

# Teatro Indígena actual en Argentina. Aproximaciones a una perspectiva analítica [1]

Federico Aguilar (UNA-UNSAM)

## RESUMEN

Este artículo sugiere una posible perspectiva desde la cual analizar manifestaciones teatrales que podemos englobar dentro de lo que arriesgamos a denominar “teatro indígena actual”. El marco analítico que proponemos para analizar el territorio del teatro indígena (poco explorado desde el teatro en nuestro país) es la taxonomía en torno a la Otredad que expone Todorov en su libro *La Conquista de América. El problema del otro*. Ésta va a plantear diferentes planos para analizar distintos tipos de encuentros posibles entre alteridades. Consideramos propicia esta perspectiva ya que nuestro país se convierte en un territorio de disputa con respecto a nuestra identidad, especialmente cuando surgen expresiones que no se corresponde con aquel mito de origen que reza que “los argentino venimos de los barcos”. Examinaremos entonces, a la luz de esta teoría, diferentes relaciones de alteridad dadas en manifestaciones teatrales donde lo indígena cobra distintos grados de protagonismo.

## PALABRAS CLAVE

Teatro, Argentina Indígena, Alteridad, Historia

## SUMMARY

This article suggests a possible perspective from which to analyze theatrical manifestations that we can encompass within what we risk to call “current indigenous theater”. The analytical framework that we propose to analyze the territory of the indigenous theater (little explored from the theater in our country) is the taxonomy around the alterity that Todorov exposes in his book *The Conquest of America. The problem of the other*. This will raise different levels to analyze different types of possible encounters between alterities. We consider this perspective propitious since our country becomes a territory of dispute regarding our identity, especially when expressions arise that do not correspond to that myth of origin that says that “the Argentines come from the ships”. We will then examine, in the light of this theory, different relations of otherness given in theatrical manifestations where the indigenous takes on different degrees of prominence.

## KEYWORDS

Theater, Argentina Indigenous, Alterity, History

Preguntarnos por el teatro indígena implica realizar un recorrido por lugares poco o nada transitados. Las tendencias del teatro, tanto en temáticas como en procedimientos, parecen ir en otra dirección. Tendremos que hacer entonces un trayecto como el del salmón que, para desovar, nada en dirección contraria a la del río que lo enfrenta. Empezaremos, entonces, nuestro camino con las dificultades que implica investigar “lo indígena” en un país que siempre se consideró blanco, hijo de los barcos. Será, entonces, un esfuerzo no solo de reflexión, sino también de rastreo al momento de conformar nuestro corpus. Pero antes, la primera pregunta obligada tendrá que ser ¿Qué es el teatro indígena? Las expresiones que, desde nuestros ojos, podemos observar como teatrales, datan de miles de años en América y son de una diversidad y riqueza incalculable. Lamentablemente la conquista de este continente fundió en oro líquido la belleza de las formas, silenció a los narradores (portavoces vivos de la historia), castigó y desterró los ritos y con ello también su teatralidad. Pero siempre hay intersticios para la resistencia. El mundo de “lo indígena” o como se prefiere llamar hoy de los “pueblos originarios” sigue expresándose de manera estética, a veces, más o menos, cruzado con la religión, secularizado y mezclado con otras culturas, pero con un legado que permanece vivo. Estos ritos, ceremonias, celebraciones, siguen vigentes y son continentes de una preciosa teatralidad. El chamanismo, los diablos del carnaval en la quebrada de Humahuaca, los gigantescos gorros de indios en los corsos salteños, la lucha del toro y el tigre en los pueblos ava-guaraníes, etc., son todos fenómenos de una manifiesta teatralidad. Ahora bien, el título de esta ficha menciona la palabra “teatro”, un término de origen griego que contiene una solidificada matriz que acunó a occidente. En esta matriz, comienzan los problemas. La etimología de la palabra nos da como significado “mirar” o “lugar desde donde se mira”. Esto implica una problemática al momento de hablar de teatro en los rituales, ya que en estos (al menos en su sentido más estricto) no hay espectadores sino que, aunque algunos miembros de la comunidad tengan una función más visible que otros, todos conforman el ritual participando. Pero, ¿qué ocurre con una importante parte del teatro y ritos contemporáneos, donde el teatro se vuelve cada vez más relacional y el rito se vuelve cada vez más espectacular? Podemos decir que en esta parte fundamental del arte contemporáneo el teatro se vuelve más ritual y el ritual más teatral. Por esta razón tomaremos para nuestro análisis ejemplos que a veces están más cerca de lo ritual y a veces más cerca del teatro en su sentido más tradicional. En cualquier caso los ejemplos estarán cargados de una innegable teatralidad, a la vez que de una intención espectacular y/o artística.

En Latinoamérica, podemos mencionar a grupos como Yuyachkani (Perú) o Teatro de los Andes (Bolivia) en los que constantemente, sin ser rituales, encontramos una fuerte matriz indígena en sus espectáculos (uso de máscaras tradicionales andinas o el problema de una mujer indígena en una trama de violencia política en Yuyachkani, o el cruce de ritmos tradicionales de carnaval con UBÚ REY en UBÚ EN BOLIVIA del Teatro de los Andes, entre otros ejemplos). En Argentina, es llamativa (incluso con la paradoja de que el ex-director del Teatro de los Andes es cordobés) la ausencia de un grupo de teatro de similar importancia que cruce, su identidad teatral con lo indígena. Dicho fenómeno puede encontrar una explicación en el eficaz genocidio racial llevado a cabo por el Estado Argentino. Este genocidio perpetrado contra los pueblos originarios fue completado por otro, quizás aun más eficaz, el cultural. Muchos de los sobrevivientes del primero no pudieron sobrevivir al segundo. Por tal razón, no es algo casual la ausencia de lo indígena en el teatro argentino, en un país que pujó siempre por ser “blanco”. Pero no todo pudo ser silenciado, siempre hubo intersticios donde la teatralidad indígena pudo resistir. Algunos de los ejemplos de nuestro trabajo serán muestra de ello.

Luego de éstas aclaraciones y explicitada la complejidad del asunto, comenzaremos nuestro análisis ayudado con las categorías planteada por Todorov en *La Conquista de América*. Usaremos su “Tipología de las relaciones con el otro” (2013, 221-241). Veamos como la define Todorov:

*“...hay que distinguir por lo menos tres ejes, en los que se puede situar la problemática de la alteridad. Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esa época, es mí igual o es inferior a mí (ya que por lo general, y eso es obvio, yo soy bueno, y me estimo. . .). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro, hay un tercer punto que es la neutralidad o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (éste sería un plano epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados.”(p. 241)*

Pasemos ahora a los casos en los cuales aplicaremos la tipología explicada

## - El otro espectacularizado, el ritual teatralizado. ARGENTINA INDÍGENA Y NUKEPATÁS.

Existen distintos grupos o personas que llevaron a cabo la traslación de un rito a un teatro. Este hecho, no exento de controversias, genera interesantes posibilidades de reflexión por la problemática que implica. SilviaBarrios[2], en su espectáculo ARGENTINA INDÍGENA lleva al escenario ritos y

celebraciones indígenas destacando su faceta artística. Empezamos con ella nuestro análisis en relación a la alteridad. En el plano axiológico, la traslación del “rito” al “teatro”, en este caso, postula un valor positivo de lo que se pone en escena. En sus espectáculos, Silvia Barrios siempre menciona la riqueza de estas culturas y pone en manifiesto que su visibilización por medio del escenario es una herramienta para revalorizarlas a partir del encuentro con su belleza. De esta manera, el hecho de llevar expresiones indígenas a un teatro se muestra como una valorización positiva en el plano axiológico. En el plano praxeológico, en los más de cuarenta años en que se viene llevando a cabo estos espectáculos, tanto sus integrantes indígenas como no indígenas, fueron asimilando costumbres del otro, lo cual además iba teniendo repercusiones tanto al nivel de lo cotidiano como de lo artístico. En el caso del arte, tema de nuestro actual interés, Silvia Barrios y muchos de sus colaboradores, portadores de una cultura y formación artística occidental, fueron asimilando en su propio arte, danzas, cantos, etc., elementos de la otra cultura. Lo mismo ocurrió con algunos indígenas integrantes o allegados al grupo, los cuales generaron actividades propias fuera de un calendario ritual con elementos tomados del espectáculo. Tal es el caso del grupo wichí NUKEPATÁS, que fuertemente influenciado y motivado por canciones recuperadas, recopiladas y grabadas por el grupo dirigido por Silvia Barrios, hicieron presentaciones en diferentes espacios, tales como en el CCC (Centro Cultural de la Cooperación), fuera de un calendario ritual tradicional y con procedimientos teatrales occidentales.[3] En el plano epistémico, podemos encontrar un claro interés por conocer en profundidad la cultura que se va a poner en escena. En el caso de Silvia Barrios, el hecho de realizar la carrera de Antropología ya señala un interés en adquirir herramientas metodológicas que posibiliten un conocimiento del otro. Esto se corrobora en las cuantiosas investigaciones de campo, artículos y libros publicados en relación al conocimiento de las culturas indígenas, de su arte y teatralidades. En sus espectáculos pueden observarse, además, un énfasis en la transmisión de ese conocimiento al público

#### Vínculos con material de los grupos y artistas mencionados

ARGENTINA INDÍGENA (Página oficial del grupo)  
<http://www.argentina-indigena.org/>

LOS WICHI-MATACOS DEL PILCOMAYO  
<http://www.youtube.com/watch?v=pg54wCvhZZg>

LOS CHANÉ DE TUYUNTI Y CAMPO DURÁN  
[http://www.youtube.com/watch?v=XRRR-\\_gPlhk](http://www.youtube.com/watch?v=XRRR-_gPlhk)

CANTO WICHI DE LOS CACIQUES TILUK Y MARIANO  
<https://www.youtube.com/watch?v=VK-2zcFLDzw>

CANTO Y DANZA WICHI DE TRES GENERACIONES  
<http://www.youtube.com/watch?v=Bpw19DLOcKQ>

#### - El otro recuperado e incluido en la identidad argentina. DESFILE DEL BICENTENARIO por Fuerza Bruta.

En el año 2010, se llevaron a cabo los festejos el Bicentenario de la República Argentina. Estos festejos se encuentran enmarcados, a diferencia del primer centenario, en un período de revalorización de la identidad popular y latinoamericana. Dentro del marco mencionado, vamos a centrarnos en el caso concreto del desfile llevado a cabo el día 25 de mayo en el centro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y específicamente en la escena destinada a los pueblos originarios. Ese día la calle tomó la forma de un espacio-tiempo teñido por lo espectacular y lo ritual. Es cierto que el desfile tenía grandes condimentos de “entretenimiento”, esto es innegable teniendo en cuenta que la organización del mismo estaba a cargo de Fuerza Bruta, pero también lo tenía de “eficacia” poniendo en valor distintos hechos de la historia[4]. El desfile comenzó con la escena de PUEBLOS ORIGINARIOS. Es importante pensar ésta escena en relación a los festejos del primer centenario y vincularla con el binomio sarmientino de “Civilización y Barbarie”. El primer hecho, relevante en este sentido, es el de haber sido incluido en los festejos, cosa que no ocurrió en los del primer centenario donde cualquier huella de “barbarie”, lo indígena la representaba, debía ser ocultada. Esta exclusión, no se debió a un olvido repentino, sino a una negación *ex profeso* de cualquier elemento de “salvajismo” que pudiere “ensombrecer” los festejos de aquella Argentina que negaba lo indígena como parte constitutiva de su ser, y que posaba su mirada admirada sobre la Francia “civilizada”. El otro rasgo de suma importancia en el desfile del 2010, es que las distintas expresiones indígenas se mostraban como algo presente y vivo. Pensemos en el *leitmotiv* sonoro que se repetía durante todo el desfile en esta escena, una frase que decía tanto en castellano como en distintas lenguas indígenas “Yo soy la flor de la tierra”. El uso del tiempo verbal presente, expresado en el “soy” de la frase, nos está hablando de las culturas indígenas como culturas actuales, rompiendo con su estereotipo de pertenencia a solamente el pasado. Otro elemento de este segundo punto es la participación de indígenas reales en la escena. Una cuestión interesante más, es que la performance escapa al estereotipo que la caracteriza como una cultura homogénea. Las comunidades indígenas se mostraron en su complejidad y diversidad. Se movilizaron siete carrozas, la mayor llevaba a músicos indígenas mientras que las otras seis transportaban, cada una de ellas, a una cultura diferente resaltando sus particularidades. Había un trabajo serio de investigación que rompía con el estereotipo de lo indígena como algo del pasado y homogéneo. Por último, se puede observar que las carrozas tenían una plataforma más elevada donde estaban representadas las distintas culturas, en la mayoría de los casos con indígenas reales. Esa estructura, estaba dentro de otra donde performers se paraban y caían alternadamente, lo cual podía leerse como culturas indígenas que se derrumbaban, pero que siempre podían volver a levantarse, podemos agregar; a pesar de sus reiterados ataques de segregación económica, social y por supuesto también las distintas guerras que llevaron a cabo con los conquistadores. Relaciones de alteridad: En el plano de lo axiológico la alteridad presenta una valoración positiva del otro, que tiene consecuencias en el plano praxeológico, ya que esto promueve una asimilación en la identidad que se festeja (ser argentino) y lo toma como una parte constitutiva de la misma. Esta asimilación se hace respetando características propias al no mostrar una versión estereotipada del mismo. Esto tiene un correlato positivo en el plano epistémico, ya que se puede advertir un interés por conocer al otro.

#### Vínculos con material de los grupos y artistas mencionados

Participación de PUEBLOS ORIGINARIOS en desfile central del Bicentenario  
<http://www.youtube.com/watch?v=2Z86ucnssB0>

#### - Teatro sobre los indígenas. PIEDRA SENTADA, PATA CORRIDA de Ignacio Bartolone.

Este es un ejemplo que podríamos mencionar como más específicamente teatral. La obra tiene como tema lo indígena centralizado en la “Conquista del desierto” y pone en juego el eje civilización- barbarie. Lo axiológico se muestra desvalorizado, la imagen más burda y estereotipada del indígena aparece en esta apócrifa tribu. Hay signos que nos permiten ver esto como una ironía de la mirada sarmientina sobre lo indígena. Podemos mencionar como uno de ellos la parodia de la Gauchasca que realiza el narrador y por esto recordamos que hay una diferencia entre el gaucho literario y el gaucho real. En esta misma línea, podemos inferir también una diferencia entre el indígena real y el construido por la literatura. Así, en el plano de lo axiológico, se produce un giro dado por la ironía. Se muestra desvalorizada esta cultura indígena, pero como en realidad el que habla es este perro sarmientino o Faustino (como se llama en la obra), la desvalorización apunta entonces a su discurso. En el plano praxeológico, la obra pone en juego, y esto es uno de los datos más interesantes a nuestros fines, los problemas de comunicación entre culturas. Cuando aparece un personaje, que parece haber venido directamente del movimiento romántico europeo, el problema de los equívocos y la falta de entendimiento son múltiples. Con respecto al plano epistémico, la obra parece no preocuparse tanto del conocimiento del otro indígena como de la imagen que de él se pueda tener. Esta imagen estereotipada, sin profundidades, es servil a los fines del humor que tiene como procedimientos principales la ironía y la carnavalización de esta apócrifa cultura.

#### Vínculos con material de los grupos y artistas mencionados

#### - Lo Indígena como subterráneo en el sincretismo cultural de El Litoral. PARANÁ PORÁ de Maruja Bustamante.

Esta obra no habla directamente del mundo indígena, pero éste es aludido constantemente en el universo simbólico del que provienen los personajes. Hay regiones de nuestro país donde la cultura indígena quedó entrelazada con la que se trajo en los barcos, El Litoral es una de ellas. La obra de Maruja Bustamante, consecuentemente, al desarrollarse en la región, está rodeada de un mundo de tal característica. Este hecho, es la piedra de toque para comenzar a pensar los diferentes planos de Todorov a partir del praxeológico, ya que el universo que plantea PARANÁ PORÁ está respondiendo de manera sincrética a la asimilación cultural de ambas partes. Se nota con claridad, en los signos lingüísticos, por el constante uso de palabras guaraníes. En tal aspecto, podemos nombrar, como de fundamental relevancia, el nombre de la obra que se podría traducir como “Hermoso río caudaloso”. Es posible encontrar este universo sincrético, también en otros códigos teatrales tales como el prosódico (acento con herencia del guaraní) o en el vestuario de la imagen usada para la difusión. Parte del vestuario de la foto de Marcos López, que se usa como paratexto, es una pollera de chaguar, que si bien pertenece a una cultura que no es típica del Litoral, hace referencia al mundo indígena. Son constantes los signos que directa o indirectamente aparecen de ese mundo. Pero uno de los más relevantes es el mito de la indiecita Anahí, que por diversas razones podemos arribar a la hipótesis que la obra es una reescritura del mito. A nivel axiológico, en la obra no podemos detectar, al menos claramente, un pensamiento sobre el valor de lo indígena, pero en el plano praxeológico lo indígena aparece asimilado en el sincretismo del mundo litoraleño

#### Vínculos con material de los grupos y artistas mencionados

Blog del espectáculo  
<http://paranapora.blogspot.com.ar/>

#### - El teatro indígena hecho por indígenas. La recuperación de la memoria por medio del teatro en formato tradicional

Para este caso, vamos a realizar el análisis de dos ejemplos pertenecientes a una misma zona geográfica y cultural. Me refiero al grupo “Proyecto de Teatro Mapuche” y a la actriz Luisa Calcumil, ambos de la cultura mapuche. Tanto en uno como en otro, el teatro oficia como medio para la reconstrucción de una memoria propia. Ésta se encontrará signada por heridas todavía abiertas como consecuencia de las campañas de conquista llevadas a cabo por el Estado a finales del siglo XIX. En estos casos, podemos encontrar en el plano axiológico una revalorización de un mundo propio, desvalorizado tanto por el genocidio racial como cultural que se llevó a cabo con “La Conquista del Desierto”. En dichos artistas, un aspecto interesante se da en el plano praxeológico. Aquí, el encuentro con el otro se problematiza desde la propia identidad en relación al teatro. Si bien son indígenas, tal es el caso de Luisa Calcumil y del equipo de “Proyecto de Teatro Mapuche”, el formato que usan no es el tradicional, sino que trabajan en un formato más cercano, aunque con elementos del rito, al teatro occidental. De esta manera, en el formato artístico, tanto Calcumil como el grupo “Proyecto de Teatro Mapuche” utilizan en una misma obra elementos tradicionales de la cultura mapuche y elementos tradicionales de la cultura occidental. Citemos como ejemplo para este trabajo, la formación de Calcumil en técnicas actorales occidentales, pero puestas en juego en un relato de temática mapuche. En el plano epistemológico se da el interés de recuperar la memoria, una memoria relacionada con la necesidad de reafirmar el conocimiento de una identidad negada o puesta en jaque por otra identidad.

#### Vínculos con material de los grupos y artistas mencionados

ES BUENO MIRARSE EN LA PROPIA SOMBRA de Luisa Calcumil  
<http://www.youtube.com/watch?v=H5lhdvJDjhs>

KAY KAY EGU XEG XEG de Proyecto de teatro Mapuche  
<http://www.youtube.com/watch?v=iirXqk1aLoU>

TAYIÑ KUIFY KVPAN Proyecto de teatro Mapuche  
[http://www.youtube.com/watch?v=WDj-F\\_BGv78](http://www.youtube.com/watch?v=WDj-F_BGv78)

Hemos realizado un primer recorrido por el teatro indígena actual, aunque con más precisión, hicimos apenas unos primeros pasos. Lo hemos hecho poniendo en juego la mirada que Todorov propone al momento de analizar las relaciones de alteridad que se dan entre las culturas. Esperamos que este camino sea un aporte de valor, en tanto acercamiento a uno de los temas menos visitados en la Historia del Teatro Argentino. Aspiramos también, a que motive nuevas investigaciones en un tópico ineludible, para abordar ese tan complejo, y muchas veces velado territorio, que es nuestra identidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barrios, Silvia. 2012 *Argentina Indígena. Visiones del país del silencio* Ed. Cielo arriba, Argentina
- Laura Kropff, Miriam Álvarez, Lorena Cañuqueo, Pilar Pérez. 2010. *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires. Artes Escénicas.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires. Libros del Rojas.UBA.
- Todorov, Tzvetan. 2012. “Conocer” en *La conquista de América. El problema del Otro*. Buenos Aires. Siglo XXI. (pp. 221-241)

#### NOTAS

[1] Este texto surge en el marco de la cátedra de Historia del Teatro Argentino, que tiene como Profesora titular a la Dra. Liliana López. Motiva su escritura la intención de la cátedra en tratar tópicos que, aunque no pertenecen al canon, son fundamentales para tener una visión más completa del Teatro Argentino

[2] Cantante y Antropóloga salteña. Especialista en arte y cultura indígena, con una labor de más de cuarenta años en el área.

[3] Para un análisis más exhaustivo del caso se puede leer *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* de propia autoría <http://territorioteatral.org.ar/numero/17/dossiers/lo-teatral-y-su-registro-como-puente-para-la-recuperacion-de-una-performance-ritual-casi-extinta-el-caso-de-los-grupos-los-wichi-matacos-del-pilcomayo-de-argentina-indigena-y-nukepatas-federico-aguilar>

[4] Estos términos “entretenimiento” y “eficacia” son tomados en el sentido que lo hace Schechner (2000). El primero referencia sobre todo al teatro en

tanto diversión y placer estético, y el otro al poder transformador del rito, en tanto los efectos que éste tiene de transformar la realidad.