



12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La Plata, junio y septiembre de 2021

GT 64: Antropología de las prácticas artísticas

Prácticas escénicas mapuche contemporáneas: un diálogo entre la antropología, el teatro y el activismo

Miriam Álvarez, IIDyPCa Universidad Nacional de Río Negro - CONICET.

mgalvarez@unrn.edu.ar

Laura Kropff, IIDyPCa, Universidad Nacional de Río Negro-CONICET.

kropff@unrn.edu.ar

El contexto y el problema

Las autoras de esta ponencia trabajamos en colaboración desde el año 2001 en temas que relacionan antropología y teatro, nuestras disciplinas de formación. Además de ser teatrera, Miriam Álvarez es mapuche y ambas autoras somos barilochenses. Esas pertenencias nos involucraron tempranamente en discusiones relacionadas con la identidad mapuche en ámbitos urbanos. De allí que nos involucráramos en la campaña de autoafirmación mapuche que se generó en torno a la incorporación de la variable indígena en el censo nacional 2001. Esa campaña relacionó organizaciones mapuche que venían actuando desde la década de 1990 con una generación de jóvenes mapuche que había nacido en las ciudades y, en su mayoría, habían comenzado procesos de autorreconocimiento en la adolescencia o más tarde (Kropff 2016). En 2001, la campaña comenzó al calor de los espacios de discusión que estaban generando estxs jóvenes, que se encontraban transitando la formación universitaria (primera generación en este nivel educativo en sus hogares), con distintas organizaciones mapuche del alto valle de Río Negro y Neuquén. El desafío central de esa campaña era cómo lograr que la gran mayoría de la población

mapuche que vivía en las ciudades respondiera afirmativamente ante la pregunta del censista por su pertenencia a un pueblo indígena.¹

Los primeros aportes que vinieron desde la antropología, en su diálogo interdisciplinario con la historia, pasaron por la desnaturalización de la identidad y por la contextualización que explicaba la situación presente. En ese sentido, se partió de entender que la identidad se configura en un escenario que no emerge de modo transparente como efecto de la experiencia histórica sino que conlleva procesos específicos de negociación.² En segundo lugar, se recuperó la perspectiva de la Red de Investigadorxs en Genocidio y Política Indígena en Argentina que sostiene que el proceso de incorporación del territorio patagónico y su gente a la matriz Estado-Nación-Territorio a fines del siglo XIX, es inaugurado por un genocidio que opera como evento estructurante de las relaciones sociales que se instauran (Delrio, Escolar, Lenton y Malvestitti, 2018). Ese proceso incluye tres operaciones. La primera de ellas es la manufacturación de un otro interno a través de la cristalización de identidades a las que se les asignan atributos culturales y físicos que se definen por oposición al modelo ideal del ciudadano de la nación. Este modelo se pone a circular provocando la exotización, el extrañamiento y la despolitización. Así, se traza y se naturaliza el límite entre la sociedad que hay que defender y aquello que la amenaza (Delrio, 2005). A través de esta operación, los indígenas se constituyen en excepcionalidad normalizante, en tanto sujetos subalternos y sometidos cuya existencia demarca la movilidad del resto de los actores que conforman la trama social. La segunda operación del genocidio es la violencia abierta para desarticular las relaciones sociales del grupo configurado como amenazante. Así, el terror ocupa un lugar central en el disciplinamiento tanto

¹El criterio que debía utilizarse para medir la denominada “variable indígena” era el de autoreconocimiento y no criterios biologicistas o culturalistas. Por lo tanto, teniendo en cuenta que la construcción de identidades es consecuencia de un proceso relacional y que, en este caso, se trataba de una relación históricamente asimétrica, el censo propuso una situación compleja. El Estado argentino reconoció por primera vez tener población indígena, aún después de más de cien años de una política negadora y derogatoria. Ante esto, varias organizaciones mapuche advirtieron que el número resultante no daría cuenta de la cantidad de indígenas sino de los efectos de las políticas extincionistas y asimilacionistas del propio Estado nacional (Organización Mapuche Newentuaiyñ y Pu weche fiske menuko, 2001).

²Esta perspectiva fue inaugurada por Barth (1976 [1969]) y Cardoso de Oliveira (1971) y revisitada a partir de argumentos como los compilados por Hall y Du Gray (1996).

de la población indígena como de lxs ciudadanxs que responden al modelo ideal (Pérez, 2016). Finalmente, la tercera etapa del genocidio tiene que ver con la negación discursiva del proceso mismo. El foco aquí está puesto en la violencia simbólica ejercida sobre quienes sufrieron persecución y sobre la sociedad en general. Se trata de una forma de violencia que naturaliza las relaciones sociales instaladas al omitir o confundir los procesos que les dieron forma.

Al dar historicidad a las identidades y trayectorias, se puso en foco uno de los procesos que se desencadenaron a partir del genocidio que es la concentración de tierras en manos de quienes fueron considerados aptos para contratar con un estado que operaba con criterios racistas (Kropff, Pérez, Cañuqueo y Wallace 2019). La concentración generó la migración de las familias desplazadas hacia las ciudades durante todo el siglo XX. Este proceso conectaba la experiencia de la generación joven nacida y criada en sectores marginales de las ciudades con la historia colectiva del Pueblo Mapuche. Ahora bien, el desplazamiento se encontraba anudado con la discriminación estructural y el asimilacionismo como ideología de base de la política estatal. El efecto de esta lógica promovida desde el Estado generó prácticas de des-marcación étnica, lo que explicaba que pocas personas de entre esas nuevas generaciones se reconocieran como mapuche en 2001 (Kropff 2018). Era necesario desandar la alienación de las víctimas de ese genocidio (Perez 2017) en relación a las condiciones de producción de su subalternidad en el presente que se expresaba en esa des-marcación identitaria.

A partir de ese diagnóstico que recuperó perspectivas teóricas y datos empíricos producidos por la antropología, además de experiencias y trayectorias personales de lxs jóvenes que participaban del intercambio, comenzó una discusión acerca de cómo trabajar en pos de construir conciencia tanto en relación al racismo de las prácticas estatales –asociadas a intereses privados- como en relación a experiencias subjetivas que en principio se explicaban en términos individuales y no como efecto de un proceso colectivo. Experiencias como la pobreza, la violencia intra-familiar, los padecimientos psicológicos y emocionales en general, las adicciones, se experimentaban como producto de malas decisiones individuales y no como efecto de la violencia estructural sedimentada. Al mismo tiempo, había una serie de indicios

de una experiencia colectiva que no tenía que ver únicamente con sufrimiento sino también con formas específicas de comunicación (que incluían el *mapuzugun* o su trazo en el castellano), lenguajes afectivos, creencias relacionadas a una forma singular de espiritualidad, celebraciones colectivas, y otras prácticas no verbales, secretos y silencios que constituían una atmósfera, un aura en términos de Walter Benjamin (1991), que era necesario iluminar.

Esa discusión tuvo como uno de sus resultados una serie de tres obras teatrales que apuntaron a trabajar diferentes aspectos de este problema. La primera obra, *Kay kay egu Xegxeg* [serpiente del agua y serpiente de la tierra] estrenada en 2002 (texto en Golluscio, 2006), apeló a la recreación de prácticas rituales colectivas (Álvarez y Kropff, 2003) apuntando a la presentación escénica de elementos vinculados al aura que mencionamos antes. Por su parte, la tercera obra, *Pewma* [sueños] estrenada en 2007 (texto en Kropff 2010 y Tossi 2015), recuperó experiencias que fueron silenciadas por la propia gente en pos de su supervivencia apuntando a desandar los efectos de la violencia simbólica genocida.³ La segunda obra, *Tayiñ Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia] fue estrenada en 2004 y es la que nos interesa presentar aquí por su foco en los vínculos que se establecen con los ancestros desde contextos urbanos del presente y la relación entre eso y el desplazamiento como experiencia histórica.

La obra

Mi abuelo se llama *Mañkew*,
su lugar de origen es *Pichi Leufu*,
le gusta trabajar el cuero de animal,
él ya es tierra.
(Fragmento de la obra *Tayiñ Kuify Kvpan*, 2004)

³*Pewma* [sueños] fue analizada a partir de su relación con el proceso histórico de consolidación del Estado argentino (Pérez, 2010) y con el territorio (Cañuqueo, 2010). Asimismo, se abordó el modo en que la obra apela al sueño como tratamiento del trauma de la memoria silenciada (Di Matteo, 2019) y se ha estudiado como texto interregional que indaga en la memoria herida, analizado desde lo autoficcional, lo real y lo biográfico (Tossi, 2020). Finalmente, se ha analizado también como parte de un conjunto de teatralidades mapuche en Chile y en la Argentina (Pereira, 2010 y Arreche, 2007).

Tayiñ Kuify Kvpan [nuestra vieja antigua ascendencia] fue el resultado de un taller de teatro destinado a jóvenes mapuche de Bariloche. El taller se realizó en una escuela primaria situada en un barrio popular. Además de trabajar en prácticas propias del teatro, el taller indagó en algunos gestos corporales que se realizan en ceremonias mapuche, tales como el *jejpun* [rogativa] y el *purun* [baile], y se abrió la conversación acerca de qué era lo que identificaba a participantes y tallerista como mapuche. En esas conversaciones surgió el tema de los ancestros, del linaje y de cómo cada uno se sentía ligado a sus muertos.

Como sostiene Ana Ramos, para los mapuche pertenecer a un linaje permite a las personas comunicarse con sus antepasados a través de diferentes relaciones. “El pasado y el presente –los conocimientos tradicionales y las nuevas coyunturas de reflexión– se conectan en una relación dialéctica donde los muertos y los vivos mantienen una permanente comunicación” (Ramos, 2010: 125). Entre los antepasados se pueden mencionar personas conocidas pero también otras que remiten a una ancestralidad común. En las ceremonias mapuche, la comunicación se establece con las cuatro personas o cuatro fuerzas que, se entiende, sostienen la relación de cada uno con la naturaleza, ellas son: *Puel Kuse*, *Puel Futa*, *Puel elxazomo* y *Puel wenxewenxu* [la anciana, el anciano, la mujer joven y el hombre joven que están ubicados hacia el este]. Luego, cada persona le hace ceremonia a sus antepasados, abuelos, bisabuelos, etc., que son sus guías. Los ancestros de un linaje son también llamados los *kuifykece* [los antiguos de la familia], que acompañan a los que están en el presente.

El taller buscaba, entonces, fusionar el pasado con el presente trayendo las historias de generaciones anteriores y sus consejos a la escena teatral. En ese sentido la estrategia resuena con la definición de Benjamin sobre el consejo que, en tanto “sabiduría entretrejida en los materiales de la vida” (Benjamin 1991: 4), representa una propuesta referida a la continuación de una historia en curso y no involucra solo al que narra o al que recibe la historia sino a ambos en la comunión del conocimiento sobre el elemento de la narración y su capacidad de transmitir.

Como resultado de ese taller, la puesta en escena resultó estructurada en seis cuadros que no presentan una unidad de acción ni poseen una relación explícita

entre sí.⁴ La puesta comienza cuando el público entra a la sala. Allí se encuentran ya en escena dos de los personajes, dos ancianos que representan a los espíritus del pasado, los muertos que hoy siguen acompañando a los vivos. La anciana teje sentada a un costado mientras el anciano yace muerto en el medio de la escena. Luego, una vez que ya está ubicado el público en sus asientos, se da inicio al cuadro uno donde aparecen dos jóvenes mujeres que le traen ropa y comida al *a/we* [espíritu]. Después de depositar todo, el anciano se para, toma la ropa que le han dejado y comienza a caminar hasta encontrarse con la anciana, quien representa otro espíritu. A partir de ese comienzo, la obra se estructura en la relación entre vivos y muertos. Los muertos son ancianos y los vivos están representados por dos mujeres jóvenes que padecieron el avance sobre sus campos, el despojo y la pobreza. A su vez, se trabaja con otro personaje, que es el de una anciana que se salva del avance del ejército sobre sus tierras. Es un personaje que, a pesar de remitir a un evento histórico identificable, no se ubica en un tiempo que pueda ser considerado pasado, ni se incluye entre los muertos sino entre los vivos. Resulta, en ese sentido un personaje liminal dentro de la obra. Su liminalidad coloca el genocidio y sus efectos en un presente constante.

La experiencia de este último personaje se articula a partir del *nawel gvaxam* [historia del tigre], que es un relato tradicional mapuche. En la historia del *nawel gvaxam* se narra la vuelta al hogar después de haber pasado la guerra. La anciana ocupa el lugar de heroína que se salvó de la invasión. La heroína se encuentra con un tigre que no la ataca, sino que le ayuda, es al que llama *futa lamgen* [hermano grande]. En el *nawel gvaxam* se configuran y se articulan tanto el *nawen* [fuerza] como el *kumefealeal* [bienestar comunitario], según explica Golluscio (2006) y, a partir del género discursivo singular del *gvaxam*, lo narrado adquiere la impronta del hecho real y no la de un relato ficticio. Entonces, la experiencia histórica se recupera en la obra a partir de un marco de interpretación culturalmente específico pautado por el género discursivo del *gvaxam* que articula el relato. Como resultado, se escenifica un hecho real que refiere al pasado pero que no se ha dado por concluido.

⁴ En ese sentido, se distancia de la dramaturgia aristotélica que supone un principio, un nudo y un desenlace, como así también de la requerida organicidad del todo (Naugrette, 2004).

El repertorio mapuche en escena

La obra parte de una escenificación de la muerte interrelacionada con lo cotidiano: el tejido, la conversación, la comida, etc. y, a su vez, con la experiencia histórica tal y como se entiende a través del *nawel gvaxam*. Los personajes ancianos que representan a los *alwe* [espíritus] irán apareciendo en distintos momentos a lo largo de la puesta y serán los que conecten al presente con el pasado y a los vivos con los muertos. Serán también los que brindarán ayuda a los que permanecen vivos, en este caso, a las jóvenes y a la anciana que viene escapando de los avances militares. Esa ayuda toma la forma de consejo, de *gvlam*.

Por su parte, las dos jóvenes que representan a los vivos, ponen en escena fragmentos metafóricos que buscan figurar el presente del Pueblo Mapuche. Las piezas llevadas adelante por las jóvenes están marcadas por diferentes acciones que no tienen un vínculo con lo ceremonial, como el juego mapuche del *palig*, la cocina, el lavado, etc.⁵ Asimismo, muestran los conflictos territoriales que se dan en las áreas rurales al realizar acciones en penumbras mientras en una pantalla se proyectan diapositivas con imágenes de campos alambrados.

La obra recupera un repertorio⁶ constituido por el activismo mapuche de la década de 1990 que, a través de una operación metacultural, seleccionó una serie de prácticas para incluirlas en un conjunto de performances públicas que operan como diacríticos identitarios (Briones 2006). Entre ellos se encuentran el juego del *palig*, el uso del *mapuzugun* y la vestimenta considerada tradicional para hombres y para mujeres. Por otro lado, la obra trabaja con la proyección de imágenes de campos alambrados que buscan remitir a los conflictos territoriales pasados, así como a los actuales. Las diapositivas evocan los eventos por los que muchas familias mapuche perdieron sus campos, lo que explica que se encuentren en la actualidad viviendo en la ciudad. Mientras se proyectan las imágenes, las dos mujeres que representan a

⁵ El juego del *palig* [pelota] es también conocido como “la chueca” y es muy similar al hockey.

⁶ Diana Taylor define al repertorio como un sistema de transmisión de conocimiento y memoria social que circula a través de actos corporales. En estos actos incluye tanto performances (entendidas como rituales, ceremonias no religiosas, etc.) como gestos, narraciones, movimientos, danzas, cantos, etc. El repertorio se diferencia del archivo, que es un sistema de transmisión que se basa en formas de registro que, según una suposición del pensamiento occidental, son resistentes al cambio (Taylor 2003).

los vivos intentan formar una figura en el piso: el *ñimvl* [símbolo que es utilizado en los tejidos mapuche] (ver figura 1). Como una especie de rompecabezas, las jóvenes tratan de armar la figura sin lograrlo.

Para construir el repertorio específico de gestos y símbolos desplegado en la obra, se trabajó con recuerdos, imágenes y relatos, y se investigó la ceremonia que se realizaba antiguamente a los muertos, el *e/wvn*. Este material se abordó para poder vincularlo a prácticas de la cotidianidad del presente. En este sentido, hay tanto en el texto como en la puesta en escena algunos procedimientos poéticos del drama simbolista que incluyen



Figura 1: *ñimvl* en un telar mapuche

el trabajo con elementos imaginarios, oníricos y mitológicos. El drama simbolista, busca que el teatro se transforme en instrumento de expresión del misterio, así sostiene una relación con lo extra cotidiano, con lo desconocido y con lo sagrado (Dubatti, 2009).

Los mismos personajes se construyen recuperando elementos del simbolismo ya que no poseen nombres sino que son categorizados de manera genérica como “anciana”, “anciano” y “jóvenes”, y no están jerarquizados por la acción lo que supone que no hay protagonistas. En este sentido, el cuadro de la anciana con el

nawel marca una diferencia porque sí se la puede leer a ella como protagonista al ser la que lleva la acción dramática. Este cuadro genera una fragmentación en la obra distinguiendo claramente dos partes. En la primera se representa a los vivos a través de las dos jóvenes y a los muertos a través de la anciana y el anciano que cumplen la función de ser *alwe* [espíritus]. En la segunda, con la representación del cuadro sobre el *nawel gvxi*, la anciana -que es acompañada por el tigre mitológico- ocupa el lugar de los vivos aunque se puede comunicar con los muertos a través de una rogativa.

En definitiva, la propuesta teatral presenta lo que en clave dramática podría entenderse como problemático, ya que se generan dos obras en una. Por un lado, la representación del vínculo con la muerte que apela, a su vez, a la relación de la juventud urbana con la espiritualidad mapuche. Por otro lado, la representación del relato tradicional del *nawel gvxi* que refiere a los traslados obligados que debió realizar la población luego de la campaña del desierto y la fragmentación familiar que eso generó. Ahora bien, este problema dramático constituye un dato significativo en términos etnográficos. Revela la co-existencia de ambas escenas en el repertorio a partir del cual la generación de jóvenes mapuche urbanxs se explicaba a sí misma su pertenencia a su Pueblo a principios del siglo XXI: una escena definida como cultural (con la sincronía inherente al campo semántico del concepto) y otra definida como histórica.

La escena del nawel gvxi y la cuestión del desplazamiento

En el cuadro cinco de la organización ficcional del relato hace su aparición en escena la anciana que trae al presente el relato del *nawel gvxi*. Ese relato, considerado como histórico/verídico entre los mapuche, permite explicar los desplazamientos además de trabajar el vínculo con los ancestros. Desde el género del *gvxi*, dice Lorena Cañuqueo (2004), la construcción de territorio se realiza dentro de la trayectoria del relato: “No son lugares de pérdida sino lugares de los que proviene nuestra pertenencia como mapuche” (p. 35). El *nawel gvxi*, desde las palabras de Cañuqueo, permite, incluso, la reconstrucción del derrotero de cada linaje.

Dice la anciana:

¿Por dónde andaré? Hace tanto que ando caminando. Voy a descansar un ratito, podría dormir un poco siquiera, quién sabe hace cuánto que ando caminando. (Intenta descansar, pero escucha pasos de un animal. Es un tigre que se viene acercando). Ah, ¿qué es eso? Pero ¿de dónde me viene siguiendo? Seguro que es un bicho hambreado, pero, (intenta subirse a un árbol) ¡quieto, ahí *nawel*, quieto tigre! ¿Qué quiere? ¿*Iney pigeymi*? ¿Cómo se llama usted? ¿*Futa lamgen*? [Hermano grande]. No conozco ese nombre yo. ¿Qué me va a acompañar? Yo no sé dónde estoy, ando perdida, de lejos vengo yo, de la tierra *calfv mapu pigey*, [se llama la tierra azul] de allá vengo yo, qué sé yo hace cuánto que ando. ¡Quietos!, no se mueva de ahí. (Comienza a caminar para alejarse del tigre), ¡pero no me siga!, quédese ahí le digo. ¿Va a caminar conmigo? ¿Y dónde vamos? ¡Ay! *nawel*, dame fuerzas para encontrar mi gente. Yo te sigo, vamos a caminar, yo te sigo. (Álvarez 2004: 5)

Este personaje presenta las acciones dramáticas hablando, es decir, en su discurso relata lo que le ha pasado, de dónde viene y a quiénes busca. Siguiendo el análisis de García Barrientos (2003), es a través del recurso del monólogo, entonces, que el público se entera de la situación dramática del personaje de la anciana:

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

El personaje de la anciana pide fuerzas a través de una rogativa a los espíritus antiguos, para tener bienestar y encontrarse con su gente. Puede comunicarse con ellos y, además, dialoga con el *nawel*, que la ayuda a volver a su hogar y así encontrarse con su gente. Este personaje es el que articula la relación entre los vivos y los muertos. Los *alwe* [espíritus] son los que le piden que le comunique a su

gente que vuelvan a realizar el *kamaruko* [ceremonia]; entonces, el personaje de la anciana tiene, además, un legado que cumplir. La anciana, finalmente, se encuentra con una de las jóvenes (ver figura 2).

Joven: ¿y de qué gente es usted?

Abuela: de los Namuncura.

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

Y ¿cómo es que vino a parar acá?

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

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

Abuela: sí ellos me dijeron que siga al nawel, que él me iba a traer de vuelta con mi gente. (Álvarez 2004: 6)

El personaje de esta anciana es el que pone en relación al resto de los personajes y es el que visualiza de manera más explícita la problemática del desplazamiento forzado. La anciana viene de otra tierra, de la *calfv mapu* [tierra azul], huyendo de las avanzadas del ejército y aparece en el tiempo y espacio presente que es el de las jóvenes que han despedido a su abuelo que nació en otra tierra. Su conexión con la joven permite cuestionar el planteo de aculturación y pérdida de la identidad que se asocia con ese desplazamiento desde la ideología asimilacionista estatal. La puesta en escena plantea que vivir en la ciudad no es vivir en otra tierra sino vivir también en territorio mapuche usurpado por el Estado argentino. En definitiva, la obra busca dar cuenta de que los mapuche se encuentran dispersos en sus propias tierras.



Figura 2: La anciana cuando se encuentra con la mujer joven. Fuente: fotografía de Matías Marticorena. Archivo *Wefkvetuyiñ*. De izquierda a derecha, Lorena Cañueco y Sofía Curapil.

El espacio y el tiempo

La obra plantea un uso circular del espacio, exponiendo una concepción que se instaló como operación metacultural en el movimiento político mapuche de los años 90. Esta concepción particular del espacio se activa en ámbitos articulados en torno a la espiritualidad y también en ámbitos de activismo. Desde esta mirada, la obra propone explorar lo que se conoce como la *Meli Wixan Mapu* [Las cuatro tierras], que simboliza los cuatro puntos cardinales. El espacio escénico se configura como un círculo con cuatro aperturas por las que entran y salen los actores. El público queda, entonces, ubicado en forma circular. Con esto, la puesta introduce al público en lo que sucede en escena. Esto da cuenta de la apuesta del grupo por hablarle a los propios mapuche o a quienes puedan identificarse con el repertorio escenificado para, eventualmente, atravesar un proceso de auto identificación en esos términos. Así, en la obra se representa a un pueblo herido, fragmentado y olvidado que busca proyectarse en el público, involucrando a los espectadores para conformar un tejido social mapuche a través de la elucidación del repertorio compartido. Además, a través de la organización del espacio, se persigue el objetivo de que el público reconozca allí mismo la vinculación con el espacio ceremonial mapuche.

En cuanto al tiempo dramático, es decir, el que se representa a través de los procedimientos artísticos, la obra presenta un orden crónico distinto al convencional. Se trata de un relato no hegemónico que no es posible de ser inscripto en el lenguaje canónico del teatro. En la obra hay un tiempo histórico, un tiempo mítico y un tiempo sagrado. El primero está ligado a un pasado que se propone revisar, el de la conquista. Ese tiempo histórico pasado, de sufrimiento se cuela en el presente, que es el tiempo de las jóvenes, a través de la presencia de la anciana. Por su parte, el tiempo mítico aparece cuando la anciana trae a escena al *nawel* que en ningún momento habla, es decir que no se humaniza. El tigre mitológico del Pueblo Mapuche es un animal pequeño que, al aparecer, acompaña y guía. El relato del *nawel gvksam* funciona desarmando el relato nacional, la historia oficial, representando lo que los mapuche saben, conocen y, sobre todo, ofreciendo caminos para que expliquen el presente en relación con ese pasado. Desde esta perspectiva, la representación del relato del *nawel gvksam* funciona como acto político al brindar una explicación para la vida de los mapuche en la ciudad y, a su vez, para el vínculo que mantienen con sus ancestros. Como planea Golluscio (op cit.) se trata de un relato a la vez personal y social. Finalmente, el tiempo sagrado se expresa en las dos ceremonias que habilitan la relación con los ancestros, el *eluwñ* que da comienzo a la obra y la rogativa de la anciana. En la rogativa, la anciana dice:

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

En tiempo sagrado escenifica un tiempo otro, alterando el presente y trasladándose a un tiempo que no es estrictamente pasado en el que se da una relación con los ancestros. De hecho, parecen conjugarse allí el pasado, el presente y el futuro. La anciana se comunica con los antiguos y les pide que le den fuerza para llegar a

encontrar a su gente. El pasado son esos antiguos ya muertos, que hoy son *pvjv* [espíritus], que acuden al presente de la anciana. El futuro está en encontrar a su gente, el tiempo que viene es el que se desea. El tiempo sagrado es traído por la anciana al salir de su caminata y trasladarse, a través del rito/la ceremonia, a un tiempo otro donde convive con otras fuerzas, que son la de los espíritus (Wunenburger, 2006).

En síntesis, el texto teatral asume como hipotextos referentes históricos en relación con los desplazamientos de la población mapuche hacia la ciudad y expone tópicos narrativos de los relatos orales mapuche, como el *nawel gvxam*. Además, aborda la relación intergeneracional al colocar a las jóvenes en oposición a –y en relación con– los ancianos que representan a los ancestros. Los personajes reelaboran diferentes elementos del repertorio relacionado con la cultura mapuche para dar cuenta de una experiencia histórica común caracterizada por la violencia, aunque sin recurrencias realistas, pues la estructuración de los sujetos teatrales se nutre de componentes simbolistas, los que, a su vez, contribuyen a la reactivación del pasado.

Conclusiones

En esta ponencia quisimos, por un lado, dar cuenta del modo en que se relacionaron antropología y teatro en la experiencia de diagnóstico, creación y análisis de una obra. En esas instancias, el aporte antropológico pasó por una perspectiva teórica sobre las identidades y por una perspectiva teórica y casuística vinculada al proceso de incorporación de la Patagonia a la matriz estado-nación-territorio. Por su parte, recuperamos el teatro en su práctica vinculada a una coyuntura y a una intención política singular que fue la de lograr la autoafirmación mapuche en contextos urbanos a principios del siglo XXI. Esta intención enmarca el diálogo entre antropología y teatro en un ámbito activista que tiene expectativas en términos de los efectos de ese diálogo en una trama social determinada. Por otra parte, la escritura misma de la ponencia constituye un esfuerzo de diálogo interdisciplinario ya que, a partir de un enfoque etnográfico que –entre otras cosas– supone la recuperación de los sentidos puestos en juego por los actores involucrados en el

proceso analizado, se incorpora un método de análisis de obra que proviene del teatro.

El diagnóstico inicial en base al cual se elaboró la obra que analizamos aquí partió de comprender que las identidades están en permanente construcción y negociación y que el proceso histórico de incorporación de los mapuche y su territorio al Estado argentino se inauguró con un genocidio que estructura hasta el día de hoy las relaciones sociales imperantes en la Nor-Patagonia. Con ese punto de partida, si el objetivo político es conseguir que se produzca una identificación en clave mapuche entre quienes fueron víctimas de ese genocidio hay un importante trabajo que hacer en función de desandar la violencia simbólica que fetichiza la subalternización actual y la explica en términos individuales y no colectivos.

Construida en el marco de una estrategia activista que apuntaba en ese sentido, la obra analizada apela a un repertorio que se orienta, por un lado, a ofrecer profundidad histórica para explicar la situación actual pero narrando esa historia a partir de marcos de interpretación culturalmente específicos. Por otro lado, la obra apuesta a escenificar una atmósfera que resulte conocida, a iluminar el aura de imágenes, gestos, sonidos y silencios que inscriben la experiencia colectiva en la subjetividad a través de los sentidos. A ese trabajo contribuye el tejido de relaciones entre jóvenes y ancestros y el juego con el tiempo que coloca el genocidio y sus efectos en un presente constante. Con estas herramientas la obra busca poner en cuestión las explicaciones fundadas en la ideología asimilacionista estatal y sus efectos en términos de alienación.

Referencias bibliográficas

- Alvarez, M. (2004). *Tayiñ Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia]. s/r. Video disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=WDj-F_BGv78
- Alvarez, M., & Kropff, L. (2003). *Kay Kay egu Xeg Xeg: una performance teatral del mito de origen del Pueblo Mapuche. 4th Seminario Anual Espectáculos de Religiosidad. Instituto Hemisférico de Performance y Política, New York University,* 11 al 19 de julio.

http://www.hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/workgroups/musicalreligiosities/papers/Paper_Laura_Kropff.dwt

- Arreche A. (2007). Acercamiento a una teatralidad subyugada. *Archivo virtual Artes Escénicas*.
- Barth, F. (1976 [1969]). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1991). *El Narrador*. Madrid, España: Taurus.
- Briones, C. (2006). "Questioning State Geographies of Inclusion in Argentina: The Cultural Politics of Organizations with Mapuche Leadership and Philosophy". En *Cultural Agency in the Americas*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press, 248-278.
- Cañuqueo, L. (2004). El Territorio Mapuche desde la perspectiva del ngutram. *Asuntos Indígenas*, 4(04), 33-37.
- Cañuqueo, L. (2010). "Pewma: la memoria que gira por su territorio". En *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes Escénicas, 52-72.
- Cardoso de Oliveira, R. (1971). Identidad étnica. Identificación y manipulación. *América Indígena*, 4, 923-953.
- Delrio, W. (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Delrio, W., Escolar, D, Lenton, D., & Malvestitti, M. (Eds.). (2018). *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Viedma, Argentina: Editorial UNRN.
- Di Matteo, A. (2019). Teatro mapuche en Argentina: la memoria onírica del genocidio en Pewma de Miriam Álvarez. *Confluenze Revista di studiiberoamericani*. XI (2).
- Dubatti, J. (2009). El drama simbolista. En *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, España: Síntesis.

- Golluscio, L. (2006). *El Pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Hall, S., & Du Gay, P. (comps.). (1996). *Questions of Cultural Identity*. Londres, Inglaterra: SAGE.
- Kropff, L. (comp.). (2010). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes Escénicas.
- Kropff, L. (2016). Entre genealogías familiares y genealogías políticas: jóvenes en un proceso de comunalización mapuche en Argentina. *Mana. Estudios de Antropología Social*, 22(2), 341-368. <https://doi.org/10.1590/1678-49442016v22n2p341>
- Kropff, L. (2018) Emoción e identidad en relatos biográficos de jóvenes mapuche a principios del siglo XXI. *Etnografías Contemporáneas*, 4 (7), 83-109. <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/article/view/471/1008>
- Kropff, L., Pérez, P., Cañuqueo, L., & Wallace, J. (eds.) (2019) *La tierra de los otros: la dimensión territorial del genocidio indígena en Río Negro y sus efectos en el presente*. Viedma, Argentina: Editorial UNRN
- Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro. Una presentación de las principales teorías del teatro y una reflexión transversal sobre las problemáticas de la creación teatral*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes del Sur
- Organización mapuche Newentuayíñ; Pu wecheFiskeMenuko (jóvenes mapuche de FiskeMenuco)(2001). Postura Mapuche frente a la incorporación de “la variable indígena” en el Censo Nacional de Población y Vivienda 2001. Recuperado de: <http://www.mapuche.info/mapuint/Newentuayin011000.html>
- Pereira Andrés. (2010). Teatralidad Mapuche Urbana (o EstéticaMapunky): Tentativas Teoréticas sobre Estrategias Performativas de Identidad Cultural. *Aisthesis*, 48.
- Pérez, P. (2010) “La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en Pewma”. En *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes Escénicas, 36-51.

- Pérez, P. (2016). *Archivos del silencio: estado, indígenas y violencia en Patagonia Central (1878-1941)*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo
- Pérez, P. (2017). Sobre la alienación «indígena» para estudiar el desarrollo del capitalismo en el Territorio Nacional de Río Negro (1880-1950s). *PIMSA Documentos y Comunicaciones*, 95.
http://www.pimsa.secyt.gov.ar/novedades/Sobre_la_alienacion_indigena_para_estudiar_el_desarrollo_del_capitalismo.pdf
- Ramos A. (2010). *Los pliegues del linaje. Memorias y políticas Mapuche-Tehuelches en contextos de desplazamiento*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba
- Taylor, D. (2003). Acts of transfer. En *The Archive and the Repertoire*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- Tossi, M.(2015). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma, Argentina: Editorial UNRN.
- Tossi, M.(2020). Figuras autoficcionales de la "memoria herida" en la dramaturgia argentina posdictatorial. *Revista Ietral*, 23.
- Wunenburger J. (2006). *Lo sagrado*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.