

Las prácticas escénicas mapuche contemporáneas: performance, política y teatro

Miriam Álvarez (Universidad Nacional de Río Negro)

Introducción

Durante los últimos años han surgido producciones dramatúrgicas mapuches que participan activamente en los debates políticos sobre la situación actual del Pueblo Mapuche, tanto en Chile como en Argentina. En consecuencia, surge la necesidad de reflexionar sobre los tópicos tratados en las obras y sus correspondientes procedimientos artísticos, entendiendo estas dramaturgias como posibles performances de identidad cultural en relación con el contexto histórico e ideológico en el que se desarrollan. Para ello, en el presente trabajo nos proponemos estudiar las prácticas escénicas contemporáneas en relación con los discursos identitarios mapuches que predominan en la provincia de Río Negro¹. Entendemos por prácticas escénicas mapuche, aquellas que toman el tema mapuche para sus puestas y que además los participantes se identifican como mapuches, utilizando al teatro para hablar sobre su identidad. El foco del análisis estará puesto en dos casos de estudio estratégicos, los entendemos de esta manera porque presentan distintos procedimientos artísticos en la realización de sus puestas y plantean una discusión política diferente en el mismo contexto provincial, la provincia de Río Negro. Puntualmente tomamos: *Tayiñ kuify kvpan*- nuestra vieja antigua ascendencia- del Grupo de Teatro Mapuche El Katango y la obra *Una leyenda del Río Negro* del grupo Sur Teatro. Nos proponemos, entonces, reconocer en las prácticas escénicas mapuches contemporáneas el modo en que operan los distintos géneros de performance y a su vez cómo es enunciado “lo mapuche” en tanto campo semántico, en las distintas puestas teatrales. En este sentido, nos interesa indagar en cómo este cuerpo de dramaturgias despliega matices hegemónicos de alteridad que configuran lo mapuche y, cómo reproducen el sentido hegemónico o lo cuestionan.

Realizaremos un análisis a partir de los ejes dramatólogicos², es decir, organización textual, tiempo-espacio y personajes y, a su vez, abordaremos las puestas teatrales desde el concepto de performance.

¹ En esta misma línea sobre teatro mapuche encontramos el trabajo de Andrés Pereira, 2010.

² La metodología de análisis de los textos recupera algunos lineamientos propuestos por José Luis Barrientos en su “dramatología”. Véase: García Barrientos, 2003.

Delimitaciones teóricas

En este trabajo, el concepto de performance es un recurso operativo, y lo vamos a entender como la creación de acontecimiento, según lo plantea Erika Fischer-Lichte. Al explicar el concepto de performance, la autora propone una redefinición de la relación entre actor y espectador que crea lo que ella llama un “acontecimiento” y ya no una “obra”. Artistas y receptores aparecen involucrados en el acontecimiento, mientras que en la obra teatral tradicional, hay una distinción entre actores y espectadores. La obra, podríamos entenderla como algo que se presenta encerrado en sí mismo, y no permite entender los procesos sociales y culturales que sí permite observar la performance. No se trata sólo de entender la performance, sino de experimentarla, son experiencias donde no se fabrica ningún artefacto, sino que se trabaja sobre los propios cuerpos y estos pueden ser modificados ante los ojos de los espectadores. Desde la mirada centrada en el acontecimiento, las realizaciones escénicas otorgan la posibilidad de experimentar cambios, de transformar a todos los que participan en ellas, a los artistas y a los espectadores. (Fischer- Lichte, 2011).

Asimismo, nos interesa indagar en la propuesta de Diana Taylor cuando plantea que la performance es un estudio de los dramas sociales y las prácticas corporales, en nuestro caso, esto nos permite relacionar la práctica escénica y la práctica socio-cultural. Seguimos a Diana Taylor cuando señala que el campo de la performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos desde diferentes miradas como las artes, las humanidades y ciencias sociales. En este sentido, podemos entender algunas de las prácticas escénicas mapuches contemporáneas como performance siendo que constituyen actos vitales de transferencia de saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas o lo que Schechner llama “conducta dos veces actuada” (Taylor, 2011). Nos interesa observar las prácticas escénicas mapuches a partir del concepto de performance, no tanto en términos de acto vanguardista³, sino en tanto acto de transferencia, que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a partir de ceremonias compartidas (Taylor, op.cit.).

Breve contexto histórico

El movimiento político mapuche contemporáneo se conforma a partir de reivindicar su pertenencia a un mismo Pueblo-Nación preexistente a los estados nacionales de Chile y Argentina⁴. El proyecto fundacional del estado-nación de la Argentina a finales del siglo XIX, se basó en un modelo económico agroexportador que promovió la migración europea y desarrolló

³ El enfoque que toma a la performance como vanguardista hace hincapié en su originalidad y transgresión. Ver Diana Taylor, 2011.

⁴ Ver Documento *Taiñ Kiñe Getuam* -Para volver a ser uno- 1995

políticas genocidas sobre los Pueblos Indígenas. Esta realidad ha permitido que por mucho tiempo, la Argentina se piense a sí misma con ausencia de población indígena, esta “desaparición” era entendida como como un proceso de la historia universal en la que la civilización avanza sobre sociedades “menos civilizadas” y no así como una política estatal. (Delrio, Lento, Musante, Nagy, Papazian, Pérez, 2010). En este sentido, los sobrevivientes a estas ofensivas militares, se reclutaron en el silenciamiento de su cultura y la invisibilización de la identidad (Golluscio, 2006).

Las diferentes organizaciones que se encuentran hoy trabajando en la provincia de Río Negro, devienen de un complejo proceso político que se desarrolló en las últimas tres décadas. (Cañuqueo, Kropff, Rodriguez, Vivaldi, 2005). Resulta necesario hacer una pequeña periodización sobre el movimiento político mapuche en relación con el estado, para entender varios de los elementos estéticos performáticos que aparecen en las puestas teatrales analizadas.

Durante los años '80 con la vuelta a la democracia en Argentina, surgen distintas organizaciones mapuches que reivindican la pre-existencia a los estados nación de Chile y Argentina, entendiéndose así como parte de un mismo Pueblo⁵ que ha sido dividido por dos estados nacionales. En la década de 1990 se generó una fuerte movilización en todo Latinoamérica en términos de demandas indígenas, en Argentina los logros que permiten este debate, son que en 1992 sucede la adhesión al Convenio 169 de OIT y que en 1994 con la reforma de la Constitución se logra incorporar el reconocimiento a la pre-existencia de los Pueblos Indígenas. A partir de este momento entonces, existen una serie de derechos jurídicos que infieren en las demandas políticas del activismo mapuche. Impulsan a una nueva discusión, replanteando siempre la exigencia al estado de políticas de inclusión.

En este primer momento, podríamos decir, el movimiento político mapuche tuvo que enfrentarse al discurso hegemónico que promovía el estado nacional como negador de la existencia indígena. Sumado a esta discusión se debió también enfrentar el discurso que remite al Pueblo Mapuche como chileno y, la argumentación política para esto fue poner en evidencia la pertenencia a un mismo Pueblo Originario pre-existente a ambos estados nacionales que usurparon gran parte del Territorio Ancestral Mapuche. Para ello, en muchas ocasiones se recurrió al “esencialismo estratégico”⁶ que fue útil para marcar la diferencia cultural.

En la última década, han surgido nuevas formas de activismo mapuche que en algunos casos toman la discusión política de los años anteriores para revisarla y cuestionarla. Las propuestas escénicas que tomamos para este trabajo surgen en este último contexto político. Sin embargo,

⁵ Pueblo con mayúscula siguiendo los lineamientos políticos de la mayoría de las organizaciones mapuches.

⁶ Algunas organizaciones durante los años '90 recurrieron a la vestimenta tradicional mapuche, así como a marcar las ceremonias propias del Pueblo Mapuche, en contraposición con el Estado Nación.

ambas reproducen en sus puestas el discurso que levantaron organizaciones políticas mapuches durante los años '80 y '90 y en el primer caso, podríamos decir, existe incluso cierta reproducción del discurso que el estado nacional construyó sobre los Pueblos Indígenas.

Asimismo, se han desarrollado distintas propuestas teatrales en diferentes lugares de la Patagonia argentina, así como también en Chile. Algunos trabajos en sus comienzos, buscaron instalar la presencia mapuche y marcar las injusticias históricas que el Pueblo sufrió para reivindicar sus derechos. Otras propuestas teatrales se centraron concretamente en un teatro didáctico en el que el fin era brindar herramientas para el conocimiento específico de la cultura “perdida”⁷, ya sea en cuanto a ceremonias, forma de vida, vestimenta o en relación al idioma.

Todas estas propuestas se han visto atravesadas por los distintos discursos políticos mapuche y no las podríamos entender sin este marco, estas propuestas teatrales participan del debate político sobre lo mapuche que se presenta de manera heterogénea y aún es una discusión que no está cerrada. Estos trabajos no hubiesen surgido, si el reclamo por los derechos indígenas a nivel de política nacional (a su vez internacional), provincial y local, no se hubiera dado.

En el caso de los grupos que intentamos analizar en este trabajo, ambos buscan además de formar parte de la discusión política mapuche más general, construir un teatro mapuche particular. Se trata de un teatro que no esté enfocado únicamente a denunciar la presencia mapuche ante los otros y su particularidad sino que se trata de “conmover para mover” (Álvarez, Cañuqueo, Kropff, 2005, pp: 69).

Grupo Sur-Teatro: la naturaleza como lugar de pertenencia

El grupo Sur-Teatro, comienza trabajando en materiales vinculados al circo criollo y al teatro infantil. Es con la obra teatral *Una leyenda del Río Negro* que emprende la búsqueda de un teatro con identidad mapuche. El texto es un escrito de Juan Raúl Rithner, basado en la leyenda del Río Negro. Juan Queupan y Vanina Villanueva realizan una adaptación del mismo, logrando así la puesta teatral. La obra fue estrenada en el 1° Festival Teatral de Pueblos Originarios que se realizó en el 2009 en la ciudad de General Roca, festival que organizó el grupo junto a otros artistas. La leyenda relata la historia de dos hermanos, Neuquén y Limay que en busca del amor de Raihue, deben dirigirse al mar, son engañados por el viento y mueren. Raihue se convierte en flor y los hermanos son transformados en ríos. El análisis que realizamos de la misma, es a partir de una presentación en la ciudad Bariloche en el año 2012.

⁷ Algunas organizaciones políticas mapuche plantean que como mapuche se debe retornar a antiguas ceremonias y formas de vida que se realizaban antes de la llegada de los estados nacionales.

Estructura ficcional y textual

“Si estos sucesos realmente ocurrieron fue muy atrás de los tiempos, cuando sólo las semillas de nosotros existían...

Aunque sí existía la memoria...(...)”

Fragmentos de la obra *Una leyenda del Río Negro*.

La obra nos muestra la relación de lo indígena con la naturaleza a través de un relato sobre hechos naturales y sobrenaturales, ligado al discurso folclórico que vincula lo mapuche con el espacio rural y lo instala en el pasado. Relata la historia de tres jóvenes mapuches, Neuquén, Limay y Raihue con sus miedos, sus deseos y sus rivalidades. También nos muestra la relación que estos jóvenes mantienen, por un lado, con sus mayores y, por el otro, con los elementos de la naturaleza. La puesta teatral aparece muy apoyada en lo textual. Si bien nos encontramos ante una adaptación del texto original, la idea base se mantiene. Por lo tanto, para llevar a cabo lo relatado, los actores trabajan con un cuerpo de imágenes que indaga en una estética tradicional mapuche. En este sentido, la obra teatral que estamos analizando toma como texto dramático el escrito de una leyenda, esto quiere decir que trabaja con la idea que construye el estado nación para los pueblos indígenas. El género leyenda, según su definición, es un género que trabaja de manera detallada con la geografía del lugar, y le otorga características sobrenaturales a sus protagonistas (Van Gennepe, 1982). Esta idea de que lo indígena se vuelve naturaleza, aporta a la ideología sobre la extinción de lo indígena.

La obra textual se estructura, por un prólogo, cuatro “partes”⁸ y un narrador que funciona podríamos decir como un 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 sola y el narrador nos relata sus miedos y sus preguntas a la vida:

Raihue: ¿cómo es la libertad, hermano mío?

¿Cómo se es uno mismo?

⁸ Transcribimos las denominaciones tal cual aparecen en el texto dramático, asimismo respetamos las aclaraciones que aparecen entre paréntesis.

En esta misma parte aparece el personaje, Viento, que al igual que los dos jóvenes, se enamora de Raihue.

El viento intenta seducir a Raihue pero no lo consigue, luego aparecen máscaras que representan a la familia de la joven, el padre, la madre, el abuelo que buscan un esposo para Raihue. En este momento aparecen en escena Neuquén y Limay, y es cuando los familiares de Raihue al verlos tan enamorados de la muchacha, la incitan a ella para que les pida algo valioso a los muchachos. Quien lo consiga podrá casarse con ella:

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!

Finalmente, a través de un engaño del viento, todos creen que Raihue pidió el mar y los dos jóvenes salen a buscarlo:

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 de hoy. Es lo único que vale.

En la tercera parte, nos encontramos con un nuevo personaje que representa una agorera que anuncia la muerte de Raihue:

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...

(...) 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!

De esta manera, la obra marca su secuencia final, y así como en los citados de la misma podemos observar los recursos utilizados mayormente en el relato escénico, nos referimos concretamente a los procedimientos artísticos con base en lo tradicional. Esto opera por ejemplo

en la visión escénica estructurada según la concepción aristotélica del teatro, así como también en el recurso de los personajes devenidos en elementos naturales. Así, en escena se proyecta con mucho más énfasis una idea de lo mapuche ligada a las formas tradicionales de la cultura, sin hacer demasiada alusión al presente del Pueblo Mapuche, ni a sus conflictos actuales.

La configuración del personaje-naturaleza: ríos, flor, viento

Los tres personajes principales (Neuquén, Limay y Raihue) se proyectan en elementos naturales, los dos primeros en ríos y la última en flor. Durante el desarrollo de la acción, expresan leves conflictos relacionados también a la naturaleza, poseer o no algún elemento como también se plantean la posesión de una persona:

Limay: (tomándolo de un hombro, lo aleja) Hoy fui al río...

Neuquén: ¿Al río? ¿Qué fuiste al río decís?

Limay: Lo vi tan hermoso que me dieron ganas de que fuera mío... Mí 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: (S, 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, por eso no nos da derecho alguno sobre el otro...

Estos tres personajes van entretejiendo el conflicto dramático y a su vez marcan una de las concepciones mapuche que relaciona de manera particular al hombre con la naturaleza. Ahora bien, en términos políticos, la obra no nos está mostrando una disputa del poder hegemónico, la construcción hegemónica, sitúa al mapuche en ámbitos rurales, marcando a la ciudad como un lugar de pérdida de la "pureza" y por lo tanto de la identidad, esta idea condena a lo mapuche a la extinción (Briones y Díaz, 2000 y Kropff, Rodríguez y Vivaldi, 2003). En este material dramático pareciera que el conflicto se ubica entre los mismos mapuche ubicando en primer plano el conflicto entre los adultos que imponen sus decisiones a sus hijos.

El espacio subjetivo

Las proyecciones sobre el espacio, colaboran con esta idea antes planteada, sobre un pasado mítico del Pueblo Mapuche construido por el Estado Nación y reproducido por el género de la

leyenda. Nos muestran un toldo⁹ mapuche y recurriendo a la personificación de elementos de la naturaleza como el viento, el relato dramático se sostiene en un espacio ligado a la toponimia del lugar. En esta propuesta dramática se configura una idea del espacio desde los elementos de la naturaleza sin mostrar relación alguna con la ciudad, de esta manera los espacios proyectados en la puesta funcionan como convenciones de la idea que existe sobre una cultura tradicional mapuche ligado a la naturaleza del lugar.

¿Qué tipo de relación pasado-presente, encontramos en esta propuesta teatral? Tal vez podemos decir que, la obra nos instala en un pasado del Pueblo Mapuche, que reactiva el discurso del Estado Nación, donde los mapuche no presentan mayores problemas, son un grupo homogéneo y sobre todo están instalados en un pasado remoto, donde la convivencia y la forma de vivir era completamente distinta a como es en la actualidad. A partir de lo analizado, podríamos decir que, esta obra está más cerca de la poética del realismo teatral, que de cualquier otra poética, siendo que buscan reproducir espacios cercanos a la realidad del Pueblo Mapuche, realidad ubicada en un pasado mítico. Al utilizar el género de la leyenda, lo mapuche queda vinculado solo a rasgos de la naturaleza, e instala de esta manera, lo mapuche en lo folclórico, sin hacer mención por ejemplo a los conflictos territoriales actuales o a los conflictos con el estado, y a cualquier otra problemática del Pueblo Mapuche. En este sentido, ¿podríamos decir que, en esta obra dramática estamos frente a una representación del poder? Es decir, al representar lo mapuche ligado a una sola visión, la naturalización, se está representando un discurso hegemónico sobre aboriginalidad, este discurso vincula a los Pueblos Originarios en general con una visión tradicional, esencialista, en relación con la vida rural, con la naturaleza, con la vestimenta tradicional, el idioma original etc, como si para estos pueblos el tiempo no hubiese pasado.

El Katango: la presencia de los espíritus

“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 *Tayin Kuify Kupan*.

El Grupo de Teatro Mapuche El Katango, nace al calor de la discusión acerca de la identidad mapuche en el presente, a finales del 2001. Durante los años 1999 y 2000 las organizaciones

⁹ Toldo era una de las construcciones mapuche realizadas para la vivienda.

mapuches estuvieron trabajando para el censo que se llevó a cabo en el año 2001, este censo tuvo la particularidad de incorporar por primera vez la variable indígena que se basó en el autorreconocimiento. Sin embargo, las organizaciones mapuches entendían que si la política del estado argentino había sido la de extinción y asimilación de los pueblos originarios y, como consecuencia, esto había instalado una fuerte negación de la identidad hacia el interior del pueblo, el autorreconocimiento sería difícil de lograr (Kropff, 2010). En este sentido, varios grupos comenzaron a trabajar en una Campaña de Autorreconocimiento que estuvo marcada por el arte y la comunicación. Si bien El Katango se conforma formalmente como grupo teatral con el estreno de la obra *Pewma-sueños* en 2007, se origina como proyecto de teatro en torno a esta campaña de autoafirmación a partir del año 2001. Desde sus inicios el grupo buscó participar del debate político sobre la identidad mapuche en el presente aportando, desde la escena, imágenes que reflejaran un pasado y un presente común. Es desde el lugar de las imágenes y no desde el discurso explícito que El Katango ha intentado aportar a la discusión política.

Estructura ficcional y personajes

La obra que analizaremos aquí se titula *Tayiñ Kuify Kvpan-nuestra vieja antigua ascendencia* y fue estrenada en 2004. Tomamos como análisis el momento del estreno.

Está estructurada en cinco escenas que no presentan una linealidad ni aparecen necesariamente relacionadas entre sí, cuestiona en este sentido la propuesta aristotélica del teatro. La obra da inicio cuando el público comienza a entrar a la sala y ya se encuentran dos de los personajes en escena. Estos personajes representan a los espíritus del pasado, los muertos que hoy siguen acompañando a los vivos en la concepción mapuche sobre la muerte. La anciana teje sentada a un costado, mientras el anciano yace muerto en el medio de la escena. Aparecen luego dos jóvenes mujeres que le traen ropa y comida al *a/we* (espíritu). Una vez que le dejan todo, el anciano se para, toma la ropa que le han dejado y comienza a caminar hasta encontrarse con la anciana.

De este modo, la obra propone una escenificación de la muerte interrelacionada con lo cotidiano, el tejido, la conversación, la comida, etc. Los personajes que representan a los *a/we* irán apareciendo en distintos momentos a lo largo de la puesta y serán los que conecten el presente con el pasado, los vivos con los muertos y los que brindarán ayuda a los que permanecen vivos:

Anciano: marimari papay, ¿cómo anda?

Anciana: más o menos no más.

Anciano: ¿por qué abuela? Cuente.

Anciana: 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: no se preocupe abuela, vamos a mandarles nuestra fuerza, nuestro newen, para que ellos estén bien.

Anciana: sí, pero debemos hacerlo pronto, algo malo va a pasar, quisiera darles newen, fuerza para que puedan estar bien. Porque eso es lo que debemos hacer.

Las dos jóvenes realizan acciones cotidianas, cocinar, lavarse, además de acciones vinculadas a un juego mapuche denominado el *palig*. Estas acciones son como fragmentos metafóricos que representan el presente del Pueblo Mapuche. Asimismo, muestran la situación conflictiva de la gente en el campo al realizar acciones en penumbra, mientras en una pantalla se proyectan diapositivas con imágenes de desalojos y campos alambrados:

Jóvenes: mañana temprano me voy, me voy de este lugar,

Me voy a otro, donde no sufra tanto.

El planteo hasta aquí nos permite inferir en contenidos espirituales, históricos, políticos y sociales, así como nos permite observar una postura política de la puesta, al poner en escena un juego mapuche como el *palig*, en el mismo cuadro que las acciones cotidianas de cocinar y lavarse. Es decir, el recorte de determinadas prácticas en los años '90 determinaba qué pertenecía a la cultura mapuche y que quedaba afuera. En esta puesta nos encontramos con un juego marcadamente como mapuche en los '90 en la misma línea de acciones como cocinar y lavarse. Pareciera entonces, que lo que se está planteando es que todas las acciones son mapuche, mientras las realicen mapuche. Lo que la puesta teatral sí diferencia, son las acciones rituales, como las del rito a la muerte, de las no rituales.

Alwe, anciana, Pueblo

En la organización ficcional del relato, aparece luego en escena una anciana que está entre los *alwe* y los vivos. No está muy especificado a qué lugar pertenece y eso la hace más interesante. Su particularidad es la de traer al presente un relato tradicional mapuche llamado *Nawel nutram* (historia del tigre) que cuenta los traslados forzosos que sufrió el Pueblo Mapuche:

Anciana: qué íbamos a pensar nosotros que nos iba pasar esto, llegaron los malones wigka y se llevaron todo, la humareda quedo no más, todos desparramados, unos por allá, otros por acá, qué sé yo (...).

Este personaje es el que propone más quiebres en la obra al no tener directa relación con los demás personajes y, en cuanto a lo narrativo, al marcar cierta linealidad en el relato, que se contrapone a lo que venía sucediendo en la obra. Esta anciana nos brinda información de manera narrativa sobre el Pueblo Mapuche, y de esta manera de una forma más cercana al formato occidental, en tanto su relato contiene, un principio, conflicto y un final. Aunque aparece perdida y cansada nos cuenta que viene de un lugar concreto, llamado la tierra *Calfv mapu* (tierra azul), ha sucedido el *wigka* malón [guerra del invasor] y anda en búsqueda de su gente, de su familia. En ese momento tiene un encuentro con el *Nawel* [tigre mítico] que la ayuda. El relato de la anciana nos aporta datos tomados de la historia oficial, como la denominada “Campaña del desierto”, y datos proporcionados por relatos orales mapuche como el *nawel nvxam*.

El personaje de la anciana opera como bisagra entre cierto surrealismo que aparece a lo largo de la obra y determinados procedimientos realistas que plantea su personaje, esto le permite al espectador concretizar y actualizar variables histórico-políticas.

El espacio

La acción se desarrolla en un lugar que hace de varios lugares cotidianos en los que habitan los espíritus. Además se trabaja el espacio múltiple. Esto se ve, por ejemplo, al comienzo, cuando dos personajes ubicados cada uno en su espacio y a la vista de los espectadores, están realizando acciones distintas. Con esta obra el grupo se propuso indagar en la concepción mapuche sobre el espacio y recurrió a la búsqueda de la representación en escena de la *Meli Witran Mapu* (las cuatro tierras que se orientan hacia los cuatro puntos cardinales). El espacio escénico se dividió en cuatro partes por las que entraban y salían los actores. El público quedaba ubicado en forma circular. A través de ese procedimiento, el grupo introduce al público, que en su mayoría era mapuche, a lo que sucede en escena. A su vez, los espacios se marcaron con telas que colgaban del techo, utilizando colores significativos para la cultura mapuche: el verde que representa la tierra por la se camina, el azul que es la tierra de arriba, el negro que significa fuerza y, por último, el color rojo que representa la sangre derramada de los mapuche que lucharon en el pasado.

Esta propuesta nos sitúa tanto en el pasado del Pueblo Mapuche como en el presente. Por un lado nos encontramos con el espacio simbólico y fantasmagórico de la muerte, así como con los ritos mapuche sobre la muerte. Por otro lado nos instala en el espacio rural con sus conflictos actuales, así como en el espacio urbano con la migración, representado por las dos jóvenes.

Si bien esta segunda propuesta aborda en los problemas actuales del Pueblo Mapuche y, en ese sentido, podemos leer una postura política acerca de la situación y una propuesta de revisión sobre lo que se entiende en la actualidad por “lo mapuche”, también nos encontramos con escenas y personajes que de alguna manera reproducen el discurso hegemónico sobre la cultura

mapuche. Marcar, por ejemplo, la sabiduría en la abuela-alwe y el desconocimiento en las jóvenes, es una manera de reproducir el discurso hegemónico de que los mayores son los que poseen el saber, en lugar de valorar las distintas trayectorias del mismo modo. (Álvarez, Cañuqueo, Kropff, 2005).

El concepto de performance en las prácticas escénicas mapuche contemporáneas

Intentaremos explicar los dos casos analizados a partir del concepto de performance. En principio nos interesa indagar en la propuesta de Erika Fischer-Lichte cuando plantea la relación actor-espectador. En *Una leyenda del Río Negro* en cuanto a la posibilidad de encontrar “acontecimiento” según lo planteado por Fischer-Lichte se nos hace complejo, porque la puesta está marcada por el escenario a la italiana y, en ese sentido, nos acerca más a un teatro tradicional realista. En ese sentido, la utilización de la poética teatral realista, hace que el discurso político de alguna manera se torne más fuerte, ya que como aclaramos anteriormente, esta puesta marca una realidad construida por el estado nacional, en este caso, para el Pueblo Mapuche. La utilización de esta poética teatral se vuelve más fuerte en términos de generar sentidos.

Ahora bien, si pensamos en el trabajo del grupo, estamos ante algo más que una puesta teatral. El grupo se plantea reflexionar acerca de la identidad mapuche, propone indagar sobre sus raíces, sus ritos y su modo de vivir en la actualidad. Es decir, este grupo utiliza el teatro para hablar acerca de lo mapuche. Al finalizar las representaciones, los actores explican los elementos utilizados en el desarrollo de la puesta, como los instrumentos mapuche. Proponen una charla con el público donde se habilitan preguntas acerca de la cultura mapuche. En este sentido, el final de la puesta se puede leer como una performance, más que la puesta en sí. En ese momento los actores se presentan a sí mismos como mapuche y marcan su ser social. A su vez están mostrando sus trayectorias culturales, su saber social, memoria e identidad, al explicar a su audiencia, sobre los instrumentos mapuche utilizados en la puesta, por ejemplo. Este discurso sobre los saberes que el mapuche debe conocer y dar a conocer forman parte del primer período político, donde fue necesario marcar la diferencia ante otro y sobre todo, la sabiduría y el conocimiento propio para hacerse valer como Pueblo. En ese sentido, esta propuesta está dialogando con aquellas formas de discurso de los años '90 y en términos performáticos, está generando “acontecimiento”.

En cuanto a cierto contacto entre antropología y teatro Schechner, el director y ensayista, explica la performance como conducta restaurada, lo que implica pensar esa conducta presente en relación a un pasado y dentro de una convención que se reactiva. En este sentido, tal vez podemos observar alguna relación, siendo que la puesta nos remite al pasado pero volvemos

nuevamente a un tipo de pasado que no es histórico, sino que es un pasado que la estado nación construyó para los todos los indígenas en general, sin particularidades.

Según Taylor, Victor Turner explica la performance como reveladora de cultura, la observa como acto simbólico que les sirve a los pueblos para comprenderse entre sí a través de su performances. Es decir, Turner le quita el sentido ficticio, lo artificial que podemos encontrar en una puesta en escena. En *Una leyenda del Río Negro* encontramos algunos procedimientos que parecen querernos revelar aspectos de la cultura mapuche que permanecen ocultos, o pertenecen al pasado, aunque siempre estamos del lado de lo ficticio y del lado de un pasado recreado por el Estado Nación.

En tanto, para analizar nuestro segundo caso tomamos lo planteado por Erika Fischer-Lichte cuando fundamenta una estética de lo performativo y explica que, en este caso, ya no se trata de la creación de la obra de arte sino de crear un acontecimiento entre actores y espectadores. En *Tayitñ Kuify Kvpan*-nuestra vieja antigua ascendencia encontramos este vínculo entre actores y espectadores, sobre todo al final de la obra cuando, entre los aplausos, se genera el grito común de *Mari chi weu* -diez veces venceremos, diez veces estamos vivos- en el público (Álvarez, Cañuqueo, Kropff, 2005), en algunos casos, la gente levanta uno de los brazos con el puño cerrado. Este grito junto con el gesto, ha sido instalado por la militancia política mapuche de los '90, por lo general este grito se utiliza como símbolo de lucha, podríamos decir que lo que trae la escena es la idea de resistencia frente en principio, a los estados nacionales, ahora bien, lo interesante en esta representación es que el grito surge de la emoción y, por un instante, actores y espectadores son uno, es decir, se genera acontecimiento. El público era eminentemente mapuche, al igual que los actores y la puesta se realizó en un lugar donde por lo general no se representa teatro. El lugar elegido fue la Escuela Municipal de Arte La Llave que si bien cuenta con un escenario para representaciones teatrales, en general es un lugar precario. Sumado a esto, se encuentra en el alto de Bariloche, es decir, cercana a los barrios periféricos de la ciudad. La elección del lugar para la representación fue una decisión política del grupo, en ese aspecto esta representación se corre del lugar de la institución arte, una de las características que plantea Fischer-Lichte para lo performativo.

Teniendo en cuenta los aportes de Dianta Taylor, encontramos en la propuesta de El Katango una reflexión acerca de la identidad mapuche en el presente, una mirada política, una ideología. Taylor argumenta que podemos leer la performance en tanto drama social o sentido de identidad, así como en términos de prácticas corporales, rituales, política, etc. En *Tayitñ Kuify Kvpan*-nuestra vieja antigua ascendencia- observamos una combinación de estos elementos. Aparece el ritual de la muerte, las prácticas corporales antiguas y actuales (en el juego del *palig*) por ejemplo y una

visión acerca de la situación política del pueblo mapuche, al representar los desalojos pasados y presentes y la problemática sobre la migración a la ciudad.

Por otro lado, el trabajo que El Katango realiza estaría enmarcado dentro de lo que Taylor llama postdisciplinario, siendo que para el abordaje de sus puestas, trabajan en forma articulada con otras disciplinas, como la antropología, la historia y la comunicación¹⁰. A su vez, siguiendo los lineamientos de Fischer-Lichte cuando establece la diferencia entre la estética hermenéutica y la estética de lo performativo, podemos establecer cierta relación con el trabajo de esta segunda puesta, siendo que los actores eran todos mapuches, de los cuales solo uno pertenecía al espacio teatral, mientras que los demás era gente mapuche que hacían de mapuche¹¹. Es decir, los actores trabajaban con sus propios cuerpos, haciendo de ellos mismos, aunque se establecía cierta ficción al tratar el tema de la muerte en escena, pero en sus movimientos, en sus maneras de hablar, en sus miradas, eran ellos mismos en escena.

Por último, nos interesa analizar el uso del idioma mapuche en la representación teatral. La puesta cuenta con varios momentos donde se habla el idioma (el *mapunzugun*). Cuando las jóvenes representan el ritual al muerto, sus textos son en *mapunzugun* y, en este caso, no hay traducción mientras que, en otros momentos, exponen la traducción. Austin señala que el concepto de performance implica que las personas no sólo adoptan una lengua sino que la usan de manera creativa. En este caso se trata de un grupo minoritario que crea sus propios códigos dentro del idioma dominante. El pueblo mapuche presenta serios problemas en cuanto al uso de su idioma, ya que muchos lo desconocen, pero en los últimos años, se ha trabajado en la recuperación y reconstrucción del *mapunzugun*. Esta puesta teatral, pretende instalar un sentido de identidad.

A su vez, El Katango no trabaja con textos dramaturgicos, sino que los crea en conjunto a partir de la situación que han decidido representar. Es decir, para estas nuevas propuestas teatrales el texto de autor no alcanza. Se hace necesario crear una dramaturgia que hable de los intereses del grupo.

Algunas conclusiones

¹⁰ El Katango para el armado de sus puestas teatrales trabaja a partir de discusiones y revisiones sobre el tema que quiere representar, en esas discusiones participan todos los integrantes que no necesariamente forman parte del grupo teatral, sino que son integrantes de una red más grande llamada Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvetuyiñ*- estamos resurgiendo-.

¹¹ Fischer-Lichte explica que en la estética hermenéutica y en la semiótica es fundamental la distinción entre sujeto y objeto. El artista, sujeto, crea la obra de arte como artefacto separado. En la puesta de *Tayñ Kuify Kupan*, se trabaja con los propios cuerpos de los actores en su gestualidad particular en tanto mapuche y de esta manera El Katango perseguía la idea de identificación entre actor y espectador.

A partir de las dos puestas teatrales propuestas y analizadas podemos inferir en que es posible entender las prácticas escénicas mapuches contemporáneas desde el concepto de performance, siendo que nos permite una observación más amplia que conceptos más tradicionales que no toman en consideración los marcos culturales. Todos los grupos de alguna u otra manera están vinculados con la discusión política acerca de la identidad, la cultura y el territorio del Pueblo. En esta línea nos encontramos con la dicotomía pasado-rural presente-urbanidad, en nuestro segundo caso cuando marca el campo como el lugar del sufrimiento, el lugar del que hay que irse y la ciudad como el lugar a donde se llega y donde llegan los jóvenes además, los viejos quedan en el campo. En nuestro primer caso esa distinción no aparece. En la segunda puesta podemos decir, que se pone en escena la estructura capitalista del sistema. En *Una Leyenda del Río Negro*, los personajes, el espacio y lo narrado son presentados a través del género leyenda, y en ese caso, es un discurso nacional, occidental. Es el discurso que se ha fundado desde los estados y que ha sido útil para legitimar una idea hegemónica acerca de los Pueblos Indígenas. Sin embargo, es posible leer esta puesta en términos de performance.

El concepto de performance, nos permite pensar estas prácticas desde puntos diferentes y, sobre todo, amplios. Se suma a esto, que estas dramaturgias se dan en dos países diferentes: Chile y Argentina. Si bien en este trabajo sólo hemos analizado dos casos pertenecientes a la provincia de Río Negro, es de nuestro interés sumar puestas de ambos lados de la cordillera. En este sentido, las propuestas seguramente al igual que las analizadas, estarán atravesadas por su contexto político y social. Aquí estaríamos frente a disputas de alteridad que cada grupo opera según las relaciones de poder en las que se vea involucrada. En síntesis, el concepto de performance nos permitiría analizar una propuesta estética sobre problemáticas identitarias.

Asimismo, este trabajo nos abre nuevos ejes de análisis, como por ejemplo en el futuro profundizar en la relación espectador-actor que plantea Fischer-Lichte, en otras puestas teatrales mapuche. A su vez, analizar las puestas teatrales, en tanto espectáculo y ritual, es decir, investigar en estas performance qué tienen de ritual en tanto que provocan cierta transformación en el actor y en el espectador y qué tienen de espectáculo. Por último analizar la relación política-arte que plantean estas prácticas escénicas mapuches, al estar insertas en contextos atravesados por discusiones políticas acerca de su identidad mapuche.

Bibliografía

Álvarez, Miriam., Cañuqueo Lorena., Kropff, Laura. 2005: "Notas sobre el proyecto de teatro mapuche" En: *Conjunto Revista de teatro latinoamericano*. N° 137. PP.: 64-70. La Habana. Cuba.

Briones, Claudia, Díaz, Raúl. 2000. "La nacionalización/ provincialización del 'desierto'. Procesos de fijación de fronteras y de constitución de 'otros' internos en el Neuquén". En: *V Congreso argentino de antropología social*. (La plata: Entrecorillitas Impresores). Parte 3.

Cornago, Oscar. 2009: "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad". En: *Agenda cultural ALMA MATER*. N° 158.

Delrio, Walter; Lenton, Diana; Musante, Marcelo; Nagy, Marcelo; Papazian, Alexis; Pérez, Pilar. 2010. *Del silencio al ruido en la historia. Prácticas y Pueblos Originarios en Argentina*.

Golluscio, Lucía. 2006. "Historia, motivos, abordajes, protagonistas". En: *El Pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Ed. Biblos

Fischer Lichte, Erika. 2011: *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.

Fuentes, Marcela, Taylor, Diana. 2011: "Introducción" En: *Estudios avanzados de performance*. México, Fondo de la cultura económica.

García Barrientos, José Luis. 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid. Síntesis.

Kropff, Laura; Rodríguez Mariela; Vivaldi, Ana. 2003. "Mapas de alteridad en la provincia de Río Negro". En: *II Congreso de Problemática Social Contemporánea*. (Santa Fe). Publicación en CD.

Periera, Andrés. 2010. "Teatralidad Mapuche Urbana (o EstéticaMapunky): Tentativas Teoréticas sobre Estrategias Performativas de Identidad Cultural". En: *Asthesis* N° 48. Santiago de Chile.

Sagaseta, Julia Elena. 2012: "El teatro performático" En: *Teatralidad expandida El teatro performático*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación/ Instituto Universitario Nacional de Arte.

Schechner, Richard. 2000: "Restauración de la conducta" En: *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.