

Lo teatral y su registro como puente para la recuperación de una performance ritual casi extinta. El caso de los grupos los Wichí - Matacos del Pilcomayo de Argentina Indígena y Nukepatás

Federico Aguilar (UNA/UNSAM)

RESUMEN

Este artículo presentará cómo lo teatral y su registro pueden operar como puente para la recuperación de una performance ritual casi extinta, la cual, además, será transmitida a nuevas generaciones. Se utilizarán las nociones de *fragmento etnográfico* de Barbara Kirshenblatt-Gimblett y las de *archivo y repertorio* de Diana Taylor para analizar este proceso dado a partir de los grupos *Los Wichí-Matacos del Pilcomayo de Argentina Indígena* creado y dirigido por la cantante y antropóloga Silvia Barrios y el grupo *Nukepatás* creado y liderado por el cacique y chamán wichí Tiluk.

PALABRAS CLAVES

Performance. Ritual. Indígena. Wichí. Teatralidad

SUMMARY

This article will present how the theatrical and its registry can operate as a bridge for the recovery of an almost extinct ritual performance, which, in addition, will be transmitted to new generations. The notions of Barbara Kirshenblatt-Gimblett's ethnographic fragment and those of Diana Taylor's archive and repertoire will be used to analyze this process from the Wichí-Matacos groups of the Indigenous Argentina Pilcomayo created and directed by the singer and anthropologist Silvia Barrios and the Nukepatás group created and led by the wichí cacique and shaman Tiluk.

KEYWORDS

Performance. Ritual. Indigenous. Wichí. Theatricality

Tal como lo indica el título, este artículo presentará cómo lo teatral y su registro pueden operar como puente para la recuperación de una performance ritual casi extinta, la cual, además, será transmitida a nuevas generaciones. Se expondrá esta cuestión a través del análisis de dos casos: *Los Wichí-Matacos del Pilcomayo de Argentina Indígena*^[1] creado y dirigido por la cantante y antropóloga Silvia Barrios y el grupo *Nukepatás*^[2] creado y liderado por el cacique y chamán wichí Tiluk^[3].

Utilizaremos fundamentalmente tres categorías para operar sobre dichos casos: la de *fragmento etnográfico* extraída del texto *Objetos de etnografía* de Barbara Kirshenblatt-Gimblett y las de *archivo y repertorio* expuestas por Diana Taylor en el capítulo "Actos de transferencia" de su libro *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las américas*.

La categoría de *fragmento etnográfico* nos será de utilidad para analizar los casos en tanto representación del Otro. Esta nunca será tal y como se da en el contexto ritual. Su separación, al transformarse en espectáculo, implicará necesariamente una nueva performance configurada por el diseño de su separación.

Por su lado Taylor caracterizará al *repertorio* como la práctica de un ejercicio performático "efímero, de conocimiento/práctica corporizada (lenguaje hablado, danza, deporte, ritual)" a diferencia del *archivo* que se explica como el registro de esas prácticas performáticas en "materiales supuestamente duraderos (textos, documentos, edificios, huesos)"^[4]. Taylor señala que aunque ambos poseen características diferentes pueden complementarse. Tal es el caso en los ejemplos tomados para este artículo.

De esta manera las categorías planteadas por Taylor nos servirán para explicar como un *repertorio* (cantos-danzas wichís en *LWMP* de *AI*) cristalizado en su registro (registro en CD, libros y videos de dicho repertorio) puede hacer recuperar una performance ritual casi extinta (cantos-danzas wichís), la cual a la vez se convertirá en un nuevo *repertorio* (cantos-danzas wichís en *Nukepatás*) que se transmitirá a nuevas generaciones.

Los Wichi-Matacos del Pilcomayo del grupo Argentina Indígena y Nukepatás

Podemos ubicar ambos grupos dentro la performance étnica o etnográfica, en tanto funcionarían como *fragmentos etnográficos* de una cultura en particular. En este caso, la cultura wichí^[5]. Es preciso mencionar, que esta cultura ha perdido sus cantos-danzas tradicionales, en gran medida por la entrada de iglesias protestantes tales como las Anglicana y Pentecostal^[6]. Estas lograron imponer sus doctrinas y rituales reemplazando casi en su totalidad los cantos-danzas mencionados^[7]. La razón de esta mención se debe a que ambos grupos recuperan performances que ya no existen en las comunidades de manera espontánea.

En el caso de *LWMP* de *AI* se lleva a cabo la recuperación de las performances a partir de la memoria de personas mayores, las cuales tienen que remontarse a varias décadas atrás. Colabora en este proceso la información previa que mediante sus estudios académicos adquiere su directora Silvia Barrios y que pone en juego en el trabajo de campo. En el caso de *Nukepatás*, al ser una generación más joven que no vivió (o eran muy pequeños) los últimos tiempos donde los cantos-danzas se daban de manera espontánea, van a recurrir al *archivo* como elemento fundamental para la recuperación de estas tradicionales expresiones performáticas. El Cd de *Argentina Indígena*^[8] y el Dvd de su espectáculo^[9] van a oficiar como instrumentos esenciales para poder restaurar los cantos-danzas tradicionales, convertirlos en un nuevo *repertorio* y transmitirlo a las nuevas generaciones. Mencionado esto vamos a realizar una breve descripción de cada uno de los grupos para poder identificarlos con claridad durante el resto del artículo

Argentina Indígena^[10]

"ARGENTINA INDÍGENA es un movimiento para la recuperación y difusión de la música y en general, del arte de las culturas aborígenes y criollas. Este proyecto, sin término de realización, lleva a cabo la revalorización y la revitalización de un patrimonio que, como resultado del desconocimiento, la discriminación o la negación, corre graves riesgos de desaparecer.

ARGENTINA INDÍGENA es también el nombre del espectáculo resultante de esta tarea, que cuenta con la participación y la guía de los maestros del canto y de la danza de cada pueblo, conjuntamente y con la dirección de Silvia Barrios. Se presentó por primera vez sobre un escenario en 1987, en el Teatro San Martín de Córdoba.

ARGENTINA INDÍGENA es la presentación en canto y danza del patrimonio musical tradicional de los pueblos aborígenes y criollos de raíz india del Norte Argentino, -la región de mayor multiplicidad étnica del país-, volcado en todo su esplendor musical, artesanal y coreográfico." [11]

Nukepatás

La comunidad Wichi de Santa Victoria 2 y Centro Cultural Tewok

"Es un ejemplo de autodeterminación cultural. Desde 1984, su cacique TILUK (Sebastián Mendoza) (...) comienza el rescate cultural sostenido de danzas, cantos sagrados y objetos rituales, junto a la tarea de transmitir a las nuevas generaciones el legado ancestral wichí, mediante el grupo [12] llamado NUKEPATAS, que en su lengua originaria significa "salir del silencio con más fuerza". En 2005 funda el Centro Cultural Tewok, con apoyo de artistas y amigos.

En ese espacio brindan talleres interculturales y de apoyo escolar a los niños de la comunidad, es también espacio ritual de reuniones y de exposición de arte originario, cuenta con una biblioteca popular. La comunidad es decidida defensora de la Madre Naturaleza. Su hijo mayor, Najujaj (Emanuel Mendoza) es el primer guardaparques Wichí y actualmente llevan adelante el proyecto Guardianes del Monte, de defensa de la vida y su territorio. Lutshej (Abel Mendoza) ha editado libros y es un destacado miembro de la cultura, junto a sus hermanos y hermanas, algunas de ellas, docentes bilingües (...). El actual Cacique de la Comunidad Wichí de Santa Victoria 2, Tichil (Aniceto Mendoza) es docente bilingüe y conserva el legado de su cultura y dignidad." [13]

El recorte de lo "bello" y el discurso de la desaparición en LWMP de AI

Se comenzará a explicar este recorte partiendo de la propuesta que expresa el espectáculo AI en la presentación de su página web [14] la cual va a coincidir en varios aspectos con nuestra mirada. Sin embargo, se sumarán algunas cuestiones más.

"ARGENTINA INDÍGENA es un movimiento para la recuperación y difusión de la música y en general, del arte de las culturas aborígenes y criollas. Este programa, sin término de realización, lleva a cabo la revalorización y la revitalización de un patrimonio que, como resultado del desconocimiento, la discriminación o la negación, corre graves riesgos de desaparecer..." [15]

Se tomará de aquí las palabras "recuperación" y "revalorización" que estarán ligadas a las ideas del recorte que propone el espectáculo AI, esto es la "belleza" y "desaparición".

Usamos el término "belleza" en tanto cualidad que expresa un valor positivo de algo (hermosura, "perfección de formas" que "complace a la vista y al oído") [16]. Es aquí donde se puede diferenciar con toda una tradición de representaciones del otro en base a lo exótico [17]. Se puede pensar, sin embargo, que el componente de lo exótico está presente en AI en tanto es "extraño" y "muy distinto" [18] a nuestras costumbres o performances culturales. Ahora bien, la valoración que se produce sobre este espectáculo desde su recorte va a estar en las antípodas de las representaciones del otro que muestran esa extrañeza como un desvalor. A buscará presentar la belleza de las performances culturales de los grupos indígenas y criollos del Noroeste Argentino. Así en LWMP se va a elegir para mostrar en el escenario precisamente eso, su belleza. La restauración de canciones con instrumentos y voces, y sus cantos-danzas van a poseer un trabajo importante sobre lo estético en este sentido. Se puede observar, por ejemplo, en el uso del vestuario. El mismo no se corresponde con el que sus integrantes usan actualmente en la cotidianidad, ni en situaciones importantes como pueden ser ciertas performances existentes.

Se elige algo diferente al cotidiano y al mismo tiempo exótico en tanto es muy diferente al uso del público occidental que, en general, va a ser el destinatario de este espectáculo. A la vez los tejidos que van a usar como vestuario poseen diseños que podemos catalogar como bellos. Esto también se va a reflejar en el vestido usado por Silvia Barrios el cual si bien mantiene el material tradicional (chaguar) va tener un diseño "al cuerpo" que podemos catalogar de sensual y elegante. Algo similar va a ocurrir con lo musical que si bien incorpora algunos sonidos que pueden ser extraños a nuestros oídos, especialmente algunos emitidos por Silvia Barrios, en el resto de los participantes se puede observar voces colocadas y armonías que pueden, en general, ser disfrutadas fácilmente por un oído occidental.

Estas decisiones en el recorte del *fragmento etnográfico* van a estar acompañadas desde lo lingüístico, expresado en el discurso del espectáculo, que aparece al momento de contextualizar, mediante textos dichos, lo que se está viendo y que contiene además la mirada ideológica del mismo. El discurso se expresa especialmente en relación a una de las palabras que tomamos antes de la presentación del espectáculo en su página web: "revalorización". El camino sería volver a valorizar algo (que estaba valorizado con anterioridad en tanto expresión constitutiva de la identidad wichí) pero que fue desvalorizado por occidente a través de diferentes instituciones pertenecientes al Estado y a la Iglesia. Esto es explicitado en los textos del espectáculo lo cual va a estar ligado a la otra cuestión mencionada en el párrafo citado de la pág. web: "la desaparición". El espectáculo señala que estas expresiones tienden a desaparecer, de hecho para el caso de los wichí, ya no se dan de manera espontánea en un marco ritual. Aquí es dónde se enlaza con "la belleza" como algo valioso. En este sentido, el axioma funcionaría de la siguiente manera: Algo de tal belleza merece no desaparecer.

Lo teatral como parte del diseño de la separación en LWMP de AI

Nos dice BKG "quienes elaboran la exposición (en este caso el espectáculo) [19] también constituye al sujeto, aunque parezca que no se haga más que reubicar una casa completa, ladrillo por ladrillo, tabla por tabla, silla por silla" [20]. Una mirada superficial en el espectáculo puede hacer percibir un traspaso directo de la performance desde su contexto ritual al escenario. Claramente, sin embargo, al momento de comenzar una reflexión al respecto, caemos en cuenta sobre el diseño de esa separación.

Esto que llamamos diseño de separación, va a estar entrelazado, tal como lo explica BKG por el "amplio uso de los géneros y técnicas manifiestamente teatrales para mostrar a las personas y las cosas" [21] veamos cómo funciona esto en AI.

Además de los elementos expresados antes ("vestuario" y "características vocales y armonía") vamos a sumar para explicar la adaptación a lo representacional las categorías de *espacio* y *tiempo*. Es obvia la del *espacio* sin la cual el espectáculo no podría terminar de constituirse en un teatro. Más opaca es con respecto al *tiempo*. Podemos destacar en el caso estudiado que los *fragmentos etnográficos* que se muestran en el mismo, difieren en gran medida de sus tiempos originales. Cada una de las culturas representadas en el espectáculo AI se distingue en gran medida con sus tiempos originales. Esto se puede ver tanto en lo que respecta al calendario ritual como así también a su duración. En el caso del calendario ritual las performances que se llevan cabo en el espectáculo se producen en tiempos determinados (carnavales, acontecimientos de relevancia, procesiones, períodos de cosecha, etc.) En lo que respecta al calendario wichí, los cantos-danzas se realizaban durante los *Katinaj* [22]. En el caso del grupo LWMP de AI van a estar marcados por un calendario determinado por las funciones en teatros o festivales en los que el grupo participaba. En lo que respecta a la duración los cantos-danzas originales, se debe tener en cuenta que se realizaban durante horas y a veces se repetían durante varios días. Estos, en ocasiones, respondían mas al acontecimiento, sin una duración predeterminada, dependiendo de diferentes factores. En el caso de LWMP de AI los tiempos van a estar marcados por el guión del espectáculo de acuerdo a otras necesidades tales como horarios televisivos, actuación de otros grupos, etc. En este mismo sentido, se puede pensar los procedimientos que deben llevarse a cabo para poder adaptar la representación al público "occidental" en lo que respecta al *espacio*. Tal como hemos observado en el video, el espectáculo se presenta en un teatro a la Italiana, o sea frontal, con patas para los ingresos laterales, foro, etc. De esta manera, fiestas, rituales y ceremonias que tienen formatos circulares, bi-frontales y en general con tendencia a la inclusión del espectador (podemos hablar de participante de acuerdo a los casos) sufren una drástica modificación en el uso del espacio. Es verdad que el espectáculo AI (después de haber actuado los diferentes grupos culturales que lo componen) en su final plantea que las diferentes culturas canten y bailen al mismo tiempo y "se aúnan en un mismo sonido" [23] pero también que se mezclen con el espectador el cual se convertirá en parte de esa última escena. Ahora bien, el movimiento es inverso a los de los rituales y festividades indígenas que se presentan en el espectáculo donde la tendencia a la inclusión es lo común, mientras que en el teatro es su

ruptura.

Todos los elementos mencionados van a determinar el diseño de este *fragmento etnográfico* el cual se va a basar en sus performances rituales, con mucha precisión además en lo que respecta a la investigación de los mismos, pero atravesado por el diseño que implica su transformación en espectáculo.

El fragmento etnográfico devenido en archivo

A partir del espectáculo *AI* en particular del grupo que nos compete *LWMP* se van a producir una serie de productos culturales “duraderos” según el concepto de *archivo* propuesto por Taylor. Se agregará la palabra “reproducible” para acentuar su posibilidad de reproducción con independencia de su ejecución original. En el caso de *AI* esto cobrará importancia en los ya mencionados formatos[24]. El CD y Video del espectáculo cristalizaron aquel *fragmento etnográfico* que es *AI*. Es preciso aclarar sin embargo, aunque va de suyo, que los nuevos formatos en los que va a devenir *AI* no van a ser idénticos al original. Esto ocurre no solo porque el lenguaje en el que se registra es diferente al de lo registrado, sino también porque en los registros intervinieron nuevos especialistas (camarógrafos, realizadores cinematográficos, guionistas, fotógrafos, etc.) que pusieron su impronta a pesar del carácter documental de los productos. Los *archivos* mencionados, de todas maneras, y es lo que ahora nos interesa para este trabajo puntual, fueron fundamentales para la construcción de un *repertorio* por parte del grupo *Nukepatás*.

El archivo deviene en repertorio

La potencia de estos *archivos* para devenir en *repertorio* puede localizarse en torno a dos cuestiones: el impacto que *LWMP* de *AI* tuvieron en sus comunidades y la posibilidad que brindaban esos fragmentos de “copiar” las performances. La primera cuestión señala que el espectáculo *AI* trajo una valoración positiva de los participantes en sus comunidades. El reconocimiento y la valoración que al grupo se le dio fuera de las comunidades hicieron, que en estas, creciera el status de los mismos. En este sentido, además de los testimonios impartidos en las comunidades por los participantes luego de las giras y otras actividades, más la valoración que implicaba el haber ganado dinero y reconocimiento con las mismas, los *archivos* sirvieron como documentos para contextualizar y comprobar estos testimonios. Por otro lado, está la segunda cuestión, el *archivo* daba la posibilidad de acceder a las performances con el solo hecho de prender un reproductor musical, abrir un libro o pulsar el “play” de un video. Esto cobra especial valor ante la dificultad de acceder a estas performances en forma de *repertorio*, ya que como explicamos antes, los rituales donde se enmarcan no se dan de manera espontánea.[25] De esta manera, los *archivos* se convierten en muchos casos en la única manera de acceder al aprendizaje de esas performances.

Tal es el caso de *Nukepatás*, grupo en el que el *archivo* fue protagonista esencial para recuperar los cantos-danzas tradicionales como un nuevo *repertorio*. Es importante entonces poder observar que si bien, el *archivo*, tal como lo indica Taylor no puede reemplazar al *repertorio* que expresado “en muchas (...) formas de comportamientos reiterados, como algo que no puede ser alojado o contenido en el archivo”[26] sí, es posible, que a partir del mismo, pueda restaurarse y generar un *repertorio*.

Nukepatás, nuevo espectáculo teatral y transmisión de repertorio

Nukepatás se constituye básicamente por habitantes de la comunidad Santa Victoria 2. Tiluk y Nentó (Los más avanzados en edad de la comunidad, pertenecen a una generación posterior a la de los integrantes de *LWMP* de *AI*[27]. Por esta razón, al no haber transitado ninguno su juventud realizando los cantos-danzas, van a necesitar del *archivo* de *LWMP* de *AI* para poder restaurar la performance tradicional. Ahora bien, esta restauración no va a ser idéntica a la del *archivo* de *LWMP* de *AI*. Se van a recuperar, a partir de este, los cantos-danzas tradicionales pero se les va a imprimir un sello propio en su espectacularización

Tiluk va a tomar las riendas en la dirección de *Nukepatás*. Será él, un wichí, el que imprimirá al grupo el diseño a partir del cual se llevará a cabo la “separación”[28] de ellos como *fragmento etnográfico*[29]. Si bien los procedimientos para diferenciar a un grupo del otro son variados, nos vamos a centrar en el vestuario para este artículo. En ambos casos, usan vestuarios diferentes a los que usan en sus comunidades tanto en momentos cotidianos como ceremoniales. Esto muestra a las claras que hay una separación que genera ese *fragmento etnográfico* que no solo recorta la “vida real” sino que crea procedimientos diferenciados y pensados para su puesta en escena. Ahora bien, en ambos casos se produce el mismo fenómeno pero con resultado diferente.

El concepto de vestuario de *Nukepatás* dista en gran medida del de *LWMP* de *AI*, su referente de *archivo*. Pensemos en tres puntos básicos que los diferencian. El primero es que si bien el vestuario de *Nukepatás* conserva diseños tradicionales se diferencia del de *LWMP* de *AI* porque son pintados sobre tela y no tejidos con el tradicional hilo de chaguar como en el caso de su referente de *archivo*. Por otro lado, el vestuario de *LWMP* de *AI* muestra parte de los cuerpos tales como torsos y piernas (Foto N°1) mientras que en el caso de *Nukepatás* su vestuario cubre prácticamente todo el cuerpo (Foto N°2). En esta imagen el vestuario deja expuesto solamente rostro, antebrazos y pies. Incluso el cabello es tapado con pelucas de color negro que son sostenidas por vinchas tejidas. Por último, vamos a mencionar que el vestuario, en el caso de *Nukepatás*, cuenta con algunas vestimentas “occidentales”. Si se observa la misma imagen encontramos por ejemplo el uso de una camisa y un chaleco de traje.

1) Vestuario *LWMP* de *AI* [30]



2) Vestuario *Nukepatás* [31]



Vemos aquí una diferenciación importante de *Nukepatás* en varios aspectos del *archivo*. Esta diferenciación además ya va estar diseñada por un wichí, pero gracias al diseño que hizo un no wichí.

Trasmisiones del repertorio

Se cuenta con documentos en formatos de video, a los cuales se puede acceder de manera online, en los que se logra observar la transmisión del *repertorio*. Se citarán en este punto cuatro videos (Casa cultural)[32] (Ronda)[33] (Llave)[34] y (Tres generaciones)[35]. En el primero vemos parte de la dinámica de las enseñanzas y como se enmarcan en otras actividades comunitarias. En el segundo vemos a los niños haciendo el canto-danza denominado “Ronda” y a Tiluk en el fondo guiando. En el tercero vemos a Tiluk dirigiendo el canto-danza denominado “Llave” para luego dejarlo ya funcionando solo. En el último video se observa la transmisión de cantos-danzas entre tres generaciones. Todas nos muestran diferentes dinámicas en la que se transmite el *repertorio*.

Se indicará que el *repertorio* que se trasmite, si bien toma elementos del *archivo* de *LWMPdeAI*, se erige en un *repertorio* con elementos propios. Se marcará dos cuestiones al respecto. La primera es que el hecho mismo de transmisión no se logró llevar a cabo en las generaciones anteriores, los maestros del grupo *LWMPdeAI*, ya murieron sin que esta transmisión haya sido posible. Otro elemento radica en una cuestión de género. El grupo *LWMP* de *AI* no cuenta con mujeres wichís en su grupo. En cambio, *Nukepatás* solo cuenta con mujeres wichís en el suyo, sino que la transmisión la realizan también mujeres hacia otras mujeres. Como ejemplo destacado podemos mencionar el de Karina Mendoza, cuya labor como maestra de los cantos-danzas se explica en el primer video. A la vez, podemos observar otro de los mismos (Tres generaciones) donde se ve también a las niñas aprendiendo estas expresiones.

Todas estas razones se entrelazan a una basal. Esta es que al disponer de un espacio propio[36], *Nukepatás* no dependen de un agente externo a la comunidad, para poder producir los encuentros destinados a la transmisión del *repertorio*. Por otro lado, es importante señalar que el proyecto surge con un impulso originado en la propia comunidad, especialmente en la figura de su líder Tiluk, y por esto mismo no parte de un proyecto colaborativo externo. Esto tiene una doble cara, por un lado hay una apropiación mayor en tanto la idea surge de manera interna a la comunidad y por otro que al no depender necesariamente la misma de fondos externos para su concreción, las decisiones se pueden tomar sin rendir cuentas a agentes externos.

Conclusiones

Hemos visto como el *fragmento etnográfico* de *LWMP* de *AI*, restauración performática de un ritual casi extinto, devino en *archivo*. Cómo ese archivo fue pieza fundamental en la creación de un nuevo *repertorio*, basado en el anterior, por parte de otro grupo de la misma identidad cultural. Además, señalamos cómo este *repertorio*, a diferencia del anterior, se empezó a transmitir a nuevas generaciones con características propias

Sin embargo, al momento de finalizar este artículo no podemos dejar de preguntarnos por los futuros alcances que puedan tener los archivos tratados aquí. Este interrogante comprende tanto al grupo *Nukepatás*, como a otros grupos que puedan tomar el mismo *archivo* para desarrollar sus performances ¿Será posible que *Nukepatás* instaure en su comunidad estos cantos-danzas como algo cada vez más espontáneo y/o ritual? ¿Se reducirá a lo meramente espectacular? ¿Contagiará este impulso a otras comunidades vecinas? ¿Operarán de manera similar en otras comunidades o grupos artísticos wichís los archivos de *LWMP* de *AI*? ¿Lo harán los archivos ya realizados por *Nukepatás*? Las preguntas son muchas, pero desde ya podemos concluir que *archivo* y *repertorio* pueden complementarse en los casos estudiados y funcionar en conjunto para que el *fragmento etnográfico* que se representa, sea cada vez más, decisión de sus protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

Barrios, Silvia (2012) *Argentina Indígena. Visiones del país del silencio* Ed. Cielo arriba, Argentina

Kirshenblatt Grimblett, Barbara (1991). Objetos de Etnografía. En: *Estudios Avanzados de Performance*, Ed. Fuentes, Marcela y Taylor, Diana, Fondo de Cultura Económica, México, p. 241-302, 2011

Martínez Sarasola, Carlos (1992) *Nuestros Paisanos los Indios*, Emecé. Argentina

Taylor, Dyana (2014) Actos de transferencia En: El archivo y el repertorio. *La memoria cultural performática en las Américas*. Traducido por Anabelle Contreras. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014.

SITIOS WEB

www.culturawichi.com.ar

http://sacrom.org.ar/v2016/sites/default/files/22.Venegas_Soler_y_Liska.pdf

<https://journals.openedition.org/artelogie/1139>

<http://argentina.indymedia.org/news/2006/11/457886.php>

NOTAS

[1] De ahora en adelante dada la extensión del nombre se los denominará *LWMP* de *AI*

[2] Palabra wichí que significa “resurgir del silencio”

[3] “Tiluk” es un nombre wichí cuyo significado es el de “ciego”, “de poca vista”, “chicato”. Es interesante la ironía de su nombre en tanto al ser chamán puede ver donde otros no pueden. Es inevitable pensar en Tiresias para los que estamos familiarizados con el teatro

[4] Taylor, *Actos de transferencia*, 55

[5] ““El pueblo Wichí o Wichi -en su lengua significa “humanos”- es uno de los pueblos originarios más numerosos de los que habitan el actual territorio argentino. Según la Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas realizada por el INDEC en 2004-2005, en ese año se consideraron wichís 36.260 personas. En la actualidad, las comunidades wichí están localizadas en las provincias argentinas de Chaco, Salta y Formosa. En Bolivia, donde también habitan, se denominan weenhayek.”” <https://www.educ.ar/recursos/14724/el-pueblo-wichi> En lo que respecta a su economía son “comunidades de cazadores, recolectores y pescadores”. Además podemos mencionar la venta de artesanías y en algunos pocos casos trabajadores del Estado (Sarasola, 1999:74). Para profundizar en la información sobre esta cultura se recomienda también la pág. web <http://lenguawichi.com.ar/quienes-somos/>

[6] Para entender más sobre la entrada de Iglesias protestantes al Chaco y diferentes hipótesis de su “éxito” ver (Sarasola, *Nuestros paisanos los indios*: 347-350)

[7] Encontramos como reservorios de esta memoria cultural, algunas personas que vivieron las últimas épocas de los *Katinaj* (Encuentros ceremoniales donde se realizaban los cantos-danzas mencionados) o que siguieron practicando a escondidas los cantos-danzas dentro del monte, alejadas de sus comunidades. Para una explicación en detalle de esto ver (Barrios, *Argentina Indígena. Visiones del país del Silencio*, 27-28)

[8] Me refiero a un disco doble llamado *Cantos del origen* editado por *Argentina Indígena* donde podemos encontrar canciones wichí. Para acceder a más información sobre el disco doble ver los siguientes links <http://www.argentina-indigena.org/discografia/cantos-del-origen-cd1/> / <http://www.argentina-indigena.org/discografia/cantos-del-origen-cd2>

[9] Se puede ver fragmentos de *LWMP* en el siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=pg54wCvhZZg>

[10] *Los Wichi-Matacos del Pilcomayo* es uno de los grupos que forman parte del espectáculo *Argentina Indígena*

[11] Sitio web: <http://www.argentina-indigena.org/argentina-indigena>

[12] El subrayado es nuestro

[13] Sitio web: <https://yquesuene.webnode.com/l/festival-solidario-nukepatas-salir-del-silencio-con-mas-fuerza/>

[14] “Argentina Indígena” consultado 18 de Abril, 2018, <http://www.argentina-indigena.org/>

[15] “Argentina Indígena” consultado 18 de Abril, 2018, <http://www.argentina-indigena.org/argentina-indigena>

[16] “RAE. Diccionario de la lengua española” consultado 20 de Abril, 2018, <http://dle.rae.es/?id=5Jw7ezp>

[17] La representación del otro no es una práctica nueva. Pensar esta cuestión en América nos remonta, al menos, a los principios de su conquista por parte de Europa. Es elocuente, ya en sus albores, el caso del indígena arawak que Colón lleva a la corte española y deja en “exhibición por dos años”. Adelantándonos en el tiempo y ya en nuestro país, o más precisamente en los momentos de la conformación del mismo tal como lo conocemos hoy, son tristemente célebres las exposiciones de indígenas vivos que se llevaron a cabo en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata a finales del siglo XIX y principios XX. Ahora bien, no toda representación del otro va a estar necesariamente enlazada a una concepción racista y/o esclavista como en los casos mencionados. Muchas veces posee otra impronta, e incluso como veremos en uno de nuestros casos de análisis, busca resaltar los valores positivos de ese otro representado

[18] “RAE. Diccionario de la lengua española” consultado 20 de Abril, 2018 <http://dle.rae.es/?id=HHTrLvY>

[19] El subrayado es nuestro

[20] Kirshenblatt-Gimblett, *Objetos de Etnografía*, 250

[21] Kirshenblatt-Gimblett, *Objetos de Etnografía*, 262

[22] Término cuyo significado en idioma wichí es el de “baile” o “juntadas para bailar”. Se denomina así también a los rituales, ceremonias, festividades de diferentes características donde se llevaban a cabo los cantos-danzas que trata el artículo.

[23] Textodel espectáculo *AI*

[24] Me refiero a un disco doble llamado *Cantos del origen* editado por *Argentina Indígena* <http://www.argentina-indigena.org/discografia/cantos-del-origen-cd1>

/ <http://www.argentina-indigena.org/discografia/cantos-del-origen-cd2> y a la grabación del espectáculo registrado por Soledad Dabhar en el año 2004 para ver un fragmento de *LWMP* en el siguiente link <https://www.youtube.com/watch?v=pg54wCvhZZg>

[25] Es preciso insistir en el hecho de que las personas vivas que conservan una memoria sobre estos rituales, muchas veces están atravesados por diferentes circunstancias que hoy les dificulta su mostración o transmisión. Razones “místicas” tales como el miedo de “quedar embrujado”, o sociales como el ser mal visto en las comunidades donde prima las iglesias protestantes, o la burla para el caso de los que tienen contacto con blancos. A esto debe sumarse la incomprensión de las nuevas generaciones.

[26] Taylor, *Actos de transferencia*, 78

[27] En ambos casos recuerdan haber visto en su niñez los cantos- danzas, pero para completar esa memoria son fundamentales los *archivos*

[28] Kirshenblatt-Gimblett, *Objetos de Etnografía*, 256 -257

[29] El hecho que el diseño de separación del *fragmento etnográfico* pase de ser realizado de un no wichí a un wichí, es algo que merece ser investigado y analizado en profundidad. Queda pendiente esta cuestión para próximas investigaciones al respecto.

[30] Autor desconocido. Gira *A* por Europa año 1992. Recuperado de <http://www.argentina-indigena.org/imagenes-de-argentina-indigena/escenario>

[31] Romano, Rubén. 2006. En imagen “Tiluk”, líder de *Nukepatás*.

[32] Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=yj9Iqf6EuFQ>

[33] Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=X4qGtiWivSU>

[34] Sitio web: https://www.youtube.com/watch?v=tf_K7wE9IGA

[35] Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=BpwI9DLOcKQ>

[36] El espacio es un Centro Cultural llamado *Tewók*(Río) donde el grupo nuclea sus actividades artísticas, políticas, educativas, etc.)