



## Teatro mapuche: arte, ritual, identidad y política

Laura Kropff  
Instituto de Ciencias Antropológicas  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

## **Resumen**

*En este artículo el objetivo es analizar algunos aspectos del "Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche" que se desarrolló en Bariloche (Nor-Patagonia) en febrero de 2002. En este evento se presentaron manifestaciones artísticas vinculadas a prácticas tradicionales y manifestaciones emergentes de la experiencia mapuche urbana sin dejar de lado reivindicaciones políticas y territoriales en Argentina y Chile. A partir del marco conceptual de los estudios de performance analizaré, específicamente, un proyecto de teatro generado por artistas y activistas mapuche. El proyecto combina elementos provenientes del ámbito ritual en el marco genérico del teatro occidental con la intención de elaborar un lenguaje gestual que provoque reflexiones en torno a la identidad étnica en ámbitos discriminatorios.*

## **Palabras-clave**

*Mapuche, identidad, teatro, ritual*

## **Abstract**

*The goal of this paper is to analyze some aspects of the "First Meeting on Mapuche Art and Thought" ("Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche"), which took place in Bariloche (northern Patagonia) in February 2002. This event featured artistic manifestations linked to traditional practices and emerging manifestations of the urban Mapuche experience without disregarding political and territorial demands in Argentina and Chile. Within the conceptual framework of performance studies I shall analyze specifically a theatre project produced by Mapuche artists and activists. The project combines elements from the ritual realm in the generic framework of western theatre with the intention of producing a gestural language that will lead to reflections on ethnic identity in discriminatory environments.*

## **keywords**

*Mapuche, theatre, ritual*

## Introducción

Mi proyecto de investigación de doctorado trata sobre los procesos identitarios que se producen entre jóvenes mapuche de las provincias de Río Negro y Neuquén en el norte de la región patagónica de Argentina. Realizo mi trabajo de campo con jóvenes urbanos que se encuentran en un proceso de reconstrucción de su identidad étnica a través del activismo político cultural, de la investigación en sus historias familiares y de la revinculación con las comunidades rurales y con los espacios ceremoniales.

Estos jóvenes nacieron y fueron socializados en ambientes altamente discriminatorios ante los cuales sus padres optaron por “invisibilizarse”, dejando de hablar el idioma mapuche y de realizar todo tipo de práctica cultural que estimulara la marcación étnica. En la adolescencia, antes de asumir su identidad mapuche, muchos de los jóvenes con los que trabajo atravesaron por etapas de adhesión a movimientos culturales anarco-punks y por procesos de activismo político estudiantil. De la reflexión sobre su propia experiencia de vida y la de otros jóvenes emergió y comenzó a circular una categoría identitaria que podríamos pensar como “liminal”: se trata de la denominación “mapurbe”.

El evento que analizaré en esta monografía es un encuentro de arte que se realizó en la ciudad de San Carlos de Bariloche, provincia de Río Negro, en febrero de 2002. En ese encuentro se mezclaron manifestaciones artísticas vinculadas a prácticas tradicionales mapuche con manifestaciones emergentes de la experiencia “mapurbe” y con otras expresiones de la realidad mapuche actual sin dejar de lado las reivindicaciones políticas y territoriales.

### Mapurbe: una categoría liminal

Según Turner (1980), durante el período liminal, los neófitos reciben conocimientos sagrados que se comunican a través de exhibiciones, acciones e instrucciones. En la comunicación de estos conocimientos sagrados, Turner identifica tres características fundamentales: la desproporción, lo monstruoso y el misterio. Todos estos caracteres apuntan a generar reflexión. Partiendo de este planteo intentaré hacer el ejercicio de pensar los procesos de adscripción identitaria como etapas liminales.

Si la sociedad está definida como una estructura de posiciones, el período liminal es una situación interestructural. En términos de la construcción de identidades se podría colocar la "estructura" en la construcción hegemónica de identidades "disponibles" y la liminalidad en la invisibilidad estructural de las personas que no se encuentran clasificadas, así como en la construcción de categorías "monstruosas" como la de "mapurbe". Se trata de una categoría monstruosa porque la construcción hegemónica de la etnicidad la circunscribe a espacios rurales y la condena a la extinción debido, justamente, a la "mezcla", el mestizaje biológico y cultural que la ciudad supuestamente provoca. Los mapurbe están fuera de la categoría folclorizada de "lo mapuche" también en términos de producción cultural, ya que en lugar de tocar los instrumentos tradicionales tocan, por ejemplo, la guitarra eléctrica o, peor aún, mezclan ambos instrumentos.

Los mapurbe son, por otra parte, similares a los neófitos de los ritos de pasaje a los que se refiere Turner, porque realizan la operación de pasar de la invisibilidad a la visibilidad en tanto mapuche, y para ello atraviesan algunas instancias rituales. Una de ellas es asistir a las ceremonias que se realizan en las comunidades rurales, siendo la más importante el *kamarikun*. Aunque, en términos de Turner, el *kamarikun* no sería un rito sino una ceremonia estacional, es vivido por los jóvenes mapuche como un rito desde el momento en que implica para ellos ciertos cambios.

Participar en un *kamarikun* significa, para estos jóvenes, una transición de la desmarcación étnica a la afirmación de la identidad mapuche y la aceptación inclusiva de sus pares. El *coike purun* es una de las danzas que se realiza en la ceremonia y es experimentada como una 'iniciación'. Para realizar esta danza los hombres que participan de la ceremonia conforman cuadrillas de bailarines y las mujeres cantan. Los jóvenes que bailan por primera vez escuchan

también por primera vez su *kempeñ* cantado por las mujeres. El *kempeñ* es un canto sagrado que vincula a la persona, a través del elemento que compone la raíz de su apellido (o por reminiscencias sonoras del mismo), con el mundo espiritual y social mapuche (Golluscio 1992). Si bien, para quienes participan de la ceremonia regularmente, el *coike purun* constituye una confirmación de su posición estructural, para los jóvenes "mapurbe" constituye una experiencia similar a la fase de agregación de los ritos de pasaje.

El proceso que atraviesan estos jóvenes es, a pesar de la importancia de los espacios ceremoniales, un proceso urbano. La reflexión que se provoca a través del uso de la categoría liminal de "mapurbe" no pasa por la afirmación de la ruralidad de la condición indígena y de la característica desmarcada étnicamente de la población urbana (los componentes del monstruo) sino por la indagación en la posibilidad real de que un sujeto que combina ambas características pueda ser concebido. El planteo de la presencia mapuche en la ciudad es una escenificación monstruosa que atraviesa el evento cultural que es objeto de análisis en este artículo. El Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche, desde este punto de vista, se presenta como una *performance* en la que la experiencia urbana se pone en escena y se despliegan diferentes estrategias para favorecer la identificación étnica en jóvenes (y también de adultos) que se encuentran atravesando estos procesos.

Para poder analizar el encuentro en profundidad es necesario partir de la definición del concepto de *performance*. Para Schechner (1990) la *performance* es una conducta que puede ser repetida y ensayada: "*twice behaved behavior*", y propone una clasificación de los diferentes géneros de acuerdo a algunas características básicas. Como punto de partida toma en cuenta tanto aquellos eventos que son llamados *performance* dentro de su cultura como aquellos eventos que son tratados como *performance* por los analistas. Se basa en una tesis que contiene tres elementos: 1) existe un dominio de la *performance* que permite reunir géneros sumamente diversos como teatro, ritual, deporte, danza, juego, drama social, etc.; 2) hay patrones que se pueden detectar; y 3) en base a estos patrones se pueden elaborar modelos que incluyan las características peculiares de cada *performance*. Los parámetros que Schechner toma en cuenta para establecer su clasificación son el tiempo, el espacio y el género del evento. Asimismo rescata la idea turneriana de que el ritual se

manifiesta en diferentes niveles, desde el etológico hasta el macrosocial, incluyendo conductas de segundos de duración, escenas de interacción y dramas. Partiendo de eso, propone un esquema de siete magnitudes de la *performance* que deben ser analizados y cuyas interconexiones deben ser exploradas:

1. Evento cerebral.
2. Microbit: acciones sumamente breves como el parpadeo.
3. Bit: la unidad más pequeña de conducta reproducible.
4. Signo: pedazo de información discreta compuesta de uno o más bits. A este nivel los espectadores reciben concientemente la *performance*.
5. Escena: secuencia de uno o más signos que generan una unidad de interacción del tipo de las que estudia Goffman. En este nivel se hacen visibles las estructuras narrativas.
6. Drama: Complejo sistema de escenas que incluye desde puestas artísticas hasta rituales de iniciación.
7. Macro drama: Lo que Turner llama "drama social".

Según este esquema, la performatividad está presente en todas las magnitudes, pero más decisivamente en los niveles 1, 2 y 3. La teatralidad empieza en el nivel 3 y es dominante en 4 y 5. En los niveles 6 y 7 la teatralidad es absorbida por la escena. La narratividad comienza en el nivel 5 y es dominante en 6 y 7 (Schechner 1990: 44). A continuación, intentaré estructurar el análisis utilizando algunos de los niveles que este esquema propone, pero invirtiendo el orden. Comenzaré con los aspectos macrosociales para llegar al nivel de la escena y, tal vez, al del signo.

### La dimensión macrosocial del evento (7)

*El drama escénico, cuando supone algo más que el mero entretenimiento -aunque el entretenimiento es siempre uno de sus propósitos vitales - es un metacomentario, explícito o implícito, deliberado o no, sobre el drama social mayor de su contexto social (Turner 1990).*

Para intentar un ejercicio en base a este esquema, podría pensar el encuentro que analizaré aquí como un "drama escénico"; pero ¿que podríamos recortar como el "drama social" mayor con el que esta relacionado?. Lo que primero se puede recortar como significativo es, sin duda, el proceso histórico de incorporación de

los pueblos indígenas al estado nacional. En una proyección temporal menos profunda se puede encontrar un segundo nivel de este "drama social" que es la emergencia, desarrollo y renovación del activismo mapuche que aparece fuertemente en la arena pública a partir de 1992. En este artículo no pretendo desarrollar en profundidad ninguno de estos dos procesos, sino esquematizarlos a grandes rasgos para poner en juego algunos aspectos del modelo teórico. Para ello, intentaré aplicar el esquema propuesto por Turner (1974) para definir al drama social en función de lo que ocurre en cada momento con una sola de las múltiples variables que atraviesan el proceso: la identidad. Veamos.

*La quiebra:* A fines del siglo XIX, el territorio patagónico fue apropiado violentamente por los estados argentino y chileno, que desarrollaron dos campañas militares paralelas: la "Campaña del desierto" y la "Pacificación de la araucanía".

*La crisis:* Desde ese momento, la política del estado argentino, que incluyó la usurpación y redistribución de las tierras y la asimilación política, fue sustentada por una ideología hegemónica que se basó en las ideas de extinción y asimilación (ver, entre otros, Svampa 1994). Este planteo ideológico favoreció la negación discursiva de la presencia mapuche y el desarrollo de estrategias invisibilizadoras y de des-marcación de la identidad por parte de los afectados.

*La acción de desagravio:*

1. En 1994, el estado argentino reformó su Constitución Nacional, incluyendo el reconocimiento a la pre-existencia étnica y cultural de los pueblos indígenas asentados en lo que actualmente es el territorio nacional. A esa primera acción jurídica se sucedió una serie de leyes que reconocen diferentes derechos que son recibidos por las organizaciones y comunidades indígenas en términos de "reparación histórica".

2. En 1992, coincidiendo con los 500 años de la llegada de los españoles a América y la reflexión pública global que esto generó, comenzaron a aparecer públicamente las demandas de organizaciones políticas mapuche que se planteaban como autónomas e independientes de otras instancias políticas nacionales como las instituciones públicas, los sindicatos o los partidos políticos. Estas organizaciones, eminentemente urbanas, comenzaron a desarrollar un activismo político cultural centrado en la idea de que los mapuche constituyen un Pueblo Nación Originario (en este sentido partieron de un fuerte planteo de *communitas* ideológica).

Sus reclamos fueron canalizándose a través de la apertura de la vía jurídica que instaló la reforma constitucional, pero no se restringieron a ese ámbito, ya que (según el argumento de las organizaciones traducido aquí a términos turnerianos) el reconocimiento jurídico no alcanzó para “reparar” o “desagraviar” 120 años de “crisis” de dominación y tampoco permitió sentar bases suficientemente firmes para la reconstrucción de una idea de “nosotros” a partir de un desmembramiento tan profundo.

Una de las leyes que surgió de la fase de “desagravio” jurídico prescribe la necesidad de incorporar a la población indígena dentro del Censo Nacional de Población y Vivienda, cosa que ocurrió por primera vez en el año 2001. A diferencia de instancias anteriores en las que se definió la categoría de indígena a partir de características socioeconómicas, culturalistas y biologicistas, el criterio en el que se basó el censo de 2001 para definir a la población indígena fue el de la autoidentificación (Fernández Bravo et al. 2000). Uno de los 18 pueblos incluidos en el cuestionario fue el Pueblo Mapuche.

Ante esta situación, partiendo de comprender que el autorreconocimiento mapuche sería difícil de lograr, algunas organizaciones de las que surgieron en la década de los 90, y nuevos equipos de trabajo compuestos por jóvenes mapuche, desarrollaron durante el año 2001 la “Campaña de Autoafirmación Mapuche”, que apuntó a la redefinición de la identidad para comprender la diversidad de realidades y, sobre todo, la presencia urbana. La Campaña se basó en la producción y difusión de microprogramas radiales, que intentaban estimular el autorreconocimiento. Como evaluación de esta experiencia, las diferentes organizaciones y equipos que la coordinaron concluyeron que la cuestión de la afirmación de la identidad mapuche es sumamente compleja y que una actividad que apunte a su reconstrucción no puede limitarse a las coyunturas propuestas por el estado, en este caso por el censo. Atendiendo a esta evaluación, las organizaciones decidieron prolongar las actividades enfocadas específicamente al problema de la identidad, apuntando, principalmente, a la población urbana.

En este marco se realizó, en febrero de 2002, en Bariloche, provincia de Río Negro, el “Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche”, denominado “*Wefkvoletuyiñ* - estamos resurgiendo”. El objetivo general del encuentro fue romper los estereotipos hegemónicos y manifestar la presencia mapuche en distintos ámbitos

de la vida pública, así como dar cuenta de la diversidad de actividades que forman parte de su vida cotidiana, es decir, plantear la presencia mapuche en su heterogeneidad y ambigüedades para cuestionar las prácticas de invisibilización y folclorización e intentar generar "communitas" (Turner 1988) incluyendo a la gran masa de población urbana que no había sido tomada en cuenta seriamente por las organizaciones que hasta el momento habían privilegiado acciones de reclamo hacia "el otro" (el estado, principalmente) y no acciones de fortalecimiento del "nosotros"<sup>1</sup>.

La modalidad que la coordinación propuso para el encuentro estuvo centrada en mostrar las producciones artísticas del Pueblo Mapuche en el presente sin discriminar por estilos o géneros. Para ello se dispuso de las instalaciones de una escuela en un barrio periférico. En el hall de entrada que daba a la puerta del salón principal se montó una feria artesanal. En el salón se ofrecieron charlas y paneles de discusión, se recitó poesía, se proyectaron videos, tocaron grupos de música tradicional, folklórica y heavy-punk; y se presentaron dos proyectos de teatro de *Puelmapu* (el territorio ocupado actualmente por el estado argentino) y *Gulumapu* (el territorio ocupado actualmente por el estado chileno). La propuesta teatral de *Gulumapu* incluía la presentación de dos obras que recreaban, con mucho humor, situaciones problemáticas cotidianas de la vida mapuche: la vinculación conflictiva entre el campo y la ciudad y la relación intergeneracional. La propuesta de *Puelmapu* era la puesta en acto del mito de origen del Pueblo Mapuche, y su estreno fue uno de los momentos de mayor potencia emotiva.

### Teatralidad (6)

En este apartado, pasaré ya al nivel de "drama" en el esquema de Schechner (1990), y analizaré en profundidad la propuesta de *Puelmapu* que presentó la obra "*Kay Kay egu Xeg Xeg*". La puesta fue resultado del trabajo de tres meses que un equipo de educación mapuche<sup>2</sup> desarrolló en un paraje de la comunidad mapuche rural Curruhuinca, cercana a la ciudad de San Martín de los Andes, provincia de Neuquén. La puesta colocó 33 personas en escena (entre hombres y mujeres, niños, jóvenes y adultos) con casi ninguna experiencia actoral previa.

Antes de continuar describiendo la experiencia, me parece importante introducir definiciones conceptuales en torno a la noción

de teatro y teatralidad. Según la teoría de Turner, el teatro emerge de la tercera fase del drama social que es la de desagravio, especialmente de la acción ritual de desagravio. Tanto en la tercera fase como en la primera, que es la de la crisis, los rituales contienen un momento liminal que provee un escenario para experiencias "únicas" o "extraordinarias" que generan significado (Turner 1986). En esta teoría, el teatro es una de las formas de acción simbólica que fueron adquiriendo mayor complejidad y acabaron desconectándose del espacio específico del ritual y convirtiéndose en formas autónomas (Turner 1985). Si bien Turner utiliza una perspectiva evolucionista y universalizadora para fundamentar una explicación genealógica que, retomando las críticas de Schechner, no comparto, me parece sugerente la idea de pensar al teatro a partir de aquello que tiene en común con la práctica ritual y aquello que lo diferencia.

El teatro rompe la unidad de la congregación que es una característica performativa del ritual, convirtiendo la obligatoriedad de la participación de la totalidad en la observación voluntaria de los actores por parte de una audiencia. Este dualismo y distanciamiento crea la posibilidad de crítica. (...) los dioses y héroes mismos, como en la comedia y tragedia griega y japonesa, pueden ser girados hacia la ambigüedad, y la posibilidad de evaluación de lo que es tribalmente más sagrado y está fuera de cuestionamiento puede ser un ítem agudo en la agenda cultural (1985: 237).

Entonces, la característica principal que diferencia al teatro del ritual es la separación de los participantes en actores y audiencia, separación que conlleva un aumento en la reflexividad. Lo interesante de la puesta de *Kay Kay egu Xeg Xeg* es, por un lado, que lo que los actores colocan sobre el escenario para que sea reflexionado por los espectadores es el mito de origen del Pueblo Mapuche (que incluye a los actores y a una parte de los espectadores) y, por otro, que lo hacen recurriendo a formas estéticas y prácticas vinculadas tanto al ámbito ceremonial y ritual como al ámbito cotidiano. Discutiré, a continuación, algunos aspectos de estos dos procedimientos.

### I- La escenificación del mito

(...) Sucedió entonces que la gente comenzó a olvidarse de la tierra y del respeto y equilibrio que debía existir entre todos. Aunque nuestros espíritus nos hablaban no los escuchábamos. Así pasó que un buen día las aguas comenzaron a crecer, entonces la gente comenzó a ascender para que las olas frías no los alcanzaran. Subieron a las montañas más altas para intentar pelear con el agua, pero el nivel del agua seguía creciendo. Era la serpiente *Kay Kay* que se retorció de tristeza y enojo con la gente, movía su inmenso cuerpo sobre las aguas frías. Entonces llamaron a la serpiente *Xeg Xeg* para que los ayude y peleó con *Kay Kay* pero ninguna de las dos fuerzas ganó, sino que al encontrarse para luchar quedaron enlazadas formando un círculo donde *Kay Kay* no podía mover ya las aguas y *Xeg Xeg* podía tener la gente a salvo. Así quedaron manteniendo el equilibrio, y el círculo formado por las dos serpientes es el mismo que sostiene la tierra de la gente. (...) La gente también ayudó a que todo esté en equilibrio, ya que tuvieron que rogar a *Xeg Xeg* por ayuda y conocer a *Kay Kay*, agitando las aguas por su enojo. Enojo causado por ver que la gente solo era 'ce' y se habían olvidado de la tierra para ser 'mapunche'

Estos son fragmentos del guión textual de la obra que reproduce una versión del mito que deriva de una interpretación proveniente del campo del activismo político-cultural mapuche. Esta interpretación considera al mito como una forma de pensamiento y no como una mera narración ficcional. Se trata de una forma de entender el mito que implica su utilización para analizar diferentes coyunturas y también procesos a largo plazo.

En la década de los 90, las organizaciones mapuche generaron un proceso de producción cultural orientado, como ya dijimos, a la construcción de una idea de comunidad para unificar la dispersión orientada fuertemente a explicar la distintividad ante la sociedad no mapuche. Este activismo se centró en la "recuperación cultural" de rituales, lenguaje y *kimvn* (conocimiento) (Briones 1999). Según Briones, la ritualización en el contexto de la década de los 90 debe interpretarse en clave política, pero también en términos de disputa de sentidos y de toma de decisiones desde modos históricos y míticos de conciencia. Se trató de un proceso de fuerte reflexión que generó

prácticas metapragmáticas y metaculturales con un dinamismo propio.

En este proceso, el mito de *Kay Kay egu Xeg Xeg* fue reelaborado. En algunas *performances* públicas registradas por Briones (1999) a mediados de los 90 ya se puede identificar una concepción del mito como un relato que guía la búsqueda de significación y de claves para orientar la acción. La cultura deja, claramente, de ser concebida en términos de objetos o costumbres que se pierden o se guardan y empieza a ser leída y construida como una explicación del mundo y el devenir.

En el caso de la puesta teatral que se realizó en el encuentro de Bariloche, la idea central de la relectura del mito fue estimular y explicar específicamente la necesidad de la autoafirmación de la identidad en un proceso de emergencia de la conciencia colectiva. En función de ese objetivo, y en contraste con experiencias anteriores, la puesta en escena del mito puso el eje en lo gestual más que en lo verbal. La propuesta escénica incluyó tres relatoras que narraban el mito en *mapudugun* (idioma mapuche) y un audio en *off* donde se escuchaba la versión en castellano con la voz grabada de los actores.

## II- El lenguaje gestual

El segundo de los aspectos relevantes de la puesta está constituido por la construcción de un lenguaje corporal que incluye aspectos gestuales y posturales vinculados a la ritualidad, así como gestualidades que inscriben la experiencia histórica y cotidiana. Durante la etapa del taller se indagó en aquellos gestos que son "propios" de los mapuche y fue sobre los resultados de esa investigación que se estructuró la puesta.

La investigación que el equipo de educación mapuche desarrolló durante el taller permitió una primera aproximación a lo que puede pensarse como "repertorio" mapuche. Diana Taylor define la idea de repertorio como un sistema de transmisión de conocimiento y memoria social que circula a través de actos corporales: "*performances*, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto" (Taylor 2003: 3). Taylor diferencia el repertorio 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: "documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, diskettes" (Taylor 2003: 2)<sup>3</sup>.

### Escena y signo: el trabajo del gesto (5-4)

La aproximación al repertorio que fundamentó la puesta de *Kay Kay egu Xeg Xeg* partió de la construcción de una primera orientación clasificatoria para ingresar al complejo entramado de prácticas corporales que constituye ese repertorio: se trata de la diferencia entre el gesto “íntimo” y el gesto “cotidiano”. Esta clasificación es uno de los resultados de la investigación (y de la discusión política, cultural y religiosa) desarrollada durante el taller y se basa en la diferencia entre lo que “se puede” y “no se puede” mostrar en una puesta teatral. (Ingresamos ahora en el nivel 4 del esquema de Schechner.)

En esta clasificación emergente, los “gestos íntimos” son aquellos que provienen de las prácticas que están estrictamente vinculadas a la religiosidad, se realizan en espacios ceremoniales y no se pueden manipular en una puesta teatral. Algunas danzas, como el *coike purun* (del que ya hablamos) – que pertenecen a las ceremonias más grandes como el *kamarikun* –, son “íntimas”, así como ciertos cantos e instrumentos. Algunas ceremonias menores, como el *jejipun*, se relacionan con la vida espiritual pero no se realizan únicamente en el espacio ceremonial, sino que se producen también en espacios “cotidianos” y, por lo tanto, se pueden utilizar en una puesta teatral: son “gestos cotidianos”.

Según esta grilla clasificatoria, los “gestos cotidianos” son prácticas corporales individuales que se producen en los diferentes espacios en que los mapuche desarrollan su vida normalmente. Se trata de gestos incorporados de manera no reflexiva que, aunque no se definen como “gestos mapuches”, se relacionan con las formas ceremoniales y transmiten valores “propios” que son diferentes a los “ajenos”. Además, son considerados como gestos cotidianos aquellos comportamientos que no necesariamente están vinculados directamente con la vida ceremonial pero que dan cuenta de una experiencia histórica particular. La diferencia, entonces, entre gestos “íntimos” y “cotidianos” tiene que ver con dimensiones religiosas que se establecen, no tanto a partir de la práctica corporal misma, sino a partir de la relación de la práctica con determinados usos sociales del espacio.

En la puesta se retomaron algunas danzas, como el *mazatun purun* (que representa la cosecha de legumbres) y algunos gestos que se hacen con las manos y los brazos en el *jejipun*. También se recuperó la sonoridad de algunos instrumentos, como el *ñorkin* y la

*pvkvijska*, que no son específicamente religiosos pero que se tocan en las ceremonias. Además se utilizó música tradicional grabada. Tal vez el aporte más importante a nivel escénico es la valoración del círculo como figura estructural. Mientras que en los ejercicios de teatro occidental tradicional se busca modificar la tendencia a caminar en círculo para intentar una desestructuración de las conductas y los cuerpos, en este caso se utilizó y explotó el círculo porque es una estructura central de la disposición ceremonial mapuche, y un símbolo cosmovisional importante.

Pero volvamos un poco a la teoría. Retomando los planteos de Birdwhistell y Ekman, Schechner (1990) desarrolla niveles de *performance* que se encuentran directamente en la gestualidad facial. Para Birdwhistell, los gestos quinésicos más breves, como el parpadeo, están definidos culturalmente. Ekman, por otra parte, experimenta indicando a sus actores que realicen gestos a partir de indicaciones puramente físicas. Los actores no saben qué emoción están construyendo con cada movimiento muscular y, sin embargo, lo hacen exitosamente. A esto se llama "actuación mecánica" y se opone claramente a la técnica de la evocación emotiva de Stanislavski. La eficacia del experimento de Ekman cuestiona el condicionamiento cultural del que habla Birdwhistell y lleva a Schechner a preguntarse por el límite entre la determinación cultural y el plano etológico que Turner propone.

(...) hay vínculos entre la "actuación mecánica" y los sentimientos; la cadena causal puede ir en las dos direcciones: los sentimientos pueden llevar a la acción escénica y la práctica de ejercicios escénicos específicos puede hacer surgir sentimientos en el actor. De una manera definible, el *performer* puede ser movido por su propia *performance*. Entonces la *performance* – el resultado psico-físico de una escena, danza, pieza musical, etc. – ocupa un espacio *entre* el *performer* que está haciendo la acción y el espectador que la está recibiendo (...) la actuación no es solamente el medio por el cual la audiencia recibe la *performance* sino también la manera en que los actores la reciben – no solamente los gestos sino también los sentimientos, sentimientos que surgen por la práctica de los gestos apropiados (1990: 34).

Si los sentimientos son generados por los gestos, ¿qué pasa con la identidad?; ¿podría el ejercicio del repertorio llevar hacia la identificación étnica?. En la reelaboración teatral de las prácticas gestuales que se propuso en la puesta de *Kay Kay egü Xeg Xeg*, se buscó inscribirlas como lo que Plotnicov y Silverman (1978) denominan “señalamientos étnicos”. Se trata de signos utilizados intencionalmente con el objetivo de producir una marcación étnica a partir de la identificación de un universo sociocultural compartido. Estos autores analizan el señalamiento étnico en contextos cotidianos de interacción e identifican señales que pueden ser muy sutiles, hasta el punto de que solamente sujetos que están suficientemente “enculturados” pueden reconocerlas.

En el caso que nos toca analizar, los signos se convierten en señales a través del ejercicio reflexivo de una puesta teatral. La operación reflexiva de la teatralidad se manifestó en la (re)creación de pautas metaculturales para definir un código gestual experiencial compartido. Como se trató de una primera aproximación, el equipo de educación elaboró la propuesta utilizando gestualidades claramente reconocidas y algunos pocos gestos desmarcados. Sin embargo, el desafío mayor del proyecto está en convertir en señales las inscripciones corporales que aún no son resignificadas públicamente en clave identitaria. Se trata de aquellos gestos cotidianos que están vinculados tanto a la vida espiritual como a la experiencia histórica, pero que permanecen desmarcados debido a las estrategias de invisibilización que se utilizan en contextos discriminatorios. El objetivo es incluir en el relato colectivo prácticas que hasta el momento fueron vividas y percibidas como individuales pero que forman parte de un “estilo comunicativo mapuche” (Briones 1988). En definitiva, generar reflexión en torno a (y a partir de) la experiencia corporal.

Lo que puede parecer paradójal, sin embargo, es que el equipo de educación considera como “íntimos” a los gestos ceremoniales que se practican colectivamente y se encuentran claramente marcados étnicamente (hasta el punto de ser considerados específicamente mapuche por “propios” y “ajenos”), mientras que se incluye entre los “cotidianos” a los que están desmarcados y fuera de todo relato colectivo. Es necesario, entonces, plantear que el criterio que diferencia los aspectos cotidianos e íntimos del repertorio gestual tiene que ver con la construcción de la esfera pública y privada, en términos de colectivo social

diferenciado, que se manifiesta en prácticas individuales. Es decir, se explicita la diferencia entre aquellas prácticas gestuales (o señales) que están siempre abiertas al intercambio social y aquellas que se exponen deliberadamente ante ciertas situaciones que se definen como apropiadas (Briones 1989). El criterio de intimidad, en este caso, está dado por la vinculación de las prácticas gestuales con el repertorio religioso o ceremonial mapuche, que es construido como una reserva de señales "propias" que marcan claramente el límite étnico.

Los gestos cotidianos son aislados de su contexto natural y repetidos en la escena. Cada escena está compuesta de pocos gestos que se vuelven, de esta manera, claramente identificables. A través de esta operación se convierten en señales étnicas porque se provee de una interpretación vinculada a la especificidad de la experiencia social mapuche.

La puesta termina con escenas basadas en acciones cotidianas del presente: trabajo en el campo, en la casa y juegos de niños. Estas acciones intentan dar cuenta de la realidad mapuche actual pero, respetando la "circularidad"<sup>4</sup> de la narrativa mítica, se cuestiona en la reflexión final la aparente armonía de esa realidad. La frase con la que la obra concluye es: "Hoy Kay Kay comienza otra vez a agitar las aguas y, como aquella vez, nos estamos olvidando de la tierra, de ser gente de la tierra, de ser *mapunche*, ¿no deberíamos escuchar a los espíritus de nuestro pasado?"

El señalamiento étnico, como construcción metacultural, resulta entonces de una operación compleja de reflexión performativa que es provocada por la puesta en escena de prácticas corporales que evocan experiencias cotidianas tanto en los actores como en *parte* de los espectadores. Podríamos decir que se trata de un "monstruo escénico", ya que las prácticas corporales son extraídas de su contexto habitual y repetidas en el escenario con el objeto de generar una reflexión cuya interpretación es canalizada a través del texto de la obra.

### **Entretenimiento y eficacia: la relación con la audiencia**

La obra se presentó dos de los tres días que duró el encuentro y generó, las dos veces, una situación conmovedora. Llantos, abrazos, aplausos y ovaciones se extendieron fuera de la sala, hasta involucrar a todos los presentes en el edificio. El impacto de la conmoción afectó a público y actores, mapuche y no mapuche. Los actores mismos

lloraban, y después del estreno de la obra participaron mucho más activamente de todas las actividades del encuentro. No sirvieron tanto las explicaciones previas como la experimentación misma de la *communitas* producida por la *performance* de la puesta teatral en el marco del encuentro. Los actores se vieron sorprendidos por sus propias acciones.

Desde sus fundamentos estéticos y políticos, este proyecto teatral no está destinado únicamente a un público mapuche, pero sí supone que existe un proceso reflexivo heterogéneo que se basa en una decodificación diferenciada, porque el señalamiento étnico se produce entre aquellos que comparten el repertorio y pueden entender (y realizar) la operación de vinculación entre gestos “propios” e identidad étnica. Esta decodificación diferenciada marca una relación específica con la audiencia que genera un efecto que oscila entre el entretenimiento y la eficacia.

Obeyesekere (1990) retoma el planteo teórico de Schechner, quien sostiene que la oposición fundamental no está entre el ritual y el teatro sino entre la eficacia y el entretenimiento. Para él, la historia del teatro es una oscilación continua entre estas dos funciones que se combinan de diferentes maneras en las distintas *performances*. La audiencia también oscila entre la función de participante y la de espectador. Participantes son “aquellos que están involucrados activamente en la eficacia de la *performance*”, mientras que espectadores “son aquellos interesados en los aspectos vinculados al entretenimiento”. En este sentido, podríamos decir que el público mapuche (o “mapuchizable”) que compartía la experiencia corporal que estaba siendo escenificada era, en cierta medida, participante, mientras que el público que no estaba familiarizado con esas prácticas y gestos era espectador y solamente percibía la dimensión del espectáculo como entretenimiento<sup>5</sup>.

El proyecto de teatro que generó la puesta de *Kay Kay egu Xeg Xeg* continúa y tiene como objetivo general elaborar un lenguaje corporal que permita la “descolonización del cuerpo”. Este proceso no tiene que ver con la transformación de los cuerpos para adaptarlos a una supuesta esencia prehispánica, sino con la construcción de un relato que incorpore el repertorio gestual a una narrativa colectiva liberadora y no a una narrativa de la sumisión, la asimilación y la extinción. Se trata de promover la autoafirmación de la identidad a partir de la identificación del repertorio con una categoría de pertenencia. En esta operación, el repertorio se explicita

y se vuelve conciente porque son los gestos mismos los que están en disputa metacultural entre la desmarcación y el señalamiento étnico. Este trabajo implica un esfuerzo importante por diversificar y enriquecer la idea de lo que es la identidad mapuche y de la forma en que el proceso histórico modificó prácticas y estrategias que el discurso hegemónico explica en términos de pérdida cultural e identitaria, para poder resignificarlas en términos de una narrativa que enfatice la resistencia.

“Wefkoletuyiñ”, en su totalidad, puede ser pensado como una *performance* en la que el grado de compromiso de la audiencia en la eficacia de la propuesta en términos de construcción de *communitas* era diferente. En este sentido se puede ubicar a los asistentes al encuentro en un continuum entre “participantes” y “espectadores”. Algunos lo vivieron como una experiencia de “iniciación” o de pasaje hacia una concepción de sí mismos a partir de la identificación como mapuche. Esto se observó, sobre todo, en algunos jóvenes que con posterioridad al encuentro comenzaron a participar activamente en organizaciones y en diferentes proyectos de activismo. Para ellos, como para otros participantes para quienes funcionó como una especie de “ceremonia confirmatoria”, el encuentro fue un momento de *communitas* espontánea. Los organizadores decidieron no volver a hacerlo al año siguiente para no “desgastar el espacio”. Podríamos interpretar esta decisión como un intento de preservación de la *communitas* de la trampa estructural.

## Referências Bibliográficas

- BRIONES, C. 1988. “Puertas abiertas, puertas cerradas. Algunas reflexiones sobre la identidad mapuche y la identidad nacional”. *Cuadernos de Antropología*, 2. \_\_\_\_\_.
1989. “La identidad imaginaria: “Puro winka parece la gente”. *Cuadernos de Antropología*, 3.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Weaving “the Mapuche People”: The cultural politics of organizations with indigenous philosophy and leadership*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International. Ph.D. Dissertation, Graduate School of The University of Texas at Austin. (Chapter 5: In pursuit of Mapucheness: (Meta)cultural weaving of a dismembered body).
- FERNÁNDEZ BRAVO; GIROLA; GOLDBERG; KROPFF; LORENZETTI; SZULC; VIVALDI; WAINER. 2000. “La temática indígena en el Censo Nacional de Población y Vivienda 2001”. *VI Congreso Argentino de Antropología Social*. Colegio de graduados de Antropología, Universidad Nacional de Mar del Plata. Publicación en CD.
- GOLLUSCIO, L. 1992. “Educación e identidad: los tayil mapuches”. In: Hidalgo y Tamagno (comps.) *Etnicidad e Identidad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. pp. 153-167.

- OBEYESEKERE, R. 1990. "The significance of performance for its audience: an analysis of three Sri Lankan rituals". In: V. Turner, R. Schechner e W. Appel (eds.). *By means of performance. Intercultural studies of theater and ritual*. Cambridge: University Press.
- PLOTNICOV, L. AND M. SILVERMAN. 1978. "Jewish Ethnic Signaling: Social Bonding in Contemporary American Society". *Ethnology*, 17 (4): 407-24.
- SCHECHNER, R. 1990. "Magnitudes of performance". In: V. Turner, R. Schechner e W. Appel (eds.). *By means of performance. Intercultural studies of theater and ritual*. Cambridge: University Press.
- SVAMPA, M. 1994. *El dilema Argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Ed. El Cielo por Asalto.
- TAYLOR, D. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press. (<http://hemisps.tsoa.nyu.edu/eng/seminar/peru/call/workgroups/perfsocmemdtaylor.shtml>).
- TURNER, V. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. 1980. "Entre lo Uno y lo Otro: el período liminar en los 'rites de passage'". In: *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI
- \_\_\_\_\_. 1985. *On the edge of the bush. Anthropology as Experience*. The University of Arizona Press.
- \_\_\_\_\_. 1986. "Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience". In: V. Turner e E. Bruner (eds.). *The Anthropology of Experience*. University of Illinois Press.
- \_\_\_\_\_. 1988. "Communitas: modelo y proceso". En: *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. 1990. "Are there universals of performance in myth, ritual and drama?". In: V. Turner, R. Schechner e W. Appel (eds.). *By means of performance. Intercultural studies of theater and ritual*. Cambridge University Press.

## Notas

<sup>1</sup> Según los organizadores del encuentro, durante la década del 90 se realizaron acciones de fortalecimiento de una idea de "nosotros", pero se restringieron al ámbito rural y se centraron principalmente en estrategias de "recuperación cultural", con énfasis en el aspecto religioso y lingüístico. La "recuperación cultural" que se dio en los 90 estuvo fuertemente impregnada de un fundamento esencializador que contribuyó en gran medida a la folclorización de "lo mapuche", que ya estaba instalada en las representaciones hegemónicas, aunque cuestionó claramente la idea de extinción. De cualquier modo, lo que interesa aquí es que la población urbana (con sus características específicas) no fue incluida dentro de la construcción del "nosotros" mapuche sino como una consecuencia, en cierta medida, degenerada o desviada.

<sup>2</sup> El "Equipo de Educación Mapuche *Mapuncezugulekayayin*" trabaja desde hace una década en la enseñanza del idioma mapuche (*mapuzugun*). En el año 2001, el equipo incorporó una profesora de teatro que es también una joven activista mapuche, y la obra *Kay Kay egu Xeg Xeg* fue la primera experiencia de trabajo teatral que *Mapuncezugulekayayin* llevó a cabo.

<sup>3</sup> El planteo teórico de Taylor proviene de los estudios de *performance* que surgieron como un campo interdisciplinario a partir de las propuestas de, entre otros, Schechner y Turner. De hecho, Turner sostiene en *On the edge of the bush* que "Nuestros medios de comunicación (lenguajes, códigos culturales) están saturados,

lo sepamos o no, con las experiencias de nuestros progenitores y predecesores. Pero estos códigos no pueden ser re-experimentados sino son periódicamente, o por lo menos ocasionalmente, actuados (*performed*)" (1985: 207).

<sup>4</sup> Utilizo la palabra "circularidad" porque es la categoría que el equipo de educación utiliza para definir la estructura narrativa del mito. No pretendo ingresar en el debate en torno a la espacialización del tiempo porque demandaría una discusión teórica en sí misma.

<sup>5</sup> La misma división entre gestos íntimos y cotidianos puede pensarse en términos de eficacia, ya que los gestos íntimos están vinculados a prácticas religiosas que tienen consecuencias concretas en la vida de la gente y en las fuerzas de la naturaleza. Son prácticas culturales que contribuyen a provocar equilibrio o desequilibrio, a invocar a la lluvia o al viento, a curar o a enfermar a alguna persona, etc.

\* Trabalho apresentado no GT "Arte e Ritual em Sociedades Indígenas da América do Sul" da V Reunião de Antropologia do Mercosul. Florianópolis, dezembro de 2003.