¹

Las organizaciones habían trabajado, como abordé en el capítulo anterior, sobre el reclamo del reconocimiento como Pueblo Nación frente los estados nacionales de Chile y Argentina. Para ello, se recurrió, como explica Claudia Briones (2001) en su estudio sobre el tema, a instalar las categorías de Territorio, Autodeterminación y Autonomía. Esto se llevó adelante, entre otras cosas, a través de la recuperación de ceremonias ancestrales y del idioma asignándole a estas prácticas culturales un valor singular en la definición identitaria, apelando a lo que Briones define como esencialismo estratégico (Briones, 2001, p. 14). De esta manera, las posibilidades de autoidentificación como mapuche eran limitadas en ese escenario ya que la mayoría no llegaba a cumplir con lo que se entendía debía ser un mapuche: alguien que viviera en el campo, que reclamara por su territorio, que hablara el idioma y que participara de ámbitos ceremoniales. Sobre la base de estas tensiones, a partir de 2001 comenzó a aparecer en el movimiento político mapuche el discurso de los auto-denominados “jóvenes mapuche”, quienes retomaron varios elementos que se habían instalado a partir del activismo mapuche de los años 90, pero también cuestionaron otros e incorporaron nuevos, como la noción del mapuche urbano (Kropff, 2004; 2005; 2011). Lo

³¹ Recuperado en <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-21-99>

cierto es que la discusión anterior había sido una búsqueda por visibilizar al Pueblo Mapuche, en la cual fue necesario escenificar varios aspectos vinculados a la cultura mapuche para una sociedad y dos estados nacionales que reproducían el discurso hegemónico de la extinción o asimilación de los indígenas, lo que volvía al esencialismo estratégico un camino obligado. Los nuevos militantes del 2000, grupo en el que me incluyo, buscábamos abarcar la dimensión interna de lo mapuche centrándonos en las historias personales de la población mapuche, en las formas de contar, las maneras de hablar, y observábamos diferentes situaciones que generaran cierta identificación entre los propios mapuche. Entendíamos que si bien, la propuesta activista anterior de los años 90, había sido exitosa en términos de visibilización, no alcanzaba a representar a la mayoría de los mapuche que vivíamos en las ciudades. En este sentido, la labor de la Campaña apeló a la población silenciada, que habita los barrios populares de la ciudad, como consecuencia de la migración forzada que, en la mayoría de los casos habían tenido que realizar. Es en la ciudad donde entendíamos se había sufrido, más que en la zona rural (aunque quizás erróneamente), la discriminación por ser indígena, estas prácticas hicieron que los mapuche implementaran estrategias de supervivencia basadas en la invisibilización de su identidad. Consideramos, entonces que era necesario reflexionar sobre nuestra identidad en el presente, porque eso permitiría el autorreconocimiento de la identidad mapuche y, permitiría a su vez, la reconstrucción del pasado para dar significado el presente y permitir proyectarnos como Pueblo en el futuro.

Desde el año 2003 organizamos la Campaña en equipos de trabajo, conformando los siguientes ámbitos: el Equipo MapUrbe de Comunicación, un grupo de investigación académica, y el Proyecto de Teatro Mapuche. A partir de su primera obra, *Kay kay egu Xeg xeg* (2002), el Proyecto de Teatro Mapuche trabajó con grupos de personas que no estaban dedicadas a la actividad teatral, de modo que se dictaban talleres de formación para luego poder abordar la puesta en escena. Las dos primeras obras se organizaron de esta manera, sin embargo, a partir de la tercera se incorporó una actriz profesional y decidimos conformar un grupo estable que se pudiera dedicar a explorar una posible poética teatral mapuche. Fue así que en el año 2007 el Proyecto de Teatro Mapuche pasó a llamarse Grupo de Teatro Mapuche El Katango. Con una nueva denominación y un grupo estable de integrantes, el trabajo que veníamos realizando se profundizó. Con El Katango participamos de varios festivales regionales, nacionales e internacionales, y realizamos una gira rural por la Línea Sur rionegrina (ver Cañuqueo, 2010).

En cuanto a las demás producciones que se lograron en este espacio político, pueden mencionarse desde publicaciones con formato fanzine (Cañuqueo y Kropff, 2007), hasta micros radiales y videos, además de una serie de artículos académicos.³² Los equipos de trabajo conformados participábamos de espacios de reflexión y discusión donde deliberábamos cómo llevar adelante la propuesta para promover el autorreconocimiento mapuche, bajo qué formas, con qué discursos y desde qué poéticas, entre otros aspectos.

La visibilización de los jóvenes mapuche en la ciudad

Con el objetivo de describir los recorridos iniciales del trabajo de la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [estamos resurgiendo], debo remitirme al censo de población y vivienda realizado en el año 2001.

Tal como desarrollé en los capítulos anteriores, la década de los 90 marcó el reconocimiento de una serie de derechos de los Pueblos Indígenas dentro del sistema jurídico internacional que luego harán eco en el ámbito nacional, con los diferentes convenios y leyes que se aprobaron durante esos años (Carrasco, 2000). Esta situación dio un marco para que, hacia principios del 2000, se comenzara a discutir sobre la inclusión de lo que se denominó la “variable indígena” en el censo que se comenzaba a gestar para el año siguiente. La misma consistía en una pregunta que se incluiría por primera vez en el cuestionario general de un censo nacional y se definiría a partir del autorreconocimiento indígena, tal como lo establece la normativa vigente.

Este escenario generó preocupación entre los diferentes activistas indígenas porque, teniendo en cuenta que la Argentina se construyó a sí misma como una sociedad devenida de inmigración europea y erigió a sus otros internos –es decir, a los indígenas– a partir de la asimilación y el discurso de la extinción implementando diferentes estrategias de violencia, sometimiento y silenciamiento, el hecho de promover, ahora, un autorreconocimiento significaba, claramente, que ese proyecto representaría un fracaso para las poblaciones indígenas. ¿Cómo revertir esta situación? fue la gran pregunta que acompañó por aquellos

³² Un conjunto importante de materiales se encuentra disponible en <https://hemi.nyu.edu/cuaderno/wefkvletuyin/index.htm>

momentos a diferentes organizaciones políticas mapuche.³³ En este contexto, entonces, se comenzó a pensar en cómo generar que la población mapuche se autorreconociera como tal después de tantos años de silenciamiento y borramiento de su identidad. Era necesario, por lo tanto, crear una Campaña de autorreconocimiento mapuche (ver Kropff, 2010).

Hasta este momento, el movimiento político mapuche había trabajado en la visibilización de lo distinto frente a la sociedad, en general, pero sobre todo frente al Estado. Ahora era necesario generar un trabajo hacia adentro de los propios mapuche para que se identificaran como tales. De esta forma, surge una labor interdisciplinaria por parte de jóvenes mapuche que recién comenzaban su camino hacia el propio autorreconocimiento, en articulación con la organización *Newentuyaiñ* [la fuerza de todos nosotros] que venía trabajando desde los años 90. Los jóvenes que aparecieron en escena ante esta problematización se encontraban estudiando los primeros años de sus carreras universitarias, instalados en *Fiske Menuko* (nombre en *mapuzugun* de la ciudad de General Roca en la provincia de Río Negro, que significa “pantano frío”). Este grupo organizó la campaña de autoafirmación mapuche denominada “*Iñche Mapuche Ngen-Yo Soy Mapuche*”, que consistió en la construcción de una serie de micros radiales –de una duración no mayor a cinco minutos– donde se reflejaban diferentes voces realizando la identidad mapuche.

En este contexto aparecen dos propuestas políticas nuevas, una que tiene que ver con pensar la realidad del Pueblo Mapuche de manera heterogénea, diversa y en diferentes espacios del campo (como ya se venía haciendo) pero también de la ciudad. La otra propuesta, tenía que ver con visibilizar a los jóvenes mapuche, es decir que comienza a aparecer la clave etaria.³⁴ La confección de estos micros radiales, así como su distribución, permitió un debate que problematizó algunas de las nociones como Territorio y Comunidad que, durante las décadas de los 80 y 90, habían instalado organizaciones y activistas mapuche, concretamente, a través de la *Taiñ Kiñe Getuam* [Para Volver a Ser Uno]. A partir de ese espacio organizativo se instalaron, como ya mencioné, las nociones de Territorio y Autonomía, entre otras cuestiones, y en este segundo momento la discusión comenzó a pasar por entender que los supuestos en torno a estas categorías dejaban afuera a muchos y muchas

³³ Puntualmente, la organización política mapuche que tomó este debate fue *Newentuyaiñ* [La fuerza de todos nosotros]. Luego comenzaron a sumarse jóvenes mapuche de *Fiske Menuko*.

³⁴ Ver Kropff (2008).

mapuche que no cabían en el ideal que se asociaba a ellas. La mayoría no poseía un territorio, habían perdido sus campos ya hacía bastante tiempo, no hablaba el idioma e, incluso, algunos ni siquiera teníamos apellido mapuche. ¿Éramos entonces mapuche? ¿Qué era ser mapuche? De esta manera comienza la pregunta acerca de la identidad.

Teatro en una comunidad mapuche

Hacia fines de noviembre del año 2001 se llevó a cabo el censo y se introdujo la pregunta acerca de la identidad indígena. No importaron tanto los resultados del censo³⁵ como la discusión que se instaló entre los mapuche, relacionada con pensar la identidad en la contemporaneidad, a partir de la pregunta ¿qué es ser mapuche hoy? (Organización mapuche *Newentuayñ y Pu weche Fiske Menuko*, 2001). Este tipo de indagaciones me llevaron a decidir, junto al grupo de activistas mapuche y no mapuche con el que habíamos trabajado en la campaña por el autorreconocimiento para el censo, la organización de un taller de teatro en una comunidad mapuche, buscando vincular el teatro con la discusión política que se venía instalando en el movimiento. Las preguntas que orientaron este trabajo fueron: ¿qué puede aportar el teatro a esta discusión? y ¿cómo sensibilizar a los propios mapuche en su autorreconocimiento?³⁶

El taller, al que llamamos Taller de Teatro Mapuche, tenía como objetivo impartir clases que familiaricen a los participantes con el teatro para llegar luego a una puesta en

³⁵ Disponible en https://www.indec.gob.ar/micro_sitios/webcenso/ECPI/index_ecpi.asp

Entre los años 2004 y 2005 se realizó la Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas, cuyos resultados incluyen 31 Pueblos. Esa encuesta se basó en los datos del censo nacional 2001 e identificó 113.680 personas que se reconocían descendientes o pertenecientes al Pueblo Mapuche. El 71,6% de las personas que se reconocían como indígenas en el país se incluía dentro de lo que se consideraba como población urbana. La población total de la provincia de Río Negro, según el censo nacional de 2010, es de 638.645 habitantes y el 9,34% de los hogares registrados ese año incluyen al menos un integrante que se reconoce descendiente o perteneciente a algún Pueblo Indígena. Sin embargo, considerando la dificultad de implementación del criterio de autorreconocimiento indígena luego de más de un siglo de genocidio y asimilacionismo, sólo podemos tomar estos datos como una referencia que no permite elaborar conclusiones demográficas certeras (Kropff, 2019).

³⁶ El trabajo fue posible ya que fui beneficiaria de una beca del Fondo Nacional de las Artes.

escena. Se comenzó a desarrollar en la escuela primaria del paraje Trompul de la Comunidad Curruhuinca ubicada en San Martín de los Andes, en la provincia de Neuquén. En principio, la propuesta fue dirigida a los niños, pero los adultos insistieron en participar y fue así que organizamos un taller para niños y otro para adultos, en el que se sumaron tanto padres como abuelos. El grupo quedó conformado con treinta y tres personas que luego formaron parte de la obra teatral que logramos construir. Se sumaron al trabajo Graciela Knesevich, Fresia Mellico y Paz Levinson.³⁷ Entre las cuatro, instaladas durante tres meses en la Comunidad, armamos la primera puesta teatral de lo que dimos en llamar Proyecto de Teatro Mapuche.³⁸

En cuanto al dictado del taller, en un primer momento consistió en la familiarización con los códigos teatrales. Entonces, comenzamos a trabajar con juegos teatrales y dramáticos, abordamos la expresión corporal y vocal y, de a poco, fuimos introduciendo elementos que, entendíamos, eran característicos de lo mapuche. En este sentido, tomamos el *purun* [baile], algunas palabras en *mapuzugun*, comenzamos a indagar en las antiguas ceremonias, como el *mazatum purun* [actividad colectiva para cosechar]. Era un espacio de exploración, donde examinábamos procedimientos poéticos teatrales para llevarlos a un lugar de frontera entre lo ceremonial y lo teatral.

En este punto nos encontramos con el problema acerca de qué categorías utilizar para intentar definir el tipo de trabajo teatral en el que estábamos indagando. Ticio Escobar (2004, p. 91) plantea la carencia de conceptos para nombrar ciertas prácticas artísticas propias de la creación popular latinoamericana y el escaso desarrollo que existe de un pensamiento crítico capaz de integrar estas producciones desde los conceptos de la teoría occidental. Es así que debemos inventar categorías que nos permitan comprender hechos distintos. Sin embargo, Escobar se detiene en el análisis de las producciones artísticas indígenas y cómo han sido descalificadas como arte por parte de la mirada occidental (p. 93). Como nosotras buscábamos realizar un material escénico que cruzara el teatro occidental con elementos mapuche posibles de escenificar (como algunas ceremonias, juegos y usos del idioma), recurrí a la antropología teatral propuesta por el director Eugenio Barba, pero, lo más útil en esta búsqueda resultó ser el trabajo de Ugo Volli (1988), quien trabaja con Eugenio Barba

³⁷ Graciela Knesevich, estudiante de teatro; Paz Levinson, estudiante de Letras; Fresia Mellico, militante mapuche y hablante de *mapuzugun*.

³⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iirXqk1aLoU>

en el ISTA (International School of Theatre Anthropology). El autor, explica lo que el antropólogo francés Marcel Mauss definió como “técnicas del cuerpo”, relacionadas con el conjunto de usos que en toda cultura hacen del cuerpo humano. Esta propuesta era entendida como categoría antropológica general para reagrupar hechos como la forma de andar, los métodos para transportar pesos, las maneras de cuidar a los niños, entre otros. Según explica Volli, Mauss entendía las “técnicas del cuerpo” como actos tradicionales y eficaces, es decir, conservados y transmitidos culturalmente (p. 195).

Los aportes de la antropología teatral me resultan útiles para analizar el trabajo actoral y escénico que indagábamos en el Taller de Teatro Mapuche, dado que nuestra búsqueda pasaba por observar comportamientos mapuche posibles de ser llevados a una situación de representación organizada. Dentro de la Antropología Teatral, lo específico son los aportes de Volli para reflexionar sobre lo que intentábamos llevar adelante en el Taller de Teatro Mapuche. El autor sostiene que hay muchos pueblos que han quedado borrados en sus “técnicas del cuerpo” por la cultura occidental, y toma como ejemplo a la sociedad japonesa. De esta manera, establece que, si bien esta cultura oriental posee diferentes sistemas en cuanto a cómo comer o de qué modo sentarse, entre otros movimientos, actualmente esas acciones han quedado en la vida íntima de algunas familias, porque la sociedad japonesa hoy se mueve con los códigos occidentales. ¿Podría, entonces, hacerse este traslado al Pueblo Mapuche? Para realizar esta comparación es necesario hacer la salvedad de que los japoneses mantuvieron su soberanía política y su dominio territorial, a diferencia de los mapuche. Entonces, si aun manteniendo ese dominio, las técnicas del cuerpo propias fueron cediendo ante las de la cultura occidental, cuánto más profundo será el efecto sobre pueblos que fueron dominados por otros y sobre los cuales se ejerció disciplinamiento cotidianamente a través de la violencia. Nuestro interés se basaba en analizar una posible corporalidad mapuche entendiendo que, si habíamos sido colonizados como pueblo, también lo habíamos sido en nuestros gestos, movimientos, actitudes, y, en este sentido, el ejercicio que estábamos haciendo apuntaba a intentar descolonizar el cuerpo.

En su estudio de la antropología de las emociones, David Le Bretón (1998) recupera el trabajo de David Efron (1941), quien analiza las gestualidades de los inmigrantes judíos de Europa del este y de los inmigrantes procedentes del sur de Italia. Así, señala las diferencias culturales que, para él, se pueden ordenar en tres espacios: la dimensión espaciotemporal (amplitud de los gestos, forma, plano de su realización, miembros

interesados, ritmo), la dimensión interactiva (tipo de relación con el interlocutor, el espacio o los objetos del marco) y la dimensión lingüística (gestos cuya significación es independiente de las palabras pronunciadas o que, al contrario, las despliega). Realiza la investigación con una población de judíos e italianos considerados “tradicionales”.³⁹ Luego, este investigador continúa su observación con inmigrantes judíos “norteamericanizados” e italianos de segunda generación. Lo que observa es que las gestualidades de los “tradicionales”, tanto judíos como italianos, varían en relación con los “norteamericanizados”. La conclusión a la que llega Efron es que “los gestos son sensibles a la aculturación y tienden a adaptarse a la sociedad anfitriona” (en Le Breton, 1998, p. 53). Nuevamente, aquí puede verse que el proceso político es diferente en la población mapuche, porque en el caso anterior se describe una migración más o menos voluntaria –aunque condicionada– y se observa, además, un interés por insertarse en la sociedad anfitriona; en cambio, la población mapuche sufre la imposición de un orden nuevo a la fuerza, avasallándose el orden que se mantenía en su propio territorio. Sin embargo, el foco que el autor pone en la negociación que se produce a través de los gestos en una situación de asimetría fue útil para la exploración teatral que realizábamos.

Si bien Le Breton no da cuenta de las imposiciones que una sociedad puede ejercer sobre otra, sí especifica que cada cultura posee una afectividad propia y, con ella, gestos, corporalidades y signos para comunicarse de una manera particular. El autor plantea la relación del cuerpo con la comunicación, en la cual se desarrolla un lenguaje y una simbólica corporal que existe como en una partitura gestual y mímica donde se encarna la relación con el otro. Lo importante, entonces, no es solo la palabra sino, y sobre todo, el cuerpo, sus actitudes, sus posturas. Además, afirma que la educación conforma el cuerpo, modela los movimientos y la forma del rostro, enseña las maneras físicas de enunciar una lengua.

En el caso específico del Pueblo Mapuche, la conformación del cuerpo y la enunciación de una lengua son acciones que están atravesadas por la dominación cultural, política, territorial, lingüística y, en ese sentido, es necesario prestar especial atención al modo en que se expresan estas relaciones de poder en la corporalidad mapuche. Le Breton plantea al gesto como un marcador cultural, en todo momento el individuo está comunicando. Propone, así, un estudio de las reglas, mímicas, gestos, distancias, miradas,

³⁹ Las comillas aparecen en el texto original.

etc. a través del cual busca estudiar el lenguaje del cuerpo. Explica que existe una gramática de comportamientos que indica a los individuos cómo moverse frente a otros individuos. A partir de estos estudios se puede inferir que el lenguaje corporal que muchos mapuche han debido utilizar estuvo marcado por ese otro no mapuche, perteneciente a la sociedad dominante que marca cuáles son los gestos, modales y posturas aceptadas, así como las formas de hablar. En ese sentido, llegamos a la conclusión de que no podíamos referirnos a una corporalidad mapuche ancestral sin las marcas que ha dejado la construcción de la nación en este territorio.

Las reflexiones sostenidas en el taller planteaban que, era posible identificar en las corporalidades y gestualidades de la población mapuche, rastros del sometimiento que fue impuesto por los estados argentino y chileno. La dominación que se realizó sobre nuestro idioma, nuestras ceremonias y nuestra forma de organización era posible de ser representada a través de las huellas que observábamos quedaba de ese sometimiento en nuestros cuerpos, en nuestra forma de hablar, atravesada por los rastros del *mapuzugun*, nuestro idioma. Necesitábamos ahora, reconstruir esos surcos, esas huellas pero también recurrir en la búsqueda de otras posibles representaciones que seguro quedaban en la memoria de nuestra gente, como los juegos, las danzas y otras prácticas que habían sido silenciadas.

Siguiendo esta línea de reflexión, los estudios realizados por Richard Schechner (2000) y sus planteos acerca de la restauración de la conducta resultan oportunos para explicar el proceso de trabajo que se buscó llevar adelante en el Taller de Teatro Mapuche. En relación con la “conducta restaurada”, el investigador explica que es una conducta viva, y que es posible de trabajarla como un director de cine trata una cinta de film. La conducta restaurada es para el autor, la característica más importante de la performance. Afirma:

Los practicantes de arte, ritos y curaciones suponen que algunas conductas-secuencias organizadas de sucesos, acciones con guion, conocidas como textos o partituras de movimientos-existen aparte de los actores que las realizan. Por estar separadas de quienes las realizan, esas conductas se pueden guardar, transmitir, manipular y transformar. (Schechner, 2000, p. 107).

El trabajo de restauración se lleva a cabo en los ensayos, en estos espacios es donde se podrá relacionar la *performance* estética y el ritual, dice el autor. Las cintas de conducta

se pueden recuperar en un ensayo, o recordarlas o inventarlas, y luego se vuelve a realizar la conducta, como generando el efecto de distanciamiento propuesto por Brecht (1973). Asimismo, Schechner plantea que la conducta restaurada permite a las personas y a los grupos volver a ser lo que alguna vez fueron o, mejor aún, volver a ser lo que nunca fueron y desean haber sido o llegar a ser. “La verdad” o la “fuente” original se pueden perder, ignorar o contradecir: “La conducta restaurada puede durar mucho, como algunos dramas y rituales, o durar poco, como algunos gestos, bailes y mantras” (Schechner, 2000, p. 107). Tomo entonces la categoría de conducta restaurada para reflexionar sobre los gestos y corporalidades que buscábamos primero seleccionar y luego escenificar en el proyecto de teatro mapuche. Desde la mirada de lo restaurado, entonces, es dable pensar las partituras corporales que organizábamos como posibles recursos para representar el pasado de nuestro pueblo atravesado por la historia de sometimiento y por el consecuente silencio. Buscamos, entonces, retomar la danza del *mazatum* [la danza de la cosecha] y restaurarla, tal como nos la imaginábamos, a través de los relatos que nos llegaron. En el taller buscábamos partituras de gestos vinculados a las ceremonias, danzas y acciones cotidianas para deconstruirlos, tomar fragmentos y reconstruirlos. Schechner plantea que en las conductas restauradas el pasado se recrea no solo en el presente sino también en términos de un futuro. En ese sentido, el trabajo realizado en el taller de teatro apostó a generar un repertorio de lo que podríamos decir eran conductas restauradas (tomando elementos de las danzas, las ceremonias y los juegos), para generar identificación entre los mapuche y crear colectividad como Pueblo.

Así como un grupo se encontraba en una comunidad rural reflexionando sobre la forma del Taller de Teatro Mapuche, la puesta en escena que haríamos y cómo la llevaríamos a cabo, con qué procedimientos y demás aspectos, en la ciudad de Bariloche otro grupo se hallaba organizando lo que sería el Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche *Wefkvletuyiñ*. El objetivo que perseguíamos era presentar el montaje teatral logrado en la comunidad en el marco del Encuentro que juntaría otras agrupaciones políticas y artísticas. El grupo que llevaba adelante estas actividades no estaba articulado en una organización mapuche, al estilo de las organizaciones de los años anteriores; éramos jóvenes, algunos universitarios y otros trabajadores, que vivíamos en diferentes lugares y compartíamos, además del interés por lo mapuche, el hecho de que todos nos habíamos criado en la ciudad de Bariloche. Nos habíamos encontrado en la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Iñche Mapuche Ngen* [Yo Soy Mapuche] y, junto a la organización *Newentuayíñ* [la fuerza de todos], discutíamos acerca de la contemporaneidad de lo mapuche, a raíz del desafío que

propuso la incorporación de la pregunta en el censo. En el marco de esas reflexiones concluimos que era necesario generar un espacio artístico y político para profundizar la discusión instalada sobre la identidad mapuche que se dio en la experiencia del censo en 2001. Observábamos la heterogeneidad de los mapuche: éramos jóvenes, niños, niñas, adultos, adultas, ancianos, ancianas, estudiantes, obreros, obreras, urbanos y rurales, entre otras cosas, y era necesario ahora hablarle a los propios mapuche más que al Estado. Había que comenzar a realizar un trabajo interno, íntimo. A partir de todas estas nuevas discusiones se planificó el Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche.

Representaciones artísticas mapuche: la búsqueda de lo poético como proyecto político

El Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche se desarrolló durante los tres primeros días de febrero del año 2002, en la ciudad de Bariloche, y fue denominado “*Wefkvletuyiñ-estamos resurgiendo*”. En términos generales, en este evento se buscó continuar con la reflexión instalada a partir del censo en relación con el autorreconocimiento de la identidad, así como marcar la heterogeneidad del Pueblo Mapuche. Se articuló con el Equipo de Comunicación *Werkvlzugun* de la organización *Newentuyaiñ* de Neuquén, así como con jóvenes mapuche de la ciudad, y se contó, además, con la colaboración de una productora cultural amiga, PuraDichaProducciones. De esta manera, se invitó a diferentes artistas para que presentaran sus trabajos en música, fotografía, teatro y artesanías, entre otros; se propuso como única condición que se autoadscribieran como mapuche.

Por otro lado, se invitó a una delegación de estudiantes universitarios pertenecientes a los Hogares Mapuche en Temuco, Chile, muchos de ellos de zonas rurales, quienes trabajaban con el teatro como herramienta para la recuperación de la cultura mapuche. Con esta acción se buscó visibilizar el hecho de que a ambos lados de la cordillera somos un solo Pueblo, a pesar de las divisiones que implementaron los Estados chileno y argentino, lo que proponía una continuidad con la línea de lo que la *Taiñ Kiñe Getuam* [Para Volver a Ser Uno] había planteado a principios de los años 90. Se contactó y se invitó, además, a organizaciones mapuche de Río Negro y Chubut y a referentes políticos mapuche. La organización del Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche se dio en el marco de los efectos de la crisis de 2001, con la sucesión de presidentes a nivel nacional y, en Bariloche, con la

acefalia de la municipalidad y de Radio Nacional.⁴⁰ Sin embargo, desde las secretarías de cultura y deporte de la municipalidad así como de Radio Nacional Bariloche, aportaron a que el Encuentro se realizara en el marco de esa inestabilidad política. Aún en ese contexto, el evento tuvo repercusiones en medios gráficos de nivel local, provincial y nacional y mucha gente llegó a participar desde diferentes puntos (ver figura 9).

Figura 9

*Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche Wefkvletuyiñ [estamos resurgiendo].
Escuela Municipal de Arte La Llave*



Fuente: fotografía de Matías Marticorena. Archivo *Wefkvletuyiñ*.

En síntesis, participaron de este evento diversas delegaciones y grupos de artistas y activistas mapuche de las provincias de Buenos Aires, Chubut, Neuquén, Río Negro y Temuco, IX región de Chile. La complejidad radicó en los variados modos en que cada uno asumía la identidad. Si bien el debate que abrió el censo generó que muchos se identificaran, otros se seguían preguntando acerca de su identidad ya que, aun cuando sus familias venían de comunidades mapuche, ellos se encontraban en la ciudad. En el imaginario se mantenía

⁴⁰ En alrededor de solo quince días el país tuvo cinco presidentes, todo esto en medio de una crisis socio-económica y en un contexto de profunda inequidad social (CELS, Centro de Estudios Legales y Sociales).

la idea de que había una “identidad mapuche verdadera” y que se ubicaba en la zona rural. Era necesario crear sensibilidad colectiva, algo que traspasara el razonamiento político (Kropff, 2008).

Este Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche buscó apelar a los sentidos a través de sus representaciones artísticas para, de esta manera, sensibilizar a los mapuche, en primer lugar, y al resto de la sociedad, en segundo lugar. El Encuentro marcó una trayectoria para muchos jóvenes mapuche urbanos, tanto en lo artístico como en lo político. En el programa del Encuentro escribí: “A través del teatro podemos dar a conocer nuestras formas y costumbres, podemos contar quiénes somos y quiénes queremos ser, a partir de lo que fuimos y de lo que nos quedó, debemos reconstruir nuestro ser mapuche hoy” (Álvarez, 2002, p. 5).

En el debate amplio y complejo sobre la identidad mapuche en el presente, el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche buscó apelar a un nuevo discurso político centrado en lo poético y en lo sensible. Para ampliar el concepto de lo poético explicitado en el marco teórico, sigo la línea planteada por Jorge Dubatti (2007) cuando argumenta que “la acción poética construye un orden otro, un orden diverso dentro del orden de la vida cotidiana. Se abandona el régimen natural y social habitual” (p. 92). El mundo poético, continúa Dubatti, es extracotidiano, donde se permiten desplazamientos, conexiones e interrelaciones con distintos planos de lo real, lo simbólico, y lo sagrado. Para que haya poéesis debe haber mediación ficcional con específicas configuraciones morfotemáticas.

En cuanto al cariz de lo sensible, es posible sostener estas indagaciones en los estudios de la antropología de las emociones, en el sentido de la afectividad propuesta por David Le Breton (1998), quien observa que existe un repertorio cultural en el que el sujeto se involucra y distingue los distintos estratos de afectividad que están conformados por la mezcla de relaciones sociales y valores culturales que se apoyan sobre una activación sensorial y donde actúa la sensibilidad del sujeto. Es decir que, a través de gestos, comportamientos y discursos culturales, en este caso, referidos a lo mapuche, el individuo se ve afectado. La afectividad, afirma Le Breton, “se entrelaza con acontecimientos significativos de la vida colectiva y personal” (p. 109). Desde este aspecto, el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche buscó generar un mundo otro a través de prácticas artísticas que apelen desde lo metafórico a lo sensible y así a lo político.

El Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche forjó un devenir colectivo en términos de sensaciones, se generó un devenir sensible. Asimismo, se trabajó para instalar nuevas formas de ser mapuche, cuestionando la mirada folclórica y tradicional que se tiene sobre lo indígena, lo que fue uno de los ejes centrales de este Encuentro, y el arte cumplió un rol fundamental. Desde este lugar se pensó el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche: un arte mapuche en el presente, que indague y nos invite a resignificar la identidad mapuche, a pensar en su heterogeneidad. Dice Lorena Cañuqueo, en el programa del Encuentro:

Un espacio creado para fortalecer la identidad y el pensamiento Mapuche; para que desde este lugar del Wallmapu (Territorio Ancestral Mapuche) pueda seguir proyectándose la posibilidad de afirmar que estamos resurgiendo en diferentes lugares y a través de diferentes formas. (2002, p. 2)

Un espacio que permita reflexionar desde lo poético la problemática acerca de lo mapuche. En ese sentido, fue útil pensar el arte desde un lugar posible para generar cambios. Siguiendo estos pensamientos, tomo la propuesta del filósofo Nicolas Bourriaud (2008), cuando sostiene la posibilidad de un arte relacional. El arte, afirma el autor, es un estado de encuentro. Retoma el término *intersticio* para graficar las relaciones humanas que generan nuevas posibilidades de intercambio, distintas a las existentes en este sistema. Afirma que es este el carácter de la exposición de arte contemporáneo, crear espacios libres, zonas de comunicación nuevas donde el intercambio humano sea diferente a los impuestos: “El arte contemporáneo desarrolla un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola” (p. 16). La experiencia relacional hace del espacio público no solo un lugar de exhibición de obras sino también de encuentro entre participantes.

Estos aspectos sobre la estética relacional propuestos por Bourriaud sirven para explicar lo sucedido en el Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche ya que se generó un espacio de comunión al interrelacionar a espectadores y actores. Por otro lado, se desarrolló lo que el autor denomina “ese pequeño espacio de gestos cotidianos determinados por la superestructura que constituyen los ‘grandes’ intercambios” (2008, p. 17). Los espectadores y actores formaron parte de un intercambio durante los tres días que duró el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche. El hecho de participar como actores, músicos, feriantes o espectadores del encuentro posibilitó que todos se vieran atravesados por la conmoción de encontrarse y relacionarse en ese espacio poético, reflexivo y político sobre lo mapuche. Se había generado un lugar común para encontrarse, para mirarse, identificarse y hablar sobre el presente mapuche desde distintos lenguajes artísticos.

Quiero destacar, a su vez, que la obra relacional quiebra con la idea de que el artista crea y el espectador solo recibe. En ese sentido, en el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche se pensó en el público no solo como receptor sino también como interlocutor. Después de cada presentación, el espacio de la feria con las artesanías y la venta de *kacija* [café mapuche],⁴¹ se prestaba para la conversación entre artistas, espectadores, organizadores y participantes. La obra relacional no se inspira solo en la trama social, sino que además se inserta en ella, generando una forma duradera en el sentido de que persiste planteando nuevas posibilidades de vida. Desde esta mirada, el Encuentro permitió que muchos mapuche que se venían haciendo la pregunta acerca de su identidad pudieran reafirmarla. Al mismo tiempo y por primera vez, al menos en la ciudad de Bariloche, posibilitó que se discutiera desde el arte la problemática mapuche en el presente. Se generó desde las diferentes representaciones artísticas con sus formas susceptibles, una discusión política acerca de la identidad mapuche y sus problemáticas en el presente (Bourriaud, 2008).

Teatro y ritualidad en la obra teatral *Kay kay egu Xeg xeg*

Así me contaron la historia de la gente de mi Pueblo [...] muchas veces podemos perder el rumbo, sucedió entonces que la gente comenzó a olvidarse de la tierra del respeto y equilibrio que debía existir entre todos. Aunque nuestros espíritus nos hablaban, no los escuchábamos. Así pasó que un buen día las aguas comenzaron a crecer, entonces la gente comenzó a ascender para que las olas frías no los alcanzaran. [...] Era la serpiente Kay-kay que se retorció de tristeza y enojo con la gente. Movía su inmenso cuerpo brillante sobre las aguas frías.

FRAGMENTO DE *KAY KAY EGU XEG XEG*, EN GOLLUSCIO (2006, p. 65)

A partir de la investigación y la exploración en las corporalidades mapuche, así como en el uso del idioma y en las ceremonias, llegamos al armado de la obra *Kay kay egu Xeg xeg*, cuya historia hace referencia al origen del Pueblo Mapuche. Allí se narra la relación de los mapuche con la tierra y en el argumento son importantes dos serpientes: *Kay kay*, que es la serpiente del agua, y *Xeg xeg*, que es la de la tierra. Para la cultura mapuche hay una fuerte relación con los elementos de la naturaleza y en el relato que elegimos representar se muestra

⁴¹ El café mapuche se prepara tostando trigo.

cómo comenzó ese vínculo. La historia de las dos serpientes es muy conocida y figura en muchas recopilaciones de relatos mapuche que han sido publicadas. El texto de esta obra se construye con la intervención de muchas personas, es decir que, como recurso dramático, mantiene cierta relación con los procedimientos de la creación colectiva latinoamericana (García, 2012). Siendo que el texto de la obra, en un primer momento, fue elaborado a partir del relato oral de Miguel Leuman, militante mapuche que participó de la organización *Newentuayñ*, repuesto en conversaciones durante el 2001, cuando se buscaba el modo en que esta narración, entendida como *kuify ke zugun* [palabras antiguas], pudiera ser aplicada para pensar la realidad actual del Pueblo Mapuche. Esta manera de reactualizar los relatos antiguos fue una estrategia política que instalaron los activistas mapuche de los años 90. Fue una forma de explicar el presente ya que se comienzan a visibilizar los relatos pero no como leyendas del pasado sino para explicar la urbanidad, el despojo y la tristeza acumulada de un Pueblo que ha sido olvidado. Es decir, es una acción política sobre los relatos mapuche. La reflexión de Miguel Leuman sobre el núcleo mitológico de *Kay kay egu Xeg xeg* está basada en esta estrategia política y decidimos tomarla desde el Proyecto de Teatro Mapuche.

En un segundo momento, junto a Fresia Mellico, hablante del idioma mapuche, acordamos utilizar la historia para llevar adelante el montaje teatral. En un tercer momento solicitamos la intervención de María Paz Levinson, en aquel entonces estudiante de Letras, para la elaboración poética del relato. Finalmente, Fresia Mellico tradujo al *mapuzugun* el texto escrito en castellano, y ambos son los que se utilizan para la puesta en escena.⁴² De esta manera, se genera una autoría colectiva de la obra, donde intervienen procesos creativos así como políticos. El proceso creativo del texto se articuló con el trabajo poético que se venía realizando desde lo corporal y gestual, con las danzas y el uso del idioma. A partir de seleccionar la trama a escenificar se construyó la textualidad que luego se fue articulando con lo escénico.

El texto dramático reactualiza el relato tradicional de *Kay kay egu Xeg xeg* incorporando la pregunta acerca de la identidad mapuche en el presente, como aporte más significativo. En este proceso, el relato oral fue reelaborado para que pudiera ser de utilidad en la explicación del presente y del devenir mapuche (Kropff, 2010). De este modo, el texto logrado para la puesta en escena remite a otros textos y, a la vez, se separa de ellos,

⁴² El texto completo se encuentra publicado en Golluscio (2006).

constituyéndose como una trama individual. Es un hipertexto generado a partir de las intertextualidades del relato tradicional, primero, y de los componentes que incorpora luego Miguel Leuman, al reactualizar el relato y traerlo al presente (De Toro, 2008 y Fischter-Lichte, 1983). De esta forma, la pregunta acerca de la identidad mapuche en el presente puede observar en el siguiente pasaje:

Es así como me contaron la historia. La gente también ayudó a que todo esté en equilibrio ya que tuvieron que rogar a *Xeg xeg* por ayuda y conocer a *Kay kay* agitando las aguas por su enojo. Enojo causado por ver que la gente sólo era “che” y se había olvidado de la tierra para ser mapuche. (Levinson y otros, 2006, p. 65)

En este fragmento se busca establecer un vínculo con los espectadores mapuche, teniendo como objetivo generar una reflexión que involucre a los mapuche cuando se plantea que podemos ser solo “che” y no mapuche. Así lo explicaba el activista mapuche Miguel Leuman, con quien planeábamos el taller de teatro que daríamos en la comunidad:

Entonces lo que tenemos que ver es en qué momento está la relación entre *Kay kay* y *Xeg xeg* hoy día. Si es una situación donde bajaron las aguas y hay toda una condición para repoblar todo eso, y si el agua la tenemos en los talones, la tenemos en la rodilla o nos está tapando el cuello. Y esto es re importante para empezar a hablar de cultura, porque la cultura sin esto otro es algo muy exterior. Está vacía [...]. Los mapuche muchas veces han incorporado varias cosas que no son de su cultura y las han hecho propias y las han incorporado a su propia ceremonia, a su vestimenta. Y tal pareciera que la perspectiva es esa. No porque entendamos la cultura de manera mecánica. Las cosas se tienen que incorporar precisándole a la gente que hoy día la relación entre *Kay kay* y *Xeg xeg* exige adoptar estas formas para seguir subiendo la montaña. Eso es lo que legitima este esfuerzo. Donde a lo mejor no es tan imprescindible vestirse como mapuche en el ámbito urbano sino que la gente reconozca en esta era a los mapuche por otras cosas que empiezan a decir o a vivir. (Miguel Leuman, reunión de planificación del proyecto de teatro, 02/06/01, en Kropff, 2010, p. 16)

Por consiguiente, el argumento de la puesta se basó en gente mapuche que vivía desconectada de su relación con la tierra, entendida como la representación de la cultura, de la historia del Pueblo Mapuche. Para modificar la desconexión que se escenifica aparece la serpiente *Kay kay*, ofendida y enojada por la situación, inundando todo. Las personas deben subir a las montañas para salvarse del agua. Cuando comprenden lo que sucede, le hacen ceremonia a *Xeg xeg*, la serpiente de la tierra, para que las ayude:

Fue así como llamaron a la serpiente *Xeg xeg* para que los ayude. Ella subió a la gente a su lomo gris y peleó con *Kay kay*. Pero ninguna de las dos fuerzas ganó sino que, al enroscarse para luchar, quedaron enlazadas formando un círculo, donde *Kay kay* no movía ya las aguas y *Xeg xeg* podía tener la gente a salvo. Así quedaron manteniendo el equilibrio y el círculo formado por las dos serpientes es el mismo que sostiene a la tierra y a la gente. (p. 65)

El relato no contenía diálogos salvo al inicio y al final con dos escenas respectivamente representada por niños. El resto de la puesta estuvo enmarcada en una narración que se iba relatando en español y en *mapuzugun* mientras sucedían las escenas. La actuación, como adelanté, quedó a cargo de treinta actores entre jóvenes, adultos, ancianas y niños de la Comunidad Curruhuinca. El montaje teatral buscó diseñar una determinada identificación estética en los espectadores mapuche, teniendo en cuenta el trabajo del autorreconocimiento. Los modelos de identificación estética que desarrolla Hans Robert Jauss (1992, pp. 259-270) permiten categorizar esta singular experiencia. En efecto, los esquemas propuestos por el autor en términos de una identificación “asociativa”, donde se asume un comportamiento lúdico-estético por parte del receptor, así como una identificación “simpatética” que aporta a la autoafirmación y a las bases solidarias con ciertos intereses comunitarios, operan como herramientas operativas para describir algunas de las múltiples instancias de producción/recepción de este espectáculo.

En consecuencia, el repertorio de gestos mapuche abordados buscó fortalecer determinados grados de identificación estética. El corpus de gestos trabajados, se puede clasificar en dos ámbitos, los del espacio público y los del espacio privado. A los referidos al espacio público los denominamos “gestos cotidianos”, son aquellos relacionados con las danzas, los saludos y el trabajo. A los del espacio privado los llamamos “gestos íntimos” y son los vinculados con las ceremonias religiosas, si bien, no es exactamente el espacio privado en el sentido individual del término, porque las ceremonias son colectivas. Esta clasificación estuvo relacionada con la discusión acerca de los gestos que sí se podían manipular en una puesta en escena y los que pertenecían estrictamente a la religiosidad, realizándose en espacios ceremoniales, por lo que no se podían manipular en el teatro (Álvarez y Kropff, 2003). Es decir, es el contraste entre las prácticas que se pueden realizar en un contexto interétnico y prácticas que son exclusivas de espacios mapuche. Los gestos que están vinculados a grandes ceremonias como, por ejemplo, el *Kamarikun*, que se realiza en el mes de febrero con la segunda luna y en el cual se baila el *coike purun* [danza del avestruz], no podían llevarse a escena. En cambio, el *jejipun*, una ceremonia que, si bien se

lleva a cabo también en el *kamarikun*, se hace de manera cotidiana y cada uno puede efectuarla de manera acotada y particular (también llamada *pici famentun*), sí se consideró posible de representación.

En función de estos repertorios gestuales, las emociones que nos atraviesan y la manera en que repercuten en nosotros se alimentan de normas colectivas implícitas, es decir, de comportamientos que cada individuo expresa según su estilo y su apropiación personal pero identificables dentro de un mismo grupo porque forman parte de una simbólica social. Se trataba, entonces, de escenificar esas formas organizadas de comportamiento a través de gestualidades que fueran identificables para el público mapuche.

En el marco de los preparativos, surgió un problema a la hora de clasificar los gestos, ya que temíamos que si se mostraban en escena gestos incluidos en ceremonias mapuche se descalificara el trabajo teatral. Corríamos el riesgo de que la gente mapuche, sobre todo los mayores, sintieran que le faltábamos el respeto a nuestra espiritualidad, como comúnmente se denomina entre mapuche. Lo mismo nos sucedió con el uso de ciertos instrumentos, por ejemplo, el *kulxug* [tambor que se utiliza en el *kamarikun*]. Debíamos ser cuidadosos con el repertorio de gestos que habíamos seleccionado para escenificar. Nos interesaba representar formas gestuales mapuche o fragmentos de ceremonias donde buscábamos remarcar los gestos porque entendíamos que, si se visualizaban en escena estas “marcas mapuche en el cuerpo”, podríamos apuntar a la memoria colectiva del Pueblo Mapuche, podríamos generar sensibilidad y así autorreconocimiento.

De esta manera, en la primera escena aparecían los niños tocando los instrumentos tradicionales mapuche, se saludaban en *mapuzugun* y luego anunciaban a los mayores que llegaban a trabajar. Los adultos y ancianos entraban al escenario desde la parte trasera del público, pasando por toda la sala hasta llegar al espacio escénico, allí comenzaban la danza del *mazatum purun* que alude al trabajo de la cosecha de legumbres que se hacía antiguamente. En estas escenas se construye “aboriginalidad” apelando a nociones que se habían instalado en los años 90 –como observé en el segundo capítulo–, aquello que se relaciona con todo lo que se buscó recuperar, por ejemplo, las danzas tradicionales, el uso del idioma y del vestuario tradicional que llevaban todos los actores, tanto niños como adultos. Los hombres, por ejemplo, llevaban puesto el *xarilogko* [vincha] y las mujeres, un pañuelo en la cabeza, que se utiliza cuando se asiste a una ceremonia. Ambos objetos se usan entre mapuche para centrar el pensamiento y así poder tener un solo pensamiento. Esto

último, tomando las operaciones metaculturales que instala el activismo mapuche de los años 90. Es decir que estos elementos de la obra están dando cuenta de la recuperación del pensamiento mapuche, objetivo también heredado de la década anterior. En cuanto al uso del idioma, en la puesta se trabajó en un personaje, la narradora de la historia, representada por tres mujeres jóvenes que iban relatando la obra en *mapuzugun* (ver figura 10). La traducción de dichos textos al castellano se escuchaba en *off* con voces grabadas de los actores.

Figura 10*Narradoras en mapuzugun*

Fuente: fotografía de Matías Marticorena. Archivo *Wefkvetuyiñ*. De izquierda a derecha: Ayliñ Piren Huenaihuen, Laura Lemunao y Ayliñ Wagvlen Cariman.

Es posible pensar el trabajo realizado desde procedimientos híbridos al encontrar elementos que se cruzan entre el ritual y lo teatral (Turner, 1982). Desde esta propuesta, observo que la representación de *Kay kay egu Xeg xeg* conformó una combinación de componentes provenientes del ritual y de lo teatral, al ir hacia cierta “eficacia” con la representación y no solo buscando el entretenimiento, que es una de las diferencias que propone Schechner para pensar la relación entre el ritual y el teatro. La puesta en escena apeló, desde sus inicios con los ensayos, a representar un relato oral perteneciente a la población mapuche que la mayoría del público mapuche reconocía, buscando hacerlo partícipe de la reactualización del relato planteada a partir de revisar el conflicto acerca de la identidad mapuche en el presente. En síntesis, la propuesta teatral puso su atención en construir un mecanismo estético que generara una intervención crítico-reflexiva entre los mapuche; por ejemplo, a partir de representar gestos vinculados a lo ceremonial, reactivar el idioma y reactualizar danzas antiguas.

Los estudios de la performance contemplan que vivimos en un momento en el que las culturas se chocan, hibridándose, aunque no siempre estos choques sean políticamente correctos. Desde este punto de vista es que entiendo que la práctica escénica analizada se puede estudiar desde la teoría de la *performance*, donde encuentro además repetición y

restauración, dos elementos que, siguiendo a Schechner, he descrito previamente. Por ejemplo, la reflexión sobre el autorreconocimiento, lo que puede leerse en el siguiente fragmento, se ficcionalizó por medio de dos niñas que preguntan directamente al público (en *mapuzugun* y en español):

Y hoy Kay kay tal vez comience otra vez a agitar las aguas. Porque como aquella vez los mapuche volvemos a ser solo “che”, ¿nos estamos olvidando nuevamente de la tierra, de ser gente de la tierra, de ser “mapuche”? ¿No deberíamos escuchar a nuestros espíritus del pasado? (p. 65)

Se apostó a que cada espectador mapuche pensara sobre cómo era hoy su relación con los ancestros, cómo era su relación con la tierra, estos elementos que simbolizaban la identidad mapuche; en definitiva, la pregunta apuntaba a cuestionarse sobre la propia identidad en el presente. Este final, sumado a la combinación de los diferentes recursos utilizados en la puesta, generó como efecto un momento particular, posible de reconocer desde la noción de *communitas* (Turner, 1988). En ese momento de cierre se produjo un evento que partió tanto de los actores como de los espectadores: todos comenzaron a gritar “¡Mari ci weu! ¡Mari ci weu! ¡Mari ci weu!” [diez veces venceremos, diez veces estamos vivos]. El grito se extendió a toda la sala, a todo el espacio donde se realizaba el Encuentro (ver figura 11). Por ende, se consolidó la identificación simpatética diseñada en el espectáculo y, a su vez, se generó una experiencia ritualista posible de leerse desde el término de *communitas*, a partir del hecho de encontrarse todos en un único grito y llanto que ocupó toda la sala, extendiéndose a la totalidad de la Escuela de Arte, institución donde se realizaba el Encuentro. Hubo abrazos entre actores, entre espectadores y actores y entre los mismos espectadores, no se distinguió quién era organizador, quién feriante, quién actor o público, quién era mapuche urbano o rural, quién era mapuche y quien no lo era. Ese abrazo colectivo trascendió todas las categorías posibles, jóvenes, abuelos, abuelas, mujeres, hombres y niños experimentando *communitas*. Víctor Turner (1988), quien propone el término *communitas*, sostiene que es “un momento en y fuera del tiempo” y está íntimamente relacionado con el concepto de liminalidad (p. 100). Para Turner, según sus conceptualizaciones, existen dos modelos principales de interacción humana. El primero es el presentado por la sociedad como un sistema estructurado, que separa a los hombres entre más o menos. El segundo surge durante el período liminal, es el de la *communitas*, sin estructuras y sin marcar diferencias. La liminalidad tiene que ver con el umbral, que supone necesariamente ambigüedad porque se elude el sistema de clasificaciones que normalmente se establece en

el espacio estructural. Los entes liminales no están ni en un espacio ni en otro. En el caso de la obra teatral analizada, los actores de la Comunidad Curruhuinca, en su traslado desde el escenario hasta los baños de la Escuela de Arte, que fueron utilizados como camarines, se abrazaron con diferentes personas en el pasillo, mientras otros espectadores, organizadores y feriantes se abrazaban entre sí, en el espacio del salón, donde se había representado la obra. Es decir, se instaló una experiencia vital que trascendió la estructura del Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche. Puntualmente, Richard Schechner (2000) afirma que cuando sucede que actores y espectadores comparten algo más que unos mirar y otros actuar, cuando la *performance* forma parte también del público, lo teatral deja de ser primordial. Se aparta el entretenimiento, el drama deja de estar solo en el centro y se acerca hacia algo de la “eficacia”.

Por su parte, Ileana Diéguez (2007), investigadora sobre prácticas artísticas y políticas en América Latina, observa fenómenos escénicos situados en un espacio entre el arte y la vida y propone las categorías de liminalidad y *communitas* para analizarlas. Explica que algunos grupos teatrales debieron reinventar sus procedimientos artísticos para dialogar con la compleja realidad que los interpelaba. En uno de sus trabajos, la autora realiza el análisis sobre la puesta en escena de *Rosa Cuchillo* (2002), del grupo peruano *Yuyachkani*, allí da cuenta de una nueva categoría: *communitas* chamánica, para explicar lo que sucede en el final de esta propuesta teatral. Donde el público se acerca a la actriz y toma los pétalos de flores, así como el agua mojándose el rostro como en un gesto de bendición, Diéguez lee estas acciones desde la noción de *communitas* chamánica, en el sentido de purificación, de sanación (Diéguez, 2007, p. 78). Si bien observo que la puesta en escena de *Kay kay egu Xeg xeg* y lo generado hacia el final en el espacio del Encuentro no conforman exactamente *communitas* chamánica, sí me resulta útil acercar este tipo de estudios porque permiten visualizar la cercanía de las prácticas escénicas con la vida cotidiana y, a su vez, el efecto de modificación que generan en el público. De esta forma, en la obra teatral analizada se configura un momento de liminalidad y de *communitas* que transgreden las reglas impuestas por el teatro tradicional, y por todo el Encuentro, en cuanto a la relación entre actores, público y todas las clasificaciones sociales descritas: mapuche/no mapuche, rural/urbano, mujeres/hombres/niños, jóvenes/adultos/viejos. Se genera un espacio otro dentro del espacio del Encuentro que se corre de la estructura del mismo y conforma ese breve momento como *communitas*. Se produce, según mi análisis, un espacio fronterizo entre el arte y la praxis sociopolítica organizada.

Figura 11

Momento final de la representación de la obra



Fuente: fotografía de Matías Marticorena. Archivo *Wefkvletuyiñ*. Integrantes de la Comunidad Mapuche Curruhuinca de San Martín de los Andes.

La identidad en la ciudad a partir de los antepasados

Luego de la experiencia del Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche y de la presentación de la primera obra teatral, se conformó la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [Estamos resurgiendo]. Sentíamos realmente que estábamos resurgiendo del silencio, de la invisibilidad, del sometimiento, y necesitábamos apelar a todas las formas para marcar nuestra visibilización como mapuche. Después del trabajo de *Kay kay egu Xeg xeg* discutimos sobre las construcciones hegemónicas acerca de lo mapuche, intentando abordar la complejidad sobre nuestra identidad en el presente y repensando la misma en el ámbito urbano.

La segunda obra teatral se comenzó a trabajar en el 2003 y se estrenó en el 2004 en el mismo espacio donde se realizó el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche, la Escuela Municipal de Arte La Llave. La puesta fue el resultado de discusiones, reflexiones e investigaciones que realicé junto a los integrantes de la Campaña. Fue a partir de estas

reflexiones que me propuse, desde el Proyecto de Teatro Mapuche, realizar un nuevo taller en Bariloche pero esta vez, con jóvenes mapuche urbanos. De esta manera, buscábamos visibilizar lo mapuche en la ciudad. Para la realización del taller solicitamos un espacio en una escuela primaria en uno de los barrios populares de la ciudad. Invitamos a varios jóvenes mapuche, muchos de los cuales habían participado del Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche y habían visto la primera obra.

Esta vez, el taller de teatro estuvo solo a mi cargo y, en un primer momento, consistió en la realización de trabajos similares a los que habíamos realizado en la Comunidad Curruhuinca en tanto exploración del cuerpo y de la voz para, de esta manera, dar a conocer los recursos con los que trabaja el teatro, es decir, el cuerpo del actor. Se indagó nuevamente en gestos corporales que se identifican como propios de lo mapuche, a través de los que se realizan en las ceremonias: el *jejipun* [rogativa] y el *purun* [baile], y se comenzó a indagar acerca de qué era lo que nos identificaba como mapuche. En esas conversaciones surgió el tema de los ancestros, del linaje y de cómo cada uno de nosotros nos sentíamos ligados a nuestros muertos. A partir de esto es que comenzamos a armar la puesta teatral tomando la cuestión de la ascendencia.

Ana Ramos (2010) analiza los sentidos del linaje a partir de las relaciones sociales con los ancestros y explica que, en el Pueblo Mapuche, el pertenecer a un linaje permite a las personas comunicarse con sus antepasados a través de diferentes relaciones. Dice la antropóloga: “El pasado y el presente –los conocimientos tradicionales y las nuevas coyunturas de reflexión– se conectan en una relación dialéctica donde los muertos y los vivos mantienen una permanente comunicación” (p. 125). Durante el taller que realizamos se exploró en esta relación con nuestros muertos, todos sentíamos que estábamos comunicados con nuestros antepasados de alguna u otra manera. De hecho, en las ceremonias mapuche nos comunicamos, en primer lugar, con las cuatro personas o cuatro fuerzas que, se entiende, sostienen la relación de cada uno con la naturaleza, ellas son: *Puel Kuse*, *Puel Futa*, *Puel elxa zomo* y *Puel wenxe wenxu* [la anciana, el anciano, la mujer joven y el hombre joven que están ubicados hacia el este]. Luego, cada uno le hace ceremonia a sus antepasados, abuelos, bisabuelos, etc., quienes guían a cada persona. Los ancestros de un linaje son también llamados los *Kuify ke ce* [los antiguos de la familia], que acompañan a los que están en el presente.

Este uso cultural y dinámico de los vínculos ancestrales, dice Ramos (2010), permite generar un nosotros que actualiza una larga historia de relaciones familiares. Esto es lo que se tomó entonces en el taller de teatro. Según la autora, el “consejo”, denominado *gvlam* entre los mapuche, tiene potencial político al ser transmitido de generación en generación y, de este modo, da continuidad a la historia. Nosotros buscábamos fusionar el pasado con el presente trayendo las historias de generaciones anteriores a la escena teatral. Walter Benjamin (1991) afirma: “el consejo es sabiduría entretejida en los materiales de la vida” (p. 4), el “consejo” representa una propuesta referida a la continuación de una historia en curso y no involucra solo al que narra o al que recibe la historia sino a ambos en la comunión del conocimiento sobre el elemento de la narración y su capacidad de transmitir.

Propongo entonces, en este apartado, analizar la segunda obra *Tayñ Kuify Kvpan* [Nuestra vieja antigua ascendencia] (2004), teniendo en cuenta la reflexión política vinculada al autorreconocimiento. En ese marco, me planteo analizar el vínculo con los ancestros que se propone desde los mapuche en la ciudad y en el presente (Ramos, 2010; Benjamin, 1991). A su vez, me interesa observar las dimensiones dispóricas que ofrece la puesta en escena (Clifford, 2019). Es decir, a partir de la relación con los ancestros, la propuesta teatral busca explicar los diferentes lugares por los que debió forzosamente transitar nuestra gente, y así explicar nuestro presente en la urbanidad. Observar el desplazamiento entre lo rural y lo urbano en la población mapuche en el presente, requiere necesariamente prestar atención al desplazamiento histórico desde el campo hacia la ciudad. Laura Kropff (2019) plantea que existe en los discursos hegemónicos una normalidad de fijación frente a una anormalidad de desplazamiento, y observa lo paradójico de la situación mapuche: por un lado, la obligación de movernos, de trasladarnos (entre otras cosas por la imposibilidad de obtener la propiedad de la tierra), sin embargo, por otro lado, se considera la movilidad como algo excepcional, opuesto a la autenticidad étnica. Esto visto desde la lógica estatal asimilacionista que nos instala a los mapuche migrados en la ciudad como desprovistos de nuestra condición de mapuche. Cuando como ya observamos, a partir de los resultados de los últimos censos, la mayoría de la población mapuche hoy se concentra en los barrios marginales de las ciudades; construidas estas ciudades sobre lo que fue el territorio mapuche autónomo hasta fines del siglo XIX.

***Tayĩn Kuify Kvpán* [Nuestra vieja antigua ascendencia]**

Mi abuelo se llama Mañkew,
su lugar de origen es Pichi Leufu,
le gusta trabajar el cuero de animal,
él ya es tierra.

FRAGMENTO DE LA OBRA *TAYIÑ KUIFY KVPAN* (2004)

Estructura textual y ficcional

Esta obra no fue publicada aún, como sí lo fueron las otras dos abordadas en este capítulo. La dramaturgia estuvo a mi cargo y la realicé a partir de las exploraciones llevadas adelante en el nuevo taller de teatro. Para su análisis utilizaré el texto teatral y además tendré en cuenta los registros documentales de la función de estreno. La obra se presentó en el mismo espacio donde se estrenó la primera puesta en escena, la Escuela de Arte La Llave de la ciudad de S. C. de Bariloche, el 14 de febrero de 2004. Esta nueva práctica escénica mantuvo el “fundamento de valor” (Dubatti, 2002, p. 65) atribuido a la experiencia artística anterior, es decir, las indagaciones estético-políticas sobre el autorreconocimiento. Por lo tanto, buscábamos que el lugar del estreno de esta segunda obra permitiera un nuevo espacio de encuentro. Con este objetivo, se invitó a estos músicos y militantes mapuche. Así, al finalizar el montaje teatral se continuó con la presentación de dos músicos mapuche de la zona, Rodolfo Cancino, quien más adelante se sumará al espacio de la Campaña de Autoafirmación Mapuche, y Chacho Liempe, un militante histórico del Consejo Asesor Indígena (CAI).

La puesta en escena está estructurada en seis cuadros que no presentan una unidad de acción ni poseen una necesaria relación entre sí; en ese sentido, se distancia de la dramaturgia aristotélica: principio, nudo y desenlace, como así también de la organicidad atribuida a la estructura dramática como un todo (Naugrette, 2004, pp. 68-69). El espectáculo comienza cuando el público entra a la sala. Allí se encuentran ya en escena dos de los personajes, dos ancianos que representan a los espíritus del pasado, los muertos que hoy siguen acompañando a los vivos. La anciana teje sentada a un costado mientras el anciano yace muerto en el medio de la escena. Luego, una vez que ya está ubicado el público en sus asientos, se da inicio al cuadro 1, donde aparecen dos jóvenes mujeres que le traen ropa y

comida al *alwe* [espíritu]. Después de depositar los utensilios, el anciano se para, toma la ropa que le han dejado y comienza a caminar hasta encontrarse con la anciana, quien representa otro espíritu; es decir, la obra se estructura entre vivos y muertos. Los muertos son ancianos y los vivos están representados por dos mujeres jóvenes que sufren el avance sobre sus campos, el despojo y la pobreza. A su vez, se desarrolla otro personaje, que es el de una anciana que se salva del avance del ejército sobre sus tierras, que no representa, necesariamente, un espíritu, aunque se puede relacionar con ellos y con las jóvenes que están en el plano de los vivos. De esta forma, este personaje, puedo decir, ocupa un espacio liminal dentro de la obra. En este punto la puesta en escena aborda otro momento histórico que nos atraviesa y se filtra en todos nuestros relatos: la Conquista del Desierto y sus años posteriores con la avanzada sobre nuestro territorio. Para escenificar este último momento, tomé el *Nawel gvxiám* [Historia del Tigre], que es un relato tradicional mapuche. En la historia del *Nawel gvxiám* se narra la vuelta al hogar después de haber pasado la guerra. El relato es llevado adelante por una anciana que ocupa el lugar de heroína, que se salvó de la invasión y además se encuentra con un tigre que no la ataca, sino que le ayuda, es al que llama *futa lamgen* [hermano grande]. En la narración se configuran el *newen* [fuerza] y el *kume feleal* [bienestar comunitario], apelando a los tres ejes temporales –pasado, presente y futuro– según lo explica Lucía Golluscio (2006, pp. 174-175) en el análisis que hace del relato. Este uso del tiempo que observa la autora, donde se interrelacionan los tres ejes, se debe a una utilización diferente de la noción convencional de tiempo, cercana a la perspectiva planteada por Paul Ricoeur (1999) entre la temporalidad y la narratividad, constructo en el que se conjugan el discurso, la cognición y la experiencia personal y social. Desde el Proyecto de Teatro Mapuche tomamos esta historia y la adaptamos para llevarla a la escena teatral.

De este modo, la obra propone una escenificación de la muerte interrelacionada con lo cotidiano: el tejido, la conversación, la comida, etc. y, a su vez, el abordaje sobre el relato tradicional mapuche de la *Historia del Tigre*. Los personajes ancianos que representan a los *alwe* [espíritus] irán apareciendo en distintos momentos a lo largo de la puesta en escena, serán los que conecten al presente con el pasado, a los vivos con los muertos, y serán los que brindarán ayuda a los que permanecen vivos, en este caso, las jóvenes y la anciana que viene escapando de los avances militares. Dicen los *alwe* [espíritus]:

Anciano *alwe*: Marimari papay, [buen día, buenas tardes anciana] ¿cómo anda?

Anciana *alwe*: Más o menos no más.

Anciano *alwe*: ¿Por qué abuela? Cuente.

Anciana *alwe*: Porque tuve un sueño malo, ¿sabe? Algo malo va a pasar.

Soñé con mucha agua y mucha nieve, que la gente corría. Algo malo va a pasar.

Anciano *alwe*: No se preocupe abuela. Vamos a mandarles nuestra fuerza, nuestro *newen* [fuerza], para que ellos estén bien.

Anciana *alwe*: Sí, pero debemos hacerlo pronto. Algo malo va a pasar. Quisiera darles *newen* [fuerza], fuerza para que puedan estar bien. Porque eso es lo que debemos hacer. (Álvarez, 2004, p. 4)

Puedo pensar este fragmento desde lo que Walter Benjamin (1991) propone como “consejo”. La anciana *alwe* [espíritu] está preocupada por hacer llegar su consejo desde el espacio que ocupa ahora y busca comunicarse con sus familiares de alguna manera para aconsejarlos sobre lo malo que puede suceder. Benjamin sostiene que el narrador está en la misma línea que el sabio o el maestro, conoce de consejos como el sabio. En este caso, la anciana *alwe* sabe lo que va a suceder y quiere contárselo a su gente, cumple el lugar de sabia, de consejera.

En cuanto a las acciones que realizan las dos jóvenes, que representan además a los vivos, se trata de fragmentos metafóricos que buscan figurar el presente del Pueblo Mapuche. Estas piezas se realizan a través de diferentes acciones como el juego mapuche del *palig*, la cocina, el lavado, etc.⁴³ Este repertorio de gestos y prácticas, realizado por los personajes de las jóvenes es retomado del trabajo gestual y corporal que se abordó para el armado de la primera puesta en escena, *Kay kay egu Xeg xeg*. A su vez, a partir de las acciones que representan las jóvenes se muestran los conflictos territoriales que se dan en las áreas rurales al realizar, por ejemplo, gestos en penumbras mientras en una pantalla se proyectan diapositivas con imágenes de campos alambrados.

Puntualmente en cuanto al juego del *palig* en el armado de esta obra, se incorporó como un elemento más al repertorio de gestos y prácticas mapuche que se venía trabajando desde la primera puesta en escena. Este juego es tomado de la militancia del activismo político mapuche de los años 90, cuando proponen una recuperación cultural de varios aspectos de lo mapuche. En la obra el *palig* está en la misma línea que las acciones que se

⁴³ El juego del *palig* [pelota] es también conocido como “la chueca”, es muy similar al jockey.

reconocen cotidianas, como cocinar y lavar. De esta manera, al poner el juego en estos términos, se buscó instalar un presente mapuche idealizado, donde lo cotidiano es también recurrir al *palig*, aunque en la realidad solo se retoma cuando hay un “parlamento”, denominación que se le da a las grandes reuniones políticas mapuche. Escenificar el juego ancestral del *palig* fue una búsqueda por instalar en el público mapuche los momentos colectivos del Pueblo, vinculados a lo lúdico, esto último construido desde el activismo político mapuche anterior y argüidos en la *Taiñ Kiñe Getuam* [Para Volver a Ser Uno].

Siguiendo esos fundamentos, en la obra se incorporan también algunas frases en *mapuzugun* buscando potenciar una estetización lingüística con códigos propios. Se observa en la escena de las jóvenes: “Jóvenes: *Kupape pali, kupape pali, kupape pali, kupape pali. Wvle liwen xipayan, kañpvle amuan, kintuafiñ mapucewñi kuxan kawkenonmu ce.* [Mañana temprano me voy de este lugar, me voy a otro, donde no sufra tanto]” (p. 3).

Por otro lado, la obra trabaja con proyección de imágenes de campos alambrados que buscan remitir a los conflictos territoriales pasados, así como a los actuales, y hacerlos presentes a través de estas imágenes. Este gesto persiguió el fin de referir a momentos históricos, no muy lejanos, y por los que muchas familias mapuche perdieron sus campos y se encuentran en la actualidad viviendo en la ciudad. Este cuadro de la propuesta escénica se realizó a partir de fotografías de campos alambrados de familiares de integrantes del Proyecto de Teatro Mapuche. Mientras se mostraban estas imágenes, las dos mujeres que representaban a los vivos intentaban formar una figura en el piso: el *ñimvl* [símbolo que es utilizado en los tejidos mapuche] (ver figura 12). Como una especie de rompecabezas, las jóvenes trataban de armar la figura, cosa que finalmente no logran.

Hasta aquí, la estructura ficcional y la organización de la acción escénica permiten identificar contenidos vinculados con la espiritualidad, la historia regional, la disputa política y la vida social de los mapuche. Para representar este último elemento, se retomó el repertorio corporal que se venía utilizando desde el primer trabajo teatral, los elementos y gestos vinculados a lo ceremonial, la utilización de instrumentos mapuche, y el uso en algunas escenas del idioma.⁴⁴ A su vez, se incorporaron nuevos gestos y prácticas mapuche,

⁴⁴ En cuanto a los instrumentos mapuche, siempre se tuvo en cuenta que fuera posible manipularlos en una puesta en escena, es decir, se cuidó de no utilizar el *kulxum* [tambor mapuche] que, se considera sagrado para la mayoría de la población mapuche.

en primer lugar, la vinculada a la ceremonia para los muertos, el *elwvn*, también el juego del *palig*, el gesto de lucha con el brazo levantado, incorporado por el activismo político de los años 90. El repertorio que se incorpora en este caso, estaba o al menos buscaba estarlo, vinculado a lo urbano, como por ejemplo el gesto de lucha. Es decir, que se fue profundizando en un archivo de prácticas, gestos y corporalidades que en una acción metacultural se configuraron en el trabajo teatral como un repertorio corporal mapuche. La obra busca remitir al pasado del Pueblo Mapuche pero, a su vez, instalar la problemática que existe en el presente. Por consiguiente, se trabajó con recuerdos-imágenes, relatos y símbolos, y se investigó la ceremonia que se realizaba antiguamente a los muertos, el *elwvn*, para abordar todo el material de manera tal que parezca vinculado a prácticas de la cotidianidad del presente.

En este sentido, encuentro tanto en el texto como en la puesta en escena algunos procedimientos del drama simbolista canónicos (ver Dubatti, 2009) al trabajar con elementos imaginarios, oníricos y mitológicos que construyen un puente hermenéutico entre lo vivencial y lo trascendental, por ejemplo, como sucede en el cuadro referido al relato tradicional del *Nawel gvaxam* [Historia del Tigre], al abordar el efecto de misterio, de conexión con lo desconocido. Esta secuenciación dramática se trabajó desde la ausencia de este tigre mitológico, pues solo es sugerido por la anciana en el devenir de la acción. En este sentido, el vacío invitó a ser completado con la mirada y atención del espectador. Otro de los recursos simbolistas puede encontrarse en el abordaje sobre la muerte desde la concepción mapuche; se representa lo misterioso, aunque de manera cotidiana, pero se trata también lo desconocido. A su vez, la escena del armado del *ñimvl* [figura mapuche de los tejidos] aparece como un símbolo complementario, como vehículo de opacidad y misterio que intenta remitir a determinados significantes de la cultura mapuche por medio del lenguaje poético de la simbología de nuestro pueblo. Fue un modo de sugerir la fragmentación del Pueblo Mapuche en el presente. En los ensayos desconocíamos hacia dónde nos llevaba la idea de representar esa concepción de la muerte. En términos creativos, buscábamos expresar la diáspora del Pueblo Mapuche y la necesidad de comenzar a generar un tejido social mapuche urbano, pero el no saber estuvo incorporado en el proceso mismo de creación.

Otros recursos que consolidan las bases estético-simbólicas de esta práctica escénica aluden a la indeterminación nominal de los personajes, quienes no poseen nombres propios,

ni están jerarquizados por niveles de acción, sino que responden a identidades genéricas como “anciana”, “anciano” y “jóvenes”. El cuadro de la anciana con el *Nawel* marca una diferencia de los personajes en este sentido, porque sí se la puede leer a ella como protagonista al ser quien desarrolla y concentra la acción dramática de esta secuenciación.

Con el aporte del tiempo transcurrido y desde una posición crítica sobre lo realizado, puedo argumentar que este cuadro, donde se representa el relato tradicional del *Nawel gvaxam*, generó una discordancia dramática, al quedar una primera parte que representa a los vivos a través de las dos jóvenes y a los muertos a través de la anciana y el anciano, quienes cumplen la función de ser *alwe* [espíritus]. En cambio, en la segunda parte, con la representación del cuadro sobre el *Nawel gvaxam*, la anciana que es acompañada por el tigre mitológico ocupa el lugar de los vivos, sin embargo, se puede comunicar con los muertos a través de una rogativa que realiza. Es decir, la estructura ficcional presentó ciertos problemas dramáticos porque se generaron dos diégesis en una, sin un lógica u orgánica articulación. Por un lado, se encuentra la representación del vínculo con la muerte que existe en la cultura mapuche y apela a la relación, sobre todo, de los jóvenes urbanos con la espiritualidad mapuche. Por otro lado, se encuentra la representación del relato tradicional del *Nawel gvaxam* [Historia del Tigre] que intentó indagar en los traslados obligados que debió realizar la población luego de la Campaña del Desierto y la fragmentación familiar que eso generó.

Figura 12

Imagen del ñimvl en un telar mapuche



Fuente: <https://images.app.goo.gl/BuPZoanMbQwMK4b9>

Personajes: Anciana, Espíritu y Pueblo

En el cuadro cinco de la organización ficcional hace su aparición en escena la segunda anciana, es el personaje que trae al presente el relato del *Nawel gvnam* [Historia del tigre]. Esta narración tiene significados históricos: se trata de una historia que da cuenta de los momentos sucedidos en la Conquista del desierto. Así como en la primera obra teatral tomé lo que se denomina en *mapuzugun kuify ke zugun* [palabras antiguas] con el relato de *Kay kay egu Xeg xeg*, en esta segunda obra –como ya dije– recuperé el *Nawel gvnam* [Historia del Tigre] (Golluscio, 2006). Lo que me interesó de este relato tradicional del *Nawel* es que permitía explicar los desplazamientos y el vínculo con los ancestros en el presente.

James Clifford (2019), cuando se refiere a la experiencia indígena y la movilidad, plantea que desde la construcción discursiva se nos liga a un lugar, pero de manera fija, instalando que el desplazamiento acarrea aculturación y pérdida de la identidad, a esa construcción el autor la denomina nativismo. Propone, entonces, hablar de dimensiones diaspóricas para explicar la experiencia contemporánea e histórica de los pueblos indígenas esto en el sentido de mantener cierta conexión en la dispersión. De esta manera, se visualiza que los pueblos indígenas a pesar de las historias de desplazamientos, genocidio y asimilación forzada producen sentido de ser en el presente (Clifford, 2019, p. 2). En esta

línea, con la propuesta escénica que motiva este análisis busqué representar la experiencia traumática de los movimientos a la ciudad vinculados con el despojo territorial desde la llamada Campaña del desierto. Me propuse abordar la identidad mapuche en relación con la pérdida de nuestro territorio pero que, sin embargo, precisamente ese evento nos daba sentido de pertenencia al Pueblo Mapuche. Es decir, es posible hablar de dimensiones diaspóricas, entendidas como aspectos de un continuum de apegos desiguales. En el caso mapuche, es analizar el modo en que la experiencia de movilidad se incorpora en los procesos de construcción de identidad mapuche (Kropff, 2019). Es visualizar nuestra imposibilidad de ocupar nuestro territorio ancestral con autonomía, a pesar de vivir en el territorio. Vivimos en diáspora en nuestra propia tierra, estamos dispersos dentro de nuestras propias tierras.⁴⁵

Desde el género del *gvxam*, dice Lorena Cañuqueo (2004), la construcción de territorio se realiza dentro de la trayectoria del relato y expone otros sentidos: “No son lugares de pérdida sino lugares de los que proviene nuestra pertenencia como mapuche” (p. 35). El *Nawel gvxam*, desde las palabras de Cañuqueo, nos permite explicarnos en el presente, posibilita entender incluso nuestro linaje.⁴⁶ Al respecto, del personaje de la anciana dice:

¿Por dónde andaré? Hace tanto que ando caminando. Voy a descansar un ratito, podría dormir un poco siquiera, quién sabe hace cuánto que ando caminando. (Intenta descansar, pero escucha pasos de un animal. Es un tigre que se viene acercando). Ah, ¿qué es eso? Pero ¿de dónde me viene siguiendo? Seguro que es un bicho hambreado, pero, (intenta subirse a un árbol) ¡quieto, ahí *Nawel*, quieto tigre! ¿Qué quiere? ¿*Iney pigeymi*? ¿Cómo se llama usted? ¿*Futa lamgen*? [Hermano grande]. No conozco ese nombre yo. ¿Qué me va a acompañar? Yo no sé dónde estoy, ando pérdida, de lejos vengo yo, de la tierra *Calfu Mapu pigey*, [se llama la tierra azul] de allá vengo yo, qué sé yo hace cuánto que ando. ¡Quietos!, no se mueva de ahí. (Comienza a caminar para alejarse del tigre), ¡pero no me siga!, quédese ahí le digo. ¿Va a caminar conmigo? ¿Y dónde vamos? ¡Ay! *Nawel*, dame fuerzas para encontrar mi gente. Yo te sigo, vamos a caminar, yo te sigo. (p. 5)

⁴⁵ Esto último es tomado de conversaciones informales mantenidas con Miguel Leuman, militante mapuche fallecido en el año 2017. Para un análisis más profundo ver Kropff, 2019.

⁴⁶ Lorena Cañuqueo, además, representó el personaje de la anciana en el cuadro sobre el *Nawel gvxam*.

Este personaje desarrolla sus acciones dramáticas a través de la verbalización, es decir, en su discurso relata qué le ha pasado, de dónde viene y a quiénes busca. Siguiendo el análisis de García Barrientos (2003), es a través del recurso del monólogo, entonces, que el público se entera de las condiciones de existencia y de los objetivos del citado personaje:

Anciana: ¡Qué íbamos a pensar nosotros que nos iba pasar esto! Llegaron los malones *winka* [invasores] y se llevaron todo, el ahumadero quedo no más, todos desparramado, unos por allá, otros por acá. ¡Qué sé yo!, pero no camine tan rápido, ya me duele mi rodilla, no ve que yo ando jodida de mi rodilla. ¡Ay!, yo me quedo acá *Nawel*, yo me quedo acá, voy a hacer mi rogativa sabes, así hacíamos nosotros antes cuando necesitábamos fuerzas sabes *Nawel*, así hacíamos. (p. 5)

Mediante esta verbalización/acción, e la anciana pide fuerzas a través de una rogativa mapuche que realiza a los espíritus antiguos, para tener bienestar y encontrarse con su gente. Tal como muestra el cuadro seis, donde aparecen los dos ancianos *alwe* y le dicen:

Anciana *alwe* [espíritu]: abuela, no se preocupe que va a encontrar a su gente, siga no más al *Nawel*, él la va a guiar.

Anciano *alwe* [espíritu]: siga al *Nawel* abuela y cuando encuentre su gente dígame que haga *kamaruko* [ceremonia], que haga rogativa, que vuelvan a hacer las cosas de antes, porque así se debe hacer abuela (Se van). (p. 5)

Al realizar su rogativa, la anciana puede comunicarse con los *alwe* [espíritus], además, dialoga con el *Nawel* [tigre mitológico], quien la ayuda a volver a su hogar y así encontrarse con su gente. Este personaje es el que articula la relación entre los vivos y los muertos. Los *alwe* [espíritus] son los que le piden que le comunique a su gente que vuelvan a realizar el *kamaruko* [ceremonia]; entonces, el personaje de la anciana tiene, además, un legado que cumplir. En la puesta en escena intentamos hacer hincapié en este sentido de pertenencia y, sobre todo, buscamos conectar los espacios del campo y la ciudad a través de las acciones que, por ejemplo, realizaban las jóvenes cuando intentaban armar la figura del *ñimvl* [símbolo que es utilizado en los tejidos mapuche], mientras se proyectaban imágenes de campos alambrados, y también a través del relato del *Nawel gvxi*. La anciana, finalmente, se encuentra con una de las jóvenes (ver figura 13). Dicen:

Joven: ¿y de qué gente es usted?

Abuela: de los Namuncura.

Joven: mi abuelo era gente de Namuncura. (Se acerca a la abuela y la saluda).

Y ¿cómo es que vino a parar acá?

Abuela: es que hace varios días que ando caminando ¿sabe? Yo vengo de lejos, perdimos todo donde estábamos.

Joven: acá también se ha perdido mucho abuela, hay muchos que siguen perdidos todavía. Pero si usted llegó abuela, seguro que otros van a llegar. Los *alwe* seguro que le dieron fuerzas para llegar.

Abuela: sí ellos me dijeron que siga al *Nawel*, que él me iba a traer de vuelta con mi gente.
(p. 6)

Figura 13

La anciana cuando se encuentra con la mujer joven



Fuente: fotografía de Matías Marticorena. Archivo *Wefkvetuyiñ*. De izquierda a derecha, Lorena Cañuqueo y Sofía Curapil.

La obra teatral propone vincular simbólicamente a los vivos con los muertos, estos últimos ubicados en el lugar de los ancestros. En esa vinculación, el personaje de la anciana del relato del *Nawel gvaxam* es la que pone en relación a todos los personajes y es en la que se visualiza de manera más explícita la problemática sobre la diáspora del Pueblo Mapuche (Clifford, 2019). La anciana viene de otra tierra, según explica, de la *Calfv Mapu* [tierra Azul], huyendo de las avanzadas del ejército y aparece en el tiempo y espacio presente, que

es el de las jóvenes, que han despedido a su abuelo que nació en otra tierra, en la ciudad. Es decir, si bien el personaje de esta anciana generó las discordancias dramáticas comentadas, logra vincular el tiempo y espacio del Pueblo Mapuche de fines del siglo XIX con la contemporaneidad de la población mapuche. Lo que me interesa resaltar es que el fundamento de valor poético de esta creación, erigido sobre los constructos del autorreconocimiento, se expresa en este cuadro mediante la resignificación estética de los traslados que quedan configurados en la diáspora mapuche.

En síntesis, el texto teatral asume como hipotextos referentes históricos en relación con los desplazamientos de la población mapuche hacia la ciudad y expone tópicos narrativos de los relatos orales mapuche, como el *Nawel gvaxam* [Historia del Tigre]. Además, aborda la problemática generacional con la propuesta de las jóvenes en oposición a la de los ancianos que representan a los ancestros. Los personajes reelaboran diferentes significantes de la cultura mapuche para dar cuenta de esa realidad violenta, aunque sin recurrencias mimético-reproductivas, pues –como ya se dijo– la estructuración de la acción se nutre de componentes simbolistas, los que, a su vez, contribuyen a la reactivación de un tiempo pasado que se entrelaza o dialoga con lo mítico-transcendental. Así, en el último cuadro, la anciana con la ayuda del tigre mitológico encuentra a su gente, representada en la joven que sale a su encuentro. De esta manera, con el encuentro de la joven y la anciana finaliza la obra, reconfigurando la diáspora mapuche desde la dispersión que plantea Clifford (2019), lo que significa que se está de todas formas vinculados, así es posible reconstruir desde el linaje las fracturas del Pueblo Mapuche.

El espacio y el tiempo

El desarrollo de la acción dramática antedicha se expresa en una singular dimensión: el uso circular del espacio, exponiendo una concepción que se instaló como operación metacultural en el movimiento político mapuche de los años 90. En esta concepción particular del espacio confluyen la espiritualidad y también en ámbitos de activismo. Desde esta mirada, la obra propone explorar en lo que se conoce como la *Meli Wixan Mapu* [Las cuatro tierras], que simboliza los cuatro puntos cardinales. El espacio escénico se configura como un círculo con cuatro aperturas por las que entran y salen los actores. El público queda, entonces, ubicado en forma circular. Con esto, el grupo introduce al público en lo que sucede en escena.

En la obra se representa a un pueblo herido, fragmentado y olvidado que busca proyectarse en el público, involucrando a los espectadores para conformar un tejido social mapuche a través de la representación de un repertorio compartido. Además, a través de esta organización del espacio, se persigue el objetivo de que el espectador reconozca allí mismo la vinculación con lo ceremonial. En cuanto a la construcción de las dimensiones temporales, diegéticas y escénicas, la obra presenta un “orden crónico” (García Barrientos, 2003, p. 92) diferenciado. Propongo este análisis porque entiendo que estamos ante un relato no-conventional y que, de esta manera, no es posible inscribirlo en un lenguaje canónico del teatro.

En el cuadro cinco de la puesta en escena –cuando se escenifica el relato del *Nawel gvaxam* [Historia del Tigre]– aparece un “tiempo otro”. Se configura, entonces, a partir aquí, los puentes hermenéuticos entre un tiempo histórico, un tiempo mítico y un tiempo sagrado. El primero está ligado a un pasado que propone revisar la historiografía, es un tiempo pasado que sirve para explicar el presente, siendo que el relato del *Nawel gvaxam* [Historia del Tigre] es para la población mapuche una historia que narra hechos que sucedieron (Golluscio, 2006). Dice la anciana: “Llegaron los malones *winka* [invasores] y se llevaron todo, el ahumadero quedo nomás, todos desparramado, unos por allá, otros por acá...” (p. 5).

La anciana que trae el relato del *Nawel gvaxam* [Historia del tigre] propone un tiempo latente en la obra, en términos de grado de representación del tiempo, según García Barrientos (2003, p. 84), el tiempo de la Conquista del desierto. Ella perdió a su gente, a su familia y a su tierra, es lo que explica cuando afirma que viene de la *Calfv Mapu* [la tierra de Azul], al sur de la provincia de Buenos Aires. Remite entonces a un tiempo histórico, de sufrimiento, y este tiempo se cuela en el presente, que es el tiempo de las jóvenes.

Por su parte, el tiempo mítico aparece cuando la anciana, a través de su relato, trae a escena al *Nawel* [tigre mitológico], animal que en ningún momento habla, es decir que no se humaniza (Golluscio, 2006). El tigre mitológico del Pueblo Mapuche es un animal pequeño que, al aparecer, acompaña y guía. Georges Balandier (1973), quien estudió sobre el mito en sociedades de tradición oral, como es la del Pueblo Mapuche, propone un análisis que me resulta útil para explicar el tiempo mítico que se trata en la obra. Balandier explica que los mitos cumplen una función simbólica, que se relaciona con una función política que habilita la posibilidad para la descolonización. El relato del *Nawel gvaxam* [Historia del Tigre], entonces, puede funcionar desarmando el relato colonial de la historia oficial, representando

lo que los mapuche sabemos, conocemos y, sobre todo, cómo nos explicamos nuestro presente en relación con ese pasado violento que dejó la dominación político militar del Estado-nación en nuestro Pueblo. Desde esta perspectiva, el relato del *Nawel gvxam* funciona como acto político al buscar representar la consecuencia de la vida de los mapuche en la ciudad y, a su vez, el vínculo que mantenemos con nuestros muertos, nuestros ancestros. Este relato es un discurso de experiencia personal y social que explica los avances militares sobre el territorio mapuche (Golluscio, 2006).

En cuanto al tiempo sagrado, se evidencia cuando la anciana que representa la Historia del Tigre, cansada ya de caminar, apela a sus ancestros en una rogativa. En ella se le presentan los ancestros y se escenifica un tiempo espiritual cuando, por ejemplo, dice:

Anciana: Elcen mapun kuse, elcen mapun futa, goymalaiñ taiñ rvf zugun. Elueiñmaymvmn tamvn kvme newen. Puel mapun kuse, puel mapun futa, pewmagen kume alkvtuaymvmn tañi pichi jejipun. [Anciana que dejó a la gente, anciano que dejó a la gente no olvidamos nuestra verdadera palabra, dennos ustedes su buena fuerza. Anciana de la tierra del este, anciano de la tierra del este, espero que ustedes nos escuchen, mi pequeña rogativa]. (p. 6)

En el fragmento se puede observar el tratamiento sobre el tiempo sagrado en el sentido de escenificar un tiempo otro, alterando el presente y trasladándose a otro tiempo y otro espacio donde se da una relación con los ancestros. En ese encuentro se conjugan el pasado, el presente y el futuro, desde la ceremonia mapuche que realiza la anciana. En esa rogativa mapuche, la anciana se comunica con los antiguos que son espíritus y les pide que le den fuerza para llegar a encontrar su gente. El pasado radica precisamente en los muertos, que hoy son *pvjv* [espíritus], que acuden al presente de la anciana, y el futuro está en encontrar a su gente, el tiempo que viene es el que se desea. El tiempo sagrado es traído por la anciana al salir de su tiempo de caminata, de traslado, de ese tiempo de trabajo para trasladarse a través del rito/la ceremonia a un tiempo otro donde convive con otras fuerzas, que son la de los espíritus (Wunenburger, 2006, p. 55). Con la escenificación de este tiempo sagrado se propone una construcción de identidad y pertenencia de los mapuche singular, centrado en lo ceremonial y en el vínculo con los ancestros (Ramos, 2010).

En el final del montaje escénico se pudo escuchar el mismo grito de *Mariciweu* [Diez veces estamos vivos, diez veces venceremos] que se había oído en el estreno de la primera obra en el marco del Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche. Tal vez, rememorando

aquel espacio de encuentro; tal vez, reivindicándolo; un momento en el cual pudimos gritar en *mapuzugun* que estamos vivos.

Pewma-sueños: silencios llenos de historias

Mi abuela dice, que nací fuerte, porque me salvé y me cuenta
que mi mamá murió en el malón.

PEWMA-SUEÑOS (2010, p. 268)

La tercera obra teatral que propongo para su análisis es *Pewma-sueños* (2007), fue dos veces publicada –en el año 2010 y en el 2015–.⁴⁷ Esta obra ha sido objeto de análisis de diferentes investigadores en relación con distintos aspectos, como la relación con el proceso histórico de consolidación del Estado argentino (Pérez, 2010), la relación con el territorio (Cañuqueo, 2010), y el sueño como tratamiento del trauma de la memoria silenciada (Di Matteo, 2019). Además, se ha estudiado como texto interregional que indaga en la memoria herida, analizado desde lo autoficcional, lo real y lo biográfico (Tossi, 2020). Finalmente, se ha analizado también como parte de teatralidades mapuche que se trabajan en Chile y en la Argentina (Pereira, 2010 y Arreche, 2007). Por lo tanto, me voy a centrar específicamente en el modo en que la obra refiere a las fragmentaciones familiares que sufrió la población mapuche durante y después de los años de la Conquista del desierto, que está tratada a través de los sueños de los personajes. Quiero enfocarme en el tema de las fragmentaciones familiares porque la distribución de población mapuche y las deportaciones realizadas por el Estado durante y después de las campañas militares en Norpatagonia (Escolar y Saldi, 2018; Lenton y Sosa 2018; Mases, 2002; Papazian y Nagy 2018), dejaron efectos

⁴⁷ La primera publicación se incluyó en un libro centrado en la experiencia del Proyecto de Teatro Mapuche que incluyó el texto dramático, dos análisis de la obra escritos por Lorena Cañuqueo y Pilar Pérez y una reposición del contexto de producción escrita por Laura Kropff que estuvo también a cargo de la compilación y edición (Kropff, 2010). La segunda publicación forma parte del compilado de obras teatrales de la provincia de Río Negro que realizó Mauricio Tossi, en el marco de un proyecto de investigación de la UNRN (Tossi, 2015).

imborrables en las frágiles estructuras familiares que lograron sostenerse, efectos que son acarreados hasta el día de hoy. Me interesa visibilizar esos fragmentos, entonces, que se destacan en la obra como una forma casi de denuncia sobre lo ocurrido.

Antes que nada, necesito explicar cómo surge esta tercera obra y cuáles fueron las discusiones y reflexiones que nos llevaron a armar el Grupo de Teatro Mapuche El Katango. Entendimos que era necesario legitimar el trabajo teatral, en términos profesionales dentro del teatro, por esto se consolida el grupo incorporando a una actriz profesional, con lo cual ya no se trabajó a partir de la metodología de taller para la construcción de las puestas teatrales, como se venía haciendo. En esta línea se pensó y se dio vida al grupo de teatro mapuche El Katango. El nombre surgió a partir de un poema del cantante mapuche Rodolfo Cancino que participaba también en la Campaña de Autoafirmación Mapuche y, luego de cada presentación teatral, hacía su intervención con la música. Esto permitía que los espectadores no se fueran inmediatamente, como en una puesta tradicional, sino que compartieran –con actores incluidos– las canciones que relataban historias de despojos, de campo y de lucha.

A su vez, la denominación del grupo tiene que ver con que hay lugares en el campo, donde se usa un carro tirado por bueyes, el catango, en lugar de uno tirado por caballos. Muchas familias se trasladaron en esos carros cuando perdieron sus campos en manos de terratenientes y se tuvieron que ir a los pueblos más cercanos. Mi familia fue una de las que, en un catango, partió a El Maitén desde su comunidad en Cushamen, Chubut. Al día de hoy, en la ceremonia del *kamaruko* que se mantiene en esa comunidad, las familias llegan a participar en sus catangos y estos son utilizados para armar la ramada que protege a sus integrantes durante los cuatro días que dura la ceremonia.⁴⁸ El catango, entonces, simboliza los traslados forzosos de la población mapuche (Delrio, 2005), pero también los momentos de encuentro. Con este nombre (escrito con *k* como propone el grafemario de Ragileo) buscamos simbolizar lo que llevamos como mapuche, lo que cargamos en nuestro carro, que son historias dolorosas y silenciadas pero también de tiempos en los cuales todos se juntaban, como dice uno de los personajes en *Pewma*: “yo me acuerdo de cuando nos juntábamos todos” (Álvarez, 2015, p. 268).

⁴⁸ Se denomina *ramada* al improvisado techo que se realiza con ramas que se arma en la ceremonia mapuche.

Con esta tercera puesta en escena, entonces, surgen dos cuestiones importantes que marcan, según mi análisis, el trabajo que se venía realizando desde las prácticas escénicas. Por un lado, se toma independencia del dictado de los talleres para personas mapuche que no se dedicaban específicamente al teatro y, se conforma un grupo estable apelando a la profesionalización del trabajo actoral. Por otro lado, se comienza a sistematizar el trabajo teatral en una suerte de laboratorio actoral mapuche, donde se profundizará en ese cuerpo/*habitus* (Bourdieu y Wacquant, 1995, p. 87) mapuche que despliega gestualidades que identifican.⁴⁹ Entendíamos que así como se podía apelar a formas particulares de nuestra cultura, en el marco de una operación metacultural (Briones, 1998) intencional orientada a la disputa sobre la construcción de aboriginalidad, podíamos, a su vez, visualizar formas de producir sentido en torno a experiencias históricas y biográficas particulares que podían constituir elementos significativos para la construcción de conciencia colectiva en clave de aboriginalidad. Nos interesaba profundizar en la corporalidad mapuche a través de gestos, miradas y formas de hablar, pero atendiendo a lo que es significativo para los propios mapuche y no necesariamente en función de marcar una diferencia con el discurso hegemónico sobre la identidad indígena.

De esta manera, observábamos que se mantenía una forma particular de hablar, lo veíamos en nuestras familias y sosteníamos que esas marcas en el habla estaban relacionadas con la mezcla de *mapuzugun* y castellano. Asimismo, notábamos que había modos de caminar, de mirar, de relacionarse entre mapuche. Estos *habitus* o marcaciones de lo social-histórico hecho cuerpo, podían –sin caer en lecturas reduccionistas o esencialistas– estar vinculadas con un cuerpo-memoria “herido” (Ricoeur, 1999, p. 29), es decir, con huellas histórico-subjetivas del sufrimiento, los maltratos y sometimientos comunitarios, o de los silenciamientos impuestos del pasado que –como dice Ricoeur– se confunden con el presente. A estas huellas de lo invisibilizado, las entendíamos como marcaciones de lo mapuche que podíamos hacer visibles a través de la escena teatral. Por esto, técnicamente, trabajamos en la “observación participante” (Guber, 2012) dentro de reuniones, de conversaciones entre mapuche y en nuestros propios hogares, realizando una etnografía

⁴⁹ Según Bourdieu (1995) el *habitus*, es definido como “sistemas perdurables y transponibles de esquemas de percepción, apreciación y acción resultantes de la institución de lo social en los cuerpos (o en individuos biológicos).

corporal para luego llevar esos gestos a escena. Buscábamos sistematizar una forma mapuche –además de un contenido– en la obra teatral.⁵⁰

En cuanto al material posible de ser llevado a una puesta en escena, se indagó en la historia silenciada de los mapuche en relación con el genocidio indígena y todo lo que aparejó esa violencia institucional sobre las familias. A partir de nuestras conversaciones para el armado de la puesta, entendíamos que el genocidio había dejado marcas, no solo en los recuerdos de las corridas por el ejército, sino también en los familiares que se habían perdido. La población mapuche, a la hora de armar su árbol genealógico, cuenta con al menos un familiar –incluso más, en algunos casos– que ha sido llevado a Buenos Aires o a otros centros urbanos, que fue extraído de su gente y del que nunca nadie supo nada más (este fenómeno es analizado por Pérez, 2016). La puesta trabaja con lo que podría denominar como la desestructura colectiva que las distintas campañas militares dejaron en la población mapuche.

El texto dramático estuvo a mi cargo y para escribirlo tomé los relatos de mi familia y de familiares de los integrantes del grupo teatral. A su vez, me inspiré y recuperé algunos testimonios registrados en el libro *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia. 1872-1943* de Walter Delrio (2005). El estreno de la obra se llevó a cabo en el marco de “Corpolíticas/Body Politics en las Américas. Formaciones de raza, clase y género”, 6° Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, en julio del año 2007. Desde su estreno, se realizaron diferentes presentaciones en Bariloche y la región, incluyendo pequeñas giras por la Línea Sur rionegrina y dos presentaciones en Cusco, Perú. Durante casi cuatro años se trabajó con la obra, modificándola según las evaluaciones que realizábamos a partir de la recepción del público mapuche al que apelábamos. Fue la obra con la que más funciones hicimos y con la que decidimos, también, comenzar a participar de los espacios artísticos teatrales, como la Fiesta Provincial del Teatro en Río Negro y el Festival teatral en Cusco (Perú). Entendimos que, además de apelar a un público mapuche, debíamos difundir nuestra discusión sobre la identidad mapuche en otros espacios.

⁵⁰ Es oportuno aclarar que este proceso metodológico, el que articula la praxis escénica comentada con lo etnográfico, fue conjuntamente realizado con un sólido equipo técnico, formado por antropólogas, historiadoras y comunicadoras sociales que ayudaran al desarrollo de esta fase creativa.

Las heridas históricas

Para el armado del texto dramático recurrí a los relatos que de manera casi silenciosa me contó mi mamá, desde que era niña. Los relatos tenían que ver con lo que había sido su vida en el campo, las ceremonias mapuche en la comunidad, la pérdida del campo, el traslado al pueblo y, finalmente, a la ciudad. A ese material sumé las historias que compañeras de la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [estamos resurgiendo] me habían relatado también de sus familias. A su vez, el citado libro de Walter Delrio (2005) fue insumo importante para la construcción del texto dramático porque encontramos en ese trabajo relatos recopilados que narraban historias muy similares a las que habíamos escuchado en nuestras familias. Delrio toma los relatos orales de las familias mapuche porque no se basa solo en documentos de archivos oficiales sino también en la memoria oral equiparando el estatuto epistemológico de ambas fuentes. De esta manera, describe que los momentos más oscuros en el sometimiento por parte del Estado argentino hacia el Pueblo Mapuche estuvieron relacionados con los años posteriores a las campañas militares. Se implementaron traslados forzosos, deportaciones masivas, campos de concentración, torturas y asesinatos. Estos son los relatos que, aunque silenciados, se filtraron en la memoria social de la gente mapuche. Delrio toma esas narrativas indígenas como archivos de memoria para describir cómo fueron algunos de los mecanismos de control hacia la población mapuche. En esos recuerdos, aparecen los largos peregrinajes que debieron realizar desde el momento de su sometimiento, despojados de todo, trasladados forzosamente y concentrados según criterio de las autoridades militares (p. 83). Sosteníamos hipotéticamente que, si lográbamos poner en escena el dolor de nuestra gente, es decir, esos momentos silenciados que estratégicamente se habían acomodado casi en el olvido, podíamos comenzar a hablar de la reconstrucción de nuestra identidad, podíamos hablar de una reparación “poética” de la herida histórica.

Ana Ramos, Carolina Crespo y Alma Tozzini (2016) en sus estudios sobre memorias, silencios y poder afirman que hablar de recuerdos perdidos en la población mapuche resulta significativo, siendo que como grupo, y de manera individual también, históricamente hemos sido subordinados y alterizados. Los silencios, entonces, marcan un uso del pasado pragmático y político dentro del Pueblo Mapuche. De esta manera, los procesos de recuerdo-olvido los conceptualizan como prácticas políticas, es decir, como dispositivos a través de

los cuales se legitima por un lado, un proyecto hegemónico y por otro lado, herramientas para la transformación y la lucha en el marco de conflictos por derechos, justicia, reconocimiento de la diferencia y sentidos de pertenencia. Por consiguiente, el olvido no constituye una falta sino que, en todo caso, expresa un vacío lleno de sentido, que es constitutivo del recuerdo. Ahora, el problema de las memorias subalternizadas, continúan las autoras, es su posibilidad de difusión en términos propios, de pasar del silencio a la contestación y a la reivindicación y esto es a lo que apeló *Pewma*, al indagar en los silencios para representar lo que fue, en realidad una estrategia de la población mapuche para sobrevivir ante tanta violencia. Son esos silencios constitutivos que generan memoria colectiva los que buscamos escenificar a través de una forma propia mapuche, el *pewma*.

Como mencioné en el análisis anterior, Ana Ramos (2010) plantea que, en las memorias mapuche, la forma de entender el linaje permite reponer nuevos marcos históricos alternativos para el entramado social mapuche y, en esto, el silencio también es constitutivo. El pasado no solo aparece en lo dicho, sino también en lo que no hace falta decir. Esa es la memoria de los tiempos de violencia. Para la autora, los recorridos históricos que forman parte de la memoria de la gente mapuche promueven un tejido social en el presente. A través de esos silencios, colmados de historias, se habían criado nuestros abuelos y nuestros padres, que también guardaron silencio. La puesta en escena, precisamente, se centró en esas memorias, recuerdos y silencios estratégicos que involucraban no solo los desplazamientos forzosos que debieron hacer las familias, sino también las fragmentaciones familiares que se sufrieron con el avance del ejército.

La memoria que habita en los sueños

Para los mapuche, el *pewma* representa una forma particular de sueño, porque es donde se predicen cosas importantes. Si alguien tiene un *pewma* se presta atención a su presente porque, seguramente, ese sueño está marcando un camino. Según Jorge Abello Romero y Eva Barriga Uribe (2005), el *pewma* se presenta como una guía para tomar decisiones y acciones por parte del soñador, quien comparte su sueño con los más allegados. Los autores explican que el *pewma* es una experiencia complementaria de la vigilia y, en ese sentido, forma parte de la vida, porque guía los comportamientos. La propuesta escénica aborda esta forma particular de soñar a través de la historia de dos mujeres que migraron a la ciudad, Carmen y Laureana. Ambas, a través de acciones cotidianas como tejer, lavar ropa y cocinar,

intentan alejarse del pasado doloroso de sus familias, sin embargo, el *pewma* las inunda y lo silenciado cobra vida en las imágenes del sueño (ver figura 14). En el final de la obra ya no distinguimos si los personajes siguen atravesados por el sueño porque se entremezcla lo real-ficcional con lo onírico de la propuesta teatral.

Figura 14

Representación de Pewma-sueños



Fuente: fotografía de Bárbara Marigo. Archivo *Wefkvetuyiñ*. Actriz Carolina Sorín. Bariloche, 2009.

Los sueños, el lugar onírico, es el único espacio en el que podemos liberar el sufrimiento silenciado en la cotidianidad. En la obra buscamos tratar el *pewma* porque es un sueño particular, una forma de sueño que busca modificaciones, que da información necesaria. Esta información es la que intentan descifrar los personajes de Carmen y Laureana a lo largo de la obra.

Uno de los temas tratados en la puesta teatral está relacionado con los desmembramientos familiares que sufrieron estas dos mujeres, pero que han callado, y se figuran en sus sueños. Pilar Pérez (2016) sostiene que la distribución indígena realizada luego de las campañas militares a fines del siglo XIX funcionó como una forma de disciplinamiento que comercializó con los cuerpos mapuche en el contexto de una política estatal de sometimiento. De esta manera, se buscó el borramiento étnico y la desarticulación

de las políticas indígenas. Según Pérez, los desmembramientos familiares forman parte de una biopolítica que busca impedir la reproducción social del grupo. Esta lógica, en la que era posible disponer de los hombres, las mujeres y los niños libremente, continuó atravesando las prácticas de las fuerzas de seguridad estatales durante la primera mitad del siglo XX, tal como se puede observar en el siguiente texto de la obra:

Laureana: A veces siento olor a humo y me parece ver a mi Papá. ¡Las caminatas que nos hicieron hacer!, solía decir mi Papá y un día se fue lejos, dicen que se fue a la cordillera, que se hizo arriero, dicen. Nunca más volvió. (Álvarez, 2015, p. 264)

En este fragmento puede verse una suerte de subtexto, en el sentido de que hay información que no aparece explícitamente sino que se insinúa. El padre al que se alude es el abuelo de mi mamá, a quien un día se lo llevó la fronteriza y lo tuvo preso durante mucho tiempo, según cuentan algunos familiares; incluso sostienen que la esposa pudo ir a verlo (mi bisabuela), lo tenían en un cepo y dicen que ahí murió. A los niños de la casa, incluida mi mamá que nació mucho después, les contaron el relato de que se había hecho arriero y que no había vuelto nunca más. Sin embargo, intenté dejar marcado que ese padre solía decir: “las caminatas que nos hicieron hacer” (p. 268), este sería el subtexto que busqué dejar marcado, como una forma de dar cuenta de que su muerte, y no su huida, tuvo que ver con la persecución del Estado. El personaje de ese padre es un familiar perdido, como lo es también el que aparece en el siguiente texto: “Yo tenía un hermano, pero lo agarraron, se lo llevaron lejos y nunca volvió” (p. 268).

En estos textos, el sintagma “nunca volvió” es recurrente en las narraciones familiares y dan muestra de la fragmentación y de los desmembramientos sociales que generaron las políticas de disciplinamiento implementadas por parte del Estado. En el mismo sentido argumenta Delrio, cuando afirma que los sobrevivientes a la conquista militar tuvieron que luchar por mantener unidas a las familias nucleares frente a las políticas de destribalización que buscaban incorporar al indígena en la sociedad argentina. Delrio propone pensar las estrategias del Estado bajo la noción de destribalización en el sentido de construcción de un nuevo orden, de nuevas formas que debían manejar ahora los indígenas para generar nuevas agrupaciones. Afirma el historiador: “La representación sólo podría ser ejercida por quien demostrara también un nuevo tipo de condiciones que diferían en gran medida de los criterios tradicionales” (2005, p. 84). La nueva forma de dominación implica adaptarse, como se refleja en el siguiente fragmento de la obra:

Laureana: pero todos se ponían tristes porque se acordaban de cosas feas.

Carmen: que cuando le tiraron la casa abajo.

Laureana: que mi tía me contó que con perros la corrían, pero no la agarraron.

Carmen: que mi abuelo dice que lo llevaron a otra ciudad, con otra familia, que él no hablaba castellano y le pegaban. (p. 267)

La persecución y los traslados obligados de niños y jóvenes se mantuvieron al menos hasta mediados del siglo XX. El fragmento citado, “que mi abuelo dice que lo llevaron a otra ciudad, con otra familia”, lo extraje del relato de mi tío abuelo.⁵¹ Él falleció en el año 2004, sufrió lo que la población mapuche llama “razias en el campo”. La gendarmería entró a su comunidad y se llevó a todos los hombres, incluso niños, él fue uno de ellos y fue llevado a Esquel, Chubut, donde lo adoptó una familia. Nunca más volvió al campo.

Estos recuerdos aparecen como las historias silenciadas o memorias heridas, los relatos a los que no se quiere llegar, los que no se quieren contar, porque se necesita una explicación de algún modo, como dice uno de los personajes:

Carmen: Anoche soñé que estaba encerrada adentro de un árbol [...]. Mi mamá estaba afuera y hacía rogativa, yo no conozco a mi mamá, pero sabía, sentía que ella afuera, en algún lado, estaba haciendo rogativa. Eso debe ser malo.

Laureana: No, malo no, es triste nomás. (p. 266)

Los personajes de Laureana y Carmen buscan encontrarse en las contadas sobre sus sueños, donde aparecen sus familias, son recuerdos que ambas han intentado olvidar pero que aparecen en los *pewma* y en sus relatos, vuelven todo el tiempo a ese pasado cuando estaban con su gente:

Carmen: (Entrando a la casa de Laureana) ¿Te acordás del puente?

Laureana: (Comienza a doblar las sábanas junto con Carmen) ¿Y de los manzanos?

Carmen: Y de los malos tiempos.

Laureana: A la rastra nos sacaron.

Carmen: Pero si todo se iba a venir abajo igual.

⁵¹ Mi tío abuelo fue encontrado en un asilo de Esquel. A partir de una carta que escribió y se difundió por radio nacional, los familiares pudimos dar con él. Recordaba todo.

Laureana: No sé. Tuvimos que correr.

Carmen: ¿Te acordás ese novio que tenías? Era novio por carta.

Laureana: ¡Pero novio che!

Carmen: Pero fuiste la última en casarte, la primera fue Herminia. [...] Habría que ir un día, por ahí están todos.

Laureana: Enterrados están todos.

Carmen: ¡Pero están! (p. 266)

Para Delrio (2005), las memorias de los abuelos brindan información sobre el contexto histórico y generan sentidos de pertenencia con los que se encuentran en el presente; asimismo, las vivencias dolorosas, los traslados obligatorios, la pérdida de las tierras y la fragmentación familiar no logran borrar la continuidad de una identidad familiar y comunitaria. En este sentido, *Pewma-sueños* propone una fuerte relación de ambos personajes, Laureana y Carmen, con sus familiares que ya no están pero que, sin embargo, siguen presentes en su memoria (ver figura 15). Dicen:

Laureana: por eso nos vinimos para olvidar esos malos tiempos.

Carmen: pero yo me acuerdo de cuando nos juntábamos todos.

Laureana: las mujeres cantaban y los hombres bailaban.

Carmen: vinimos a parar acá porque el ejército nos trajo, de a pie nos trajo.

Laureana: quedamos cerca de una aguada.

Carmen: un día esa aguada se congeló.

Laureana: fue el año que nació Herminia.

Carmen: con dos dientes nació.

Laureana: ¿Sería por qué había que nacer para defenderse?

Carmen: sería... (p. 268)

Figura 15*Carmen y Laureana*

Fuente: fotografía de Bárbara Marigo. Archivo *Wefkvetuyiñ*. De izquierda a derecha: Carolina Sorín y Miriam Álvarez.

Desde esta perspectiva se observa que lo subjetivo ofrece voz y cuerpo lo colectivo, las tristezas arrastradas por los personajes no les pertenecen solo a ellas, sino que en esos recuerdos están involucrados, además de sus familiares, la gente de la comunidad, lo que puede verse cuando dicen, por ejemplo: “yo me acuerdo de cuando nos juntábamos todos”. Es decir, la trama de la obra gira en torno a las memorias de los peregrinajes obligados a realizar por el ejército argentino, la pérdida de todo, los desmembramientos familiares, pero también aparecen en los recuerdos los momentos colectivos de cuando se estaba bien.

En síntesis, a través de estas dos mujeres, Laureana y Carmen, que han migrado del campo a la ciudad, intentamos abordar los relatos silenciados sobre las fragmentaciones familiares como consecuencia de las campañas militares en tanto experiencia colectiva del Pueblo Mapuche (tanto las fragmentaciones como los silencios integran esa experiencia colectiva). De esta manera, por medio de los sueños, los personajes recuerdan a sus familiares perdidos –el papá, la mamá, el abuelo, el hermano– y los traen a escena en sus relatos.

La representación escénica de un “nosotros” mapuche en el presente: construcciones de aboriginalidad

En la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [estamos resurgiendo] buscábamos, visibilizar lo mapuche en la urbanidad, por un lado, y la heterogeneidad del Pueblo Mapuche, por otro. Desde el teatro, la Campaña de Autoafirmación como espacio político buscó reivindicar al arte como transformador del sentido común (Rancière, 2005). Desde nuestro activismo indagábamos a través de la práctica escénica en las posibilidades de instalar un discurso diferente sobre lo mapuche, que aporte a la construcción de la identidad en el presente. En este apartado, me propongo observar las construcciones de aboriginalidad que se conformaron primero con el Proyecto de Teatro Mapuche, y luego con El Katango. En este sentido, si en la obra analizada en el capítulo anterior –siguiendo los planteos de la *Taiñ Kiñe Getuam* [Para Volver a Ser Uno]– se buscó dar entidad a la noción de Pueblo Nación Mapuche para que sea reconocida por la sociedad no mapuche y, sobre todo, por el Estado, en las tres obras analizadas en este capítulo, se buscó la construcción de conciencia colectiva del propio Pueblo Mapuche a partir de dar cuenta tanto de su heterogeneidad en el presente, como de las experiencias y los relatos que dan unidad a esa heterogeneidad. Los materiales escénicos buscaron representar, a través de la reconstrucción de antiguas ceremonias e indagando en un repertorio corporal y en relatos orales mapuche, sentidos de pertenencia en el presente.

Por consiguiente, en la primera obra teatral *Kay kay egu Xeg xeg*, se trabajó en la reconstrucción de prácticas rituales colectivas para abordar la problemática del autorreconocimiento de la identidad en el presente. Dice uno de los personajes: “éste es un lugar donde cada uno encuentra algo, algo que busca, y todo y todos somos necesarios para poder ser lo que cada uno es” (p. 65).

En este fragmento, es posible leer el plano colectivo al que apeló el material escénico, buscando que el público mapuche se identificara en esas palabras, donde se hablaba de lo individual pero también y, sobre todo, de lo colectivo. A su vez, en cuanto a la construcción de la identidad mapuche en el presente, la obra propone indagar en cómo estamos hoy como mapuche. Dice uno de los personajes: “Pero muchas veces podemos perder el rumbo, sucedió entonces que la gente comenzó a olvidarse de la tierra del respeto y equilibrio que

debía existir entre todos. Aunque nuestros espíritus nos hablaban, no los escuchábamos” (p.65).

Si bien hay una articulación y construcción de lo representado por el movimiento político mapuche de los años 90, al traer el vínculo con la tierra y con los espíritus. Sin embargo, también se apela al presente al buscar generar cierta responsabilidad por parte de los mapuche, en relación a cómo estamos hoy como Pueblo. La obra formuló una pregunta acerca de cómo nos afecta hoy ese relato antiguo como individuos y como colectivo social mapuche.

En cuanto a lo metodológico, esta primera obra permite, a través de los constructos escénicos, generar una obra fundamentada poéticamente en las bases ritualistas, al indagar en los orígenes de la gente de la tierra. En cuanto a construcciones de aboriginalidad, la puesta en escena, visibiliza la relación entre los propios mapuche con la tierra y, en ese vínculo busca construir la responsabilidad de cada uno y cada una como mapuche. Ya no hay una búsqueda hacia lo público como en la década anterior, hacia la sociedad no mapuche o al Estado-nación, ahora es importante mirarnos como mapuche entre nosotros.

Esta idea se fue profundizando y con la segunda obra teatral, *Tayiñ Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia], se indagó en la relación con los ancestros en la urbanidad y en la experiencia de la diáspora. La reconfiguración del espacio mapuche en lo urbano, es lo que observo como elemento que construye aboriginalidad en este nuevo material escénico. Cuando los personajes de las jóvenes dicen, por ejemplo: “Mañana temprano me voy, me voy de este lugar, me voy a otro, donde no sufra tanto”, se resemantiza la noción de diáspora, al dar cuenta de la vida de muchos y muchas jóvenes que deben dejar el campo y trasladarse a las ciudades. Estas jóvenes, mantienen su vínculo con la identidad mapuche construida desde la relación con sus ancestros, particularmente con el abuelo, que lo despiden con una ceremonia. La obra busca revertir la idea instalada desde el discurso esencialista del Estado-nación, pero también desde muchas organizaciones políticas mapuche, sobre que en la ciudad se sufre la aculturación y la asimilación de la identidad, la obra propone revertir esta idea.

El trabajo teatral desde la Campaña de Autoafirmación Mapuche, buscó salirse de los modelos estereotipados y esencialistas de aboriginalidad que observábamos se habían instalado no solo desde los discursos hegemónicos, sino también desde las organizaciones

mapuche que proponían de manera implícita ciertos requisitos para ser mapuche. Desde el humor, le llamamos a esa exigencia, “el mapuchometro”, que expresaba el ideal mapuche al que había que aspirar. Los requisitos tenían que ver con vivir en una comunidad, hablar el idioma y por supuesto poseer apellido en *mapuzugun*.⁵²

Ahora bien, en términos generales, aunque nos proponíamos discutir con ese discurso hegemónico acerca de la identidad mapuche que se basa en una imagen folclórica, rural y esencialista, muchas veces reprodujimos ese mismo discurso. En el caso de la primera obra, apelamos a nociones esencialistas sobre la ruralidad y la vestimenta tradicional y, en el caso de la segunda reprodujimos nociones hegemónicas sobre la validez de la experiencia de los ancianos por sobre la de los jóvenes (Alvarez, Cañuqueo y Kropff, 2005).

En cuanto a la tercera obra, *Pewma-sueños*, donde a través de los sueños los personajes son invadidos por los recuerdos de la Campaña del Desierto y las marcas que dejó en las familias mapuche, se persiguió el objetivo de dar voz a los relatos silenciados, visibilizar lo oculto. En relación a la construcción de aboriginalidad esta puesta en escena, indagó en nuevos modos de identificación mapuche que estaban relacionados no ya tanto con los jóvenes sino con la población mapuche migrada a la ciudad como consecuencia de las campañas militares, es decir, con los padres y las madres de mi generación. Se apeló a escenificar significantes de la identidad mapuche ligada con los hechos dolorosos que dejó el avance “civilizatorio” sobre nuestro territorio, hechos que fueron silenciados como una estrategia de supervivencia comunitaria. *Pewma* resignificó y visibilizó la necesidad de representar poéticamente un “nosotros” mapuche, al explicar, documentar y reconstruir las causas de la relación con la urbanidad y los silencios instituidos. Un aspecto que, por ejemplo, podemos observar cuando el personaje Laureana dice:

Yo tendría que lavar, hay tanta ropa que si no lavo se me va a juntar. Lavarme yo, los pies, las manos y la cara. Tengo que buscar esa flor que me dijo la abuela, esa flor que con el aroma no más borra hasta los pensamientos. Pero no sé si tengo fuerzas para subir al cerro, además no es la época, pero si es la época. (p. 268)

Este fragmento busca dar cuenta de las heridas subjetivas y comunitarias que operan al recordar momentos de atropello pero, también busca traer lo colectivo sobre los eventos

⁵² Para abordar este tema construimos una puesta teatral callejera la cual no abordo en este capítulo. Ver Kropff (2009).

de violencia que, desde los discursos hegemónicos, se buscaron borrar. Así, la obra construyó, poéticamente, determinadas representaciones de las experiencias históricas con el Estado-nación, puntualmente, configuró una nueva voz, desde los relatos familiares, que daban cuenta de los traslados forzosos, hasta los campos de concentración y las fragmentaciones familiares sufridas por el Pueblo Mapuche. Todo esto abordado desde una estetización de lo cotidiano, como el tejido, el lavado y la cocina.

En esta tercera obra, profundizamos entonces en el tema de la migración forzada, algo que habíamos comenzado a trabajar en la segunda puesta en escena. Es decir, continuamos con un mismo “fundamento de valor”, esto es, la tarea de interpelar las construcciones hegemónicas que condicionan la migración del campo a la ciudad a un lugar de pérdida progresiva de la identidad mapuche, las que nos ubican solo como la población marginal de la ciudad. Lo novedoso de este material entiendo radica en visibilizar los silencios sobre la violencia ejercida por parte del Estado-nación pero, sobre todo, los silencios intersubjetivos de nuestra gente, de nuestras familias: “Laureana: Que no me van a sacar a mi hijo, lo voy a esconder otra vez en mi vientre para que no lo vean. Aunque me corten los pechos por no caminar más, aunque me corten de los garrones” (p. 268).

En síntesis, la construcción de aboriginalidad en estas prácticas escénicas mapuche analizadas conformó un discurso que proponía pensar la ciudad como un espacio territorial también mapuche y acercar la pregunta sobre la identidad mapuche en la urbanidad y en la contemporaneidad. Para ello, apeló a reconstruir lo colectivo de distintas maneras, incluyendo la escenificación de un silencio lleno de historias.

Conclusiones parciales

A partir del trabajo que se instala a partir de la incorporación, por primera vez, de la variable indígena en el censo del año 2001, generamos la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [Estamos resurgiendo], un nuevo espacio político, que apuntó hacia los propios mapuche, haciéndonos la pregunta sobre la identidad mapuche en el presente.

Las tres obras teatrales logradas en este espacio, se centraron en el objetivo de reconfigurar escénicamente determinados núcleos de la conciencia colectiva, buscando rearmar el tejido social mapuche fragmentado por la violencia histórica pero, sosteniendo su

heterogeneidad como pueblo. En este sentido, la primera práctica escénica apeló a la recreación de prácticas rituales colectivas; la segunda apeló a la relación con los ancestros y a la experiencia de la diáspora; y la tercera apeló a las experiencias que fueron silenciadas por la propia gente en pos de su supervivencia. En esa labor teatral se indagó en la posibilidad de generar una poética teatral propia, a partir de explorar en las corporalidades y gestualidades mapuche, creando así un repertorio corporal. El objetivo del grupo teatral fue que la política migre al arte y no al revés, transmitir una continuación de la historia social mapuche y una reactualización de lo mapuche urbano, a través de lo poético.

En esta línea las construcciones escénicas que intentamos lograr desde este campo poético, representaron la vida mapuche en la ciudad como otra forma de ser mapuche, representaron lo íntimo y lo colectivo, lo subjetivo y lo social buscando dar cuenta de la dimensión interna de los mapuche, centrándonos en las historias personales y en las formas de contar de la población mapuche silenciada de los barrios marginales de la ciudad.

Capítulo 4. La representación de la nación enferma en la obra teatral *Sueños de agua*

...entonces me recordaré
de ellos tan lejos
y moriré de nuevo...

LILIANA ANCALAO, FEICHI LALI [CUANDO ME MUERA] (2009)

En el presente capítulo abordaré el trabajo creado por Andrea Despó, teatrística, actriz mapuche *Amelkantufe* [la que representa], egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes Manuel Belgrano de Neuquén. Formó parte del grupo de teatro independiente Meteatro de Trelew (1997-2013), con dicho grupo sostuvo una sala teatral y realizó diversas producciones, entre ellas, *Sueños de agua* (2006), obra a analizar en este capítulo y es además docente de teatro. En la actualidad integra la Cátedra Abierta de Pueblos Originarios de la Universidad de la Patagonia (UNPSJB) de Trelew. En cuanto al montaje teatral, se basa en la historia de vida de María Epul de Cañuqueo, conocida como doña María, *maci* y *kamarukera* mapuche de la zona de Cerro Negro, ubicada en el límite entre los departamentos Paso de Indios y Mártires, en la provincia de Chubut. La *maci*, tal como argumenté en los capítulos anteriores, es la guía espiritual del Pueblo Mapuche, quien tiene el don de curar los males físicos y emocionales de las personas. María Epul era, además, *kamarukera*, es decir, la persona que lleva adelante la ceremonia del *kamaruko*.⁵³

Para el análisis poético de esta obra, propongo observar su construcción escénica y textual desde la noción de rapsodia de Jean-Pierre Sarrazac (2013), lo que me permitirá estudiar los diferentes elementos, procedimientos y recursos que son trabajados metafóricamente en la puesta en escena, tales como testimonios, imágenes, poemas, cantos y danzas mapuche. Esta indagación poética me permitirá ahondar en un cariz central del objeto-problema que he desarrollado hasta aquí: los constructos de aboriginalidad, pues, en este caso, busco analizar el lugar que se cimentó para los pobladores de la provincia de Chubut, y para la *maci* María Epul, en las relaciones que mantuvieron con los demás pobladores no mapuche, las instituciones del Estado y puntualmente el Estado nacional de

⁵³ *kamaruko* se denomina a la ceremonia comunitaria que se realiza una vez al año.

la década de 1940.

Para adentrarme en el trabajo de Andrea Despó, entiendo necesario contextualizar la provincia de Chubut en términos de la construcción de aboriginalidad imperante, puesto que se registran históricamente algunas diferencias con lo ya explicitado para las regiones de Río Negro y Neuquén; en segundo lugar, es oportuno dar cuenta brevemente de la productividad artística chubutense en relación con la poesía mapuche, una forma artística que ha obtenido un singular despliegue zonal.

Desde el aspecto de construcción de aboriginalidad se instala de manera notoria la narración del Tehuelche, entendido como el primer poblador de la Patagonia. Se trata de un grupo indígena idealizado, con costumbres simples que se desarrollaban en plena armonía hasta la llegada del “araucano”, denominación que se le da desde el discurso hegemónico al mapuche, que logró según este discurso, la extinción del Tehuelche (Lázzari y Lenton, 2000). El araucano, en este posicionamiento, es entendido como el mapuche invasor proveniente de Chile, responsable de los cambios negativos en la historia. La idea que aquí se narra, desconoce las relaciones que mantuvieron el Pueblo Mapuche y el Pueblo Tehuelche desde mucho antes de la conquista militar, a través de intercambios, casamientos y ocupación de los espacios. Se niega entonces, en este relato oficial, la preexistencia de ambos Pueblos, a los estados nacionales de Chile y Argentina (Delrio y Ramos, 2005, p. 67). A su vez, en términos organizativos, es de las tres provincias tomadas en este trabajo, Neuquén, Río Negro y Chubut, la que más tardíamente configura una organización política mapuche. Desde lo gubernamental, es de las provincias donde no existen instituciones que centralicen lo relativo al Pueblo Mapuche, según los estudios de Delrio y Ramos. Los mismos autores explican que esta situación es analizada como positiva por parte de algunos militantes mapuche, dado que implica un distanciamiento con la organización del Estado y permite mantener cierta independencia en las decisiones de las comunidades.

Ahora bien, en términos artísticos, es de las provincias en las que hubo un importante desarrollo en el ámbito de la poesía mapuche, puntualmente con el trabajo de Liliana Ancalao, poeta mapuche de Comodoro Rivadavia, quien puedo decir, es la única poeta mapuche reconocida del *PuelMapu* [tierra del este], siendo que en el *GuluMapu* [tierra del oeste], sí existen muchos más poetas mapuche, hombres y mujeres, reconocidos a nivel nacional e internacional. Ancalao (ver figura 15), se vincula en sus inicios con músicos y escritores de la zona, como Nelson Ávila periodista y compositor, nacido en Gobernador

Costa y Chele Díaz escritor, historiador y cantautor, nacido en Trevelin quienes son referentes en la música patagónica. Dice en una de sus canciones Chele Díaz, “Y un remolino *kuruf* me llevaba hasta allí donde *purukeaba* tu antigua gente. Yo los vi bailar y los vi llorar por vos *ñuke mapu* y por los ausentes que defendieron hasta morir” (“Canción para volver a la tierra”, del disco *Patagonia, Canto y Poesía*, 2014). Ancalao relata que con ellos reflexiona sobre el tema de los Pueblos Originarios y que, si bien no son artistas reconocidos a nivel nacional como Hugo Giménez Agüero, mencionado en el primer capítulo, o Rubén Patagonia, son referentes en su zona.⁵⁴

Liliana Ancalao organiza recitales de música y poesía y en esa relación con la música regional y su poesía mapuche, difundió su trabajo en sus inicios. Su primer libro lo publica en el año 2001, *Tejido con Lana Cruda*.⁵⁵ Si bien Despó no dialoga en forma directa con estas experiencias, entiendo que sí operan como un productivo y eficaz marco de referencia para sus creaciones escénicas, por ejemplo, al incluir la poesía de Ancalao en sus textos teatrales. El nexo para que ambas artistas se conocieran fue el actor Toño López, quien trabajaba en la sala Metateatro con Despó. Liliana Ancalao viaja a Trelew para la presentación de un libro sobre *mapuzugun*, donde asiste también Andrea Despó y, allí, se genera un primer acercamiento. Para este momento Liliana Ancalao ya había conformado la comunidad mapuche urbana *Ñamkulawen* [Medicina/remedio del ñancu] en la que, entre otras cosas, se dedicaron al aprendizaje del idioma mapuche y, así, su segundo libro fue escrito en castellano y en *mapuzugun*, con traducciones bilingüe de sus poemas.

⁵⁴ Extraído de la entrevista realizada a Liliana Ancalao en <https://www.barilochense.com/barilochesocial/pueblomapuche/entrevista-a-la-poeta-mapuche-liliana-ancalao>

⁵⁵ Luego publicará *Iñchiu* en el 2006 y *Mujeres a la Interperie Pu Zomo Wekuntu Mew* en el 2013.

Figura 15

Liliana Ancalao, poeta mapuche



Fuente: fotografía tomada por Morena Aimé Martínez.
<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/febrero/liliana-ancalao-mucho-llorar-y-mucho-re%C3%ADrnos-tambi%C3%A9n-una-conversaci%C3%B3n-con-melisa-stocco>

Ocultamiento y visibilización de la espiritualidad mapuche

Estaba ahí, y no podía salir.

Estaba sentada. No sentía frío.

No sentía nada. No podía hablar.

La habían agarrado los sueños de agua.

ANDREA DESPÓ, *SUEÑOS DE AGUA* (2006)

El Pueblo Mapuche, como otros pueblos indígenas, mantiene saberes antiguos que se ligan con creencias donde se relacionan las personas con la naturaleza. En términos generales, en esa relación radica lo que los mapuche denominamos nuestra espiritualidad, que se manifiesta en las ceremonias que realizamos. El rol de la o el *maci*, es desde el aspecto espiritual uno de los más importantes porque es la o el que posee el saber para conectar las fuerzas de la naturaleza con las personas y además posee el conocimiento de la sanación a través de hierbas del lugar. Estas creencias y manifestaciones desde la conformación del

Estado nación se asociaron a contactos con el demonio por la Iglesia católica y sufrieron represiones (Golluscio, 2006). Particularmente, en cuanto a las formas de medicina mapuche, Fresia Mellico Avendaño y Víctor Caniullán Coliñir (2017) explican que la medicina mapuche se inserta en un sistema de conocimiento que reconoce la conexión del cuerpo de un individuo con su familia, con su comunidad y con su ambiente, así como la dimensión física y la espiritual, por lo que el bienestar pleno supone el equilibrio entre todos estos planos, y por ende, el cuidado de ellos. Un desequilibrio predispone a la aparición de enfermedades, *kutran* en *mapuzugun*. En el Pueblo Mapuche, siempre han existido personas conocedoras de la medicina mapuche, son personas que se han destacado en su *kypalme* [ascendencia familiar]. De esta forma, el *newen* del *kypalme* [fuerza de su linaje] les brinda los conocimientos medicinales a través de sueños. Afirman los autores:

Machi son los principales agentes del sistema y práctica de la salud mapuche. *Machi* puede ser un hombre o una mujer, *wentru machi* y *domo machi*, respectivamente. Generalmente, son personas elegidas a muy temprana edad –normalmente, entre los seis y los doce años– por un *püllü machi* [espíritu de machi] para asumir el rol. Los y las *machi* tienen la posibilidad de lograr el *küymin*, estado de comunicación directa con su *püllü*, lo que les posibilita realizar distintos tipos de ceremonias de sanación y religiosas. (Mellico Avendaño y Caniullán Coliñir, 2017, p. 9)

Asimismo, explican que la función religiosa de un/una *machi* es mantener en equilibrio no solo a las personas que lo requieren, sino también a su *lof* [comunidad], a su entorno y al *wall mapu* [territorio mapuche]. Los y las *machi* han mantenido por miles de años el conocimiento para el bienestar integral de la sociedad mapuche.

En el *Puelmapu*, pareciera haber una ausencia de la figura de las o los *machi*, tal vez se deba como explica Lucía Golluscio (2006), a la represión llevada a cabo en el lado este de la cordillera con los avances militares sobre el territorio y que tuvieron como consecuencia reprimendas sobre todas las creencias del Pueblo Mapuche. Otra teoría es que efectivamente los conocimientos de las y los *machi*, se olvidaron y, una última teoría es que se ocultaron los saberes, así como las y los *machi*, para resurgir en momentos de menor violencia (Briones y Olivera, 1984).

En el libro *Doña María Epul de Cañuqueo. Machi y camarquera de Cerro Negro*.

Testimonios e historias para reconstruir la vida de una curandera popular (2004),⁵⁶ donde se publica la historia de María Epul de Cañuqueo y del cual Despó recupera varios de esos relatos para la puesta en escena, se da cuenta de la existencia de otros curanderos que habitaban la zona, antes que María Epul. Por ejemplo, de Segundo Gallardo un señor que venía de Chile a la zona de El Manso y curaba con yuyos, el médico más cercano en ese lugar atendía en El Bolsón o directamente había que trasladarse hasta Bariloche. Otro muy conocido, fue Juan Ibáñez, que había venido de la zona de Chos Malal, en la provincia de Neuquén. Lo había traído, según relatos de la gente de la zona, un intendente de Parques Nacionales para que lo cure. Luego le dio permiso para que ocupara unas tierras. Estaba en la zona Ñirihuau arriba y mucha gente iba a verlo para cursarse. Los médicos si sabían que andaban curanderos los denunciaban (Aníbal Rocha, 2004).

A partir de este relato puedo dar cuenta de la dificultad con que se encontraban los curanderos para llevar a cabo su tarea y que muchos debieron casi en forma oculta realizar las curaciones, salvo como en el caso de Ibáñez que tenía permiso del intendente de Parques Nacionales. Permiso que, vale decir, se otorgaba de manera irregular y sobre decisiones de las autoridades sin ningún criterio de equidad.

⁵⁶ Se trata de un libro que se publicó en el año 2004 a través de la Fundación Ameghino a partir de una idea de Antonia Ñanco, nieta de doña María Epul, que, a través del “Proyecto Gráfico” de la biblioteca popular Agustín Álvarez de Trelew, se promovió su publicación.

Las aguas son la imagen de uno: la representación de la *maci* María Epul

El análisis de la estructura ficcional que realizaré estará centrado en el texto dramático y en la observación y registro de distintas funciones a las que asistí durante mi trabajo de campo. La obra se estrenó en el año 2006 en la sala del grupo teatral Metateatro de la ciudad de Trelew, grupo del cual Andrea Despó formaba parte.

El trabajo teatral fue realizado por un equipo integrado por Andrea Despó, como actriz y directora, Manuela Montalto desde su rol de profesora de danza contemporánea, Julio Bence como escenógrafo, y los aportes del actor Toño López. La investigación se llevó adelante durante un año y un mes, tiempo en el cual se realizó una labor de análisis actoral así como de búsqueda bibliográfica y conversaciones con personas que conocieron a doña María Epul (Despó, 2006).⁵⁷ En el texto dramático, además de Andrea Despó, tuvo la importante participación de la reconocida poeta mapuche Liliana Ancalao, oriunda de Comodoro Rivadavia. Partieron del trabajo publicado que recopila narraciones de la memoria oral de los pobladores de la zona, organizadas en el libro *Doña María Epul de Cañuqueo. Machi y camaruquera de Cerro Negro. Testimonios e historias para reconstruir la vida de una curandera popular*. En tanto repertorio mapuche, la obra propone trabajar con nuevos elementos, como la poesía, el canto mapuche y los componentes que hacen referencia a la medicina mapuche. De esta forma, a lo ya trabajado en los otros materiales escénicos, como la rogativa mapuche y la danza que también aborda la práctica escénica analizada, se suman los elementos descriptos para darle vida a los personajes de la *maci*, que es además abuela, y su nieta, la niña Tuca.

Andrea Despó, quien lleva adelante el trabajo actoral, se reconoce como parte del Pueblo Mapuche y, en la puesta en escena, se vincula con la temática desde la actuación pero también desde el lugar de mujer mapuche. Sobre el proceso creativo que construyó afirma: “En esa búsqueda apareció fuertemente mi identidad, es decir yo actriz-mujer- madre-hija asumiéndome como perteneciente al pueblo mapuche, cultura a la que aun cuando intentaron borrar, permanece latente y despierta en algún momento de la vida” (2006, p. 2).

La puesta en escena se lleva a cabo a partir de una organización textual fragmentaria,

⁵⁷ Tomado de la ponencia escrita por Despó, “Proceso de creación del espectáculo *Sueños de agua*” (2006), presentada en las Jornadas del Cuerpo. UNICEN. Tandil.

posible de enmarcar en los procedimientos que Eugenio Barba (1990) denomina “concatenación” y “simultaneidad”. Esto es, según el director teatral, lo que constituye las dos dimensiones de la trama, afirma: “son los dos polos que a través de su tensión o su dialéctica determinan el espectáculo y su vida: *las acciones operantes-la dramaturgia*” (1990, p. 296). La trama, entonces, se divide en estas dos dimensiones dialécticas: por un lado, la concatenación que consiste en el desarrollo de las acciones en el tiempo a través de una relación causa/efecto; por otro lado, “la presencia simultánea de varias acciones” (p. 296). De esta manera, las acciones son operantes por la tensión entre ambos polos y por su entramado o tejido, proceso mediante el cual deviene –en esta acepción– el texto. Desde estos dos procedimientos descritos por Eugenio Barba, es posible enmarcar el trabajo de la práctica escénica mapuche *Sueños de Agua*, dado que la estructura fragmentaria que comentaré expone las articulaciones entre concatenación y simultaneidad, al configurar una dramaturgia en devenir de la escena, sin un texto escrito preliminarmente.

Entonces, si bien la obra no presenta una organización ficcional lineal y progresiva, sí es factible observar una particular estructura pautaada en secuencias dramáticas con relativa autonomía entre sí. Entendiendo por “secuencia” a la constelaciones de fuerzas dramáticas que combinan y organizan los ejes del relato es que, desde mi perspectiva hermenéutica, propongo diez secuencias interrelacionadas entre sí (García Barrientos, 2003, p. 73).

La primera secuencia de acción dramática se desarrolla cuando, al comienzo de la obra, la actriz entra a escena de espaldas al público y representa ser empujada por el viento hasta instalarse en el centro del espacio escénico. Recrea así un ambiente vinculado con la estepa patagónica, con el sonido del viento. Allí da lugar a una danza que devela la transformación de María Epul en *maci*, el momento en que es llevada por los sueños de agua. En esta misma danza, la actriz va dando vida a los personajes de la abuela María y de Tuca, la nieta. La danza finaliza cuando relata fragmentos de uno de los poemas de Liliana Ancalao (2001), dice la actriz: “la tierra late un tambor / que sólo escuchan los árboles / mis pesadillas urgen / ese ritmo para mis pasos...” (Ancalao, 2001, p. 40).

Así, a través de objetos/signos como un pañuelo y un par de zapatos que usa la actriz para representar a la abuela, y que se quita para transformarse en Tuca, la nieta, los dos personajes son representados en la obra. El espacio escénico cuenta además con otros objetos/signos como frascos, botellas de agua, una olla, donde el personaje de María Epul prepara sus remedios, y un fuentón. Estos conforman el conjunto de elementos que

estructuran a la obra y que son centrales en la organización del relato. El agua representa, por un lado, los remedios que la *maci* preparaba, las aguas curativas que realizaba con hierbas del lugar; por otro lado, representa la orina que es lo que estudiaba doña María para descubrir la enfermedad.

La segunda secuencia está marcada por la representación del personaje de Tuca, nieta de la *maci*, que en su primera aparición canta en *mapuzugun* y, mientras juega con los frascos y botellas que contienen *lawen* [remedio], cuenta cómo doña María se hizo *maci*:

Tuca: Por los sueños dice que se vino. Ella soñaba que tenía que venir a este lugar, que le estaban dando un destino en el sueño [...]. Contaba que un día salió de su casa. No supo qué rumbo tomó. Se perdió. Era muchacha chica. Y cuando vino a tomar conocimiento dice que estaba dentro del agua. Estaba ahí, y no podía salir. Estaba sentada. No sentía frío. No sentía nada. No podía hablar. La habían agarrado los sueños de agua. (2006, p. 1)

Acá aparece una forma subjetiva de habitar el mundo que está vinculada a la transformación de María Epul en *maci*. En este sentido, Elicura Chihuailaf (1999), hace una elaboración literaria sobre el proceso de transformación de la o el *maci*, dice: “es la mujer u hombre que intermedia entre el mundo de lo visible y el mundo de lo invisible” (p. 77). Chihuailaf se define como “oralitor”, escritor y traductor mapuche, es además un poeta mapuche del territorio de *Gulumapu*. En uno de sus ensayos, *Recado confidencial a los chilenos* (1999), busca una conversación con el pueblo chileno, con el ciudadano común, para desde la fuente oral de los mayores dar a conocer el Pueblo Mapuche. Allí explica lo que ocurre en la transformación de la persona en *maci*:

Se dice que el Fileu, Espíritu de la sabiduría de la sanación –que es de distinto tipo para cada persona– se apodera de ella, de él, estando aún en el vientre de la madre o en la niñez, adolescencia o –más frecuentemente– en la adultez. Dicho Espíritu le es comunicado por un Pewma, Sueño, en el que va subiendo o está caminando en la Tierra de Arriba y se saluda con alguna Machi que ya no está en el mundo de lo visible, quien le enseña el conocimiento de las enfermedades y sus remedios, y le enseña a tocar el Kultrun. O Sueños en los que conversa con un canelo o con flores blancas y azules.

El Fileu le puede ser comunicado también a través de una Kutran –enfermedad–, como un Perimontun –visión– de una serpiente, un caballo, un toro, un corderito blanco, remedios resplandecientes que vienen a su encuentro desde un relámpago o un trueno. Visión que generalmente se muestra a orillas de una vertiente o de una cascada (Machi Kultran, la llama nuestra gente). (1999, pp. 77-78)

De esta forma, el fragmento que tomo de Tuca, que es la representación de uno de los testimonios de las personas que conocieron a María Epul, da cuenta de la conversión por la que pasó esta mujer para convertirse en curandera, es decir, en *maci* desde la perspectiva del Pueblo Mapuche, tal como lo explica Chiuailaf.

Inmediatamente, la actriz representa a una persona que bebe los remedios que la curandera le da; dice: “Enfermo: ¡Sí doña María! (tomando de la botella) ¿otro? Gracias doña María, gracias doña María” (p. 1).

La obra se desarrolla con los personajes principales que son la *maci*, María Epul y su nieta, Tuca. A su vez, como se mencionó anteriormente, se representan a otros personajes que cumplen la función de mostrar las curaciones que realizó doña María Epul. En determinados momentos en la escena se escucha el sonido de una avioneta y los textos tanto de la *maci* como de su nieta que gritan: “¡Chimango!” “¡Chimango!” (p. 2), haciendo alusión a la avioneta que, según se relata en la zona, pertenecía a una persona acomodada que vivía cerca del lugar y la ofrecía para trasladar los frascos con la orina de los enfermos hasta la casa de doña María y, así también, levantar los remedios y llevarlos a los diferentes lugares a los que eran destinados. Cerro Negro es un lugar de difícil acceso, inclusive hoy en día, y esta avioneta era muy conocida por los servicios que prestaba su dueño, Casimiro Slapeliz.⁵⁸

La tercera secuencia está dada por la incorporación de la actriz que dice: “presa en gendarmería por práctica ilegal de la medicina” (p. 2), y mientras acarrea unos cajones para ir formando el *rewe* [espacio sagrado donde se realizan las ceremonias mapuche] dice, trayendo nuevamente un testimonio:

Testimonio de paisana: [...] A curarse con la abuela venían de todos lados: sabía estar lleno con los coches, los camiones, di a caballo sabían venir. Hasta la madre del finado Perón vino, ¡era paisana! A Evita, la esposa de Perón, no la agarró a tiempo. Dice que li dijo que la hubiera

⁵⁸ El chimango es un ave que se distribuye en Argentina y en Chile. En Argentina desde Rio Negro y suroeste de Bs As hasta la provincia de Chubut. Es un ave de porte mediano. Habita ambientes forestados, bordes de bosque y áreas abiertas, también asentamientos humanos y basurales. Es solitario, se agrupa y también se lo puede observar en parejas. Es un ave carroñera, aunque también preda sobre pequeños roedores e insectos. Muy bullicioso, especialmente en la época reproductiva y durante el crepúsculo. Confiado, agresivo y muy territorial (Couve y Vidal, 2003).

salvado si la hubiera visto antes. Yo la conocí a doña María, era buena curandera, una vez a mí me curó de los riñones. (p. 2)⁵⁹

En la cuarta secuencia, entonces, vemos a la abuela que, al escuchar que la avioneta se acerca, comienza a ordenar los frascos. Esta es la instancia del relato dramático donde se narra el momento en que le piden que sane a Eva Duarte de Perón. La *maci* sube al *rewe* con el frasco, lo mira, lo deja caer dentro de la olla con agua y dice: “La hubieran traído antes” (p. 2).

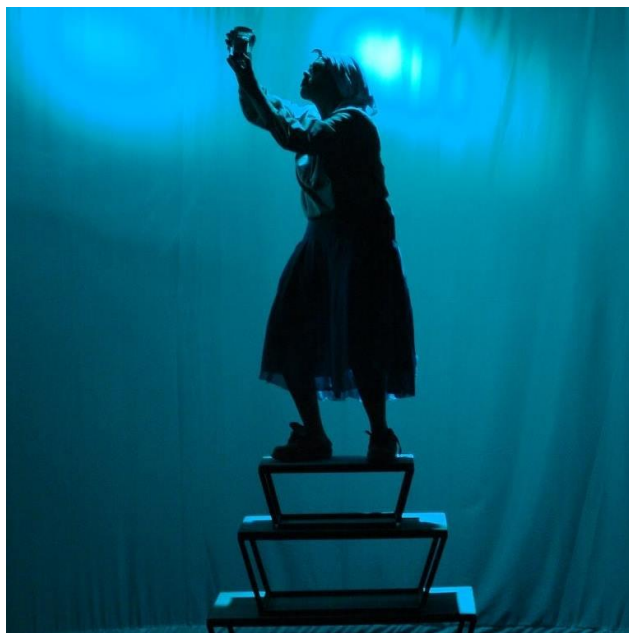
En la secuencia descrita, la *maci* es autorizada para curar a la persona que simboliza un cariz del Estado-nación en ese momento, que es Eva Duarte de Perón. De este modo, se representa el padecimiento de Eva Duarte, al observar en la acción el cuerpo, joven y enfermo, de la primera dama en oposición a un cuerpo viejo, pero empoderado y con la sabiduría de la sanación (ver figura 16). Paralelamente, traer a la escena teatral a Eva Duarte de Perón es alegorizar en la obra a los peones rurales, las mujeres, los ancianos y las ancianas, los pobres y los paisanos que ella, como ícono político, ha históricamente resguardado.

Esta figuración escénica no es menor, debido a la importancia dentro de varias comunidades mapuche de Chubut que generó tanto Juan Domingo Perón como presidente, así como Eva Duarte de Perón. En la memoria social mapuche, el gobierno de Perón fue una etapa significativa porque se recuerda la llegada de máquinas de coser al campo, de juguetes para los niños y niñas, ropa y calzado pero, además, se recuerdan los derechos a los que accedieron los pobladores mapuche, sobre todo con el estatuto del peón rural. Walter Delrio (2005) distingue en la cronología propia de las narrativas históricas mapuche diferentes momentos que tienen que ver con los contextos que atravesaron las comunidades actuales. Esos momentos son denominados como: una época mítica, las expediciones militares de conquista estatal y los sacrificios de los antepasados, los largos peregrinajes, la radicación, la gran crisis y la época de Perón. Por consiguiente, mi lectura sobre la relevancia icónica y comunitaria de la figura de Evita en la memoria de las colectividades mapuche tiene un claro basamento historiográfico.

⁵⁹ <http://www.elorejiverde.com/el-don-de-la-palabra/3501-juan-domingo-peron-era-hijo-de-una-mujer-india>

Figura 16

Buscando la cura de Eva Duarte de Perón



Fuente: Asociación Metateatro de Trelew. Chubut. Foto tomada por Juan Namuncura.

Continuando con la organización ficcional de las secuencias dramáticas, se conforma la quinta de ellas, mediante la representación de un *purun* [baile mapuche] y un *tayvl* [canto mapuche]. Esta secuencia recupera como referencialidad y ejercicio estético el repertorio ritualista, corporal y discursivo, producido en la década de los '90 y que he descrito en los capítulos anteriores. En este momento, entonces, el baile y el canto mapuche aparecen como la marcación de la preexistencia mapuche. Ante la imposibilidad de cura del cuerpo enfermo de Eva de Perón, se apela a antiguas danzas, así como a antiguos instrumentos mapuche. Entiendo este cuadro desde dos aspectos, por un lado observo que se representa como en un ritual la imposibilidad de sanar a Evita, la no cura de ese cuerpo enfermo que alegoriza los derechos adquiridos por parte de la población mapuche, es decir, se corporaliza un aspecto de la “nación enferma” (Proaño-Gómez, 2002), en este caso, signada por la indignación y la frustración. Por otro lado, observo que tanto la danza como el canto, resignifican lo mapuche ante la caída de la representación del cuerpo doliente, física y espiritualmente. Esta última lectura, la vinculo con la visión mapuche sobre la enfermedad, cuando se afirma que el cuerpo enfermo da cuenta de un entorno también enfermo, es decir, de un desequilibrio físico

y espiritual (Mellico Avendaño y Caniullán Coliñir, 2017). En este sentido, el cuerpo enfermo de Eva Perón, se utilizó para construir un contexto “enfermo”, con las múltiples asociaciones generadas al alrededor del Estado-nación por parte de los opositores al gobierno de Perón, en particular cuando el cáncer de Eva Perón tomó dimensión pública (Gayol, 2020; Ríos Flores, 2015). Por ejemplo, esta interpretación se sustancia en las configuraciones de la muerte de Eva como “simulacro” o “farsa” que artistas críticos del peronismo realizaron, entre otros casos: la obra teatral de Copi, *Eva Perón* de 1969 (Burgos, 2007). En la memoria social de quienes conocieron a la *maci* se relata que quedó ciega y que fue a causa de los enemigos de Evita para que no pueda sanarla.⁶⁰ Es decir, la enfermedad es utilizada por los enemigos del gobierno y ese discurso llega hasta Cerro Negro, donde los pobladores narran la imposibilidad de la *maci* de sanar a Evita y la consecuencia de su propia enfermedad como parte del proceso.

Hasta aquí, pueden observarse distintos procedimientos de enlace o embaste aplicados a los testimonios, a la poesía, al canto y a la danza mapuche. De esta forma, Despó realiza el gesto de “autor-rapsoda” (Sarrazac, 2013, p. 191), al hilvanar elementos disímiles para generar singular “estructura” en la puesta en escena. Jean-Pierre Sarrazac (2013) trae el sentido etimológico de la palabra, *rhaptein*, que significa coser, y lo relaciona con procedimientos de la escritura como montaje: sería el remiendo de diferentes componentes para operar sobre la forma teatral.

La sexta secuencia está centrada en la nieta de María Epul, Tuca, quien juega con otra niña –figura que, como espectadores, no vemos–. Ellas intentan hacer pis para, luego, imitar a la abuela cuando realiza sus curaciones a través de la orina. Juegan con los frascos y los remedios de la *maci* y gritan “¡Chimango!” cuando escuchan que se acerca la avioneta, y Tuca corre ayudar a su abuela. En cuanto a la relación construida entre nieta y abuela, se destaca, en primer lugar, el reto a Tuca por parte de doña María por haber jugado con los remedios, pero inmediatamente después vienen los mimos, se escucha una canción de cuna de Aimé Painé, y Tuca se acurruca, apoyando la cabeza en las piernas de su abuela (ver figura 17). Si bien en este cuadro podría pensar una conexión con lo abordado en el capítulo uno al recuperar a Aime Painé, y en ese sentido, podría pensar que se trata del mismo repertorio, la versión no es de Aimé Painé sino de Beatriz Pichi Malen, cantante mapuche contemporánea.

⁶⁰ Tomado del libro *Doña María Epul de Cañuqueo. Machi y Camaruquera de Cerro Negro* (2004).

Pichi Malen interpreta canciones de Paine, pero incorporando nuevos arreglos musicales y generando así un sentido distinto a esos cantos tradicionales que entonaba Painé⁶¹. Esta marca identifica el contexto temporal de producción de la obra. En correlación con esto, Rubén López Cano (2011) explica que: “una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción [...] que ya ha sido interpretado o grabado con anterioridad” (p. 58). De este modo, el citado autor afirma que la nueva versión introduce una transformación en el espectro de la significación de la canción. Por consiguiente, la versión que decide tomar Despó para la canción en este cuadro, si bien hace referencia a Aimé Paine, nos trae un elemento nuevo al repertorio mapuche, que podría ser la reactualización de esos cantos, a través de la propuesta de Pichi Malen.⁶²

En esta secuencia dramática, la niña vuelve a jugar con su amiga, pero esta vez obedece y no reitera su divertimento con los remedios de la abuela. Dice: “Tuca: No allá no, la abuela sabe todo, no la podemos engañar (enojada, llora) ¡Sí que sabe todo! ¡Mi abuela no se va a morir nunca!” (p. 3).

Frente a esta impotencia, Tuca corre y se acuesta llorando junto a la anciana. Luego se recompone y jugando en el espacio de la olla con los frascos le dice a doña María: “¿Viste abuela que vos no te vas a morir nunca?” (p. 3).

⁶¹ Beatriz Pichi Malen comienza a realizar sus presentaciones musicales en 1994, según lo que declara en la entrevista realizada por Rafaela Vasconcellos (2019), disponible en <https://www.revistaamazonas.com/2019/08/06/2490/>

⁶² Se trata puntualmente de la canción para dormir a un niño mapuche por Beatriz Pichi Malen, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=tq_VXVJTSck

Figura 17

Representación de Tuca, la nieta de la maci María Epul



Fuente: Asociación Metateatro de Trelew. Chubut. Foto tomada por Juan Namuncura.

De esta manera, el desarrollo de la acción progresa hacia su desenlace estructural, plasmado en la séptima secuencia, en donde sucede la transformación figurativa y actancial de la nieta en la abuela, es decir, en el personaje de la *maci*, un recurso que ha sido utilizado a lo largo de la obra por parte de la actriz. Desde esta perspectiva, en la obra hay una operación en clave generacional, ya que María Epul es representada como curandera, pero también como abuela. Esta secuencia escénica expone un fuerte vínculo entre nieta y abuela, Tuca y la *maci*. Se aborda entonces el momento de la muerte de doña María Epul. Al respecto, dice la *maci*: “María: yo solo quiero llegar. Llegar de donde vengo. De la tierra. De la tranquilidad. Y yo ya tengo muchos años más de lo que tus ojos espían” (p. 4).

En esta secuencia, la niña recupera su acción lúdica y, a su vez, se proyecta a la despedida de la *maci* del mundo de los vivos. María, *maci* y *kamarukera* de la zona de Cerro Negro, a partir de este momento, pasa a ocupar el lugar de los antepasados.

Durante la octava secuencia dramática se observa a Tuca jugando en una vertiente en compañía de su amiga; canta y juega con el agua hasta que es llamada y le anuncian que su abuela ha fallecido. La niña corre llorando hacia la casa de la *maci*. Allí toma el pañuelo y los zapatos de su abuela María Epul y los coloca en el proscenio del escenario. Lloro y corre

en círculo, realizando la acción de desenterrar con sus manos, movimiento que busca representar el entierro de la *maci*, y dice: “Tuca: Dijo que no iban a quedar ni sus huesos en el cajón, por eso no quería que la enterrarán así. [...] ¡Quería ir por tierra no más!” (p. 4).

El pasaje hace alusión al entierro de doña María que, según cuentan los pobladores de Cerro Negro y alrededores, no fue en tierra sino en una construcción de cemento, que ella no quería ya que, para la población mapuche, el entierro es un momento importante porque permitirá que el espíritu de la persona pueda dirigirse hacia la tierra del este, donde están los demás espíritus. Desde este punto de vista, este cuadro dialoga con lo tratado en el capítulo tres, en cuanto a la ceremonia del entierro y la relación con los ancestros ya argumentados. Entonces, esta situación escénica propone revisar el entierro que recibió María Epul porque apela al conflicto con el criterio ceremonial mapuche.

Finalmente, en una novena secuencia dramática, aparece la actriz, que comienza a recitar un poema: “Cuando me muera deberé cruzar el río” (Ancalao, 2009, p. 36). Mientras tanto, se cubre la cara con una tela transparente que es parte de la pollera que usa como vestuario. Luego se descubre la cara y, sentada en el piso frente al público, recita el poema completo de Ancalao. De esta manera, la obra llega a su final con la décima secuenciación en la que la actriz se despide, casi como en una ceremonia, de cada objeto que utilizó en la puesta teatral, se va de escena a través de unas telas blancas que cubren el escenario formando un semicírculo, donde se puede observar, hasta último momento, su sombra yéndose. De esta manera, se consolida la figuración mítica de la presencia de la *maci*, María Epul de Cañuqueo.

Este orden propuesto en diez secuencias dramáticas me permite reconocer determinados procedimientos poéticos a partir de los cuales el relato escénico se organiza. Observo, puntualmente, una reapropiación de determinados componentes estructurales, provenientes de la poética teatral del simbolismo, pues, como he descrito en capítulos anteriores, este enfoque estético propone una concepción de mundo metafísica y suprahumana, con la aceptación del mundo como misterio. La concepción de mundo simbolista, afirma Dubatti (2009, p. 152), propone la recuperación de potencias y saberes humanos perdidos. La obra, desde estos lineamientos, indaga en las transposiciones de la escena teatral al territorio de la sabiduría de la sanación mapuche. A su vez, mantiene relaciones con lo extracotidiano y con lo desconocido al reintegrar la praxis escénica con lo sagrado, recurso que observo en la representación de la *maci* y en la realización de sus

curaciones en el *rewe* [espacio sagrado], por ejemplo. Además, la puesta en escena aborda un “simbolismo sensorial” (Dubatti, 2009, p. 160) trabajado desde lo escenográfico con la imagen del agua, no solo en las botellas y en los frascos utilizados, sino también por la iluminación azul que inunda la escena. Así, se proyecta un espacio escénico ligado a la espiritualidad mapuche que se figura precisamente a través del color azul o *kajfv* en *mapuzugun*. Es, en definitiva, la forma de hacer presente lo invisible: los espíritus, las fuerzas de la naturaleza y los antepasados (Chiuailaf, 2013).

En síntesis, este montaje teatral genera una nueva distribución de la palabra, que consiste en darle voz, a través de la publicación que se hace sobre la vida de la *maci* María Epul, a los pobladores de Cerro Negro y alrededores. La puesta en escena recupera los recuerdos y los testimonios de los habitantes de Chubut, ofreciéndole así corporalidad a esas memorias. A su vez, se interrelaciona metafóricamente con la danza, el canto y la espiritualidad mapuche conformando una reescritura rapsódica de la historia de la *maci* María Epul, por su capacidad para “remendar” o “zurcir” diversas prácticas y discursos (Sarrazac, 2013).

Construcciones de aboriginalidad: sentidos de pertenencia

A través de la práctica escénica analizada, que transcurre por los momentos más significativos de la vida de la *maci* María Epul, me propongo ahora identificar los tipos de relaciones, construcciones y sentidos de pertenencia que trabaja la puesta en escena *Sueños de agua*. Como ya indiqué, la representación escénica aborda una figura muy importante para los mapuche en términos de espiritualidad: la *maci*, dado que posee no solo los conocimientos de la sanación a enfermedades través de las hierbas, sino también que es una guía espiritual para los mapuche.

En este sentido, observo una forma de aboriginalidad al escenificar la otredad de la sanación, caracterizada en el conocimiento de los tratamientos medicinales mapuche. El acto de curar, así como también la realización del *kamaruko*, fue perseguido y reprimido por las instituciones del Estado-nación (Golluscio, 2006). Y la escasa información que existe al respecto ha construido a la figura de la/el *maci* como bruja/o. En los pocos estudios sobre *maci* en el *Puel Mapu* [tierra del este], Pilar Pérez (2014) recupera un trabajo de Norma Sosa (2001) que da cuenta de una *maci* en 1895, Bibiana García. Esta *maci* mantiene una larga

disputa con el Estado para obtener tierras para ella y su gente en la zona de lo que hoy es Conesa, en la provincia de Río Negro. A García se la describe, según los relatos de los salesianos, como la *perimontun* [una forma de conocimiento a través de una especie de visión], bruja o pitonisa que en sus discursos hace una mixtura entre el paganismo y el cristianismo (Pérez, 2014). Este relato descripto por los salesianos, permite observar que García era una *maci*, pero que por supuesto fue deslegitimada en sus ceremonias al considerarla bruja. Mi intención es detenerme en este apartado, específicamente en esta relación con el Estado-nación, desde la figura de la *maci* y observar cómo opera esta representación en la obra teatral seleccionada.

A partir de los estudios de Lola Proaño-Gómez (2002), en los que analiza las metáforas sobre la argentinidad, el cuerpo-nación y sus correlativas construcciones de feminidad representadas en producciones teatrales porteñas durante la dictadura autodenominada “Revolución Argentina” (1966-1973); observo que en la práctica escénica comentada, es posible pensar configuraciones similares y directamente asociadas con los sentidos de aboriginalidad.⁶³

Para referirme puntualmente a esta última relación en términos de contexto histórico-político, tomo los estudios de Luciano Martín D’addario (2016) sobre peronismo y Pueblos Indígenas. El autor explica que a partir de 1946 se institucionaliza el “problema indígena”, al haber cierto reconocimiento en tanto deuda histórica por parte del Estado hacia la población originaria, esto retomado del yrigoyenismo, pero con la suma de la obligación que el Estado debe cumplir. El primer gobierno peronista busca borrar las diferencias al interior de la nación y, en este sentido, las políticas indigenistas del peronismo, sostiene D’addario, continúan con las características asimilacionistas. Sin embargo, tendrán una dinámica propia dirigida a la incorporación protegida, centrada en la preocupación por la conformación étnica de la nación. Se crea así, en el año 1946, La Dirección de Protección al Aborigen (DPA), reemplazando a la entonces Comisión Honoraria de Reducciones de Indios.

En correlación con lo anterior, Walter Delrio (2005) analiza el primer gobierno peronista centrado en la provincia de Chubut y explica que en la memoria social mapuche hay dos momentos claves sobre la llegada de Perón al gobierno: el estatuto del peón rural y la extensión de documentación a los pobladores indígenas con la consecuente incorporación

⁶³ Junto a los estudios de Proaño-Gómez también están los trabajos de Trombetta (2015) sobre este tema.

del derecho al sufragio. Delrio toma testimonios de los pobladores de Chubut para dar cuenta de este proceso:

A mí me aprovecharon mucho [...] los patrones me joderían en aquellos años. Nos cobraban hasta la cama, nos cobraban la pieza... le cobraban la luz, aunque tendía en un cuero uno, igual le cobraban el cuero que tendía, le cobraban la luz, le cobraban la pieza, le cobraban la... la cama, aunque tienda puro cuero uno, le cobraban todo el cuero que tendía, cuando vino Perón, ahí mejoró, cuando ya fue entrado Perón, ahí era... finado Perón ayudó mucho, no me cobraba ni una cosa. (Agustín Sánchez, Esquel, Chubut, febrero de 2004, en Delrio, 2005, p. 10)

En este contexto, entonces, es posible visibilizar la relación que se construyó entre el Estado-nación, a partir del primer gobierno de Perón, y los pobladores mapuche. En cuanto a esta construcción, en el montaje teatral analizado se escenifica la enfermedad de Eva Duarte de Perón apelando, de manera alegórica, a la nación representada en el cuerpo enfermo de Evita y que, tal como señalé previamente, solicita a una *maci* para que pueda curarla. Curar a Evita habría sido curar un determinado proyecto para la nación o, por lo menos, un determinado sentido de lo nacional que, visto desde los pobladores mapuche, incluida la *maci*, era sanar a una expresión de nación que generó sentidos de pertenencia, donde se construye una idea de Pueblo más que de Nación (Trombetta, 2015, p. 65). El cuerpo en agonía de Evita, representa a su vez, la agonía de la lucha política y social que generó, su desvanecimiento.

Recuperando las reflexiones de Proaño-Gómez (2002) que he referenciado en la introducción de este apartado, en particular, las retóricas del cuerpo-nación gestadas en otras producciones artísticas para expresar o traducir el dolor en imágenes. Desde estos ejes de lectura se afianza la interpretación que he propuesto, pues *Sueños de agua* produce – mediante lo que Jean-Jacque Wunenburger denomina “reanimación hermenéutica” (2008, p. 42)– una nueva retórica sobre la imposibilidad de sanar aquel cuerpo-nación, en especial, la agonía de un proyecto de conformación étnica de la nación (D’addario, 2016). Al respecto, se lee en uno de los testimonios recopilados:

A Evita, la esposa de Perón, la agarró a última hora. Les dijo que la hubiera salvado si la hubiera visto antes. Cuando le trajeron el agua ya no podía hacer nada. Ella sufría por eso. Dicen que también curó a la mamá de Perón. Era bien peronista. (Emiliana Jaramillo, 2004, p. 63)

En este campo de lo histórico-imaginario, no solo los mapuche confiaban en el poder

de María Epul, sino que también el gobierno de Perón confiaba en sus saberes. En términos de construcciones de aboriginalidad, la puesta en escena representa la sabiduría del Pueblo Mapuche en la figura de la *maci* en consolidación con el Estado-nación que conformo el gobierno de Perón. Un Estado-nación que extendió la justicia social y amplió el colectivo nacional (D'addario, 2016).

En la obra, además, se representan las causas de estas configuraciones histórico-imaginarias, puesto que la *maci* es llevada presa por Gendarmería. En el libro ya citado, un poblador afirma:

Gilberto Mariluan: Lo poco que me acuerdo lo voy a contar. La abuela María estuvo detenida por Gendarmería Nacional. Todavía está la casa de dos aguas donde la tuvieron presa. Sabía que era por una denuncia y la trajeron acompañada por el hijo Bernardo, que la traducía. Yo los fui a ver. Primeramente pedí permiso para hacerlo. Les pregunté cómo se encontraban. No me acuerdo bien pero tiene que haber sido en 1954 o 1955. Mucha gente se preocupó. El doctor Gandini decía que estaba dando agua sucia [...]. Después, creo que Ángel Torres hizo una nota firmada por muchísima gente. Se pedía que no estuviera detenida. Nadie se negaba a firmarla. Se pensaba que se estaba haciendo una injusticia con la abuela. Torres aseguraba que sabía más que el doctor. Decía que si le curó la madre al general Perón, que era el presidente de la Nación, no había razón por la que no pudiera curarlos a ellos.

Perón respondió que su madre caminaba gracias a ella y la abuela quedó en libertad. Nunca nadie la molesto más. (2004, pp. 49-50)

En estas relaciones con el Estado-nación y con las instituciones como Gendarmería nacional, se produce primero cierta cercanía con la madre de Perón, que es un elemento que la obra recupera también. En la memoria social, la *maci* curó a la madre de Perón que era, además, paisana. Es decir, que hay una identificación con la madre del Presidente, es paisana como los pobladores de la zona, no era otra. Se la representa como parte del Pueblo Mapuche. Asimismo, a él se lo nombra por su investidura, se lo reconoce como el Presidente de la Nación, estableciéndose una clara distinción enunciativa hacia la Gendarmería. Esto supone una representación del Estado como una realidad heterogénea y no como una entidad homogénea, con voluntad represiva como se observa en el análisis de la obra del capítulo dos.

En cuanto a otros sectores y prácticas sociales, los/as curanderos/as y la medicina hegemónica actúan como campo de referencia para los dispositivos de otredad, por ejemplo,

a través de la deslegitimación de la *maci*, pues la obra también muestra las dudas de algunos pobladores sobre los conocimientos de la anciana; dice la abuela al observar un frasco con orina que le han traído para engañarla: “Abuela (Revisando el frasco al cielo): hay gente que la quiere engañar a uno. No creen en nada. (Diciéndole a alguien imaginario) ¿Así es que tu mujer es una yegua?” (p. 1). Este fragmento pone en evidencia que alguien la quiso engañar llevándole orina de animal y diciendo que era de su mujer enferma.

El conocimiento sobre los remedios que existen a través de las hierbas es el poder que posee la *maci* y es esta sabiduría a la que se buscó dar fin, desde la medicina hegemónica pero también desde las instituciones del Estado. Sin embargo, la puesta en escena representa la legitimación que poseía María Epul, entre mapuche y no mapuche, y en cuanto a este último grupo, expone la relación que mantuvo con Casimiro Szlapelis, un poblador venido de Lituania, dueño de la avioneta que él mismo conducía para trasladar los remedios que preparaba la curandera para los enfermos.⁶⁴ Es decir, se construyen sentidos de pertenencia entre los pobladores de Chubut a través la *maci*.

Por último, así como observo en la obra un desarrollo o proyección alegórica de la figura del “cuerpo enfermo” como representación de la nación, a su vez, me detengo en la representación sobre el cuerpo de la *maci* enterrado en cemento, esto último, entendido como un signo de sometimiento. Al no realizarse la ceremonia para su entierro que, entre otras cosas, consiste en guardar sus restos en tierra –lo que se denomina *elwvn* [ceremonia de entierro]–, tema que observé en el capítulo tres de esta tesis, y no en una fosa. Esto último, está más relacionado con la forma de entierro cristiana que no se corresponde con las creencias mapuche ni con los pedidos de María Epul, según cuentan los pobladores que la conocieron. De esta forma, el espíritu de la *maci* no logra llegar a la tierra de los ancestros para, así, poder acompañar a su gente. Se le impide completar su ciclo al darle otro entierro distinto al de su cultura. Se construye, en términos de aboriginalidad, una práctica impuesta que no contempla las diferencias que los pobladores mapuche definen para sus vidas. De esta forma, el montaje teatral configura determinados tópicos sobre la otredad sometida. *Sueños de agua* no especifica por qué fue enterrada en cemento y no en tierra como ella solicitó. Sin embargo, en uno de los relatos que se recopilan en el libro ya citado, dice una

⁶⁴ Casimiro Szlapelis, originario de Lituania e instalado en Comodoro Rivadavia y conocido en toda la zona por su avioneta el “Chimango”. Ver <https://vocesyapuntos.com/v6/2020/08/27/raul-y-el-aviador-la-historia-de-un-joven-tecnico-de-inta-y-don-casimiro-szlapelis/>

de las pobladoras: “Antes a los aborígenes que morían, no los enterraban con ataúd. Los envolvían con sus cosas y los dejaban directamente en tierra. Ella no quería el cajón. Cuando estaba enferma dijo que no quería el ataúd de los huincas” (p. 59).

Las palabras citadas dan cuenta de la construcción de aboriginalidad en este cuadro que representa la muerte de la *maci*. Por un lado, se escenifica la manera particular de los entierros entre la población mapuche y por otro lado, se diferencia ante los huincas. El libro publicado que recupera importantes datos sobre la vida y la muerte de la *maci*, tampoco especifica qué sucedió para que no pudieran enterrarla con la ceremonia mapuche. Me queda entonces como pregunta: ¿qué es lo que imposibilitó el entierro mapuche? ¿Fue búsqueda por someter nuevamente al Pueblo Mapuche, enterrando a su autoridad máxima en un cajón y en cemento?

La imposibilidad para llevar adelante el *elwvn* [ceremonia del entierro] y el sometimiento del cuerpo muerto de la *maci* en cemento, me permite relacionarlo con lo sucedido con el cuerpo de muerto de Eva Perón. Si bien son dos fenómenos histórico-contextuales radicalmente diferentes, hay un abuso sobre los cuerpos muertos de mujeres significativas para su pueblo. Es oportuno recordar que, en el caso de Eva Perón, representante icónica del pueblo obrero, l los pobres, los marginados y los cabecitas negras, durante el golpe militar del año 1955 se profana el cuerpo embalsamado y, después de mucho tiempo y romerías, por orden de la dictadura militar presidida por Jorge Rafael Videla termina el cuerpo muerto de Eva Perón enterrado en el cementerio de Recoleta, bajo una gruesa plancha de acero, a seis metros de profundidad (Ehrlich y Gayol, 2018). En el otro polo de esta analogía, es decir, en el caso de la *maci* María Epul, era la autoridad en esa zona y, sin ella, muchos pobladores se sintieron desolados, afirma una de ellas: “La abuela María no sabía hablar castellano. El hijo Bernardo le traducía. No hubo otra igual. Cuando faltó la pobre, faltó todo” (p. 58).

Como expliqué al inicio, la *maci*, además, era *kamarukera*, es decir, llevaba adelante una de las ceremonias más grandes y más importantes en el Pueblo Mapuche. Con su muerte, no solo se terminaron las curaciones que solo ella sabía realizar, sino que también se dejó de realizar el *kamaruko*. De esta forma, se apela a la invisibilización. En suma, por efecto de la comparación realizada, es factible reconocer que Evita y María Epul son dos cuerpos femeninos “enterrados en cemento”, una acción que busca instaurar olvido, sin embargo, la obra teatral, reactiva la memoria de esta *maci* que vivió en Cerro Negro y que, en un acto de

justicia poética, intentó sanar a la representante de los humildes.

Conclusiones parciales

A partir del estudio de la obra *Sueños de agua*, construida con los remiendos de la historia oral, el canto, la danza mapuche y las ceremonias para sanar desde los conocimientos medicinales mapuche, emerge en esta compilación de prácticas escénicas uno de los tópicos representacionales ligados al pasado silencioso del Pueblo Mapuche: la memoria social sobre la existencia de una *maci*.

La obra teatral está situada en el pasado a través de los personajes de la *maci*, que además se configura como abuela y su nieta, en este sentido, se escenifica en clave de relación intergeneracional. Se representan así momentos significativos de la vida y la muerte de María Epul de Cañuqueo. La obra propone una relación con la espiritualidad mapuche desde las curaciones representadas que hacía la *maci* y el vínculo con los espíritus para que le den fuerza. La nieta en cambio, representa el mundo cotidiano, la niña juega, ayuda a la abuela y la imita. Todo esto es trabajado desde figuras y acciones estilizadas, a través de los poemas de Liliana Ancalao, las metáforas sobre la sanación mapuche, el tratamiento de los remedios mapuche, entre otros recursos y referencialidades. Así, se representa una otredad anclada en la matriz de la medicina mapuche.

El conflicto representado se sustancia cuando es llevada presa por Gendarmería nacional por práctica ilegal de la medicina y, además, cuando intenta curar a Eva Perón. En términos de construcciones de aboriginalidad, estas secuencias exponen la relación de la comunidad mapuche con el Estado-nación y/o con otras las instituciones oficiales. En este sentido, recuperé los análisis de las metáforas sobre la nación (Proaño Gómez, 2002) para comparar cómo es abordado este vínculo en la puesta en escena. En síntesis, la representación del cuerpo enfermo de Eva Perón, escenifica la caída de una posición popular. Y frente a esto, en la obra teatral, se construye a la *maci* con cierto poder al ser poseedora de conocimientos sobre las enfermedades y curaciones desde el aspecto mapuche. Es decir, la obra produce una “reanimación hermenéutica” (Wunenburger, 2008, p. 42) de la figura de una *maci* en la provincia de Chubut, que era reconocida por muchos en la zona (mapuche y no mapuche) y que atendió y curó tanto a indígenas como a no indígenas. Asimismo, a modo de ejercicio analógico, observé el sometimiento que reciben ambos cuerpos muertos, el de

Eva Perón y el de la *maci* María Epul, al ser enterrada en “cemento”.

Capítulo 5. La paradoja del retorno a lo nativo

El objetivo de este último capítulo es analizar la construcción de aboriginalidad que se evidencia en la puesta en escena *Una leyenda del río Negro* (2009), trabajada por el Grupo Sur-Teatro de *Fiske Menuco* [pantano frío], denominación en *mapuzugun* de la ciudad de General Roca. Este colectivo teatral se desarrolla en la misma ciudad en la que Luisa Calcumil comenzó a realizar su trabajo artístico en la década de los 80, sin embargo, no se relaciona con la perspectiva de la actriz y directora mapuche que caractericé en el primer capítulo de esta tesis. Por el contrario, Sur-Teatro propone una forma contrastante de representar lo mapuche, es decir, aunque lo inserta dentro de la identidad nacional es desde la toponimia y ligado a los procedimientos del indigenismo argentino. Para dar cuenta de estas cualidades, abordaré la adaptación teatral de la leyenda escrita por Juan Raúl Rithner (1988) sobre el relato del río Negro, texto que fue readaptado y representado por el teatrista mapuche Juan Queupan. Siguiendo con los objetivos específicos delimitados, propongo observar cómo se construye aboriginalidad en esta práctica escénica mapuche, teniendo en cuenta su diálogo con los discursos del indigenismo hegemónico argentino (Nicolás Alba, 2015; Rivara, 2020; Noguera, 2017). Asimismo, analizaré sus lineamientos poéticos desde procedimientos nativistas y, en menor medida, costumbristas (Mogliani, 2006; Pellettieri, 1998), que observo se desarrollan en la puesta en escena.

La obra que analizo en este capítulo se genera, como adelanté, a partir de la leyenda que escribe pero que no llega a publicar Juan Raúl Rithner, inspirado en los relatos instalados a partir de algunos libros escolares que abordaban la provincia de Río Negro⁶⁵ y del libro *El tronco de oro* de Gregorio Álvarez (1968).⁶⁶ Rithner, nacido en Buenos Aires pero radicado en *Fiske Menuco* desde los años 70 y fallecido en el año 2016, fue comunicador social, escribió cuentos, teatro y ejerció la docencia y la investigación académica en la Universidad Nacional de Comahue. Por su parte, Juan Queupan es oriundo también de *Fiske Menuco*, estudió actuación, es actor y docente de teatro.

⁶⁵ Larese Roja de Gay Haydee. (1982). *5 A jugar con las palabras. Mi quinto libro de lectura.*

⁶⁶ Disponible en <https://mhdlibros.com/?p=1849>

La vuelta a lo nativo

La leyenda, género del cual proviene el texto dramático que comentaré, ha sido una forma de explicar tópicos de la naturaleza vinculados con los pueblos indígenas, en el caso que nos ocupa con la cultura mapuche. Susana Chertudi (1978) sostiene que la leyenda folclórica en Argentina se clasifica en diferentes grupos; por ejemplo, existen las etiológicas, que hacen referencia al origen de animales y plantas, o las leyendas relativas a localidades o las que se vinculan con la prehistoria y con la historia de los primeros tiempos, entre otros tipos. La autora plantea una definición abarcativa según sus rastros comunes; de esta manera, la define “como una narración tradicional anónima de acciones consideradas verdaderas por el actor y su grupo” (1978, p. 171). Por otro lado, afirma que hay un gran número de temas en los que se transparenta la intencionalidad didáctica.

Una leyenda del río Negro ha sido difundida como leyenda mapuche que narra el nacimiento del río Negro en la provincia del mismo nombre. Rithner, quien aboca su trabajo a la recopilación de diferentes relatos populares a lo largo de la Patagonia, toma esta historia y escribe en 1988 una versión que no está publicada aún. Escribió la leyenda para un grupo de titiriteros y actores que tuvieron como plan recorrer el río Negro, desde General Roca hasta Viedma haciendo funciones teatrales, tarea que llevaron a cabo. Juan Queupan, quien en ese entonces era un niño, al cursar sus estudios superiores en teatro, conoció a los actores que sí participaron de aquel proyecto y mantuvo una estrecha relación con uno de ellos, principalmente con el “Chino Rodríguez”.⁶⁷ Además, Queupan también conoció y generó un vínculo muy fuerte con Juan Raúl Rithner. Cuando se propuso representar configuraciones de lo mapuche en la escena teatral, Rithner le acercó el texto sobre la leyenda del río Negro trabajado años antes, pero al que Queupan y su grupo de teatro modifican o readaptan. Queupan, refiriéndose a la obra realizada en 1988 con el mismo texto, dice en la entrevista realizada para esta investigación:

Cuando Juan Raúl nos dio la obra a nosotros, para que la leamos para hacerla, en ningún momento yo traté de referenciarlo en eso porque lo que yo quería con la obra era poder empezar a hablar de lo mapuche desde el lugar en el que nosotros estábamos en ese momento. (Entrevista personal, 2019)

⁶⁷ También actuaron en la versión de 1988, Gabriel Sánchez, Daniel Alcoleas entre otros. Tomado de la entrevista realizada a Juan Queupan en el año 2019.

Rithner se interesaba por encontrar en los lugares de la Patagonia lo que él entendía como cultura popular patagónica (Menni y Rithner, 2004). Escribió diferentes relatos que recopiló en sus trabajos de campo, interesado por difundir las creencias populares. A partir de algunas de esas historias recopiladas escribió obras de teatro como *El Maruchito. Sangre y encubrimiento allá en las tierras del viento* (1997),⁶⁸ *Nosotros dos* (2000) y *La inglesa* (2015).

En cuanto a la leyenda de referencia, la misma relata cómo nace el río Negro, nombre que surge de su denominación en *mapuzugun Curu Leufu* [negro río], en la confluencia de otros dos ríos: Limay y Neuquén. El relato que figura en uno de los libros que se utilizaba en el nivel primario en la década del 80, *Curru Leuvú* de Marcelino Castro García (1984) describe que Neuquén y Limay eran hijos de dos caciques mapuches que tenían sus toldos, uno en el norte y el otro en el sur. Eran grandes amigos y siempre que podían paseaban y cazaban juntos. Un día se encuentran a la orilla de un lago con la joven Rayén y ambos se enamoran de ella. La amistad de los jóvenes comienza a debilitarse y los padres preocupados concurren a la machi, quien les explica la causa de su enemistad. Entonces, deciden consultarle a Rayén que es lo que más le gustaría para que los muchachos se lo concedan. La joven pide una caracola para escuchar el sonido del mar, el primero que regresara con el pedido accedería al amor de Rayén. Convierten a Neuquén y a Limay en ríos para que viajen al océano pero cansada la muchacha de esperarlos y engañada por el viento cree que ha sido abandonada por sus enamorados y se ofrece en sacrificio a *Genecen* [Dios], quien la convierte en flor.⁶⁹ Al enterarse, los jóvenes deciden abrazarse en luto por Rayén y continuar su camino hasta el mar. De allí, entonces, el nacimiento del río Negro que desemboca en el mar.

Este relato es el que figuró en algunas publicaciones y Rithner desde su autoría literaria toma para escribir su versión de la leyenda. Según los relatos de Juan Queupan, es influenciado por los trabajos que existen sobre la región, como los de Gregorio Álvarez con su obra más conocida en la zona, *El tronco de oro* de 1968. Gregorio Álvarez nacido en la provincia de Neuquén, estudió medicina en Buenos Aires y fue el primer médico que tuvo

⁶⁸ Obra que dedica a Juan Queupan.

⁶⁹ El Pueblo Mapuche no posee la creencia en un dios, sino que mantiene una estrecha relación con los diferentes elementos de la naturaleza. La palabra *Genecen* en *mapuzugun* es una influencia del cristianismo.

la zona. Se dedica, además, a recorrer la provincia para investigar en principio sobre plantas medicinales pero luego le sumara también, relatos, cantos, leyendas, religión araucana [sic], etc.⁷⁰ Así como Álvarez, existen otros referentes como Berta Koessler Ilg (1962), o Vidal de Battini (1984), quienes publicaron trabajos relacionados con la cultura araucana y tehuelche, muchas de esas obras literarias se convirtieron en referentes sobre la población mapuche y, como ya dije, los relatos publicados figuran en algunos libros escolares, por lo menos durante la década de 1980. La leyenda del río Negro es un texto escolar que se utilizaba en cuarto grado de la primaria para demarcar los estudios sobre la provincia de Río Negro. Y algo a considerar es que, dentro de la praxis docente, muchas veces, sobre todo en los niveles inicial y primario, la vinculación o abordaje sobre el tema indígena es mediante una leyenda.

Jesús Jaramillo (2012) afirma que los libros escolares entre los años 1966 y 1983, es decir en períodos de dictadura, representan al territorio patagónico utilizando los géneros literarios de poesías, cuentos y leyendas, como un lugar incivilizado, desierto y, a su vez, cargado de bellezas naturales. Mariano Nagy (2013), en uno de sus trabajos donde analiza la representación de la Conquista del Desierto en los textos escolares, observa la utilización en estos discursos de representaciones pictóricas, por ejemplo, la obra *La vuelta del malón* de Angel Della Valle o *Las tropas a orillas del Río Negro*, óleo de Juan Manuel Blanes, como materiales con una categoría de documentos, utilizados como fiel representación de la realidad. Asimismo, Nagy explica el mismo proceso de literalidad histórica en las artes visuales, por ejemplo, en referencia a las pinturas descritas en un manual de la edición Santillana del año 2011(2013, p. 210). Entonces, desde los discursos escolares en general, así como desde los discursos artístico-didácticos en particular, se construye una representación de lo indígena que se instala como verdad oficializada, con reproducción en distintos ámbitos pedagógicos. Por consiguiente, lo indígena queda esencializado en determinados núcleos del pasado, el salvajismo o, en el mejor de los casos, de la mano de las leyendas, ligados a tópicos de la naturaleza. Estos son los discursos hegemónicos que responden a los procesos de “alteridad histórica” (Segato, 2007) y que, aún en la actualidad, se utilizan para explicar “lo indígena”.

⁷⁰ Ver <https://masneuquen.com/el-tronco-de-oro-folklore-del-neuquen/>

La creación de la leyenda de Rithner, mantiene elementos que ligan al indígena con la naturaleza en una relación armoniosa, a su vez, construye una idea de regionalismo, categoría espacial que hace a la construcción de la nación.

Después de veinte años, el Grupo Sur-Teatro toma la leyenda escrita por Rithner, readaptándola a un texto dramático para dos actores. En cuanto a la base de producción artística de la que parte Queupan, es decir, la intencionalidad teatral con la que aborda el texto de la leyenda del río Negro es, según declarada el propio artista en la entrevista realizada, desde los postulados de Antonin Artaud (1938), en particular, sus indagaciones sobre el retorno a la ritualidad.

Jorge Dubatti (2008) explica que Artaud propone un tipo de teatro que redefine las técnicas, la función y la poética del actor. Sobre este último, Dubatti habla de un actor hierofánico, en el sentido de actor sagrado. Para Artaud, el teatro es la reconexión con el “manas”, es decir, con las fuerzas vitales del universo, con el doble y con las sombras (p. 31). Afirma Artaud, que el hombre occidental le ha dado la espalda a lo sagrado, a los viejos textos, a la cosmogonía de otras culturas, como a la de grupos indígenas de México, por ejemplo. Entonces, Queupan recupera estas ideas provenientes de los manifiestos de Artaud, basadas en la necesidad de restaurar el equivalente natural y mágico en el que los hombres occidentales han dejado de creer, para construir su propuesta teatral.

En relación con estos intereses, entiendo que la construcción de la obra parte de estas reflexiones míticas en torno al teatro y se articula con la acepción idealizante y estilizada sobre lo indígena que plantea el texto de Rithner, particularmente aquello que se relaciona con los elementos de la naturaleza al vincular a los jóvenes con el agua cuando se convierten en ríos por buscar el amor de la muchacha que, a su vez, se transforma en flor.

Una leyenda del río Negro: lo nativo en escena

Si estos sucesos realmente ocurrieron fue muy atrás de los tiempos, cuando sólo las
semillas de nosotros existían...

FRAGMENTOS DE *UNA LEYENDA DEL RÍO NEGRO* (2009)

Me interesa ahora analizar la obra *Una leyenda del río Negro* (2009) tomando, al igual en los capítulos anteriores, algunas directrices teórico-metodológicas de José Luis García Barrientos (2003), así como los aportes de otros autores que me permiten indagar en los procedimientos poéticos utilizados. En este caso, puntualmente, me centraré en los trabajos de Laura Mogliani (2006) y Osvaldo Pellettieri (1992) sobre la poética del nativismo y el costumbrismo. A su vez, prestaré atención a cómo se representan las concepciones del teatro de Artaud, que sirvieron como estímulo externo o factor heurístico para el montaje teatral del Grupo Sur-Teatro.

Estructura textual y ficcional

En cuanto a la estructura textual y ficcional de la obra, ya adelanté que el texto fue una adaptación de lo escrito por Juan Raúl Rithner (1988). La puesta en escena estuvo dirigida por Mariana Lynch y las actuaciones estuvieron a cargo de Juan Queupán y Vanina Villanueva. Juan Queupán es quien coordinó el Grupo Sur-Teatro. Él se formó como actor en el Instituto Nacional Superior de Arte (INSA-IUPA) de *Fiske Menuco* y concluyó sus estudios en el año 1997. Su trabajo teatral se relaciona con la discusión política mapuche a partir del 2005, cuando decidió, junto a Vanina Villanueva, generar una propuesta teatral que hablara de su región, según palabras del propio Queupán.⁷¹ Esta agrupación comenzó sus proyectos teatrales con influencia del circo criollo e incursionó, además, en el teatro infantil. La obra que propongo analizar es la primera que realizaron con temáticas mapuche. El estudio estará centrado en el texto dramático y en una de las presentaciones que el Grupo Sur-Teatro realizó durante el año 2011, en la sala El Brote de la ciudad de San Carlos de Bariloche.

La puesta teatral de *Una leyenda del río Negro* relata la historia de tres jóvenes mapuche, Neuquén, Limay y Raihue, con sus miedos, sus deseos y sus rivalidades. Asimismo, aborda la relación que estos jóvenes mantienen, por un lado, con sus mayores, y por el otro, con los elementos de la naturaleza. Estos tópicos argumentales son desplegados escénicamente por medio de recursos ceremoniales mapuche, vestimenta tradicional e instrumentos musicales.

⁷¹ Entrevista realizada personalmente durante el 2013, en *Fiske Menuco*.

En términos de estructura ficcional (García Barrientos, 2003), el montaje escénico conserva en su organización argumental y textual los principales núcleos diegéticos de la trama escrita originalmente por Rithner. Los cambios observables aluden al plano de la realización escénica, por ejemplo, en la relación establecida entre actores/actrices y personajes, pues la leyenda que escribe Rithner estaba pensada para doce actores, y en la puesta citada se reducen a dos intérpretes. El resto de los personajes diegéticos se representan a través de máscaras u otros recursos.

La estructura textual está compuesta por un prólogo, cuatro partes y un narrador que funciona como una suerte de coro griego. En la primera parte observamos la relación entre los dos amigos, Neuquén y Limay, y el encuentro que tienen por primera vez con Raihue, de la cual se enamoran ambos.

En la segunda parte aparece Raihue y el narrador nos relata sus miedos y sus preguntas a la vida: “¿Cómo es la libertad, hermano mío? ¿Cómo se es uno mismo?” (2009, p. 6). En esta misma secuenciación aparece el personaje Viento que, al igual que los dos jóvenes, se enamora de Raihue. El viento intenta seducir a la muchacha, pero no lo consigue. Luego aparecen máscaras que representan a la familia de la joven: el padre, la madre y el abuelo, que buscan un esposo para ella y que incitan a Raihue para que solicite algo que los jóvenes Neuquén y Limay puedan obtener, así, quien logre conseguirlo podrá casarse con la muchacha. Al respecto, dicen:

Abuelo: Que Raihue pida lo imposible. El que se lo consiga demostrará ser el más fuerte. ¡Y ganará!

Padre: Que Raihue pida lo imposible. El que se lo consiga demostrará ser el más poderoso e influyente. ¡Y ganará!

Madre: Que Raihue pida lo imposible. El que se lo consiga demostrará ser el mejor y la ganará. (Rithner, 2009, p. 12)

Finalmente, a través de un engaño del viento, todos creen que Raihue pidió el mar, y los dos jóvenes salen en busca de ese objeto-imposible para Raihue:

Viento: (En derredor de Raihue) Tengo las brisas que me permiten estar en todas partes aunque en ninguna arraigarme.

Tengo los vendavales que me permiten tomar todo aunque en instantes lo destruya y lo pierda.

Te ofrezco lo de ahora, lo de hoy, lo de ya. Lo de ya.

El presente te doy. Es lo único que vale. (2009, p. 13)

En la tercera parte, nos encontramos con un nuevo personaje que representa una agorera, encargada de anunciar la muerte de la joven: “Agorera: [...] Hombres son Neuquén y Limay. Y la Tierra, en ellos, se vengará de todos los hombres marcando una ondulante cicatriz azul sobre sus pasos dolorosos” (p. 16). Y el viento dice, ante la muerte de Raihue:

Viento: ¡Limay! ¡Neuquén! ¿Dónde están los buscadores del mar?

¿Dónde están los buscadores de imposibles?

¡Neuquén! ¡Limay! ¡Se acabó la búsqueda del mar, solitarios! ¡No hay más Raihue, soñadores! Ni para mí ni para ustedes ni para nadie. ¡Para nadie! (p. 16)

De esta manera, la obra marca su secuencia final, desarrollada a través de una visión escénica estructurada según la concepción aristotélica de principio, un desenlace y un final. Desde un análisis procedimental, las alegorizaciones cosmogónicas de *Una leyenda del río Negro* se formalizan mediante instancias de hibridización, en particular, se apela a vínculos estructurales con el nativismo teatral de la segunda fase.⁷² Según los estudios realizados por Laura Mogliani (2006), en este teatro, erigido en bases folklórico-conservadoras, el motor de la acción es el amor, los actos de rebeldía se diluyen, lo sentimental es el elemento característico de esta poética, lo que puede observarse, por ejemplo, en la siguiente didascalía, cuando se encuentran con Raihue:

Se produce el encuentro, el recato femenino, el temor y la atracción de los tres, la aproximación, los juegos de seducción, el duelo encubierto entre Limay y Neuquén, las demostraciones acrobáticas de Limay, los lucimientos de vigor y fuerza por parte de Neuquén, ambos interesados en deslumbrar a la joven. (p. 5)

A partir de este encuentro, la obra gira alrededor de la búsqueda del amor de Raihue por parte de los jóvenes Neuquén y Limay. Por ende, en función de las citadas contribuciones

⁷² Siguiendo a Mogliani (2006), entiendo por Nativismo a “una poética de larga trayectoria en nuestro país, tanto en el teatro como en la poesía y la narrativa, caracterizada por su carácter costumbrista, por la intención de representación de la vida, el lenguaje, las costumbres y las prácticas rurales y regionales. Esta amplificación del costumbrismo en el nativismo [...] tenía como fin ideológico la recuperación y fijación de las tradiciones ante el acelerado avance histórico que amenazaba con su desaparición. Por esta razón, el nativismo no se define solamente por su temática rural, sino por el tratamiento de la misma, los procedimientos de su poética y su opción ideológica nacionalista conservadora, elementos por los que se diferenció de la gauchesca” (p. 115).

de Mogliani (2006) y Pellettieri (1992) es factible sostener que el destinador de las acciones del sujeto es el amor y su objeto de deseo es la mujer, lo que le quita al eje ideológico una dimensión social. En el nivel de la intriga, los procedimientos están relacionados con lo sentimental que se concreta a partir de la coincidencia abusiva y la pareja imposible. Se escenifican también otros elementos vinculados al costumbrismo teatral que representan en términos generales, las prácticas rurales cotidianas. En ese sentido, lo vinculado a lo rural en la puesta en escena se observa en la construcción del río donde se desarrolla la acción o en la casa de los padres de Raihue, que se representa como una tipificada vivienda tradicional mapuche. En cuanto al oponente es el villano que, en el caso analizado, puede encontrarse en el personaje del Viento, que también desea a Raihue y es quien diseña el engaño de la acción central. De esta manera, Neuquén y Limay saldrán en búsqueda del mar hasta encontrar la muerte.

Desde un plano ideológico, se podría decir que la obra teatral instala una jerarquía en clave etaria y genealógica al ubicar cierto poder en los padres y en el abuelo de Raihue y lo que ellos imponen a los jóvenes Neuquén y Limay para que obtengan su amor, como dicen en el siguiente fragmento:

Abuelo: Raihue ha dicho “el mar”. El que le traiga el mar, la toma para él. Eso es lo que quiere su destino.

Padre: ¡Quiere el mar! Es lo que quiere tu destino, Raihue.

Madre: Lo que quiere tu destino, Raihue. ¡Qué le traigan el mar! (p. 7)

Ambos jóvenes, luego de los pedidos de los padres y abuelos de Raihue, corren desesperados en busca del mar para conquistar el corazón de la muchacha. Raihue queda angustiada, intenta aclarar que no ha pedido nada, pero no es lo suficientemente fuerte para hacerse escuchar. Esta actitud pasiva en el rol de la mujer es otro procedimiento del teatro nativista, relacionado con el respeto a la autoridad paterna. Dice su madre: “Madre: (Es otra máscara que se alza desde el retablo). Nada sientas, Raihue. Nosotros, tus padres, sabemos mejor que nadie qué es lo que te conviene. Nosotros decidiremos quién te conviene” (p. 8).

Las alegorizaciones cosmogónicas de la leyenda en estudio se enlazan con otros recursos poéticos del nativismo: la noción de “sacrificio”. En efecto, lo sacrificial es abordado por los tres personajes del relato, al resignar su humanidad y transformarse en componentes de la naturaleza: los muchachos en ríos y la joven en flor. Esta noción de

sacrificio y su vinculación con las bases de nativismo es desarrollada por Mogliani (2006) cuando señala a partir de los postulados de Isaiah Berlin el ideal de vida romántico:

la propensión a sacrificar la vida por las creencias propias, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo. Este idealismo, que puede llevar hasta el martirio, la integridad y la sinceridad son los valores del héroe romántico y del héroe gaucho nativista. (Berlin, 2000, en Mogliani, 2006. p. 119)

En relación con lo histórico muchos fenómenos, entre ellos el nacionalismo, han sido profundamente afectados por el romanticismo. En esta línea el indigenismo argentino es uno de ellos, dice Lautaro Rivara (2020) al respecto:

El indigenismo argentino puede ser definido como una refriega secular entre dos grandes principios del derecho, o entre dos grandes metáforas nacionales de carácter instituyente, fundacional: nos referimos al *ius sanguinis* y al *ius solis*, a la metáfora de la sangre y a la metáfora de la tierra, al carácter presuntamente convergente de sangres que se atraen magnéticamente, y al anhelado carácter “acrisolador” de la tierra, como una fragua que todo lo funde en sus contornos. (2020, p.10)

Dice más adelante el mismo autor: “Es decir que se pretende alcanzar la presunta homogeneidad cultural de ultramar, presuponiendo con ingenuidad que allí la nación antecedió lógica y cronológicamente al Estado” (2020, p. 12).

Así, entonces en escena se proyecta y se materializa una idea de lo mapuche ligado al indigenismo argentino siendo que trae a la escena teatral lo mapuche ligado a los tópicos de la naturaleza. *Una leyenda del río Negro* hace foco en lo espiritual vinculando con los elementos del entorno, donde aparecen personificados el viento y el río. En estas figuraciones animistas observo cierto misticismo que el grupo teatral buscó incorporar como en una suerte de “retorno” a la ritualidad desde la perspectiva de Artaud. Queupan tiene como proyecto creador tomar las referencias poéticas de Artaud, quien mediante un programa estético e intelectual inconcluso y abierto (ver Rodríguez, 1981; Blüher, 1990) desarrolla una sagaz crítica a la cultura occidental y asume como horizonte creativo su búsqueda por un teatro que sea terapéutico espiritual (Dubatti, 2008). Ahora bien, en el trabajo concreto de la puesta en escena en estudio, observo más que un retorno a la ritualidad o las bases estéticas de Artaud, un indigenismo romántico que representa lo indígena en un pasado mítico pero entendido desde las leyendas nacionalistas, al traer los personajes relacionados con la naturaleza pero desde lo toponímico.

La configuración del personaje-naturaleza: ríos, flor, viento

Los tres personajes principales Neuquén, Limay y Raihue son contruidos como jóvenes en oposición a los padres de Raihue y al abuelo que, como adultos, son los que imponen las reglas. A su vez, desde el inicio, los tres personajes jóvenes configuran una fuerte relación con elementos de la naturaleza. En esta línea, la obra propone la personificación del viento que, en el marco de la acción dramática, posee una notable función actancial. Al inicio de la obra ya podemos observar en Neuquén y Limay el vínculo con la naturaleza:

Limay: (Tomándolo de un hombro, lo aleja) Hoy fui al río.

Neuquén: ¿Al río? ¿Que fuiste al río decís?

Limay: Lo vi tan hermoso que me dieron ganas de que fuera mío. Mi río.

Neuquén: (Aprobando) Tu río.

Limay: Pero enseguida comprendí que no... Que el río es de todos y que todos somos el río... Es tuyo. Es mío.

Neuquén: (Señala al ciervo que, supuestamente, está junto a ellos) ¡El ciervo!

Limay: (Absorto en su reflexión) Sí. Y el ciervo negro también. Nada es tuyo y nada es mío, nada nos pertenece. Se elige a quién se quiere, pero eso no nos da derecho alguno sobre el otro. (p. 2)

Este diálogo evidencia una singular construcción de la forma mapuche de relacionarse con el río y el ciervo. Donde el ciervo, además, es un animal traído de Europa que luego, en discursos hegemónicos, se configura como propio e incluso como mítico de esta zona. En el fragmento citado, se observa una mirada crítica hacia la propiedad privada de los elementos de la naturaleza y, también, a los procesos de históricos de cosificación, más concretamente de las mujeres-objeto.

Figura 19*Representación de Neuquén y Limay*

Fuente: fotografía tomada por el Grupo Sur-Teatro.

En cuanto a las funciones pragmáticas del personaje propuestas por García Barrientos (2003, p. 177), observo que es el narrador quien cumple la función de personaje-dramaturgo, esto es, el sujeto diegético que oscila entre lo ficcional y lo factual para comunicar al público, de modo que su operatividad en el relato es la de un presentador y mediador del universo ficticio. Dice el narrador:

Como tantas otras, esta historia ocurrió allá lejos, cuando ni la semilla de todos nosotros aún existía.

Todo era sol entonces. Y tierra libre. ¡Y vida! Dos príncipes había, dos jóvenes muy jóvenes.

Uno era del norte; el otro, del sur. Y amigos, los dos. Muy amigos. (p. 3)

Y finaliza diciendo: “Quiso ser semilla, flor, planta y aroma. / Unión quiso ser. / Y confluencia” (p. 16).

Estos personajes van entretejiendo el conflicto dramático y, a su vez, marcan el discurso sobre lo mapuche en relación con la naturaleza y con la construcción de una región dentro de la retórica nacionalista. El narrador relata la transformación de los personajes principales en río y en flor, pero sobre todo se representa la confluencia de los dos ríos que, además, es el nombre de la futura provincia. Los actores proponen un conjunto de

figuraciones sobre el río y la flor, elaboradas con partituras físicas y secuencias coreográficas. Con este cuadro abstracto y dancístico, la obra llega a su desenlace.

En suma, a través de una “transfiguración barroca” (Wunenburger, 2008, p. 43) de la leyenda que opera como hipotexto, esta práctica escénica hibridiza componentes cosmogónicos, alegóricos-animistas y se reapropia de ciertos recursos del nativismo rioplatense para, entre otras posibles lecturas, resignificar lo territorial histórico: la toponimia rionegrina. Es decir, se representa un espacio territorial local y, de alguna manera, se sacraliza el territorio que ocupa el río Negro. Se reactualiza, así, un mito fundacional, el nacimiento del río que lleva el mismo nombre de la provincia. Rita Segato (2007), así como los autores vinculados con los estudios geocríticos comparados (ver Collot, 2015), sostienen que representar el territorio desde las prácticas artísticas es, entre otras operaciones factibles, una forma de construir frontera, de reproducir determinados constructos de alteridad. En suma, puede decirse que la leyenda construye una “frontera interna”, en este caso, dentro de los márgenes jurídicos, históricos y geoculturales de lo que hoy se denominan como provincias de Neuquén y Río Negro.

El espacio y el tiempo maravilloso

La construcción del espacio diegético y su expresión en un espacio escénico (García Barrientos, 2003, pp. 127-128), en este caso, se construye como un lugar ligado al pasado mítico y sagrado de los mapuche, al desarrollarse técnicamente sobre una alfombra en la que se observa un *kulxug* [tambor mapuche] dibujado. Desde la retórica de la leyenda argentina, se diseña una antigua casa mapuche. De este modo, el discurso dramático se sostiene en un espacio antiguo y rural o, un lugar en armonía con la naturaleza y ausente de conflictos territoriales. A su vez, se crea un universo evocado y ligado a los elementos de la naturaleza como animales, árboles, plantas y el mar. Todo esto propuesto desde lo verbal, es decir que se da lo que García Barrientos (2003, p. 133) denomina “decorado verbal” y, de esta forma, se genera el contenido dramático en el espacio escénico. Dice el personaje de la Agorera cuando fallece Raihue: “Agorera: [...] Quiso ser semilla de esta tierra. Flor que arome este aire. Planta que refresque y cure a nuestra gente. Aroma que enaltezca esta historia que es su historia y la historia de tantos” (p. 15).

En el fragmento se puede observar los *topoi* de la naturaleza que aborda la obra en todo su contenido. A través de procedimientos provenientes de la danza contemporánea, los personajes generan el espacio-naturaleza, que en términos de García Barrientos (2003, p. 134) es el espacio corporal creado a partir de gestos, movimientos y mímica (ver figura 18). Estos recursos garantizan un particular proceso de semantización, pues, en cuanto al espacio y su significado (p. 148), la obra revisita las versiones y figuraciones idealizantes del Pueblo Mapuche, ligado a la folklorización de lo telúrico, donde aparecen los símbolos semilla, árbol y, en definitiva, la tierra como matriz esencializada.

Figura 18

Representación de Raihue transformada en flor



Fuente: fotografía tomada de la agenda cultural en formato digital de Bariloche, Barilochense.com. <https://images.app.goo.gl/v9d2jkeyo6pEKai88>

En cuanto al tiempo diegético, observo un claro orden cronológico, pues, como expliqué al inicio del análisis la obra, la estructura ficcional se organiza en un prólogo y cuatro partes que mantienen una lógica y lineal vinculación causa-efecto, mediante lo cual avanza la acción dramática, hasta culminar con la muerte de los jóvenes. La composición de “suspense” que este tiempo lineal y progresivo plantea, se evidencia en la escena de, por ejemplo, el Viento y la Agorera:

Viento: ¡Está enferma Raihue! Algo grave ha de ser (socarrón e irónico) porque no será porque le falte una familia.

Agorera: (Regresa hacia el retablo) En tres lunas, morirá la niña abandonada.

Viento: Está enferma Raihue... Algo grave e incurable ha de ser porque no será porque le falten ropas y alimentos.

Agorera: En dos lunas morirá la niña que aún quería jugar.

Viento: (Goza lo que acontece e ironiza con crueldad) Está enferma Raihue. Algo grave, incurable y contagioso ha de ser porque no será porque le falte un dios, una tierra y un hogar...

Agorera: En una luna morirá la niña que solamente espera. (p. 15)

Asimismo, este fragmento representa lo que García Barrientos (2003, p. 89) denomina “resumen temporal”, al condensar y sintetizar en deícticos textuales y escénicos todo el tiempo que les lleva a Limay y Neuquén para llegar hasta el mar, mientras Raihue espera, enferma y muere. A su vez, se construye en la obra un tiempo mágico en el que suceden los hechos maravillosos como cuando, por ejemplo, dice el personaje del Viento:

(En su danza envolvente, se cruza con Raihue)

¡Eso quiero! Y ya lo quiero.

(Chasquea los dedos y danza en derredor de ella como serpiente que procura hipnotizarla)

¡Ya te quiero! Te doy los vuelos, los colores, las visiones.

Te doy lo que no habrá lo que no hubo lo que no permanece.

Qué importa de mañana y de nosotros. ¡De los demás, qué importa! De uno mismo.

¡Qué importa! Te arrancaré de raíz desde esta tierra y te haré conocer los frutos del sol y del espacio. Sólo importa este presente. Sólo este presente... (p. 8)

En esta secuenciación se muestra, además, un tiempo patente pero fantástico, con personajes maravillosos como el Viento y la Agorera hasta, finalmente, la concreción escénica de las transfiguraciones animistas ya comentadas: los jóvenes se convierten río y la muchacha en flor.

El indigenismo argentino

En la conformación de los discursos relacionados a la construcción de la argentinidad después de la Organización Nacional que va de 1853 a 1880, se identifica una narrativa literaria que buscó rehabilitar una tradición nacional federal cuestionando la perspectiva centrada en Buenos Aires y que, por lo tanto, incluía regiones del país (Nicolás Alba, 2015). En ese proceso se creó una literatura regionalista, en oposición a las obras creadas por el grupo literario que se denominó la Generación del 37 y que abarca desde 1837 hasta 1880, con Esteban Echeverría como impulsor junto a Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento y Bartolomé Mitre, entre otros. De manera distinta, autores como Joaquín V. González recuperan lo indígena para crear disertaciones nativistas corriéndose de las tendencias extranjerizantes que se instalaban. Por el contrario, tanto Echeverría como sus compañeros, se caracterizaron por marcar lo indígena como lo exótico, señalando la civilización europea como el camino al progreso. El pensador que más influiría sobre la supuesta idea de inferioridad de la raza indígena frente a la superioridad europea fue Domingo Faustino Sarmiento, con su obra *Facundo Civilización o Barbarie* de 1845. Es Joaquín V. González quien se contrapone a estas teorías conservadoras sobre lo indígena que tanto Alberdi como Sarmiento promueven. En su obra *La tradición nacional* de 1887, González propone una idea original para su momento, al reivindicar la herencia histórica del pasado indígena en la identidad nacional. Así, busca junto a otros autores, como Martiniano Leguizamón por ejemplo, incorporar a todos los estratos culturales en su obra literaria. De esta manera, González inicia el regionalismo literario, que más adelante será recuperado por Ricardo Rojas. A esta literatura se incorporan aspectos de la historia y de la geografía a la par que recatan tradiciones y leyendas. Se busca denunciar el elemento civilizador en las poblaciones indígenas, generando un incipiente indigenismo. Por consiguiente, los escritores regionales a partir de 1880, intentan incluir en la literatura nacional elementos propios del interior del país, y alejándose de la realidad rioplatense, sumar elementos que entendían como la verdadera nacionalidad. Al respecto, dice María del Carmen Nicolás Alba:

Con el nativismo instalado en la literatura de las regiones argentinas, aparece el personaje indígena no ya con las características exóticas que le otorgase Echeverría, sino como un elemento más del paisaje argentino.

Nos encontramos aún lejos de una descripción realista, pero asoman algunos atisbos de denuncia social o de reivindicación identitaria. (2015, p. 102)

Lautaro Rivara (2020) analiza las metáforas de la nación y el indigenismo argentino en Ricardo Rojas, revisa de manera crítica a los primeros indigenistas como Joaquín V. González, así como a los que continuaron y fueron denominados como la generación del 900, entre los que se encuentra Ricardo Rojas. Rivara plantea, en primer lugar, que el indigenismo es un discurso sobre los indios de parte de los no indios y que, de esta manera, es una praxis política y performativa. Recupera algunas revisiones de otros autores sobre los indigenistas, por ejemplo, la cita de Bernardo Canal Feijóo cuando afirma en 1958 sobre el trabajo de Ricardo Rojas:

Ricardo Rojas, uno de los argentinos más profundamente aquejado de “pasión” americana, necesitó más que ninguno del indio para sus representaciones, pero [...] fue a buscar al indio, o solo lo admitió, donde no podía estar corporalmente: en el pasado o el presente semi-mitológico o folklórico, y aún allí de paso a una póstuma alegoría composita, dónde no estaría ya, ni siquiera en imagen, solo, sino fundido o confundido con otros. Concibió y admitió al indio únicamente para su estética [...]. Curioso y generoso indigenismo el de su americanismo, abstrae la presencia antropológica del indio en sublimaciones de una retórica ambiciosa. (En Rivara, 2020, p. 27)

El indigenismo argentino, afirma Rivara, quedará entre dos grandes metáforas nacionales de carácter fundacional, que son la metáfora de la sangre y la metáfora de la tierra. Entre ambos polos identitarios se desplazan Ricardo Rojas y otros indigenistas de su época. Esta característica en el indigenismo se vincula al movimiento artístico del romanticismo que se instala en Buenos Aires con la vuelta de Echeverría de Francia, en 1830. El romanticismo como poética construye lo bello en oposición a lo útil, porque esto último se vincula con el ámbito de lo económico, del mercado y el dinero. El romanticismo explica Oscar Terán (2015) instala la idea del poeta como vidente o del poeta-profeta, generada por Victor Hugo en el siglo XIX en Francia, y que se instala en todo el mundo occidental. Para el romanticismo, la naturaleza es buena y el artista romántico va en busca de la naturaleza, de lo espontáneo, de lo auténtico. Se presenta la oposición entre naturaleza y civilización. Con base en esta matriz estético-ideológica se desarrollarán distintas fases y procedimientos del costumbrismo y el nativismo teatral que, siguiendo a Mogliani (2006), he definido como una de las tendencias poéticas que la obra analizada incorpora a su praxis escénica.

También con sustento en estas fuentes ideológicas y artísticas se construye un indigenismo argentino, ligado al tópico del romanticismo nacionalista que lo incluye no en su dimensión social, política o económica sino como problema estético que permite la

fundación mítica de la nacionalidad. El indio se define como pura tierra, está en la pura naturaleza. El mito hace al fondo del pensamiento romántico en el que se produce una conjunción del arte y la naturaleza. Afirma Nicolás Casullo: “Lo mítico convoca al océano poético primordial, aquél de los principios místicos donde naturaleza y hombre viven en plenitud de su esplendor” (Casullo, 2011, p. 282).

En la obra analizada los elementos que encuentro relacionados con esta versión del indigenismo argentino son los referidos al indígena como metáfora de la tierra, ligado a la naturaleza, ese lugar que se construye para todos los indígenas de la nación que, además, se sitúa en el pasado. Asimismo, la puesta en escena contiene, como ya argumenté, aires de familia con algunos de los recursos provenientes del nativismo, al revitalizar ciertos perfiles del personaje del héroe romántico, en este caso, observables en los dos muchachos, Neuquén y Limay. En complemento con estas aseveraciones estilísticas, quiero ahora analizar esta posible paradoja estética, a la que abordaré desde los constructos de aboriginalidad que percibo en la puesta en escena.

La paradoja en la construcción de aboriginalidad

El indigenismo romántico, de la mano de lo que entiende por la nación Argentina, edifica en términos políticos y puntualmente en términos de construcción de aboriginalidad, una idea de lo indígena que al día de hoy, se reproduce en algunos discursos sociales, sobre todo los escolares, como marqué anteriormente.

En este sentido, ese discurso de concepción romántica que sostiene una identidad nacional permea las construcciones de lo indígena en cada región y la Patagonia no es la excepción. Ernesto Bohoslavsky (2008) explica que lo exótico ha ocupado un lugar primordial en el imaginario colectivo de la Patagonia. Sus tierras son señaladas como fabulosas, encantadoras y míticas. Se complejiza, entonces, estudiar los hechos sociales, políticos y económicos en un territorio en el cual se mantiene este imaginario mitológico. A partir de esta construcción romántica, lo indígena en la Patagonia se asocia a lo fabuloso, lo legendario, y se lo relaciona con tópicos de la naturaleza, siendo *Una leyenda del río Negro* un caso testigo de esta capacidad reproductiva.

Richard Dorson (1978) plantea que las teorías folclóricas están íntimamente relacionadas con el surgimiento de un espíritu nacionalista, así como ha sido útil para generar identidad en naciones pequeñas, a través de relatos orales recopilados y cantos populares en sus lenguas de origen, también ha servido a naciones poderosas como arma de propaganda. En este sentido, puntualmente desde la construcción de nación en Argentina, Rita Segato (2007) sostiene que es importante distinguir las identidades políticas y observar las formas tradicionales de alteridad que surgen en los campos intelectuales, donde hay culturas que han sido asimiladas a la nación y disueltas en ella, borrando sus huellas. En esta línea, la obra teatral *Una leyenda del río Negro* trabaja una identidad “asimilada”, con procedimientos poéticos que están al servicio de lo mitológico, lo exótico y lo romántico desde el punto de vista nativista. Para ratificar esta idea, Limay y Neuquén dicen: “Limay: Y estuvo conmigo, gracias a mi poesía / Neuquén: (Socarrón) ¿Con qué lo cazaste? / Limay: Con la fuerza del sueño / y la potencia del canto. / Arrancaré los fuegos / que unan a los hermanos” (p. 3).

Este es uno de los elementos que caracterizó al indigenismo dentro del romanticismo nacionalista, vinculando al indígena solo de manera telúrica. Precisamente, en este aspecto noto el primer elemento clave para dar cuenta de la paradoja que se construye en la puesta en escena. El vínculo con la naturaleza también es tomado por la *Taiñ Kiñe Getuam* [Para Volver a Ser Uno], pero para dar substancia a otra nación, el Pueblo Nación Mapuche. Al fin y al cabo, ambas son construcciones nacionalistas.

A su vez, observo que hay un tratamiento de lo mapuche ubicado dentro de una cartografía político-administrativa. Esta construcción de provincia/región está relacionada con la consolidación del proyecto nacionalista. El territorio que marca este río está relacionado con lo indígena y con la provincia. Según Claudia Briones (2005), refiriéndose a las formaciones de alteridad, hay que pensar no solo en las construcciones nacionales que se fundan sobre lo indígena, sino que también es necesario tener en cuenta los niveles provinciales de estatalidad. En relación a esto, en la obra analizada, entiendo que se configuran estas dos formaciones de alteridad puesto que se plantea la construcción del indígena ligado a los discursos de nación, donde lo instala como tópico de la naturaleza, y a su vez, existe la formación local de alteridad, al representar un elemento geográfico característico de la provincia. Esto último, construye una manera “rionegrina” de ser argentino, cuya especificidad está relacionada con lo mapuche, al mostrar la obra una

construcción no sobre la diferencia, sino sobre un involucramiento a partir de los personajes míticos/mapuche que se vuelven tópicos de la naturaleza para explicar la geografía rionegrina.

En otra línea, aunque relacionada al nativismo argentino, *Una leyenda del río Negro* no propone pensar a los ancianos o también llamados los “mayores”, como los conocedores de la cultura mapuche, como se vio en las obras analizadas en los capítulos uno y cuatro de esta tesis, sino que los construye desde un lugar de autoritarismo hacia los jóvenes; tal es así que los llevan a su muerte. Aquí se observa una clave generacional que cuestiona los mandatos de los adultos:

Raihue: ¿Cómo es la libertad que dicen que otros tienen?

¿Cómo se es uno mismo?

Narrador: Tiene miedo a crecer, Raihue, porque los grandes ya le inventaron el camino.

¿Cómo se es uno mismo? Si hace lo que le dicen, no se arriesga. Si obedece, no habrá dolor ni miedo. Si dejan que decidan por ella, no se equivocará. Si acepta lo que ordenan, ¿a quién va a molestar? Si Raihue no decide, no sufre, y todo va mejor porque no piensa. (p. 6)

En el fragmento, el narrador nos da indicios del lugar que ocupa Raihue como muchacha joven dentro de la familia, donde no puede decidir por ella misma y debe obedecer lo impuesto por sus abuelos y sus padres. Esto contrasta con las otras prácticas escénicas mapuche analizadas en esta tesis, que arraigan en marcos interpretativos sin relación con el indigenismo argentino sustancialista. Esta característica del respeto por la autoridad paterna se relaciona, nuevamente, con el nativismo teatral, al remarcar el apego y sumisión a la autoridad como una costumbre primaria o fundacional.

Ahora bien, desde estas lecturas, la obra teatral queda reducida a estos tópicos de la naturaleza; sin embargo, al finalizar la obra, los actores se presentan para dar lugar a un segundo momento de relación con el público. Este complemento de la práctica escénica propiamente dicha, considerada por fuera de la obra en sí misma, realiza una presentación autorreferencial, en primer lugar, de ellos mismos como mapuche y, en segundo lugar, mediante una tarea didáctica explican los instrumentos mapuche utilizados en la escena teatral y cada elemento que representa la identidad mapuche contemporánea. Considero a este momento didáctico estratégico en el análisis argumentado porque da cuenta de la apropiación teatral del repertorio mapuche utilizado en la obra, explicitando el modo en que

se asocia a lo mapuche en el presente. Es un repertorio tradicionalista, ligado a lo observado en el capítulo uno de esta tesis, pues utiliza elementos que se consideraron como “sustanciales” respecto de la vestimenta en la década de los 80. Esto es, por ejemplo, el atuendo que utilizaba Aime Painé en sus presentaciones. Asimismo, el grupo incorpora otros componentes en relación al color del vestuario de los personajes que, básicamente, estuvieron ligados a decisiones poéticas pero también a representar el vínculo de la naturaleza con el hombre, así se observa el color tierra en Neuquén y Limay con un cinto verde en el caso de Limay y azul en el caso de Neuquén, haciendo alusión a la tierra y al río.

Por último, incorporan la *wenufoye* [bandera mapuche], que es un elemento del repertorio de la década de los 90. Este repertorio mapuche utilizado en el montaje teatral configura una construcción escénica particular, que es lo que observo como lo paradójico, al plantear lo mapuche asociado a un indigenismo argentino asimilacionista y que, a la vez, plantee la presencia mapuche en la actualidad.

Entonces, hay en esta propuesta artística una construcción de aboriginalidad que se da no solo desde lo representado ficcionalmente, sino también mediante la posición subjetivo-didáctica de los actores en escena. Se escenifica un repertorio mapuche más ligado a la construcción de la “paisanada” que se interrelaciona con el elemento de la *wenufoye* de fondo, que marca la construcción de Pueblo Nación Mapuche (ver figura 19). Y esta configuración escénica del final no me parece menor porque es lo que marca la paradoja en la construcción de aboriginalidad: por un lado, un modo de ser mapuche en la práctica escénica en base al indigenismo argentino que contiene recursos de intertexto romántico; por otro lado, la obra construye otra definición de la identidad mapuche en el presente, a través del elemento de la *wenufoye* [bandera mapuche] y de la presentación que hacen los actores de sí mismos, en un claro efecto de autoadscripción. En suma, se evidencian dos posibles discursos de aboriginalidad, el relacionado con el indigenismo argentino, construido desde los discursos que forjaron a la Nación, y en menor medida puedo decir se representa con el elemento de bandera mapuche, un acercamiento a la idea de Pueblo Nación Mapuche, que marca la diferencia con los Estados de Chile y Argentina.

Figura 20

Representación de Una leyenda del río Negro en escuela primaria



Fuente: blog de la escuela primaria 128. <https://images.app.goo.gl/cCSr62j5gLt8ZE4E8>

Juan Queupán como teatrista mapuche se ha permitido, no solo hacer confluir dos diferentes construcciones de aboriginalidad en su propia práctica escénica, sino que aunó distintos discursos mapuche representados en el teatro cuando generó los Festivales Teatrales de Pueblos Originarios realizados en *Fiske Menuco* que comenzaron en el año 2009 y se extendieron hasta el 2015. Una idea que buscó abrir un espacio de presentaciones de puestas en escena mapuche y, a su vez, una oportunidad de reflexión sobre estas “prácticas escénicas mapuche”. Este espacio dio cuenta de las producciones artísticas que en el último tiempo se fueron estrenando, tanto en Argentina como en Chile, así del *Gulumapu* participaron los grupos teatrales, *Rumel Mvlen* de Santiago de Chile, y *Ñeke* Teatro de Temuco, de *Puelmapu* participaron, Andrea Despó de Trelew, *Mahuidanches* de El Bolsón y El Katango de Bariloche. En los festivales no solo se buscó visibilizar un corpus de obras teatrales mapuche sino también componer ciertos criterios útiles, como precisamente el

término prácticas escénicas mapuche contemporáneas, y nombrar el trabajo que muchos mapuche venimos realizando desde el teatro. Los debates sostenidos en esos encuentros abordaron el cruce que existe entre arte y política o teatro y política, tomando al teatro como una forma más de generar discusión acerca de lo mapuche que se suma al trabajo de las organizaciones políticas mapuche.

En síntesis, este lugar *Fiske Menuco*, que es donde crea su teatro Luisa Calcumil, inevitable referente de lo que doy en llamar las prácticas escénicas mapuche, es también el espacio donde se impulsa el Festival Teatral de Pueblos Originarios, en el que se ha discutido, especialmente entre teatristas mapuche, cuál es la relación entre el teatro, lo mapuche y lo político. Si bien se observa que en la obra analizada hay un tratamiento de lo mapuche vinculado a lo mítico, lo maravilloso y lo nativo en escena, tiene como efecto la exposición de al menos dos modos de concebir lo mapuche y, por lo tanto, expone aspectos constitutivos y contradictorios de esa heterogeneidad.

Conclusiones parciales

El trabajo de Juan Queupán en el marco del Grupo Sur-Teatro, con la obra *Una leyenda del río Negro*, me permite observar que se representa una paradoja en términos de construcciones de aboriginalidad. La práctica escénica llevada a cabo a partir del relato de una leyenda, donde a través de los procedimientos poéticos del nativismo teatral relacionados con las ideas del indigenismo argentino representan al indígena ligado a la tierra y en el pasado, pero con una directa tensión hacia los debates identitarios del presente. Estas tensiones suponen dos construcciones de aboriginalidad que no podrían pensarse juntas. Sin embargo, Queupán y su grupo teatral, lo hacen. Se genera así una productiva paradoja estética. Además, tal como observé en este capítulo, los postulados de la *Taiñ Kiñe Getuam* [Para Volver a Ser Uno], que levantan la noción de Pueblo Nación Mapuche, también construyen un discurso donde el mapuche está ligado a la tierra, como en una idea romántica que liga la identidad con la naturaleza. Por consiguiente, las dos están proponiendo una idea/debate en términos de nación, aunque se trata de naciones en pugna. Queupán, como otros teatristas contemporáneos, hace uso de la *wenufoye* [bandera mapuche], que marca el discurso de que somos Pueblo Nación Mapuche, lemas que los activistas mapuche de los años 90 lograron instalar a través de una larga demanda que hoy recibimos casi como herencia.

Asimismo, Queupán es quien impulsa a realizar los Festivales de Pueblos Originarios, reconociendo las sensibilidades de cada puesta en escena a partir de diferentes construcciones de aboriginalidad según los contextos en los que cada práctica escénica se desarrolla. El trabajo me lleva a profundizar en los diálogos que establecen estas prácticas escénicas mapuche contemporáneas con los discursos que construyen y legitiman el orden estatal nacional y provincial, y los que impulsa el movimiento político mapuche. Los Festivales Teatrales de los Pueblos Originarios, han sido entonces un espacio muy importante que nos ha permitido, a los teatristas mapuche, reflexionar sobre el tipo de teatro que queremos construir como teatreros y como mapuche. Este trabajo de tesis es de alguna manera mi aporte a estas reflexiones que han surgido durante todos los años que se pudieron realizar los encuentros organizados por Queupan.

Conclusiones finales. *Fey ka mvten* [Esta sería mi palabra]

En esta tesis abordé la investigación sobre un corpus dramático que no había sido analizado hasta el momento y al que denomino, en una noción operativa, prácticas escénicas mapuche contemporáneas. Las puestas en escena analizadas se caracterizan por estar realizadas por teatristas que se autorreconocen como mapuche y que abordan sus obras desde diferentes procedimientos teatrales, relacionándolos con elementos construidos por el movimiento político mapuche como característicos del Pueblo Mapuche. Es así que en este trabajo busqué dar cuenta de construcciones de aboriginalidad representadas a través del teatro. El ejercicio consistió en observar cómo se construyen las relaciones con la matriz Estado-nación-territorio en cada contexto y, a su vez, cómo se relacionan las prácticas escénicas con el activismo político mapuche y con las nociones imperantes sobre lo mapuche en esos momentos y espacios. Asimismo, indagué en los procedimientos poéticos del teatro trabajados en cada puesta en escena y me detuve especialmente en el repertorio mapuche utilizado por estas prácticas escénicas, para dar cuenta de cómo cada montaje recuperaba algún elemento anterior del repertorio construido o agregaba nuevos componentes.

En estas palabras finales, propongo hacer un recorrido por los materiales escénicos estudiados con el propósito de evidenciar la correlación entre los objetivos específicos y las hipótesis planteados. Para esto quiero recuperar tres dimensiones de análisis que son transversales a todos los capítulos: la construcción de aboriginalidad, el repertorio mapuche y los procedimientos poéticos del teatro que en cada capítulo abordé. Desde estas dimensiones y considerando el eje diacrónico desplegado en la tesis, di cuenta de un corpus dramático que comienza en contexto de democracia, puntualmente en 1987, con el estreno de *Es bueno mirarse en la propia sombra* de Luisa Calcumil y continúa con la obra construida por Calcumil y Valeria Fidel en el año 2005, *Hebras*. Luego abordé la década de los 90, cuando surge un nuevo activismo político mapuche a raíz de los contra-festejos de la conmemoración de los 500 años de la conquista de América y se representa, en 1997, *Kajfvkura el valor de una historia inconclusa*, escrita por José Bastidas y realizada con integrantes de la Confederación Mapuche de Neuquén. Avancé luego hacia los años 2000 con el abordaje de mis materiales escénicos compuestos por tres obras teatrales: *Kay kay egu Xeg xeg* [La serpiente del agua y la serpiente de la tierra] (2002), *Tayiñ Kuify Kvpan* [Nuestra vieja antigua ascendencia] (2004) y *Pewma-sueños* (2007). En el marco de estos años, surgen nuevos grupos teatrales mapuche, entre ellos el que conforma Andrea Despó de quien

análisis, *Sueños de agua* (2006). Para cerrar la tesis trabajé sobre el material escénico de Juan Queupan, *Una leyenda del río Negro* (2009).

En términos de construcciones de aboriginalidad en el primer capítulo, se escenifica lo indígena sedimentado como parte de la nación, el paisano/a se representa en las obras de este capítulo ligado a la ruralidad. La urbanidad se escenifica como el lugar donde se pierde la identidad mapuche, y esta identidad no aparece nombrada como tal, sino que se construye desde el lugar de lo paisano. Entendiendo el contexto social y político de los años 80, la noción de lo paisano/a le permitió nombrarse como indígena a muchos pobladores/as mapuche. Consecuentemente, el repertorio mapuche está relacionado con esta configuración de la paisanada, al recuperar en las actuaciones teatrales sus vestimentas, así como sus formas de hablar. Se reaniman, a su vez, componentes del repertorio que Aime Painé, ya había instalado en sus actuaciones en público, al presentarse con una vestimenta considerada a la usanza mapuche: pollera, poncho y *xarilogko* [vincha]. Todos estos elementos son abordados a través de cierta hibridez de recursos grotescos y cómicos del teatro.

En el segundo capítulo la construcción de aboriginalidad se mediatiza en la noción de Pueblo Nación Mapuche, acá el contexto histórico-político analizado, es decir, las décadas de los 90, se distingue fuertemente por su relación con el Estado-nación. Mientras que en los trabajos del primer capítulo, observo la inclusión de lo mapuche a través de la categoría del paisano/a dentro del Estado argentino, discurso que mantienen otros artistas de la época, en este segundo capítulo, se da cuenta, por el contrario, de la preexistencia del Pueblo Mapuche al Estado-nación. Esto distingue ambas construcciones de aboriginalidad. Se coloca el énfasis en la escenificación de lo distinto, lo particular del Pueblo Mapuche para dar visibilidad pública, claramente disímil a la propuesta teatral de Calcumil, prácticas escénicas en las que su énfasis poético está en involucrar la identidad mapuche a la identidad nacional.

Por consiguiente, el repertorio mapuche se construye a partir de los postulados políticos de lo que fue la organización *Taiñ Kiñe Getuam* [Para Volver a Ser Uno], documento histórico y político del activismo mapuche en los años 90 y también de las construcciones que se dieron en una operación metacultural como *performance* de la identidad (Briones y Golluscio, 1998). En este contexto, desde lo que observé como teatralidad social con respecto a la representación de lo mapuche en la escena pública, se muestra una vestimenta que corresponde a una región del *Gulumapu* y se plantea como iconocidad del Pueblo Mapuche en todo su territorio. En este sentido, para los años 90, se

recupera el *kvpag* [vestido de la mujer] y la platería mapuche como los *caway* [aros mapuche]. El uso del *xarilogko* [vincha] queda para el hombre mapuche. La mujer usa el pañuelo en la cabeza y en el caso de una vincha, la misma es de plata. Cada elemento utilizado, además, mantiene una explicación acerca de por qué debe usarse y qué significa su utilización. Se construye, entonces, una teatralidad de lo mapuche para escenificar la diferencia. Y si bien se recuperan algunos elementos que se observan en Aime Painé, se enriquecen con la suma de otros componentes que involucran también al hombre mapuche.

El dramaturgo y director José “Chino” Bastidas revitaliza estos elementos en su repertorio y escenifica además otros componentes mapuche distintivos de la década, como el uso del *mapuzugun* y la recuperación de personajes históricos reactualizados en el presente para explicar la problemática del Pueblo Mapuche. Siguiendo este último caso, desde sus lineamientos poéticos esta obra teatral posee aires de familia con el realismo histórico (ver Kohut, 2004) al incluir en su estructura ficcional y encuadres referenciales determinados hechos de la historia nacional, pero revisando precisamente el discurso que se construyó alrededor del personaje histórico y del Pueblo Mapuche, como así también resignificando esos eventos para provocar un efecto de sentido “real” sobre el tiempo presente. De esta manera, el mencionado eje representacional se apoya en ciertos procedimientos convencionales del realismo, aunque hibridado con lo que Osvaldo Pellettieri (2003) denomina teatro paródico, recurso utilizado en especial para la figuración de los personajes opresores.

En las prácticas escénicas mapuche pertenecientes al grupo El Katango, analizadas en el capítulo tres, se buscó trabajar lo íntimo desde una singular noción de intimidad, pues en esta casuística lo íntimo refiere a ceremonias mapuche y a experiencias mapuche silenciadas que, en términos fácticos, son colectivas. Por consiguiente, desde las problemáticas sobre la aboriginalidad, en estos textos, procesos creativos y montajes se escenificó lo heterogéneo del Pueblo Mapuche indagando, a su vez, en los saberes y praxis que dan unidad a esa heterogeneidad. Si bien en el caso del repertorio mapuche se toman elementos heredados de los años 90, recuperando las danzas, el vestuario construido como tradicional mapuche, el idioma y la reactualización de los relatos, se agregan otros como, por ejemplo, los gestos vinculados a las ceremonias mapuche y la gestualidad corporal relacionada con el sometimiento estatal. En esta línea, me interesó indagar en la refiguración de lo íntimo compartido, buscando instalar la reflexión sobre la identidad mapuche en el presente y en la

urbanidad. Desde diferentes procedimientos poéticos, esta problemática fue trabajada primero en un proceso creativo signado por un espacio/laboratorio, explorando en gestualidades, corporalidades y formas de hablar, que observábamos como “marcas” o “automarcaciones” de lo mapuche, incorporando también algunos relatos mapuche. Por otra parte, estos recursos se hibridaron con elementos propios del drama simbolista canónico al utilizar componentes vinculados con lo misterioso y ceremonial en las figuraciones. Todos estos elementos, como dije, operaron atendiendo a lo significativo para los propios mapuche y no necesariamente marcando una diferencia con el discurso hegemónico sobre la identidad mapuche. Se generó así un repertorio mapuche primero desde el Proyecto de Teatro Mapuche que, luego, se profundizó con *El Katango*, en el que se conformaron dos categorías, el repertorio de “gestos íntimos” y el repertorio de “gestos cotidianos”.

De este modo, en el cuarto capítulo y mediante el trabajo de Andrea Despó, observé que el repertorio mapuche se enriquece al sumarle, a lo ya abordado por otras obras teatrales, la poesía y el canto mapuche, así como lo referido a la medicina mapuche. Los procedimientos poéticos desarrollados en este caso también reaniman aspectos del drama simbolista al buscar la configuración estética de un puente entre lo cotidiano y lo extracotidiano, fundado en lo desconocido, la otredad y lo misterioso. Entonces, se evidenciaron cruces o diálogos implícitos con los análisis poéticos abordados en el capítulo 3, ya que los materiales exploran en la opacidad de lo inefable (Dubatti, 2009, p. 160) y en lo ceremonial mapuche. En términos de construcciones de aboriginalidad, el capítulo en cuestión representa la sabiduría medicinal mapuche en consolidación con el Estado-nación que conformó el gobierno de Perón. Por ejemplo, en términos alegóricos, la escenificación del momento en que la *maci* intenta sanar el cuerpo enfermo de Eva Perón representa la posibilidad de curar un determinado proyecto de Nación que incluía a lo étnico invisibilizado.

Finalmente, en el último capítulo, con la propuesta del teatrero mapuche Juan Queupan, se conjugan varios componentes que sería impensable abordar juntos y, sin embargo, el actor y director los trabaja en una misma puesta en escena. En ese sentido, la construcción de aboriginalidad se desarrolla al escenificar lo mapuche ligado a un indigenismo argentino de fines del siglo XIX y principios del siglo XX pero, a su vez, también escenificando elementos diseñados por el activismo político mapuche de los años 90. Desde la perspectiva del repertorio mapuche sucede algo similar, los actores trabajan con

elementos considerados tradicionales, en el vestuario, en la representación de la *ruka* [casa] mapuche; interrelacionados con elementos del repertorio de los años 90, como la *wenu foye* e instrumentos mapuche que se visibilizan a partir de esa década. En cuanto a los procedimientos poéticos, esta práctica escénica se construye desde recursos nativistas del teatro, al recuperar como conflicto central lo sentimental y al evocar desde la acción dramática un específico pasado rural.

En suma, en este divergente recorrido di cuenta de una inédita casuística, constituida por prácticas escénicas mapuche contemporáneas que se conforman por: a) textualidades dramáticas asociadas a programas estéticos individuales o colectivos; b) procesos escénicos-creativos de grupos varios; c) montajes “orgánicos” en el sentido de estar asociados a particulares proyectos políticos, como es en el caso de las propuestas abordadas en el capítulo tres, donde la praxis teatral se vincula con un proyecto político más amplio, enmarcado en la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvetuyiñ*; c) prácticas teatrales profesionales, que se refieren a las puestas en escena de los capítulo uno y cuatro; d) montajes con fines didácticos, tal como los enmarcan y definen los singulares modos de creación y producción desarrollados en los capítulos dos y cinco. Por otro lado, pude visibilizar que este corpus de textualidades, procesos creativos y montajes propone un discurso de identidad propio, con una territorializada codificación teatral, en particular, respecto de los procesos de constitución del Estado-nación evidenciados de las provincias de Neuquén, Río Negro y Chubut. Finalmente, pude dar cuenta de específicos procedimientos poético-teatrales utilizados en cada montaje escénico, resultantes de heterogéneas prácticas de reanimación hermenéutica, collage y transfiguración barroca (Wunenburger, 2008, pp. 44-45) entre elementos de la tradición teatral independiente argentina (según las lecturas regionales de cada artista o colectivo) y de componentes mapuche. En ese sentido, el enfoque analítico de este corpus no estuvo centrado en buscar esencias identitarias o culturales, sino en la disputa de alteridad que se produce en términos de aboriginalidad.

Por último, esta investigación expone otros resultados: las múltiples interrogaciones, revisiones e ideas que se abren a partir de esta labor doctoral. Un primer aspecto a reflexionar tiene que ver con profundizar la clave interseccional en las obras analizadas, es decir, el modo en que la aboriginalidad se entrama con construcciones de género, edad y clase. En ese sentido, tres de las cinco propuestas analizadas están construidas por mujeres, lo que

invita a un análisis comparativo sobre el modo en que se construyen la femineidad y la masculinidad mapuche. La edad también aparece como una dimensión significativa en las obras en las que se representan ancianas, ancianos, hombres jóvenes, mujeres jóvenes, niños y niñas dándoles improntas específicas a estas categorías, además de trabajar de manera diferencial las relaciones intergeneracionales. La cuestión de clase es otro elemento representado, que observo especialmente configurado en las prácticas escénicas de *Calcumil* y sugerido en mis trabajos, así como en la obra *Sueños de Agua*.

Un segundo eje o aspecto de interrogación alude a los procesos de adaptación dramaturgicos, es decir, los mecanismos de reescritura textural que acompañan o sostienen a las prácticas escénicas mapuche. Por ejemplo, de los casos analizados, la obra *Una leyenda del río Negro*, cuyo hipotexto es un relato de Juan Raúl Rithner, promueve una línea de estudio crítico-literario sobre estas formas de escritura y representación. En comparación con las restantes textualidades comentadas, los/as teatristas mapuche asumen una función de “autor/a rapsoda” (Sarrazac, 2013), al intertextualizar diversos relatos, imágenes y tópicos discursivos con experiencias subjetivas, producciones académicas o prácticas político-comunitarias. Por ende, las operaciones y tensiones entre la adaptación hipotextual directa y/o las transfiguraciones barrocas son, a la luz de esta casuística, una futura línea de análisis.

En correlación lo anterior, también se abre la posibilidad de ampliar la perspectiva comparada e incorporar, en futuros estudios, las prácticas escénicas del territorio del *Gulumapu*, es decir, analizar los modos de producción teatral y los constructos de aboriginalidad mapuche del actual estado-nación chileno. Esta comparación permitiría complejizar las relaciones artístico-políticas sobre las teatralidades mapuche en el *Wajmapu* [territorio ancestral mapuche] y sus matices en términos de construcción de aboriginalidad.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar en estas últimas palabras el hecho de que, en el transcurso de mi trabajo de investigación, la construcción de aboriginalidad del Estado argentino ha registrado nuevas disputas y resignificaciones. La gestión del presidente Mauricio Macri al frente del poder ejecutivo nacional y de Patricia Bulrich a cargo del Ministerio de Seguridad se reorientó, nuevamente, a la construcción de un enemigo interno mapuche. Esta representación fundamentó políticas que redundaron en la muerte de Santiago Maldonado en el contexto de represión de la Gendarmería Nacional, organizada en agosto de 2017 y, luego, en el asesinato de Rafael Nahuel por parte de la Prefectura Naval, en el mes de noviembre del mismo año. Estas acciones tuvieron como correlato un discurso que

nos marca como terroristas, instalado no solo desde el gobierno sino también desde los medios de comunicación hegemónicos a nivel nacional y, también, de los medios hegemónicos locales en la ciudad donde nací y me críe, San Carlos de Bariloche, en *mapuzugun Furilofce* [gente de atrás de la comunidad].

En este contexto y en el fin de ciclo de esta instancia académica, no puedo dejar de visitar los inicios de mi grupo de teatro a principios de los años 2000, instancia en la que –ya comenté– nos propusimos desarrollar diversas actividades estéticas y teatrales para impugnar el silenciamiento histórico descrito y analizado a lo largo de esta tesis. Entonces, por efecto de múltiples procesos y acciones, hoy nadie puede decir que Bariloche no está poblado por mapuche, pero ahora dejamos de ser aquella otredad exótica o folklórica de la Patagonia, ahora convivimos en una sociedad que ha sacado su racismo a las calles, a los cafés, a las escuelas, y que solicita que se nos combata. Pocos días antes de cerrar estas conclusiones, el 22 de noviembre de 2021, mataron al *lamgen* Elías Garay en la comunidad *Quemquemtrew* (paraje Cuesta del Ternero cercano a El Bolsón) que estaba sitiada por la policía de la provincia de Río Negro para evitar que se les llevaran agua y comida. El agua y la comida no podían pasar pero sí pudieron pasar dos hombres con armas que mataron a Elías e hirieron gravemente a Gonzalo Cabrera.

Por consiguiente, se revitaliza la pregunta que, en diversos encuadres históricos y geográficos, gravitó en la historia del arte en general y en la del teatro en particular: ¿qué función cumple el teatro frente a este racismo expuesto de manera tan brutal? Como se sabe, no es el presente contexto el único en el que esta brutalidad se manifestó pero la desmemoria colectiva puede desdibujar sus efectos. De este modo, los debates (para algunos anacrónicos) sobre la sensibilización social por efecto de prácticas artísticas se tornan en mi territorio urgentes, es decir, se requiere recuperar y refuncionalizar la labor estético-teatral que las prácticas mapuche diseñan como horizontes. Este año falleció José Collueque, *logko* de Cerro Bandera paraje de la Línea Sur rionegrina. Cuando era joven lo colgaron como a un capón de un árbol, como decía él, para quitarle sus tierras, aunque siguió peleando por su territorio. ¿Cómo construir representaciones poéticas que den cuenta de este devenir intersubjetivo e histórico?

Con diferentes matices, esta tesis se ha circunscrito en la búsqueda de una respuesta a esta pregunta-motor. A pesar de todo lo expuesto en este escrito, el citado interrogante pervive, se reconfigura y, por esto, resuenan en mí las múltiples discusiones sobre este tema

que las teorías estético-europeas han desplegado, algunas de ellas referenciadas de manera directa o indirecta en esta investigación (Theodor Adorno, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, etc.); no obstante, otra voz reverbera con intensidad: las palabras de mi amigo Miguel Leufuman, activista mapuche de los años 90, cuando me decía: “Miriam, tenemos que pensar en qué momento está hoy *Kay kay*, si el agua nos está llegando a las rodillas, a la cintura o al cuello”. Y yo pienso: cómo hacer para calmar a *Kay kay*, cómo podemos ayudar ahora a *Xeg xeg* para que todo vuelva a estar en equilibrio hoy, mapuche y no mapuche. Estoy convencida de que las prácticas escénicas mapuche contemporáneas expuestas en este trabajo han aportado a los regímenes de sensibilidad desarrollados en los diferentes contextos políticos que nos ha tocado vivir como mapuche. Estoy convencida de que hoy, también, tenemos el potencial para hacer lo mismo. *Fey ka mvten*.

Diciembre, 2021

Bibliografía citada y consultada

- Abello Romero, J. y Barriga Uribe, E. (2005). *Los pewma como proceso de comunicación en los logko del Pikunwijimapu* [Tesis de grado]. Universidad Austral de Chile.
- Adame, D. (2005). *Teatro y Teatralidades en México Siglo XX*. Xalapa. AMIT.
- Alegre, S. (2012). Kajfvkura o la reposición de una voz que faltaba. En M. Garrido (Dir.), *La Dramaturgia de Neuquén en el desafío. Antología con estudio crítico* (pp. 211-216). Educo.
- Alonso, A. M. (1994). The Politics of Space. Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity. *Annual Review of Anthropology*, (23), pp. 379-405.
- Álvarez, G. (1968). *El tronco de oro*. Pehuén
- Álvarez, M. y Kropff, L. (2003). *Kay kay egu Xeg xeg: una performance teatral del mito de origen del Pueblo Mapuche* [Ponencia]. Congreso Cultural undercurrents, musical religiosities/ Contracorrientes culturales: religiosidades musicales. Instituto Emisferio de Performance Política. Nueva York.
- Álvarez, M. (2004). *Tayiñ Kuify Kvpan [nuestra vieja antigua ascendencia]*. [Manuscrito no publicado].
- Álvarez, M., Cañuqueo, L. y Kropff, L. (2005). Notas sobre el Proyecto de Teatro Mapuche. *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano. Casa de las Américas*, (137), pp. 63-69.
- Álvarez, M., Cañuqueo, L., Kropff, L. y Pérez, P. (2010). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Ediciones artesEscénicas.
- Álvarez, M. (2015). *Pewma-sueños*. En M. Tossi (Comp), *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (pp. 263-269). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Álvarez, M. y Cañuqueo, L. (2018). Prácticas escénicas mapuche contemporáneas o cómo pensar las propuestas políticas del arte en contextos de violencia estatal. *Revista Transas Letras y Arte de América Latina*,

<https://www.revistatransas.com/2018/10/11/practicas-esenicas-mapuches-contemporaneas/>

Álvarez-Santullano Busch, P., Forno Sparosvich, A. y Risco del Valle, E. (2015). Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones políticas-identitarias. *Revista Alpha*, (40), pp. 113-130, https://www.scielo.cl/pdf/alpha/n40/art_09.pdf

Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001). *Literatura y sociedad*. Edición digital Libronauta. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4664073/mod_resource/content/1/1%20Altamirano-Carlos-y-Beatriz-Sarlo-Literatura-Sociedad.pdf

Ancalao, L. (2001). *Tejido con Lana Cruda. Poemas*. El Suri Porfiado.

Ancalao, L. (2009). *Mujeres a la Interperie Pu Zomo Wekuntu Mew*. El Suri Porfiado.

Ancan Jara, J. (2017). A 25 años de la *Wenufoye*. Una breve genealogía de la bandera nacional mapuche. *Revista Anales*, (13), pp. 285-305.

Arreche, A. (2008). Teatro mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible? *La revista del CC*, (2), <https://www.centrocultural.coop/revista/2/teatro-mapuche-notas-sobre-una-teatralidad-invisible>

Arreche, A. (2007). Acercamiento a una teatralidad subyugada. *Archivo virtual Artes Escénicas*. <https://aracelimarielarrecheblog.wordpress.com/2016/11/09/teatro-mapuche-acercamiento-a-una-teatralidad-subyugada/>

Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. Retoría.

Artieda, T. (2015). *Lecturas escolares, pueblos indígenas y relaciones interétnicas. Concepciones acerca de los indígenas en los libros de lectura de la escuela primaria argentina. Transformaciones y continuidades entre 1880 y 1940 circa* [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid. Recuperado de http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Educacion-TIartieda/ARTIEDA_Teresa_Laura_Tesis.pdf

Atienza, A. y Arpes, M. (2005). Santa Cruz, período 1906-1950. En O. Pellettieri (Comp.), *Historia del teatro argentino en las provincias, Volumen I* (pp. 379-434). Galerna.

- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Alianza.
- Balandier, G. (1973). *Teoría de la descolonización*. Tiempo contemporáneo.
- Barba, E. (1988). *Anatomía del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Grupo Editorial Gaceta.
- Barba, E. (1990). Dramaturgia escénica. En E. Barba y N. Savarece, *El arte secreto del actor* (pp. 75-82). Escenología.
- Bastidas, J. (2012). Kajfvkura el valor de una historia inconclusa. En M. Garrido (Dir.), *La Dramaturgia de Neuquén en el desafío. Antología con estudio crítico* (pp. 217-237). Neuquén. Ed. Educo.
- Batistón, D. y Llahí, S. (2005). La Pampa, período 1896-1950. En O. Pellettieri (Comp.), *Historia del teatro argentino en las provincias, Volumen I* (pp. 199-235). Galerna.
- Barrera, M. (2009). Comunicación intercultural y arte mapuche actual. *ALPHA. Revista de arte, letras y filosofía*, (28), pp. 29-44.
- Beckett, J. (Ed.). (1988). *Past and Present. The construction of Aboriginality*. Aboriginal Studies Press.
- Benjamin, W. (1975). *El autor como productor*. Itaca.
- Benjamin, W. (1991). *El Narrador*. Taurus.
- Benjamin, W. (2011). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Conceptos de Filosofía de la Historia* (pp. 95-128). Agebe.
- Berbel, M. (1988). Amutuy [canción]. En *Yapay Peñi (Salud hermano)*. Discográfica Irco Video.
- Bohoslavsky, E. (2008). *La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)*. Biblioteca Nacional-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Bourdieu, P. (1995). Habitus, illusio y racionalidad. En P. Bourdieu y L. Wacquant, *Respuestas, por una Antropología reflexiva*. Grijalbo.

- Bourriaud, N. (2008). *La estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Burgos, N. (2007). Los textos literarios sobre Eva Perón. Apropiaciones, representaciones y desplazamientos del imaginario popular. *Imaginario*, 13(14), pp. 67-83.
- Blüher, K. (1990). La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano. En F. De Toro (Ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano* (pp. 113-132). Galerna.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, (18), <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/553828>
- Brecht, B. (1973). *Escritos sobre teatro. Tomo I, II, III*. Nueva Visión.
- Briones, C. y Golluscio, L. (1994). Discurso y metadiscurso como procesos de producción cultural. En *Actas de II Jornadas de Lingüística Aborigen, Instituto de Lingüística* (pp. 499-517). Universidad de Buenos Aires.
- Briones, C. (1999). Weaving “the Mapuche people”. En *The Cultural Politics of Organizations with Indigenous Philosophy and Leadership* [Tesis doctoral]. University of Texas at Austin.
- Briones, C. y Díaz, R. (2000) La nacionalización / provincialización del “desierto”. Procesos de fijación de fronteras y de constitución de “otros internos” en el Neuquén. *Actas del V Congreso Argentino de Antropología Social. Lo local y lo global. La antropología ante un mundo en transición. Parte 3* (pp. 44-57). Entrecomillas impresores.
- Briones, C. (2001). Cuestionando geografías estatales de inclusión en Argentina. La política cultural de organizaciones con filosofía y liderazgo Mapuche. En D. Sommer (Ed.), *Cultural Agency in the Americas: Language, Ethnicity, Gender and Outlets of Expression*. Duke University Press.
- Briones, C. (2005). (Meta) cultura del Estado-nación y estado de la (meta) cultura. *Jigra de Letras*, (4), pp. 1-53.
- Briones, C. (Comp.). (2005). *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Antropofagia.

- Calafati, O. (2007). Neuquén (1894-1985). En O. Pellettieri (Comp.), *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II* (pp. 297-346). Galerna.
- Calafati, O. (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Universidad Nacional del Comahue.
- Calcumil, L. (2007). Es bueno mirarse en la propia sombra. En *Dramaturgos de la Patagonia Argentina* (pp. 83-91). Argentores.
- Calcumil, L. y Fidel, V. (2015). Hebras. En M. Tossi (Comp.), *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (pp. 203-210). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Cano, N. y Pérez, P. (2019). Racismo, fijación y movilidad social en los parajes del oeste del Pichileufu. En L. Cañuqueo, L. Kropff, P. Pérez y J. Wallace (Comps.) *La tierra de los otros* (pp. 133-164). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Cañuqueo, L. (2004). El territorio mapuche desde la perspectiva del ngutram. *Asuntos indígenas*, 4(4), pp. 33-37.
- Cañuqueo, L. y Kropff, L. (2007). MapUrbe'zine: Los cuerpos de "la lucha" en el circuito Heavy-Punk. *E-misférica*, (42). Recuperado de http://www.hemisphericinstitute.org/journal/4.2/esp/es42_pg_canuqueo_kropff.html
- Cañuqueo, L. y Pérez, P. (2018). La policía "fronteriza" del 30 en el Territorio Nacional de Río Negro. En W. Delrio, D. Lenton y M. Malvestitti (Comps.), *En el país de nomeacuerdo. Archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950* (pp. 205-239). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Cañuqueo, L. (2015). "Tramitando" comunidad indígena en Río Negro. Diálogos entre activismo, políticas de reconocimiento y co-gestión. *Identidades*, (8), pp. 61-80.
- Cañuqueo, L. (2010). Pewma: la memoria de gira por su territorio. En L. Kropff (Comp.), *Teatro mapuche: sueños, memoria y política* (pp.52-72). Ediciones artesEscénicas.

- Cañuqueo, L. y Wallace, J. (2019). La tierra pública en Río Negro: marco jurídico, discordancias y desafíos en torno a su administración. En *La tierra de los otros* (pp. 233-270). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Capellari, C. (Dir.). (1989). *Amor América*. [Documental]. Productora Wolfgag Pfeiffer.
- Carrasco, M. (2000). *Los derechos de los pueblos indígenas en Argentina*. IWGIA.
- Casullo, N. (1999). El Romanticismo y la crítica de las ideas. En *Itinerarios de la modernidad* (pp. 273-297). Eudeba.
- Clifford, J. (2019). Diversidad de experiencias indígenas: diásporas, tierras natales y soberanías. En *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización* (pp. 221-249). Recuperado de <https://books.openedition.org/ifea/6240?lang=es>
- Collot, M. (2015). En busca de una geografía literaria de los textos. En M. García, M. J. Punte y M. L. Puppo (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 59-75). Miño & Dávila.
- Clifford, G. (1987). *La interpretación de la cultura*. Gedisa.
- Crespo, C. Ramos, A. y Tozzini, A. (2016). En busca de recuerdos ¿perdidos? Mapeando memorias, silencios y poder. En *Memorias en lucha. Recuerdos y silencios en contextos de subordinación y alteridad* (pp. 13-50). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Chertudi, S. (1978). La leyenda folclórica en la Argentina. En *Introducción al folclore* (pp. 165-173). Centro Editor de América Latina.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. LOM.
- D' addario, L. (2016). El primer peronismo y la incorporación “protegida” de los pueblos indígenas: Un análisis de La Dirección de Protección del Aborigen. En *V Congreso de Estudios sobre Peronismo (1943-2016)* (pp. 333-355). Red de Estudios sobre el Peronismo. Chaco.

- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer. Volumen 1*. Editorial Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Delrio, W. y Ramos, A. (2005). Trayectorias de oposición. Los mapuches y tehuelches frente a la hegemonía en Chubut. En C. Briones (Comp.), *Cartografías Argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad* (pp. 79-117). Antropofagia.
- Delrio, W. (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Delrio, W., Escolar, D., Lenton, D. y Malvestitti, M. (Eds.). (2018). *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Delrio, W. y Pérez, P. (2019). Cambios y continuidades en las (des)territorializaciones estatales en Río Negro (1878-1955). En *La tierra de los otros* (pp. 31-69). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Despó, A. (2006). *Sueños de agua*. [Manuscrito no publicado].
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro*. Galerna.
- Díaz, C. (2014). Canción para Volver a la Tierra [canción]. En *Patagonia canto y poesía*. Registro de cultura.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel.
- Diéguez, I. (2008). Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos. *Latin american theatre review*, 41(2). <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/3268/3205>
- Di Matteo, A. (2019). Teatro mapuche en Argentina: la memoria onírica del genocidio en Pewma de Miriam Álvarez. *Confluence Rivista di studi iberoamericani*, XI(2), pp. 12-30. <https://confluenze.unibo.it/article/download/10280/10265>
- Dorson, R. (1978). Teorías folclóricas actuales. En *Introducción al folklore* (pp. 91-137).

Centro Editor de América Latina.

Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Atuel.

Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I*. Atuel.

Dubatti, J. (2008). Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad. En J. Dubatti (Coord.), *Historia del actor* (pp. 215-231). Colihue.

Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II*. Atuel.

Escobar, T., Acha, J. y Colombres, A. (2004). El mito del arte y el mito del pueblo. En Colombres, A. (Dir.), *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 86-183). Ediciones del Sol.

Escolar, D. y Saldi, L. (2018). Castas invisibles de la nueva nación. Los prisioneros indígenas de la Campaña del Desierto en el registro parroquial de Mendoza. En *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Editorial Universidad Nacional de Río Negro.

Efron, D. (1998). ¿Clasificar los gestos? En D. Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (pp. 54-66). Nueva Visión.

Ehrlich, L. y Gayol, S. (2018). Las vidas post mortem de Eva Perón: cuerpo, ausencias y biografías en las revistas de masas de Argentina. *Historia crítica*, (70), pp. 11-131.

Féral, J. (2004). *Teatro, Teoría y Práctica: Más allá de las fronteras*. Galerna.

Fischer-Lichte, E. (1983). *Semiótica del teatro*. Arco/Libros.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. ABADA Editores.

Francisco Ruiz, R. (1986). Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX. En *Actas IX*. Centro virtual Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/apuntes-para-una-dramaturgia-del-drama-historico-espanol-del-siglo-xx/>

- Fundación Ameghino. (2004). Obra colectiva promovida por Antonia Ñanco en defensa de la Cultura Mapuche. *Doña María Epul de Cañuqueo. Machi y Camaruquera de Cerro Negro. Testimonios e historias para reconstruir la vida de una curandera popular*. Biblioteca Popular “Agustín Alvarez”.
- García Barrientos, J. L. (2003). *Como se comenta una obra de teatro*. SINTESIS.
- García, P. (2012). Bases conceptuales de la “creación colectiva latinoamericana: el trabajo del actor y sus concepciones artísticas. En *La quila. Cuaderno de historia del teatro*, (2), pp. 49-71. Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Garrido, M. (2012). *III Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Educo.
- Garrido, M. (2013). *IV Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Educo.
- Garrido, M. (2014). *V Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Educo.
- Garrido, M. (2015). *VI Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Educo.
- Gayol, S. (2020). La otra cara de la felicidad: dolor y martirio en el peronismo clásico. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/102893>
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Gestos, Irving.
- Giménez Agüero, H. (1983) Aoniken [canción]. En *Patagónico Argentino* [Álbum Compilatorio]. Na-Quel.
- Geertz, C. (1987). Descripción densa: Hacia una teoría interpretativa de la cultura. En *La interpretación de las culturas* (pp. 19-41). Gedisa.
- Golluscio, Lucía. (2006). *El PUEBLO MAPUCHE: poéticas de pertenencia y de devenir*. Biblos.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano*. Ed. Paidós.

- Guber, R. (2006). *La etnografía. Método campo y reflexividad*. Norma.
- Henríquez Puentes, P. (2009). Oralidad y escritura en el teatro prehispánico. *Revista Estudios filológicos, Valdivia*, (44), pp. 81-92. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0071-17132009000100005&script=sci_abstract
- Henríquez Puentes, P. (2008). De la escena ritual a la teatral en una obra de teatro indígena prehispánico: Rabinal Achí o danza del tun. *Revista Aisthesis*, (44), pp. 67-81. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S071871812008000100004&script=sci_abstract&lng=pt
- Henríquez Puentes, P. (2007). Teatro Maya: Rabinal Achí o danza del tun. *Revista de literatura chilena*, (70), pp. 79-108. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22952007000100004&script=sci_abstract
- Jaramillo, J. (2014). Nacionalismo territorialista en textos escolares: representaciones de la Patagonia en la dictadura militar argentina (1966-1983). *Educação e Pesquisa*, 38(1), pp. 165-180.
- Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno.
- Koessler-Ilg, B. (1962). *Tradiciones araucanas*. Universidad Nacional de La Plata. FAHCE. Instituto de Filología.
- Kropff, L. (2004). Mapurbe: jóvenes mapuche urbanos. *KAIROS-Revista de Temas Sociales*, (14). <http://www.revistakairos.org/wp-content/uploads/laura-kropff.pdf>
- Kropff, L. (2005). Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas. En P. Dávalos (Comp.), *Pueblo indígena, estado y democracia* (pp. 103-132). CLACSO.
- Kropff, L. (2008). Construcciones de aboriginalidad, edad y politicidad entre jóvenes mapuche [Tesis de doctorado]. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Buenos Aires.

- Kropff, L. (2009, 27 y 28 de agosto). Arte, etnicidad y activismo en experiencias contemporáneas de teatro mapuche y de performance judía. En *II Jornadas Interdisciplinarias de Discusión, (Ex) Centricidades Culturales y Artísticas*. [Actas en CD]. Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento, provincia de Buenos Aires.
- Kropff, L. (2010). Teatro, identidad y política en Territorio Mapuche. En *Teatro mapuche: sueños, memoria y política* (pp. 9-28). Ediciones artesEscénicas.
- Kropff, L. (2011). Debates sobre lo político entre jóvenes mapuche en Argentina. *Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 1(9), pp. 83-99.
- Kropff, L. (2011). Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras. *Alteridades*, 21(42), pp. 77-89.
- Kropff, L. (2019). Jóvenes mapuche en movimiento la metafísica sedentaria en foco. *Anuario Antropológico II*, 44(2), pp. 185-204.
- Kropff, L. (2019). Racismo estatal y alienación indígena en el proceso de concentración de tierras de una casa comercial en la Línea Sur. En L. Cañuqueo, L. Kropff, P. Pérez y J. Wallace (Eds.), *La tierra de los otros. La dimensión territorial del genocidio indígena en Río Negro y sus efectos en el presente* (pp. 97-129). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Kohut, K. (2004). El teatro histórico en Argentina. Del compromiso a la posmodernidad. *Los Rbdomantes. Reflexiones sobre el teatro contemporáneo*, (4), pp. 99-127.
- Lazzari, A. y Lenton, D. (2000). Etnología y nación: facetas del concepto de araucanización. *Avá, Revista de Antropología*, (1), pp. 125-140.
- Lenton, D. y Sosa, J. (2018). De la *mapu* a los ingenios. Derroteros de los prisioneros indígenas de la frontera sur. En W. Delrio, D. Escobar, D. Lenton y M. Malvestitti (Comps.), *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950* (pp. 137-199). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.

- Le Breton, D. (1998). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión.
- Levinson, P., Mellico, F. y Leuman, M. (2006). Kay kay egu Xeg xeg. En L. Golluscio (Comp.), *El PUEBLO MAPUCHE poéticas de pertenencia: y de devenir* (pp. 64-66). Ed. Biblos.
- Loncon, E. (2010). *Mapuche Wenufoye. Bandera Mapuche*. Recuperado de https://www.mapuchenation.org/espanol/main/especial/nacion_m/mapuche%20wenufoye.html
- Lugones, M. (2010). Hacia un feminismo descolonial. *Hypatia*, 25(4), 105-117.
- Martín, I. (2002). Luisa Calcumil: mujer, indígena y artista. *Revista Tramoya*, (72), pp. 155-162.
- Mases, E. (2002). *Estado y cuestión indígena. El destino inal de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1910)*. Prometeo libros/ Entrepasados.
- Mellico Avendaño, F. y Caniullán Coliñir, V. (2017). Mapuche Lawentuwün. Formas de Medicina Mapuche. En F. Velasco (Ed.), *Mapun kimün. Relaciones mapunche entre personas, tiempo y espacio* (pp.41-61). Ocho libros editores.
- Menni, A. M. y Ritnher, J. R. (2004). *La Patagonia tiene luces. Leyendas y creencias patagónicas*. Artes gráficas Limay.
- Mogliani, L. (2006). *El costumbrismo en el teatro argentino. Vol. 1*. [Tesis doctoral]. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1866>
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Mombello, L. (2018). Hacer patria en el desierto. Industrias extractivas y soberanía nacional. En *Por la vida y el territorio. Disputas políticas y culturales en Norpatagonia* (pp. 93-122). Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

- Mombello, L. (1991). El juego de identidades en la arena política. Análisis textual y contextual de la ley del Indígena de la provincia de Río Negro. [Tesis de grado]. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Nagy, M. y Papazian, A. (2018). La concentración de indígenas en la isla Martín García (1871-1886). En W. Delrio, D. Escobar, D. Lenton y M. Malvestitti (Comps.), *El país de nomeacuerdo* (pp.69-98). Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Nagy, M. (2013). Una educación para el desierto argentino. Los pueblos indígenas en los planes de estudio y en los textos escolares actuales. *Espacios en Blanco. Revista de Educación*, (23), pp. 187-223.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384539805009>
- Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro*. Artes del Sur.
- Nicolás Alba, M. del C. (2015). La narrativa indigenista en Argentina. Una doble denuncia. *Anuales de Literatura Hispanoamericana*, 44, pp. 403-432.
- Nicoletti, M. A. (2009). Los indígenas de la Patagonia en los libros de texto de la Congregación Salesiana: La construcción de otros internos (1900-1930). *Anuario de Historia de la Educación, Sociedad Argentina de Historia de la Educación*. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/84506/AnuarioN7-180_205.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Noguera, L. (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)*. Eudeba.
- Oliveras, E. (2010). *Estética. La cuestión del arte*. Grupo Editorial Planeta.
- Oliveras, E. (Ed.). (2008). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Emecé editores.
- Organización mapuche *Newentuayñ* y *Pu weche FiskeMenuko* (Jóvenes Mapuche de *Fiske Menuco*). (2001). Postura Mapuche frente a la incorporación de “la variable indígena” en el Censo Nacional de Población y Vivienda 2001. Recuperado de <http://www.mapuche.info/mapuint/Newentuayin011000.html>

- Paillal Millalen, J. (2013). Taiñ mapuchegen. Nación y nacionalismo Mapuche: construcción y desafío del presente. En Comunidad de Historia Mapuche (Comp.), *Ta ñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche* (pp. 235-253). Ed. Comunidad de Historia Mapuche.
- Painé, A. (2006). *Mensajera de las culturas indígenas de la Patagonia*. [CD]. Legislatura de Río Negro y Fundación Ameghino.
- Palermo, Z. (2012). De cánones y lugarizaciones. En L. Massara, R. Guzmán y A. Nallin (Eds.), *Literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones, volumen II* (pp. 63-76). Universidad Nacional de Jujuy.
- Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales*, (34), pp. 91-98.
- Pellettieri, O. (Dir.). (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Galerna.
- Perea, C. (2007). Chubut (1960-1972). En O. Pellettieri (Comp.), *Historia del teatro argentino en las provincias, Volumen II* (pp. 105-119). Galerna.
- Pérez, P. (2007). Historiadores e Historia de Juan Calfucura. *Mundo Agrario*, 8(15). <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr480>
- Pérez, P. (2010). La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en Pewma. En L. Kropff (Comp.), *Teatro mapuche: sueños, memoria y política* (pp. 36-51). Ediciones artesEscénicas.
- Pérez, P. (2014). De Azul a Colonia Catriel: Estado, Indígenas y la producción del espacio social en geografías condicionadas (1877-1899). *Revista TEFROS*, 12(1). pp. 123-152.
- Pérez, P. (2016). *Archivos del silencio. Estado, indígenas y violencia en Patagonia Central, 1878-1941*. Prometeo.
- Pérez, F. y Retamal, G. (2001). El cuerpo como soporte simbólico. El caso de Solange Star. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (1), pp. 80-84.

- Pichi Malen, B. (2000). Canción para dormir a un niño [canción]. En *Disco Plata*. Aqua Records.
- Proaño Gómez, L. (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad*. Atuel.
- Programa del encuentro de arte y pensamiento mapuche *Wefkvletuyiñ-estamos resurgiendo-Furilofche waria-Puel Mapu*. (2002). [Manuscrito no publicado].
- Quijano, A. (1991). Colonialidad, modernidad/raacialidad. *Perú Indígena*, 13(29), pp. 11-29.
- Rafanelli, C. (2011). *Aimé Painé. La voz del Pueblo Mapuche*. Biblos.
- Ramos, A. (2010). *Los pliegues del linaje. Memorias y políticas Mapuches-Tehuelches en contextos de desplazamiento*. Eudeba.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Editorial Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2009). *El malestar en la estética*. Clave Intelectual.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife/Universidad Autónoma de Madrid.
- Ríos Flores, P. (2015). La “ninfa argentina”. La imagen de Eva Perón, de la santificación pagana al gesto iconoclasta de la “paradiología” neobarrosa: una lectura a partir de Warburg, Lévinas y Perlongher. *El banquete de los dioses. Revista de Filosofía y teoría política contemporánea*, 3(4), pp. 114-157.
- Rithner, J. (1988). *Una leyenda del río Negro*. [Manuscrito no publicado].
- Rivara, L. (2020). Metáforas de la nación: indigenismo, telurismo y mestizaje en Ricardo Rojas. *Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, 8(70). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496461672005>
- Rodríguez, J. L. (1981). *El autor y su obra: Antonin Artaud*. Barcanova.
- Rousseau, J. J. (1984[1761]). Preámbulo. Primera Parte. Segunda Parte. En *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres. El Contrato Social* (pp. 55-127). Hyspamerica.

- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Colihue.
- Salvat, R. (2004). Entrevista a Calcumil. *Revista Assaig de teatre*, (44), pp. 29-35.
- Sarrazac, J. P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de a Identidad*. Prometeo.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- Stolcke, V. (2000). ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? *Política y cultura. Raza, etnia y género*, (14), pp. 25-60.
- Taiñ Kiñe Getuam [Para Volver a Ser Uno]. (1995). *Posición de organizaciones mapuche ante los reconocimientos jurídicos del estado argentino para los pueblos originarios*. [Manuscrito no publicado].
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de Performance*. Fondo de cultura económica.
- Teobaldo, M. y Nicoletti, M. A. (2007). Representaciones sobre la Patagonia y sus habitantes originarios en los textos escolares. 1886-1940. *Quinto Sol*, (11), pp. 169-194. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/quintosol/article/view/724>
- Terán, O. (2015). La generación del 37: Sarmiento y Alberdi. En *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980* (pp. 60-108). Siglo Veintiuno editores.
- Tosso, R. (Dir.). (1986). *Gerónima*. [Cinta cinematográfica]. Cooperativa de Producción del Instituto de Arte Cinematográfico (Avellaneda).
- Tossi, M. (Comp.). (2012). *La Quila. Cuaderno de historia del teatro, n° 2*. Universidad Nacional de Río Negro.
- Tossi, M. (2013). Representaciones imaginarias en la dramaturgia argentina de la

- postdictadura: Camino de cornisa de Alejandro Finzi. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 4, pp. 101-114.
- Tossi, M. (2014). Aproximaciones a la dramaturgia rionegrina (1984-1989): revisita a la estética “salvaje”. *Revista Palos y Piedras. Centro Cultural de la Cooperación*, (21), pp. 1-16.
- Trombetta, X. (2015). Las representaciones cinematográficas y teatrales de Eva Perón en el período de 1983- 2014. De la figura al mito. [Tesis doctoral]. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Trpin, V. (2005). Migrantes chilenos en la fruticultura de Río Negro: disputas por el trabajo y los beneficios sociales. En *7 Congreso de Estudios del Trabajo*. ASET. Buenos Aires.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Paj Publicaciones.
- Versényi, A. (1996). *El teatro en América Latina*. Universidad de Cambridge.
- Vidal de Battini, B. (1984). *Cuentos y leyendas populares de la Argentina. Vol VI*. Ediciones Culturales Argentinas. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Villegas, J. (2000). *Para una interpretación del teatro como construcción visual*. Gestos.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna.
- Volli, U. (1988). Técnicas de cuerpo. En E. Barba y N. Saverese (Comps.), *Anatomía del Actor. Diccionario de Antropología Teatral* (pp. 195-208). Grupo Editorial Gaceta
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.
- Wunenburger, J. J. (2008). *Antropología del imaginario*. Ediciones del Sol.