

La dramaturgia mapuche en Chile y Argentina como representaciones de discursos de alteridad

Mapuche dramaturgy in Chile and Argentina as representations of discourses of otherness

Recibido: 17-11-2023 Aceptado: 09-09-2025 Publicado: 14-05-2026

Miriam Álvarez

UNRN-IIDyPCa. Argentina
mgalvarez@unrn.edu.ar

0009-0001-6846-3920

Patricia Henríquez Puentes

Universidad de Concepción
pathenriquez@udec.cl

0009-0003-7084-2377

Resumen: En este trabajo nos proponemos indagar en dos puestas en escena pertenecientes a un singular corpus dramático mapuche, para observar cómo representan desde sus lineamientos poéticos y políticos, las interrelaciones con la matriz Estado-nación-territorio. Nos interesa analizar los mecanismos que permiten expresar, reproducir o disputar las formaciones de alteridad imperantes en dos contextos diferentes de producción y circulación, es decir, examinar las construcciones de aboriginalidad (Briones, 1999) en relación con dos Estados-nación-territorio diferentes, por un lado, el Estado de Chile y por el otro lado, el Estado de Argentina. Para ello, tomamos dos puestas en escena para su estudio, *Kajfvkura* el valor de una historia inconclusa de José Bastidas (1997) de Neuquén y *Auka Rayen* de David Arancibia (2002) de Santiago de Chile. Esta comparación permitirá complejizar las relaciones artístico-políticas sobre las “prácticas escénicas mapuche contemporáneas” en lo que se denomina *Wajmapu* [territorio ancestral mapuche] y sus matices en términos de construcción de aboriginalidad.

Palabras claves: mapuche- aboriginalidad-prácticas escénicas

Citación: Álvarez, M. y Henríquez, P. (2026). La dramaturgia mapuche en Chile y Argentina como representaciones de discursos de alteridad *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 36(1), 388-400. doi.org/ 10.15443/RL3619.



Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0

Abstract: In this article we aim to analyze two performances belonging to a unique Mapuche dramatic corpus, in order to observe how they represent, from their poetic and political guidelines, the interrelationships with the State-nation-territory matrix. We are interested in studying the mechanisms that allow the expression, reproduction or dispute of the formations of alterity prevailing in two different contexts of production and circulation, that is, examining the constructions of aboriginality (Briones, 1999) in relation to two different States-nation-territory. That is the State of Chile and the State of Argentina. To do this, we took two stage practices for study, “Kajfvkura the value of an unfinished story” by José Bastidas (1997) from Neuquén and “Auka Rayen” by David Arancibia (2002) from Santiago de Chile. This comparison will enable to study the complexities of the artistic- political relationships on “contemporary Mapuche performing practices” in what is called Wajmapu [Mapuche ancestral territory] and its particularities in terms of the construction of aboriginality.

Keywords: Mapuche-aboriginality- stage practices.

Introducción

El Pueblo Mapuche se define como un pueblo preexistente a los estados nacionales de Chile y Argentina. Las organizaciones supracomunitarias delimitan su territorio ancestral, denominado *Wajmapu*, en términos geopolíticos ubicándolo al sur del río Bío-Bío en Chile y al sur de las provincias de La Pampa y Buenos Aires en la Patagonia argentina. La parte del territorio que se encuentra al oeste de la cordillera de los Andes se denomina Gulumapu [tierra del oeste] y la que se encuentra al este de la cordillera se denomina Puelmapu [tierra del este]¹. Para dar cuenta del problema que planteamos, es necesario contextualizar en términos histórico-políticos el proyecto fundacional de Estado-nación, a finales del siglo XIX el territorio que ocupaba el Pueblo Mapuche, es violentamente apropiado por los nacientes estados de Chile y Argentina, desarrollando dos campañas militares paralelas: la Campaña del desierto y la Pacificación de la Araucanía. Desde ese momento el Estado-nación incorpora el espacio social de la Patagonia a través del proceso de someter e incorporar a la población mapuche (Delrio, Escolar, Lenton y Malvestitti, 2018). Este evento estructuró las relaciones sociales a partir de la ocupación e incorporación forzada de la población mapuche a los nacientes Estados nacionales y tuvo como efecto, entre otros, los desplazamientos obligados que debieron realizar las familias mapuche² hacia las ciudades.

Hoy en día, las demandas de autonomía y los reclamos territoriales están lejos de conformar un campo homogéneo. La interlocución con dos estados nacionales, y en el caso de Argentina, con los distintos estados provinciales, implica que en cada región la situación sea diferente. Es decir, no es lo mismo ser mapuche en la Argentina que ser mapuche en Chile, dado que se trata de Estados nacionales que han tenido políticas diferentes con respecto al Pueblo Mapuche (Briones, 2005, p. 13). Por lo tanto, la organización actual del Pueblo Mapuche es el resultado de un complejo proceso político que se desarrolló en las últimas tres décadas. Si bien en la actualidad continúan vigentes los reclamos con los que se iniciaron varias organizaciones, en particular la demanda por la recuperación del territorio, es posible advertir que el activismo mapuche se extendió planteando nuevas discusiones relacionadas con la identidad mapuche en el presente (Kropff, 2010). Las dramaturgias propuestas para analizar en este trabajo, abordan diferentes períodos históricos.

¹ Coordinación de Organizaciones Mapuche *Taiñ Kiñe Getuam* [Para volver a ser uno] (1995).

² Mapuche [gente de la tierra] es una palabra en *mapuzugun* [idioma mapuche] y no un gentilicio del idioma castellano. El plural está contenido en la palabra.

Conceptos operativos

Puntualmente desde lo teatral, los estudios en este campo se han ampliado durante los últimos años, complejizando la mirada tradicional que se tenía sobre la praxis escénica. En este marco, Jorge Dubatti (1999) propone hablar del “canon de la multiplicidad”. En consecuencia, en este marco de producción emerge una complejidad inédita que nos obliga a redefinir el teatro a partir de nuevas prácticas, territorialidades y encuadres históricos. De esta forma, se abren innovadores enfoques teóricos y metodológicos para el análisis de las nuevas propuestas teatrales, de hecho, al encontrar sin límites precisos sobre qué se define hoy como teatro, debido a los entrecruzamientos y desfronterizaciones entre las poéticas globales y las poéticas locales, la realidad y la ficción, surgen algunas propuestas o líneas de abordaje que resultan estratégicas. Si bien, esta mirada abre nuevos enfoques, los estudios sobre el teatro en las regiones fuera del centralismo de Buenos Aires o Santiago de Chile, no abundan, menos aún sobre “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”. En este sentido, buscamos generar un aporte a los estudios del teatro, y a su vez, visibilizar un corpus dramático mapuche que se viene gestando a ambos lados de la cordillera. Denominamos a las “prácticas escénicas mapuche” como una praxis representacional (expresada en textualidades, procesos creativos y montajes) que, en términos estéticos y político-contextuales específicos, configura diferentes universos simbólico-referenciales del Pueblo mapuche. En consecuencia, ante la desfronterización del concepto teatro, decidimos condensar estas reflexiones críticas y labor investigativa en una categoría “lugarizada” (Palermo, 2012). Así, llamamos a esta provisoria y heurística categoría: “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”, la cual se define por las siguientes modalidades y funcionalidades:

textualidades dramatúrgicas;

procesos escénico-creativos de grupos varios;

montajes escénicos asociados a proyectos políticos específicos u “orgánicos”;

montajes escénicos con finalidad didáctica y

producciones teatrales con orientación profesional.

Nuestro interés en este artículo es observar cómo se construye aboriginalidad en dos “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”, entendiendo que es el proceso por el cual, en la creación de la matriz Estado-nación-territorio, se construye al indígena como un “otro interno” con distintos grados y formas de inclusión/exclusión en el “nosotros” nacional. Briones, de quien recuperamos la noción, incorpora en sus estudios los intereses específicos que condicionan y estimulan la construcción de aboriginalidad(es) en cada contexto: los recursos que se encuentran en disputa, los medios políticos disponibles y las concepciones sociales sedimentadas. A su vez, el activismo mapuche implica no solamente reivindicar una serie de derechos en términos de acceso a bienes materiales sino una disputa metacultural por construir su propio status de aboriginalidad. Es decir, la cultura misma se vuelve tópico de los planteamientos políticos, a lo que se denomina “activismo cultural”. Por consiguiente, recuperamos la noción de aboriginalidad para observar cómo se representa esa construcción del “otro indígena” en dos propuestas escénicas analizadas y cómo se escenifica según cada contexto.

En este sentido, la categoría de metaculturalidad es transversal en nuestro trabajo porque buscamos prestar atención, a lo que construyen los colectivos teatrales, como su propio “régimen de verdad” acerca de lo que es cultural y no lo es (Briones, 2005). En ese sentido, el análisis busca observar los elementos que cada grupo teatral considera mapuche y que decide escenificar. La metacultura supone

una “Praxis abierta y atravesada por relaciones de poder que puede por tanto implicar la naturalización de lo arbitrario y la producción hegemónica de consenso, así como la puja por hacer emerger o recrear significados alternativos” (2005, p. 6).

Por otro lado, proponemos recuperar la noción de repertorio propuesta por Diana Taylor (2011) en sus estudios sobre performance, para dar cuenta de los elementos mapuche que cada colectivo teatral decide utilizar en sus puestas en escena. La investigadora organiza los objetos de análisis de la performance en dos formas de materiales, los de “archivo”, compuesto por textos, documentos y estadísticas; y los actos en vivo, a los que denomina “repertorio”. Sobre este dirá:

consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, cantos; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto vivo, a través de fotos, videos o notas de producción. (Taylor, 2011, p. 14)

De esta manera, la noción de repertorio nos permite describir los diferentes componentes que cada puesta en escena aborda y observar cómo construyen aboriginalidad desde ese aspecto, es decir, cómo se construye un “repertorio” mapuche.

El primer caso de estudio: *Kajfvkura el valor de una historia inconclusa* de Bastidas

Yendo a la primera práctica escénica mapuche a analizar, observamos que el texto *Kajfvkura el valor de una historia inconclusa* (2012) se encuentra dividido en ocho actos que, de manera gradual, organizan la acción principal de la fábula. El nudo de la acción sucede alrededor de la invasión del ejército argentino al territorio mapuche, a mediados del siglo XIX. El personaje de Kajfvkura es quien queda con la responsabilidad de salvar a su pueblo y, para ello, no solo recurre a una estrategia política sino que posee, además, la fuerza de su linaje, que está radicada en la piedra azul que le regala su abuelo, logko [dirigente] de la comunidad en una ceremonia:

Lokgo: [...] ¡Y esta piedra azul representa nuestra fuerza! Hoy, es un día tan importante para nosotros, hago lo mismo que hizo mi abuelo, cumplo con mi rol de entregar el conocimiento con esta piedra azul que nos ha guiado de generación en generación. (Bastidas, 2012, p. 221)

La piedra azul que en mapuzugun significa kajfvkura [kajfv, azul y kura, piedra] es, como elemento, lo que propone en la obra la dimensión espiritual, hecho que se puede relacionar con la búsqueda que se comienza a realizar en cuanto a recuperación cultural en los años 90, desde el movimiento político mapuche.

En la primera escena se desarrolla la conversación de dos mujeres mapuche sobre la necesidad de preparar la ceremonia del Lakutun [ceremonia en la que se coloca un nuevo nombre a un niño] que le realizarán a Kajfvkura, donde además le entregarán la piedra azul. En la segunda escena se puede observar a Kajfvkura jugando al palig [juego mapuche] con otros niños y es llamado por la madre para prepararse para la ceremonia. De este modo, las dos primeras escenas permiten observar cuestiones referidas a la recuperación o al recuerdo de prácticas mapuche con la escenificación del Lakutun y el palig.

Para centrar el análisis en los aspectos significativos de la obra, en referencia al contexto histórico y político del Pueblo Mapuche, llevaremos la atención a la tercera escena, momento formado por el discurso del *Logko* [jefe de la comunidad] y abuelo de *Kajfvkura*, en el momento de realizar el *Lakutun*. En este parlamento dice:

Logko: [...] hace tiempo ha llegado gente extraña, del otro lado de la mar, pretendiendo invadir nuestro territorio. Y para lograrlo han arrancado la vida a muchos de nuestros hermanos. Por lo que muchos de ellos han tenido que huir, dejando atrás lo más sagrado, su agua, su río, su árbol, su animal. ¡Pero sabemos que podrán cortar nuestras ramas, talar nuestro tronco pero que jamás podrán arrancar nuestra raíz! Estamos luchando para evitar tanta agonía. Los Logkos como yo, tenemos una gran responsabilidad, la de defender y guiar a nuestro pueblo. Nuestro lof tiene una gran fuerza, ¡nuestro origen está en esta piedra! (p. 220)³

La escena finaliza cuando le entregan la piedra azul que simboliza no solo la fuerza sino el linaje de los *Kajfvkura*. Se expone en este argumento, por un lado, lo referido a los elementos claves de la constitución identitaria que se comienza a visibilizar en los años 90, lo que está vinculado a lo sagrado, el agua, el río, “nuestra raíz”. Por otro lado, se observa que se cumple la función ideológica o didáctica al poner el diálogo al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección; lo que puede visualizarse particularmente cuando el personaje explica la situación injusta que el Pueblo Mapuche comienza a vivir. El Logko le habla a su comunidad pero, claramente, dirigiéndose al público. Es decir, explicita una problemática a través del discurso oral. En cuanto a la progresión del conflicto estructural de la obra, hasta acá se establece la presentación del mismo y, luego comienza a desarrollarse, cuando *Kajfvkura* decide organizar a su gente en la *Meli Wixan Mapu*, los cuatro puntos cardinales. De esta manera finaliza el primer acto. Tal como figura en el escrito original.

Para avanzar necesitamos ir al tercer acto cuando la obra propone la escenificación de los poderes imperantes de la época, figurados en este caso en el Cura y en el Gral. Rocha⁴. Dicen los personajes:

Gral. Rocha: La verdad, padre, tengo que confesarle que gracias a vuestra bendición nuestra última incursión en contra de los salvajes ha sido todo un éxito.

Cura: ¡Cuánto me alegro, hijo! Pero no se olvide que no soy yo, sino que es el Señor quien les ilumina el camino.

Gral. Rocha: Amén, padre amén. Espero seguir contando con la ayuda de Dios para exterminar a estos indios de una vez por todas.

Cura: ¿Y... general? ¿Algún trofeo de caza esta vez?

Gral. Rocha: ¡Oh, sí! La verdad es que va a tener bastante trabajo con nuestra última adquisición, padre.

Cura: A ver, cuénteme ¿de qué se trata esta vez, general?

Gral. Rocha: Es una *Machi*... una bruja. Una india muy importante para los salvajes, seguramente vamos a poder negociarla muy bien padre.

Cura: Confío en poder ayudar, mi general.

Gral. Rocha: ¡Cómo no, padre! Hay que calmarle los ánimos, y en eso usted juega un papel fundamental, no olvide que la cruz y la biblia hacen milagros, padre.

Cura: En buena hora vino, general, ya está por comenzar la misa, traiga a la bruja, así la vamos acostumbrando a la civilización. (p. 225)

Los procedimientos realistas de la obra se hibridizan con intertextos paródicos como, por ejemplo, la escena descrita con los personajes Gral. Rocha y el Cura. En este texto aparecen recursos burlescos en relación con el Gral. Roca, representado por el Gral. Rocha, así como con la posición que tuvo la Iglesia frente al avance en tierras indígenas por parte del Estado, representada por el Cura. Mediante la parodia del discurso hegemónico del Estado, se explica la problemática mapuche desde una clave distinta, apelando a la reflexión y acción del espectador. Este recurso se repite y sistematiza en el despliegue de otras escenas de la obra.

Siguiendo con los procedimientos realistas del texto dramático, se puede situar el “personaje referencial” en *Kajfvkura*, quien en sus diálogos cumple con el recurso de la confianza discursiva, tal como se puede observar en el cuarto acto, en la segunda escena, una vez que ya rescataron a los mapuche y a la *maci* [persona con el don de curar espiritual y medicinalmente], que habían sido apresados y se reúnen en lo que se denomina la *Meli Wixan Mapu* [las cuatro tierras], donde participan varios *logkos* [dirigentes] y además *Kajfvkura* y su gente. Dice *Kajfvkura*:

Nosotros sabemos que el *wigka* solo quiere arrebatar nos nuestro territorio. [...] Por eso es necesario que mostremos al invasor que este es nuestro territorio. Donde nuestros antepasados descansan y donde cada fuerza cumple una función. El agua debe correr libre en nuestra tierra. Debe poder llegar desde la montaña pasando valles y llanuras hasta encontrarse con el mar. Dándonos la vida. (p. 228)

En su texto, Bastidas (2012) expone una crítica hacia las ocupaciones del territorio mapuche y demuestra la relación que mantiene el Pueblo Mapuche con su territorio, categoría que es nueva para los años 90, útil para mostrar el vínculo con el espacio geográfico que es mucho más que la tierra donde se vive. El territorio permite desarrollar el modo de vivir en articulación con la naturaleza, de esta manera, se puede continuar con la vida del mapuche, siendo que cada elemento cumple una función primordial, lo que se puede ver reflejado en las ceremonias que se realizan. Así, la obra desarrolla una tesis realista, es decir, una predicación sobre su contexto social con el fin de ratificar o modificar una idea del mundo circundante. En esta obra, la tesis hace referencia a la usurpación del territorio del Pueblo Mapuche en manos del Estado y al reclamo que se le realiza al mismo. Por lo tanto, la exposición escénica de esta tesis realista nos permite visualizar contenidos claramente históricos, políticos y sociales.

En lo referido a la construcción de aboriginalidad, en los fragmentos citados se encuentra el uso del *mapuzugun* para referirse a los pares mapuche: “*pu lamiem*”, “*peñi*”, nociones que se instalan en los años 90 para relacionarse entre mapuche y marcar, sobre todo, el trato diferente con el blanco. El grito de guerra, *Marici we* [Diez veces estamos vivos, diez veces venceremos], la reunión de las cuatro tierras o cuatro puntos cardinales, antigua forma de reunirse del Pueblo Mapuche y, por último, una nueva ceremonia donde *Kajfvkura* se convierte en *Toki* son todos elementos que se resignifican en los 90, como se dijo, con el fin de escenificar la cuestión mapuche como el derecho a lo diferente en términos de construcción de aboriginalidad.

Finalmente, en el octavo y último acto se escenifica el tiempo presente donde se escuchan ruidos de ciudad. En el centro de la escena la didascalia marca que hay un carrito pancharo con un cartel en el techo donde se puede leer “Quiroga Transa-c-ciones S.R.L.”, y aparece el personaje que representó al criollo Quiroga a lo largo de la obra, con un celular: “Quiroga: ¡Hola, hola! ¿Con España? Sí, sí, hablo desde Neuquén, Argentina ¿Cuánto? \$8000... sí, cómo no, ¡vendido, vendido!” (p. 237).

Siguiendo con la explicación de la didascalia, en ese instante la escena es invadida por un grupo de mapuche que portan pancartas donde se leen las siguientes consignas: “El Pueblo Mapuche vive, la lucha sigue y sigue”. Quiroga se ve invadido por la movilización y huye por bambalinas. De esa manera, finaliza la obra con esta escena situada en la actualidad. Se retoman los elementos paródicos con el discurso de Quiroga que habla con España y se ve invadido por una manifestación mapuche.

El final propuesto es abierto, no concluyente, es decir, la historia continúa, no hay un final para el conflicto planteado. Para Sebastián Alegre (2012), el valor de lo inconcluso está en buscar una nueva forma de construir la historia, en buscar la forma de lo inclusivo. Alegre afirma que, para poder constituirse, la historia oficial debió incorporar una sola voz y, de esta manera, propone pensar que a los silenciados de este modelo se los ha matado dos veces: a fuego y a sangre, primero, y a fuerza del silencio luego (p. 216). Lo inconcluso, para este autor, es la voz silenciada, es lo que falta: falta darle voz a los silenciados.

El segundo caso de estudio: *Awkarayen* [reescritura despojada] de Arancibia

El material propuesto acá es una adaptación libre basada en *Antígona* de Sófocles, Brecht y Watanabe, que realiza el dramaturgo y director David Arancibia de Santiago de Chile en el año 2012.

La obra comienza con una modificación que realiza Arancibia de la canción de Violeta Parra, “Arauco tiene una pena” grabada en Argentina en 1962, en este trabajo Violeta lamenta y reivindica las demandas del Pueblo Mapuche. Arancibia modifica el nombre de Arauco por Rauco y denomina a la canción *Awkin* [eco]. Dice hacia el final:

“Los presidentes
torturan, La
presidenta
también, Como
en la dictadura.

Como el General aquel.” (Arancibia, 2012. p.3).

Este comienzo es posible leerlo desde los recursos del teatro épico de Brecht, siendo que la música no acompaña, ni está para crear una atmósfera, sino que, cumple una función narrativa.

La obra no está dividida en cuadros o escenas, sino que son los cambios de espacio dramático los que hacen que se desarrolle, se configura así el texto dramático en nueve momentos. El primero de ellos está constituido por el diálogo de las dos hermanas, *Awkarayen* y *Fresia*. Dicen:

Awkarayen: ¡Ayúdame a guardar el
kultrung! *Fresia*: ¿Qué quieres
hacer?

Awkarayen: *Eluwün*.

Fresia: Pero no sabes cómo hacerlo.

Awkarayen: Sí. Recuerdo el canto de nuestra *ñuke* y de las *ñaña*. Recuerdo un canto que nacía de las lágrimas, pero que tenía mucha fuerza. Así despedían los antiguos a nuestra gente.

Fresia: Pero no es bueno salir todavía.

Awkarayen: ¿Acompañame? Para que cantemos juntas.

Fresia: Esta no es hora. Tu sabes que no podemos salir. Pun kemelay miawug tripaki wekufú kutran kiche trafentu ki [En la noche no es bueno que ande sale el wekufu]

Awkarayen: Los militares no conocen estos caminos de noche. Nosotras sí, porque los hemos recorrido desde niñas cuando jugábamos, cuando visitábamos a los parientes, cuando acompañábamos a los grandes a trabajar. Ellos no me pueden ver... ¿Y si me encontraran, qué? (p. 3).

En este fragmento se presenta el conflicto que inmediatamente se desarrollará, Awkarayen busca realizar elwün, la ceremonia de entierro y, Fresia su hermana le advierte que no pueden salir. Al igual que en *Antígona* de Sófocles el personaje busca enterrar a su hermano fallecido. La diferencia radica en que, en este caso, se busca representar, a través de una acción metacultural, una ceremonia mapuche, la referida a los muertos: el eluwun. En ese sentido, hay una recuperación de las ceremonias ancestrales que se reactualizan en la década de los '90, como se observó en la obra anterior. El segundo momento dramático es representado en el Palacio de Gobierno, donde está el Capitán General quien dice:

(...) grupo de traidores y rebeldes que han atacado ciudades y asentamientos privados que dicen pertenecerles. Es por eso que hemos de comunicar que frente a estas circunstancias, nuestras fuerzas militares han actuado como corresponde, con enorme valentía, para enfrentar a estos bárbaros, y en un enfrentamiento donde han resultado algunos de nuestros hombres heridos, hemos abatido a un miembro fundamental de estas fuerzas rebeldes (p.6). En el texto se da cuenta de los mapuches asesinados durante la democracia en Chile. Tanto en los gobiernos de la Concertación como en los de la derecha, se registran alrededor de quince casos, lo que ponen en evidencia la persistencia de la violencia estatal en distintos signos políticos. Hacia el final del segundo momento dramático, el Capitán General afirma: “Este gobernante defenderá con fuerza lo que nos pertenece. Porque estos son nuestros mares, nuestro cielo y nuestra tierra” (pág. 6).

El tercer momento dramático es la realización del eluwun, el entierro. Awkarayen realiza en mapuzugun [idioma mapuche] la ceremonia a su hermano, que es interrumpida por los militares que la arrestan. En el siguiente momento se representa el encuentro entre el Capitán General y Awkarayen, luego se suma Fresia, su hermana. Dicen los personajes:

Capitán General: ¿Y aun así has osado a desobedecer las leyes?

Awkareyn: No escuché hablar al kallfü. En todo el meli wixan mapu no hubo ley alguna que desobedecer. Solo escuché a mi corazón. Eso lo aprendí de mi madre, y de todas las mujeres y ancianas que he conocido. Cuando muere uno de nosotros, debemos acompañarlo para que regrese a la tierra de la que vinieron nuestros antepasados (...) (p. 10).

Los personajes: en busca de la resistencia

El personaje central se identifica con Awkarayen, este personaje femenino es el que propone importantes quiebres narrativos. En primer lugar, la obra comienza con su aparición y la de su hermana Fresia, segundo personaje femenino importante. Pero es Awkarayen la que dará inicio al conflicto de la obra cuando dice:

Awkarayen: ¿Dejarás entonces que la muerte de nuestro hermano quede impune?

Porque si tú les das la razón a ellos, te estás sometiendo a sus leyes y a la represión. Si el estado nos exige obediencia ciega ¡Ciega ha de ser también, la rebeldía! (...) (pág. 4)

(...) Fresia: ¡Awkarayen! Si vas, lo menos que recibirás son palos. Awkarayen: Los gnen están de mi parte.

Fresia: Pero las balas no lo saben.

Awkarayen: ¿Y qué? Si caigo, otros estarán ahí para levantarse. (Se va). (pág. 5).

Awkarayen es el personaje que funciona como articulador dentro de la obra: es quien pone en relación a los demás personajes, y en quien se visualiza con más claridad la problemática territorial del Pueblo Mapuche. A su vez, es quien realiza la ceremonia y quien establece un puente entre los vivos y los muertos al llevar a cabo el elewun. En cuanto al personaje de Fresia, asume, de algún modo, la función de continuar con la ceremonia cuando su hermana muere. Tras el fusilamiento de Awkarayen, Fresia, testigo de la escena, abraza su cuerpo y le canta un ulkantun para acompañar el tránsito de su alma hacia la tierra de los ancestros. Es decir, queda a cargo, de la ceremonia, a pesar de haberse negado inicialmente cuando su hermana le pide que la acompañe a realizar el eluwun.

Otro de los personajes importantes en la obra es Mankepillán, cuya configuración se construye en intertextualidad con Tiresias en *Antígona* de Sófocles. Al igual que el adivino trágico, Mankepillán encarna una figura liminal: ciego en términos físicos, pero portador de una verdad que excede el orden visible y racional del poder. En su confrontación con el Capitán General, se despliega una tensión central entre dos modos de concebir el territorio, la autoridad y el conocimiento, lo observamos en el siguiente fragmento:

Mankepillán: Lo que quiero decir es que hay territorios que no están al alcance de tus ojos.
Capitán General: ¡Ciego loco!

Mankepillán: Es verdad. Soy ciego. Pero en este mundo no hay locos. Solo seres que revelan verdades.

Capitán General: ¿Y qué vienes a revelar tú? Mankepillán: Lo que siempre ha estado ante tus ojos. Capitán General: ¿Qué cosa?

Mankepillán: (...) ¡A la muerte se la debe respetar! (p. 16 y 17).

Cuando Mankepillán afirma que “hay territorios que no están al alcance de tus ojos”, introduce una noción de territorio que desborda su dimensión material y geopolítica para inscribirse en un plano simbólico, espiritual y ancestral. En este sentido, el territorio mapuche no aparece únicamente como espacio físico en disputa con el Estado chileno, sino como un entramado de sentidos, memorias y vínculos con los muertos que no puede ser reducido a la lógica estatal de apropiación y dominio. La ceguera del personaje, lejos de constituir una carencia, se resignifica como condición de posibilidad para acceder a esas otras dimensiones invisibilizadas por el poder.

La respuesta del Capitán General —“¡Ciego loco!”— refuerza esta oposición, al intentar deslegitimar ese saber desde categorías que históricamente han sido utilizadas para excluir otras formas de conocimiento. Sin embargo, Mankepillán invierte esa lógica al afirmar que “en este mundo no hay locos, solo seres que revelan verdades”, desplazando así la locura hacia el propio orden dominante que se niega a ver.

El núcleo del fragmento se condensa en la afirmación: “¡A la muerte se la debe respetar!”, que reactualiza el conflicto trágico clásico —el derecho a dar sepultura—, pero lo resignifica en clave histórica y política contemporánea. En efecto, si en *Antígona* el conflicto se centra en los cuerpos sin sepultura, en esta obra el problema se amplía hacia una dimensión más compleja: no se trata únicamente de los muertos sin rito, sino de los muertos sin justicia.

Desde esta perspectiva, el personaje del Capitán General puede leerse como una condensación de distintas figuras del poder estatal chileno. Por un lado, remite a Creonte como representante de la ley y el orden; por otro, evoca la figura del dictador en la época de Augusto Pinochet —a quien se aludía como “Capitán General”—, estableciendo así un puente entre la violencia dictatorial y las violencias ejercidas en democracia. De este modo, el fragmento no solo refiere a las muertes recientes del Pueblo Mapuche, sino que inscribe esas muertes en una genealogía más amplia de violencia estatal.

En este cruce entre intertextualidad clásica, memoria histórica y conflicto territorial, la obra construye una escena en la que el respeto por los muertos se vuelve inseparable de la demanda de justicia. Así, el mandato ético que enuncia Mankepillán no solo interpela al personaje opresor, sino también al espectador, al poner en evidencia que la negación del rito funerario es, en última instancia, una forma de negación de la humanidad y de la historia de un pueblo.

Finalmente, y cercano a una justicia poética, el Capitán General muere, luego de escuchar el espíritu del eco que entre muchas cosas le dice:

Y en el horizonte se escucha el sonido del viento:

Sumisión a los gobernantes. Sumisión a los gobernantes.

Libertad a los habitantes de esta tierra (p. 21).

Hace su aparición Fresia y en su último texto dice: “A mis hermanos, a mis padres y a mis abuelos, como a tantos otros, los persiguen, los torturan, los maltratan, los golpean, los están matando. Esa es la verdad” (p. 22). De esta forma se da por finalizada la obra.

La construcción de aboriginalidad en la dramaturgia mapuche

En cuanto a la construcción de aboriginalidad, tal como mencionamos en la introducción del trabajo, nos centramos en los argumentos de Claudia Briones (1999), los que desarrollaremos de manera sintética en este apartado. Así, podremos reflexionar sobre cómo se representa esta operación en las dramaturgias mapuche de Bastidas y Arancibia.

La noción de aboriginalidad está íntimamente relacionada con la construcción de nación, esa configuración de un “nosotros” que constituye una praxis históricamente específica que, a la vez, produce “otros internos”. Para la autora, es pertinente reflexionar acerca de la categorización del indio como diferente en el momento colonial. A partir de ese contexto inicial, lo indígena ha sido y es lo esencialmente distinto. Se debe tener en cuenta, explica, que los indígenas han negociado siempre en el marco de procesos de subordinación, colonial primero y estatal después, lo que supone que la diferencia esencializada se articula con la desigualdad, la asimetría. Puntualmente, refiriéndose a la noción de aboriginalidad, Briones sostiene que “se comienza a ver como un proceso de construcción material e ideológico de otro aborígen en la esfera pública, proceso que lejos está de depender solamente de los mismos aborígenes” (1999, p. 154). Esta construcción de aboriginalidad estará llevada adelante por distintas agencias: el Estado y sus instituciones, los medios de comunicación –

entre otros actores— y, también, los propios mapuche. Proponemos, entonces, indagar cómo son escenificadas estas construcciones de aboriginalidad, a través de lo poético, en las obras teatrales analizadas.

En este sentido, encontramos en primer lugar el uso del mapuzugun [idioma mapuche] en ambas prácticas escénicas aunque utilizan grafemarios distintos, se promueve a través del uso del idioma mapuche operar sobre la diferencia a través de lo que Claudia Briones (1999) denomina un despliegue cultural. Sobre ello explica que los reclamos indígenas debieron operar sobre la diferencia, atendiendo al discurso hegemónico que lo instaló en el blanqueamiento, en el mestizaje o, en el peor de los casos, en la extinción. Para este nuevo escenario que se consolida en los 90, en ambos lados de la cordillera, fue necesario poner en escena la propia cultura tal como era entendida por los mapuche que llevaron adelante el movimiento político de aquellos años. Se darán las escenificaciones de la diferencia, como plantea Briones (2001) en otro de sus trabajos, concluyendo que el activismo cultural mapuche es entendido en clave política, ya que se relaciona directamente con la concepción y la construcción del activismo político mapuche, su base política, y habla por ella. La misma autora va a llamar a estas acciones “performances hiper-realistas de mapuchidad”, en el sentido de producción de la identidad marcando el antagonismo. El activismo cultural mapuche está cargado de lo que Briones también denomina “esencialismo estratégico”, esto es, promover tanto en la práctica íntima como, y sobre todo, en la social, lo que se entiende por la forma mapuche de vivir, de relacionarse y de practicar la cultura.

El idioma mapuche comienza a utilizarse como marca de lo distinto, de lo particular; además de instalarse en la vida cotidiana de algunos mapuche, también lo hace en las esferas públicas de la mano de activistas del movimiento político, como modo de empoderamiento de lo distinto y propio de lo mapuche. El uso entonces del *mapuzugun*, como símbolo estratégico, está estrechamente vinculado con las funciones performativas del lenguaje, en el sentido de la palabra que se hace acción, que busca un efecto (Golluscio, 2006). En este sentido, se puede observar en varias escenas de *Kajfvkura el valor de una historia inconclusa*, el uso de las formas de llamarse entre mapuche como, por ejemplo: *lamgen*, *peñi*, *maci* y *toki*. En tanto, en *Awkarayen* [reescritura despojada] aparecen las denominaciones que se utilizan entre mapuche para dirigirse a un grupo grande, como son por ejemplo: *Pu lamgen*, *pu wenui*, *com pu che*. Con respecto a lo relacionado a lo ceremonial, es representado a través del discurso, en el caso de la obra de Bastidas, distinto al trabajo de Arancibia, que lo representa en escena, esto lo observamos en la ceremonia del *elwun*, el entierro que realiza la protagonista a su hermano. En *Kajfvkura el valor de una historia inconclusa*, el primer parlamento del *logko*, abuelo de *Kajfvkura* por ejemplo, cuando realizan la ceremonia del *Lakutun*, habla de los invasores, en cambio, en el material escénico de Arancibia esto, es actuado a través del personaje de *Awkarayen* y los militares que interrumpen la ceremonia que realiza el personaje.

Las puestas en escena analizadas reponen, a su vez, ceremonias antiguas que se han dejado de practicar, como son las referidas en el texto dramático de Bastidas al *Lakutun* [colocación de un nuevo nombre a un niño] y en Arancibia a la ceremonia realizada por *Awkarayen* del *eluwun* [ceremonia del entierro].

En el discurso de *Awkarayen* cuando defiende su accionar frente a la prohibición de enterrar a su hermano muerto, aparece la relación con el territorio, y aparecen además otros elementos como es la *Meli Wixan Mapu* [las cuatro tierras], y la noción de pueblo. Dice:

Capitán General: ¿Y aun así has osado a desobedecer las leyes?

Awkarayen: No escuché hablar al *kallfü*. En todo el *meli wixan mapu* no hubo ley alguna que desobedecer. Solo escuché a mi corazón. Eso lo aprendí de mi madre, y de

todas las mujeres y ancianas que he conocido. Cuando muere uno de nosotros, debemos acompañarlo para que regrese a la tierra de la que vinieron nuestros antepasados. Desde que tengo conciencia he respetado las creencias que me enseñaron. Si la muerte es mi castigo, la muerte he de recibir. ¿Puedes matarme después de morir? (p. 11).

Ejes culturales y políticos del Pueblo Mapuche que se instalaron en los años 90 y que los observamos también en Kajfvkura el valor de una historia inconclusa cuando dice: “Ha sido muy importante este Meli Wixan Mapu, para entender la difícil situación en la que nos encontramos como pueblo. Por eso debemos estar dispuestos a dar la vida, por defender nuestro territorio” (p. 229). Las dramaturgias en estudio y sus montajes escénicos proponen representar un personaje histórico, el logko Kajfvkura buscando reivindicar sus acciones que sucedieron, desde fines del gobierno de Rosas y hasta 1879, años entre los que creó y resistió bajo la Confederación Indígena, junto a otros logko. Y un personaje clásico, Antígona que ha sido reactualizada por diferentes dramaturgos en distintos momentos históricos políticos. En ambos casos, se retoman hechos históricos para reconstruirlos desde la mirada mapuche y generar así también una estrategia política. A partir de esta idea, se vuelve sobre diferentes sucesos históricos para darles una nueva lectura que sea útil para explicar el presente a la luz del nuevo programa político. En este sentido, las prácticas escénicas mapuche contemporáneas proponen revisar el pasado y el presente, gesto en el cual no solo involucra a los mapuche sino también a la sociedad no mapuche, como se podemos observar en el último texto del personaje de Kajfvkura:

Ahora compartimos nuestro territorio con mucha otra gente no mapuche, que no es responsable de crímenes cometidos en contra de nuestro pueblo. Tenemos que aprender a convivir con ellos, respetándonos mutuamente. Pero nunca debemos perder nuestra identidad, nunca nos olvidemos que somos un pueblo vivo. El pueblo mapuche. (p. 236)

Todos estos elementos conforman lo que Briones (2005) denomina operación metacultural, es decir, toda producción cultural que presupone revalidar ciertos marcos culturales que se entienden como distintivos de esa cultura particular. Y en ese revalidar, la propia cultura se negocia, se modifica y se adecua para construir la propia aboriginalidad. Generando un repertorio mapuche, a través de los diferentes componentes/elementos que cada colectivo teatral decide utilizar como representación de “lo mapuche”.

En síntesis, las prácticas escénicas mapuche analizadas conforman a través del uso del idioma, del tratamiento de ceremonias ancestrales y la utilización de la vestimenta tradicional mapuche un repertorio mapuche accionado en una operación metacultural. De este modo, proponen visualizar los elementos que se buscaron instalar desde los años 90 con el movimiento político mapuche. Las nuevas nociones que surgieron en ese contexto, como Pueblo Nación Mapuche a ambos lados de la cordillera, abordadas desde lo poético.

Conclusiones parciales:

A lo largo de este trabajo, abordamos el análisis de las prácticas escénicas mapuches contemporáneas de Kajfvkura: el valor de una historia inconclusa y Awkarayen [reescritura despojada] puestas en escena que incorporan a su matriz estético-procedimental los elementos políticos que buscó insertar el activismo político mapuche de los 90. Los materiales escénicos toman lo que durante esos años se fue instalando como la propia cultura mapuche desde lo que Briones denomina como activismo cultural mapuche, que destaca el uso de la propia cultura por parte de los activistas mapuche durante este período. Esto, lo observamos a lo largo de las obras, en las escenificaciones que se dan sobre las

ceremonias mapuche, la utilización del idioma y la recuperación de ceremonias mapuche ancestrales con sus nombres en *mapuzugun*. De esta manera, las construcciones de aboriginalidad, escenifican la diferencia.

Referencias bibliográficas

- Arancibia, D. (2012). *AukaRayen (reescritura despojada)*. [Texto teatral no publicado].
- Bastidas, J. (2012). Kajfvkura el valor de una historia inconclusa. En M. Garrido (Dir.), *La Dramaturgia de Neuquén en el desafío. Antología con estudio crítico* (pp. 217-237). Neuquén. Ed. Educo.
- Briones, C. (Comp.). (2005). *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Antropofagia.
- Briones, C. (2001). *Cuestionando geografías estatales de inclusión en Argentina. La política cultural de organizaciones con filosofía y liderazgo Mapuche*. En D. Sommer (Ed.), *Cultural Agency in the Americas: Language, Ethnicity, Gender and Outlets of Expression*. Duke University Press.
- Briones, C. (1999). *Weaving “the Mapuche people”*. En *The Cultural Politics of Organizations with Indigenous Philosophy and Leadership* [Tesis doctoral]. University of Texas at Austin.
- Delrio, W., Escolar, D., Lenton, D. y Malvestitti, M. (Eds.). (2018). *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Editorial Universidad Nacional de Río Negro.
- Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Atuel.
- Golluscio, Lucía. (2006). *El PUEBLO MAPUCHE: poéticas de pertenencia y de devenir*. Biblos.
- Kropff, L. (2010). *Teatro, identidad y política en Territorio Mapuche*. En *Teatro mapuche: sueños, memoria y política* (pp. 9-28). Ediciones artesEscénicas.
- Palermo, Z. (2012). *De cánones y lugarizaciones*. En L. Massara, R. Guzmán y A. Nallin (Eds.), *Literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones, volumen II* (pp. 63-76). Universidad Nacional de Jujuy.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de Performance*. Fondo de cultura económica.