

FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

# MITOLOGÍA Y RITUAL SELK'NAM EN LA CREACIÓN TEATRAL.

Tesis para optar al Grado Académico de Magister en Artes Mención: Dirección Teatral

**Claudia Andrea María Cattaneo Clemente**

Profesor Guía: Juan Pablo Donoso

**Santiago, Chile. 2004**



..	1
<b>AGRADECIMIENTOS .</b>	<b>3</b>
<b>RESUMEN .</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN .</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO I. Mito y rito en la antropología. . .</b>	<b>11</b>
<b>1.1 Definiciones de mito y rito . . .</b>	<b>11</b>
<b>1.1.1 El rito como recuperación del mito . . .</b>	<b>15</b>
<b>1.1.2 El retorno a la era paradisiaca . . .</b>	<b>17</b>
<b>1.2 Componentes del rito . . .</b>	<b>18</b>
<b>1.2.1 Los dioses altos y femeninos . . .</b>	<b>18</b>
<b>1.2.2 La presencia del fuego en el ritual . . .</b>	<b>20</b>
<b>1.2.3 Las posesiones chamánicas en éxtasis . . .</b>	<b>22</b>
<b>1.2.4 Muerte y resurrección en las sociedades secretas . . .</b>	<b>24</b>
<b>1.2.5 El tabú de la sangre . . .</b>	<b>26</b>
<b>1.3 Rituales contemporáneos . . .</b>	<b>27</b>
<b>1.3.1 El canto a lo divino . . .</b>	<b>27</b>
<b>1.3.2 El rezo del rosario misionero . . .</b>	<b>28</b>
<b>1.3.3 Rito de exterminio en el matadero magallánico . . .</b>	<b>29</b>
<b>CAPITULO II. Historia, mitología y ritual del pueblo Selk'nam. . .</b>	<b>33</b>
<b>2.1 El pueblo Selk'nam . . .</b>	<b>33</b>
<b>2.1.1 Organización social . . .</b>	<b>34</b>
<b>2.1.2 Los Selk'nam a la llegada de los europeos . . .</b>	<b>35</b>
<b>2.1.3 El exterminio del pueblo Selk'nam . . .</b>	<b>36</b>
<b>2.2 Mitología Selk'nam . . .</b>	<b>39</b>
<b>2.2.1 Origen mítico: La era hóowin. . .</b>	<b>40</b>
<b>2.2.2 Kreeh: La hija del cielo . . .</b>	<b>43</b>
<b>2.2.3 Chamanes, sabios y profetas . . .</b>	<b>45</b>

2.3 Ritos del pueblo Selk'nam . . .	46
2.3.1 Rito de iniciación femenina . . .	46
2.3.2 Ritos de nacimiento y muerte . . .	47
2.3.3 Ritos de caza . . .	51
2.4 Elementos constitutivos de la Ceremonia del Hain . . .	52
2.4.1 El escenario y la choza ceremonial. . .	52
2.4.2 Simbología del Hain: el sentido de la Ceremonia. . .	55
2.4.3 El consejero del Hain . . .	56
2.4.4 Los Klóketen y sus madres . . .	58
2.4.5 Cantos, danzas y pinturas ceremoniales . . .	60
2.4.6 La palabra en el ritual Hain. . .	63
<b>CAPÍTULO III. Mitología y ritual en la creación escénica . . .</b>	<b>67</b>
3.1 Conceptos de mito y rito en el teatro contemporáneo . . .	69
3.1.1 Antonin Artaud: El teatro de la crueldad . . .	69
3.1.2 Jerzy Grotowski: El teatro Pobre . . .	73
3.1.3 Peter Brook: El teatro sagrado . . .	76
3.2 Un nuevo paradigma: El Teatro Antropológico de Eugenio Barba . . .	79
3.3 Mitología y ritual en el Teatro Chileno . . .	84
<b>CAPÍTULO IV. "Kiepja: La hija de la Luna": Experiencia de creación . . .</b>	<b>91</b>
4.1 Fundamentos de la elección temática. . .	91
4.2 El texto escénico en su relación con la historia, mito y rito Selk'nam. . .	92
4.2.1 La culpa en el alma humana . . .	93
4.2.2 Estructura textual . . .	98
4.3 Concepción textual y escénica de los personajes. . .	102
4.3.1 El Carnicero y José Menéndez . . .	103
4.3.2 La Mujer Magallánica . . .	107
4.3.3 Luna y Kiepja . . .	109
4.3.4 El hombre Antorcha . . .	112
4.3.5 Los participantes de la Ceremonia del Hain . . .	113

4.3.6 El narrador . . .	115
4.4. Proceso de puesta en escena . . .	117
4.4.1 Los ensayos de la obra . . .	117
4.4.2 Escenografía . . .	118
4.4.3 Composición actoral . . .	121
CONCLUSIONES . . .	123
BIBLIOGRAFÍA . . .	127
MATERIAL AUDIO-VISUAL: . . .	132
ANEXO . . .	135



---

*A Bianca De Petris Luna, centro sagrado de mi mitología encarnada.*



## AGRADECIMIENTOS

‘A cada uno de ustedes

por abrir nuevos horizontes,  
permitir este exquisito viaje  
y fundar en mi Ser una huella inviolable.’

A Juan Pablo Donoso

A Susana Cáceres

A Alberto Kurapel

A Juan Morano Cornejo

A María Elena Clemente

A Mario Cattaneo Porta

A Abel Carrizo Muñoz

A Carlos Aldunate

A Juan Barattini

A Luis Advis

A Héctor Ponce

A Norma Norma Ortíz

A Mirna Soza

A Gloria Ramírez

A Mónica Carrasco

A Jorge Gajardo

A Nicolás Toro

A Paulina Catrileo

A Rocío González

A Laura Valenzuela

A Osvaldo Artaza

A Manuel Pérez

Al Museo chileno de Arte Precolombino

Al Magister en Dirección Teatral

A la I. Municipalidad de Punta Arenas.



## RESUMEN

La presente investigación teórico-práctica se centra en la historia cultural, mítica y ritual del pueblo Selk'nam de Tierra del Fuego. Nuestra hipótesis plantea que la recuperación de elementos históricos, míticos y rituales de esta cultura, podría servir como punto de partida para la creación de puestas en escena de inspiración magallánica. Motivados por esta idea, llevamos a cabo la escritura, escénica y textual, de la obra **Kiepja: La Hija de la Luna**, realizando una observación y descripción del proceso de montaje.

En el primer capítulo definiremos los conceptos de rito y mito en el ámbito de la antropología. El segundo capítulo da cuenta de aquellos elementos de la historia, mitología y ritual Selk'nam, que pensamos podrían ser utilizados en una puesta en escena. El capítulo tercero se centra en la práctica teatral, buscando allí indicios de la utilización de los conceptos mencionados en creadores del teatro contemporáneo y en el teatro chileno. Finalmente, exponemos el proceso de creación de la obra **Kiepja: La Hija de la Luna**, en donde se buscó aplicar lo investigado teóricamente.

***(...) Y aunque nos puedan hacer jabón a todos Para ellos no hay jabón que les lave tu sangre. "Germania. Muerte en Berlín" Heiner Müller.***



# INTRODUCCIÓN

El primer contacto que tuve con la cultura Selk'nam fue a través de la lectura del libro titulado **Los Selk'nam: la vida de los Onas** (1922) de la antropóloga Anne Chapman. En esta obra la autora relata su investigación y vivencias en terreno con Lola Kiepja, la última chamán Selk'nam, que vivió hasta 1966 en Argentina, año de su muerte. Para mí, en esta obra, las palabras de Kiepja traslucen una concepción de vida donde la inocencia y la pureza están siempre presente en el pensamiento y acción de un pueblo exterminado tras la llegada de los colonizadores, desde el primer encuentro que tienen con Hernando de Magallanes en 1519, donde se estimaba una cantidad de 5.000 individuos. En el año 1843 el número de sobrevivientes, según datos recogidos por la Gobernación de Magallanes, se reduce a 1.500 Selk'nam<sup>1</sup> distribuidos en pequeños grupos en el sur de Argentina.

La doctora Chapman realiza una investigación antropológica sobre la vida, costumbres y ritos de este grupo étnico de Tierra del fuego, basándose en autores como el sacerdote y etnólogo Martín Gusinde y Lucas Bridges, entre los más destacados, quienes recogen datos de la experiencia directa con los Selk'nam que aún vivían en su estado natural.

Sería importante para la antropología y la historia de nuestro país conocer su modo de vida y visión de mundo expresadas a través de sus ceremonias, entre ellas la más significativa: 'La Ceremonia del Hain'. Interesante para la creación teatral es **rescatar**

---

<sup>1</sup> Perich, José: **Extinción indígena en la Patagonia**. Talleres Gráficos Uteau y González Ltda., Punta Arenas, 1985. p.167

**estas investigaciones para aplicarlas en el campo de las artes escénicas pues allí la incorporación y disposición de los elementos componentes de la historia, mitología y ritual Selk'nam, pienso podrían ayudar a crear un teatro de inspiración propiamente magallánica.**

Crecí y me eduqué en la Región de Magallanes donde he podido presenciar, en mi vida profesional, algunos intentos de rescate de expresiones culturales regionales y específicamente de la cultura Selk'nam, en el campo de la danza, en el área musical, en la pintura, en la poesía <sup>2</sup>, pero en el teatro no ha habido ninguna obra de 'creación' con dicha temática, más bien la elección ha recaído en obras extraídas de la dramaturgia nacional. Todos estos intentos tienen como resultado obras con una visión localista y más bien folclórica, limitando el vasto sentido que posee el Hain, Ceremonia principal de los Selk'nam.

Por mi experiencia puedo afirmar que no se ha realizado, hasta hoy, en Magallanes un teatro de 'creación' como tampoco una **reescritura de los motivos indígenas que amplíen el sentido de nuestros códigos escénicos.**

Al leer sobre el exterminio Selk'nam en una entrevista hecha por A. Chapman, a Luis Garibaldi Honte, mestizo *Haush*, uno de los últimos sobrevivientes, éste declara:

***“(...) Me bautizó el padre Zenone en el año 1914 (...) No sabía nada yo, que era para purificar el alma, para sacar el pecado. No sabía lo que era pecado, porque si uno hace las cosas reales como son, uno vive como debe vivir un ser humano”.*** <sup>3</sup>

Estas declaraciones nos entregan ciertos antecedentes sobre la cosmovisión y pensamiento del pueblo Selk'nam, libre de las concepciones culposas pertenecientes a la religión cristiana. De no haber sido, este pueblo, radicalmente exterminado, tal vez, habría constituido una parte importantísima de la base de nuestra forma de vida. El teatro también podría haberse visto modificado en su concepción, en sus objetivos sociales, en su creación. Por esto, creo fundamental asir este pensamiento plasmado en la Ceremonia del Hain, como base para una creación teatral de inspiración magallánica que pueda abrir nuevas miradas sobre nuestra historia e impulse futuras investigaciones sobre otros pueblos indígenas, permitiendo a su vez, crear obras, textual y escénicamente, con estas temáticas sin que por ello sean necesariamente costumbristas. Cuando hablamos de 'creación', nos referimos a:

***“(...) sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Esas y no otras”.*** <sup>4</sup>

Nos referimos a aquel viaje hacia el centro sagrado de la escena y su encuentro con el espectador, al nacimiento y muerte ritual, al re-nacimiento y transformación en otra escena que surja de sí misma en el despojo del mundo objetivo, que conduce al

---

<sup>2</sup> Cabe destacar: 'Karukinká' (2000), Grupo de danza Municipal, dirigido por Jorge Carvajal, montaje realizado con música del grupo 'Alturas'; Andrea Araneda, artista plástica y en poesía, Pavel Oyarzún entre otros.

<sup>3</sup> Chapman, Anne: *El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra del Fuego. Vázquez Mazzini Editores, Buenos Aires, 1991. P.67*

<sup>4</sup> Paz, Octavio: *El arco y la lira. Fondo de Cultura Económica, México, 1956. p. 45*

encuentro de otros sentidos dentro de una causalidad implícita. Tzvetan Todorov nos dice al respecto:

**“Al referirnos a la causalidad, debemos evitar reducirla a lo que podríamos denominar la causalidad explícita. Hay una diferencia entre ‘Juan arroja una piedra. La ventana se rompe’ y ‘La ventana se rompe porque Juan arroja una piedra’. La causalidad está tan presente en un caso como en el otro, pero sólo en el segundo lo está de manera explícita. (...) Si un relato se organiza de acuerdo con un orden causal, pero conserva una causalidad implícita, con ello mismo obliga al lector virtual a realizar el trabajo que el narrador se negó a hacer”.**<sup>5</sup>

Dado que no existe un teatro de ‘creación’ de la Región de Magallanes, y que en el teatro de creación nacional, en sus puestas en escena, no es usual encontrar la recuperación de los ritos, mitos e historia de las culturas originarias, particularmente de la cultura Selk’nam, consideramos esencial preguntarnos si se puede llevar a cabo un teatro de inspiración magallánica, utilizando como punto de partida, elementos rituales, históricos y mitológicos de la cultura Selk’nam. Esta es una de las preguntas que pretende responder nuestra investigación, para ello hemos formulado una interrogante previa que aclarara el punto donde nos encontramos al iniciar este trabajo:

¿Existe en el teatro una aplicación de los conceptos de rito, mito y culturas originarias?. De ésta se desprende otra pregunta:

¿Es posible establecer relaciones pragmáticas entre los conceptos de mito, rito y creación teatral?. Nuestra respuesta tentativa a estas preguntas constituye la hipótesis de esta investigación; **creemos que la recuperación de elementos míticos, rituales e históricos de la cultura Selk’nam, podrían servir como punto de partida para la creación de puestas en escena de inspiración magallánica.** Nuestro objetivo es concretar escénicamente la incorporación de estos elementos y así demostrar que el estudio y recuperación de las culturas originarias podrían servir de base y enriquecimiento a un teatro de ‘creación’. Por esto es preciso investigar la mitología, los rituales y la historia del pueblo Selk’nam para seleccionar aquellos elementos que puedan servir de inspiración para la creación escénica. Una vía que deberíamos seguir es la realización de un estudio de los conceptos de mito y de rito en el marco de disciplinas como la antropología y la filosofía para luego, aplicarlos en la praxis escénica a través de la escritura y puesta en escena de una obra de inspiración magallánica. La otra vía consistiría en revisar qué aplicación han tenido los conceptos de mito, rito y culturas originarias en creadores contemporáneos como Eugenio Barba, Peter Brook, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, y buscar ejemplos similares en el teatro chileno (dramaturgia y dirección).

Debido a que ésta es una investigación teórico-práctica, es necesario efectuar la escritura, escénica y textual, de una obra inspirada libremente en la cultura Selk’nam y ponerla en escena como experiencia de creación.

Ya que el tema que estudiamos, creemos, se ha considerado, apenas o nada, en la creación escénica nacional, estimo que éste podría ser nuestro aporte y sus resultados podrían estimular a otros creadores teatrales en su interés y búsqueda sobre, y a través,

<sup>5</sup> Todorov, Tzvetan: *Poética*. Editorial Losada, S.A., Segunda edición, Buenos Aires, 1975. p.p. 67-68

de las culturas originarias como una rica fuente de inspiración.

El rescate de las culturas originarias, su idioma, cantos, maquillajes, mitos y ritos, dotaría al teatro de visiones antropológicas y filosóficas que se interrelacionarían con diversas disciplinas escénicas, convirtiendo este rescate en un legado de memoria histórica para las futuras generaciones, actualizando nuestros orígenes en nuestro devenir.

Mediante la observación directa y la medición cualitativa del proceso de creación de la obra **Kiepja: La Hija de la Luna**, intentaremos comprobar nuestra hipótesis, utilizando una metodología descriptiva, método perteneciente a las ciencias sociales. Este método nos pareció el más adecuado para el enfoque que le hemos dado al tema.

En el primer capítulo definiremos los conceptos de rito y mito en el ámbito de la antropología, buscaremos la estrecha relación entre ambos términos y tomaremos los elementos fundamentales que constituyen el rito para, posteriormente seleccionar los componentes que se relacionen con la cultura Selk'nam en la 'Ceremonia del Hain'.

El segundo capítulo de nuestra tesis investiga dentro de la historia, mitología y ritual del pueblo Selk'nam, aquellos elementos que pueden ser utilizados en una puesta en escena.

El capítulo tercero pertenece exclusivamente al teatro, buscaremos allí la utilización de los conceptos mencionados en creadores del teatro contemporáneo, luego intentaremos encontrar ejemplos similares en el teatro chileno, dividiendo nuestra búsqueda en períodos históricos significativos.

Finalmente, expondremos el proceso de experiencia de creación de mi obra **Kiepja: La Hija de la Luna**, en donde se aplicó lo investigado teóricamente. Por último daremos a conocer las conclusiones desprendidas de nuestra investigación y experiencia práctica de creación.

# CAPÍTULO I. Mito y rito en la antropología.

## 1.1 Definiciones de mito y rito

Antes de ahondar en las relaciones entre mito, rito y teatro, es importante comenzar por encontrar una definición operativa de estos conceptos. El Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española dice que el rito convoca dos términos: costumbre y Ceremonia, nos dice que: 'rito es un conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas impuestas por costumbre'; Allí encontramos la definición de Ceremonia como un: 'acto o serie de actos exteriores arreglados por ley o costumbre, en celebración de una solemnidad'. Costumbre es una 'práctica muy usada y recibida que ha adquirido fuerza de precepto', y el mito es descrito como 'Fábula, ficción, tradición alegórica, especialmente en materia religiosa.'<sup>6</sup> Como vemos, ambos términos implican una serie de conceptos que amplían sus significados. Estos han sido discutidos ampliamente a lo largo de la historia por la antropología. Son estos estudios los que nos han interesado para acercarnos a nuestra hipótesis y por esta razón nos referiremos a ellos.

---

<sup>6</sup> Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española, Tomo tercero, Editorial Ramón Sopena, S.A., Barcelona, 1962.

Mircea Eliade, antropólogo rumano nacido en Bucarest en 1907, profesor de filosofía e historia de las religiones, realizó múltiples investigaciones referentes a mitos, rituales y religiones de diversos lugares del mundo realizando su tesis de doctorado sobre el yoga. Sus publicaciones, tanto independientes como en colaboración con otros antropólogos, son numerosas. Su visión posee la riqueza de la filosofía y del estudio cultural de las religiones; debido a esto su definición de mito y rito abre de manera poética las múltiples posibilidades de creación.

Eliade (1907-1986) en su artículo titulado ‘Los Mitos y el pensamiento mítico’ (1976)<sup>7</sup>, expone la evolución histórica de la definición de mito y su relación con el rito. En este trabajo aclara que en los inicios de estos estudios el hombre del siglo pasado definía el mito como aquello que se oponía a la ‘realidad’. Esta definición nos parece tan amplia como inexacta. El autor continúa diciendo que para los griegos la palabra *mythos* significaba ‘fábula’, ‘cuento’, ‘narración’ o simplemente ‘habla’ y que luego pasó a emplearse en contraposición a *logos* e ‘historia’, definiendo entonces el mito como ‘lo que no puede tener existencia real’. Después fue adquiriendo diversos significados que le fueron dando el sentido que hoy conocemos. Los primeros filósofos Jonios, aclara el autor, se negaron a aceptar como reales los mitos homéricos ya que buscaban la comprobación física de las cosas. Los intelectuales alejandrinos del período helenístico los estudiaron a través de la literatura, aludiendo ser cuentos que poseían significados ocultos. Posteriormente en el siglo III a.C. se estudiaron los mitos homéricos como una recreación de la memoria confusa o como la transfiguración imaginaria de las hazañas de los grandes reyes primitivos, pero el estudio científico del mito comienza en 1825 con la publicación de la obra de Karl O. Müller titulada ‘Introducción a la mitología científica’, donde expone su teoría estableciendo que éste sería la resultante de lo que él denomina ‘enfermedad del lenguaje’. Eliade explica que esta teoría se funda en el cambio de nombre de un dios cuando pasa de un idioma a otro, lo que daría origen al equívoco sobre una multitud de dioses, cuando en realidad existiría solamente uno: el sol. Esta teoría permaneció vigente hasta la aparición de E. B. Tylor en 1871 quien - nos transmite Eliade - dirige la mirada sobre las culturas primitivas donde estaría, para él, la raíz del significado de la palabra mito:

***“Tylor alegaba que la causa principal de la transfiguración de la experiencia diaria en mito radicaba en que existía la creencia general en los primitivos de que la naturaleza poseía un alma, y, por tanto, era susceptible de personificación”.***<sup>8</sup>

Esta ‘teoría animista’<sup>9</sup>, que supone el inicio de la religión monoteísta en el culto a los espíritus de la naturaleza y a sus antepasados, que desemboca en el politeísmo, es desechada luego de estudios realizados en la época a nativos australianos, no encontrándose, entre ellos, ni ritos naturistas ni cultos a los antepasados, sino la creencia en una sublime y remota divinidad.

---

<sup>7</sup> Eliade, Mircea: *Los mitos y el pensamiento mítico*. En: **Mitos**. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1976. p.p 13-29

<sup>8</sup> ***Eliade, Mircea: Los mitos y el pensamiento mítico. Op.Cit. p. 14***

<sup>9</sup> Nos referimos a la creencia en la actividad voluntaria animada por espíritus de los seres orgánicos e inorgánicos y de los fenómenos de la naturaleza, profesada por pueblos primitivos y acompañada de la adoración a dichos seres y fenómenos.

Posteriormente se consideró al mito como explicación del rito, el pionero de esta teoría fue el antropólogo británico Arthur M. Hocart para quien mito es:

**“(...) la explicación verbal y la justificación del rito: los actores personifican a los inventores supuestos del rito, personificación que se nos dará a conocer como mito”.**<sup>10</sup>

Por lo que Arthur Hocart afirma que es imprescindible estudiar los mitos rituales que preceden en varios siglos a los mitos épicos. El antropólogo británico estudia los mitos más arcaicos escritos en ‘védico’<sup>11</sup>, como el ‘*Rigveda*’, plegaria de los brahmanes de la India, encontrando que aquel ‘origen ritual’ del mito es la ‘creación original del mundo’, suceso que es recordado en un mito que posteriormente se revivirá en un rito, otorgándole sentido.

**“Así pues, el ritual forma parte del mito, y el mito forma parte del ritual. El mito describe el ritual y, por su parte, el ritual actualiza el mito. (...) Así pues, el mito confiere la vida por sí mismo, pero no puede ser recitado sin ritual; uno y otro son inseparables”.**<sup>12</sup>

Posteriormente Karl Jung, en 1949, propone la concepción de mito como la estructura más arcaica y ‘etiológica’<sup>13</sup> que no debe necesariamente apoyarse en un rito.<sup>14</sup> Durante los treinta años siguientes aparecieron diversas corrientes de estudio antropológico; la más destacada de éstas es el estructuralismo<sup>15</sup> con su representante más sobresaliente, Claude Lévi-Strauss, quien se refiere al ‘pensamiento mítico’<sup>16</sup>, como el tipo de lógica empleada en el pensamiento mitológico de extrema rigurosidad al igual que aquella utilizada en la ciencia moderna; agrega que la diferencia sólo se halla en el objeto de estudio y no en la calidad del proceso intelectual. Dicho de otra manera, el hombre siempre ha pensado con la misma corrección. Para Lévi-Strauss ambos pensamientos, el

<sup>10</sup> Eliade, Mircea: *Los mitos y el pensamiento mítico*. Op.Cit. p. 15

<sup>11</sup> Sánscrito del 800 a. de C. que se diferencia del sánscrito clásico utilizado mil años después, en forma y objetivo. El védico: ‘En vez de ser florido, ingenioso, sutil, irreal, es simple y directo, ya que lo que pretende no es hacer ostentación de oficio literario, sino transmitir información.’ En: Arthur Hocart: *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*. 2° ed., Siglo Veintiuno Editores, España, 1985. p. 16

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.p. 31, 33

<sup>13</sup> Etiológica: Estudio sobre las causas de las cosas. Teoría creada para explicar ciertos hechos. *V.gr.*: La explosión de un volcán, formación de islas o lagunas, fertilidad de un área de terreno, etcétera.

<sup>14</sup> Eliade, Mircea: *Los mitos y el pensamiento mítico*. Op.Cit. p. 16

<sup>15</sup> ‘Tanto en lingüística como en etnología toda estructura se considera un juego combinatorio independiente de la consciencia. En consecuencia, Lévi-Strauss no buscará el ‘significado’ del mito a nivel de consciencia. El mito, al ser la expresión por excelencia del pensamiento primitivo, tiene como finalidad ‘ofrecer un modelo lógico capaz de eludir la contradicción’.’ Esta aclaración fue hecha por Mircea Eliade en: *Los mitos y el pensamiento mítico*. Op.Cit. p. 17

<sup>16</sup> Eliade toma el ‘pensamiento mítico’ que menciona Lévi-Strauss (‘El pensamiento Salvaje’) desarrollándolo y dándole otra connotación.

mítico y el moderno, son distintas estrategias para hacer posible la investigación científica de la naturaleza.

Eliade continúa ahondando el significado del mito, la historia de las religiones, de acuerdo a su experiencia en este campo. Afirma que para las sociedades arcaicas y tradicionales, el mito narra una historia sagrada que habla de los sucesos que acontecieron en el origen de los tiempos.

***“El mito es siempre la relación de ‘un acto creador’, del tipo que sea, en cuanto nos informa de algo que llegó a ser. Los agentes son seres sobrenaturales; los mitos descubren su actividad creadora y manifiestan el carácter sacro (o simplemente ‘sobrenatural’) de su obra”.***<sup>17</sup>

Así los mitos son considerados verdaderos cuando se encuentran entre realidades, y son sagrados por ser los exponentes de la obra de seres sobrenaturales, por ejemplo, los mitos cosmogónicos son verdaderos porque la existencia del mundo está allí para comprobarlos, o el mito del origen de la muerte es confirmado como verdadero debido a la mortalidad del hombre.

Referente a esta asociación entre mito y creación (del hombre, del mundo, etcétera), se constituye, según el pensamiento de Mircea Eliade, en el paradigma de todos los actos humanos significativos. Al conocer el mito se descifra el ‘origen’ de las cosas y, por consiguiente éstas se pueden controlar y manipular a voluntad, modificando la historia mítica. Este conocimiento se experimenta ‘ritualmente’:

***“(…) ello en la recitación ceremonial del mito o al practicar el rito del que es modelo y justificación”.***<sup>18</sup>

Al revivir ritualmente la historia que transporta el mito se está trascendiendo el tiempo, tornándose éste en una historia contemporánea, volviendo transformado a la vida. Los mitos trascienden el tiempo profano de secuencia cronológica y por ende penetra en un tiempo sagrado recuperable.

La relación entre mito y rito es contemporánea en los estudios antropológicos; al hablar de mito no podemos dejar de referirnos al rito, ya que ambos conceptos se complementan, afirman y definen.

Ahora bien, para Mircea Eliade demostrar algo ritualmente equivale a:

***“(…) declarar una presencia sagrada, el misterio de una hierofanía”***<sup>19</sup>

A su vez, de las investigaciones de James Frazer se desprende que un rito implica siempre una reiteración de actos con fines mágico-religiosos, lo que se distancia del concepto de repetición que nos muestra un movimiento o acción que no necesariamente implica un significado por sí mismo. El autor de **La rama dorada** (1944)<sup>20</sup>, nos informa que a través de épocas variadas, en diversas tribus primitivas, encontramos

---

<sup>17</sup> Eliade, Mircea: *Los mitos y el pensamiento mítico. Op.Cit. p. 18*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>19</sup> Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I. De la Prehistoria a los misterios de Eleusis. Ediciones Cristiandad, S.A., Madrid, 1978. p. 44. (Hierofanía: dirección de ceremonias de iniciación de los misterios sagrados.)*

características semejantes en cuanto a las ceremonias realizadas. Recordemos que Ceremonia para Frazer es un conjunto de ritos.

### 1.1.1 El rito como recuperación del mito

Los autores, Frazer, Jensen, Eliade y el filósofo Juan Rivano, coinciden en que el rito es la 'recuperación representada'<sup>21</sup> de los mitos que lo originan.

Como ya vimos en el punto anterior, M. Eliade nos abre amplias posibilidades de análisis frente a la conexión dependiente entre ambos conceptos. Siguiendo esta línea de pensamiento, Ad. Jensen comenta que la íntima relación que existe entre el mito y el culto (acto de adoración<sup>22</sup>), constituye una característica esencial en la mayoría de las formas primitivas de la religión. El conocimiento mítico del mundo ha influido de modo decisivo sobre todas las formas de vida del ser humano. Veamos, por ejemplo, los llamados 'Sistemas duales' que menciona éste autor; para él los mitos de las divinidades 'gemelas': sol y luna, reflejan de manera confrontante el mundo, las oposiciones de día y noche, de hombre y mujer, de derecha e izquierda y de muchos otros fenómenos polares. Dice Ad. Jensen:

***“Mito y culto han sido reconocidos desde hace ya mucho como una unidad inseparable, aunque a menudo se hayan ignorado las consecuencias de dicho conocimiento”. (...)***

Y continúa diciendo que en algunos casos:

***“(...) los actos de culto no son más que representaciones dramáticas de los acontecimientos descritos en los mitos correspondientes”.***<sup>23</sup>

Debemos dejar en claro que el autor, en el mismo párrafo, aclara que se refiere al culto como una Ceremonia. Tengamos presente que una Ceremonia es un conjunto de ritos, donde mito da sentido al ritual, cantando o danzando con un objetivo inserto en la historia relatada, es decir traspasando de principio a fin el mito que se cuenta anteriormente, durante o después de la danza o el canto. Vemos entonces que los mitos son una adaptación del orden universal, y los ritos la demostración precisa y concreta de dicho orden que cobra importancia en la comunidad a un nivel de toma de conciencia de éstos en la medida en que se reiteran.

Existen variadas formas de expresión del mito durante un ritual, una como ya hemos visto es la palabra, configurando el relato del mito en algún momento del rito, y otra es el gesto. Jensen nos dice:

***“(...) hay contenidos de vivencias que no se pueden revelar por medio del***

<sup>20</sup> Frazer, James: **La rama dorada**. Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

<sup>21</sup> Entendemos como “recuperación representada” a la dramatización sagrada de los hechos que relata el mito. El mito como texto y el rito como recuperación de éste mediante su representación.

<sup>22</sup> **Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española**, Tomo tercero. Op.Cit.

<sup>23</sup> **Jensen, Ad. E.: Mito y culto entre pueblos primitivos. 1° ed., México, Fondo de cultura económica, 1966. p. 55**

**lenguaje. Y así preferimos, a menudo, el gesto o el acto como medio de expresión, en lugar de la palabra".**<sup>24</sup>

Sin duda el lenguaje es un preponderante medio de comunicación en las culturas primitivas, esto es revelado en la importancia que se le asigna a los mitos como relato, pero sabemos que no es el medio exclusivo de transmisión de una mitología, ya que el gesto también encierra una historia subtextual perteneciente a la memoria colectiva del pueblo teniendo su origen en los gestos relacionados íntimamente con un mito determinado, con aquellos gestos subentendidos de las unidades relatadas en el mito. Veamos la acción principal del mito de Prometeo; es conocido por todos el obsequio del fuego, por parte de este titán a los hombres. Es evidente que en cualquier rito de fuego, el oficiante asumiría la gestual del portador de este elemento y sin pronunciar palabra lo identificaríamos con el Prometeo del mito, sabiendo con qué intención entrega el fuego y qué espera que los hombres hagan con éste. Es decir en el gesto ritual está contenido el sentido de un rito. El hecho que en un almuerzo, un comensal tome el cuchillo y corte un trozo de carne, por sí solo, no se convierte en un rito. Lo que podría transformarlo en un acto ritual sería la forma y el sentido que se le da a este almuerzo. El gesto realizado y el sentido dado a la acción de cortar la carne haría que éste se transformara en un ritual. El por qué y el para qué de este acto es lo que podrían darle el carácter de sagrado. El rito de la comunión de la Iglesia Católica conmemora la última cena de Cristo y da al comulgante un cuerpo nuevo, el cuerpo simbólico de Cristo. Si realizáramos el rito de cortar la carne conmemorando un hecho mítico con connotaciones sagradas, a diferencia del acto cotidiano de cortarlo para comerlo por la única necesidad de calmar el hambre, sí se podría empezar a ver la primera acción bajo el prisma de un carácter ritual.

Los mitos se transmiten a la comunidad por medio de los ritos que los conmemoran, estos expresan los conocimientos esenciales sobre la vida. Sin aquella idoneidad no se podría conservar el orden social establecido, por lo que la comunidad pasaría a perder el sentido que la reúne: sobrevivir. Los mitos y ritos son de primordial importancia en la vida de los pueblos primitivos, transportan el conocimiento, reglas y explicaciones sobre su mundo.

Referente a la función explicativa que tienen los mitos, J. Osten nos dice que:

**"Los mitos son historias que explican cómo el mundo llegó a ser lo que es".**<sup>25</sup>

Para Juan Rivano, esta función tendría tres características: la primera es la de responder a un cuestionamiento mediante una historia *ad hoc* con pie forzado ya que conocemos el final, por ejemplo, la muerte origina una historia del por qué morimos, esto a su vez tiene como resultado el rito que recupera el suceso original del primer muerto que atrajo la muerte a los hombres.

La segunda característica es la de la conducción de un acontecimiento o serie de sucesos primigenios que han producido algo extraordinario transmitido de generación en generación. La transmisión se realiza mediante ritos que mantienen vivas la historias

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>25</sup> Osten, Jarich: *Cit. por Juan Rivano en: Los mitos. su función en la sociedad y la cultura. Bravo y Allende editores, 2° ed., Chile, 1997. p. 37*

ancestrales en las nuevas generaciones que formarán, después de conocido el mito, parte activa de la comunidad.

La tercera característica es que ninguna de estas explicaciones se le habría ocurrido a él, ya que los mitos son el resultado de la aplicación a los hechos de la experiencia de la imaginación ingenua. Las preguntas que surgieron a los hombres en épocas primitivas no son las que podrían ocurrírseles hoy en día, donde los avances de la ciencia tratan de resolver los enigmas de la naturaleza; por ende, a los niños de hoy no se les ocurriría preguntar lo que inquietó a los niños de antaño. Al tener la curiosidad de saber por qué el cielo no se cae y no poseer ni la respuesta científica ni el conocimiento necesario para investigarla, me hace utilizar la imaginación para respondérmelo: el cielo es sostenido por el gigante Atlas. Para comprobar la historia creada, se construye entonces un rito de adoración y ofrenda a Atlas para mantenerlo en relación cordial con los hombres y lograr así que continúe sosteniendo el cielo. Otro ejemplo es la necesidad de saber por qué morimos, el mito relata que en la era paradisíaca, el hombre cayó en desgracia con los dioses perdiendo su inmortalidad (la causa del infortunio de los hombres es diversa en cada comunidad primitiva); para esto el rito consiste en un viaje extático, realizado por un chamán para restaurar la inmortalidad perdida. Así vemos cómo todos los mitos de la comunidades primitivas van dando origen a ritos; es decir, los ritos buscan su explicación en mitos primigenios, impulsando a los hombres a volver a una época mítica.

### 1.1.2 El retorno a la era paradisíaca

---

En este punto nos abocaremos al mito de la era paradisíaca que encontramos presente en diversas comunidades primitivas, correspondiente al período mítico previo a la caída de los hombres frente a los dioses. Mircea Eliade nos comenta que el 'mito de la era paradisíaca'<sup>26</sup>, existe en todo el mundo, su principal característica es la inmortalidad que ofrece a los hombres. Los mitos paradisíacos podrían clasificarse en dos grandes categorías: 1) en la que hablan de la extrema proximidad primordial entre la tierra y el cielo; 2) en la que se refieren a un medio concreto de comunicación entre el cielo y la tierra. Sobre este punto nos referiremos a las características generales de cada categoría. En aquel tiempo el cielo estaba muy próximo a la tierra y se podía ascender fácilmente mediante cualquier elemento de la naturaleza como un árbol o una montaña. El chamán lo haría con el tiempo valiéndose de un árbol o un tronco utilizado como poste cósmico. Cuando el cielo fue alejado infinitamente de la tierra, la etapa paradisíaca llegó a su fin y los hombres quedaron relegados a un estatus inferior al de los dioses. En la era paradisíaca, los dioses bajaban a la tierra y se mezclaban con los humanos, quienes también podían subir al cielo, generalmente llevados por pájaros.

Los dones específicos del hombre de la época paradisíaca, sin tener en cuenta sus contextos geográficos respectivos eran: inmortalidad, espontaneidad, libertad, posibilidad de ascensión al cielo, encuentro con los dioses, amistad con los animales y conocimiento del lenguaje de éstos. Todo se perdió como consecuencia del desprestigio del hombre

---

<sup>26</sup> Eliade, Mircea: *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*. En: **Revista trimestral Hiógenes**. Editorial sudamericana, Abril - Julio, Buenos Aires, 1953. p.p. 33-46

frente a los dioses, como consecuencia de un error cometido. El papel del chamán fue entonces abolir la condición de hombre derrotado y restituirle al ser humano su condición originaria, mediante la celebración de ritos. El autor nos dice que el chamán está dotado de la capacidad de entrar en éxtasis y que gracias al don de realizar viajes místicos, puede dominar el campo espiritual y ver todo lo concerniente a las almas.

Durante cada viaje extático, el chamán imita graznidos de aves, silbidos o sonidos de tambores que lo acompañan, ejecutados por algún ayudante o por él mismo. También la comunidad ritual realiza cantos de una sola línea melódica o imita el grito de un pájaro determinado.

La amistad con los animales y el reconocimiento de sus lenguajes son aspectos que el chamán domina en su viaje, reinstaurando así la era paradisiaca e iniciando el camino que restituirá la democracia en las relaciones divino - humanas.

Si bien es cierto que el chamán anula durante su viaje la separación cielo-tierra, lo hace temporalmente, subiendo al cielo en espíritu y no físicamente como lo hacía en la era paradisiaca. La muerte no es anulada, por ende, la inmortalidad y las relaciones democráticas con los dioses se conciben y adquieren *post-mortem*. Es el espíritu el que podrá alcanzar el estado de hombre original, restableciendo permanentemente la democracia que existió en la era paradisiaca.

## 1.2 Componentes del rito

Luego de la lectura de investigaciones antropológicas, determinaremos algunos de los elementos que constituyen un rito, teniendo en cuenta que sólo consideraremos aquellos elementos que sirvieron de inspiración a la experiencia de creación escénica, para probar nuestra hipótesis en relación a ciertos componentes mitológicos y rituales Selk'nam, no ajenos a los caracteres de casi todas las comunidades 'ágrafas'<sup>27</sup> del mundo. Por consiguiente, dejaremos de lado aquellos elementos presentes en un rito que no nos corresponde analizar aquí.

### 1.2.1 Los dioses altos y femeninos

---

Mircea Eliade llama dioses altos a la Luna y al Sol. Entre los múltiples tipos de mitos existentes se encuentran los de dioses y héroes. En las sociedades más primitivas (cazadoras y recolectoras), los mitos de dioses altos son sencillos. Se cree que el ser supremo creó el mundo y al hombre, pero abandonó muy pronto a sus creaturas y se esfumó en el cielo. A veces no llega a terminar su trabajo creador y deja a otro ser divino para que continúe su obra. En algunos casos, el retiro se debe a una interrupción en las comunicaciones entre el cielo y la tierra, o al incremento del distanciamiento ya existente entre éstos. Para algunos mitos, la vecindad original del cielo y la presencia de Dios

---

<sup>27</sup> Incapacidad de escribir, desconocimiento o pérdida de la facultad de comunicarse a través del lenguaje escrito.

sobre la tierra constituye un estado paradisiaco. La categoría de este *deus otiosus*, frecuentemente olvidado, fue asumido por varias divinidades, las cuales intiman más con el hombre, ayudándole o persiguiéndole en forma más directa y activa que cuando eran solamente parte del lejano firmamento.

El científico nos dice que las religiones politeístas suelen caracterizarse por albergar mitologías ricas en simbolismos y argumentos dramáticos. No es necesario hacer mención de los mitos trágicos de los dioses y héroes griegos, donde encontramos muertes y resurrecciones generalmente asociadas a fenómenos de la Naturaleza, envueltas en turbias circunstancias. Recordemos las fiestas ditirámicas, donde Dionisio es asesinado en otoño y resucitado en primavera.

Estas muertes y resurrecciones serían, según Eliade, actos creadores ya que traen consigo una sólida relación con la Naturaleza. El período de muerte o morada en las regiones infernales se relaciona con la estación invernal y por consiguiente, los nacimientos se vinculan con la primavera.

En las comunidades primitivas, íntimamente ligadas a la Naturaleza, surgen con mucha fuerza los mitos del Sol y la Luna, ya sean estos hermanos o esposos, con su permanente conflicto. Las mitologías lunares acostumbran a encerrar historias trágicas referentes a muertes sangrientas, persecuciones y amenazas. Eliade observa que mientras el Sol siempre permanece idéntico, la Luna crece y mengua, desapareciendo sólo para volver nuevamente a la vida después de tres noches. En la religión de muchos pueblos primitivos se considera a la Luna como el primer humano que murió. Sin embargo para el hombre religioso, la muerte no es extinción, sino un cambio solamente, es decir una nueva clase de vida. Existen múltiples mitos relacionados con las fases de la luna, su muerte y resurrección, que tienen que ver con mitos del país de la muerte, con las aventuras del primer antepasado, con los misterios de la fertilidad y el nacimiento, de iniciación, magia, etcétera.

El descubrimiento de figuras líticas femeninas correspondientes al último período glacial ha demostrado la presencia de la mujer en las divinidades, como *Kreeh* (luna) en los Selk'nam, y es muy posible que éstas divinidades sean la encarnación de antepasados míticos. En las tribus donde las deidades son femeninas, se han encontrado estatuillas que representan a la abuela mítica de la que se supone descienden todos los miembros de la tribu y que actúa como protectora de las familias y moradas. La costumbre tribal suele ser similar en todas las regiones donde abundan las divinidades femeninas, se les honra al regreso de las largas expediciones de caza, ofrendándoles alimentos como trozos de una masa hecha con agua y harina, leche y miel, o grasa de animales, todo aquello que el grupo considere como exquisitez. De algún modo se puede precisar que las estatuillas representan la sacralidad femenina y en consecuencia los poderes mágico-religiosos de las diosas.

Eliade nos presenta al investigador 'Alexander Marshak'<sup>28</sup>, como la persona que ha podido demostrar la existencia, en el Paleolítico superior, de un sistema simbólico de registro del tiempo, basado en la observación de las fases lunares. Así se puede

---

<sup>28</sup> Eliade, Mircea: *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*. Op.Cit. p. 27

entender mejor el significado fundamental de la luna en las mitologías arcaicas y, sobre todo, el hecho de que el simbolismo lunar haya integrado en un único 'sistema', realidades tan diversas como la mujer, las aguas, la vegetación, la serpiente, la fecundidad, la muerte, el 'renacer'. Todos estos antecedentes expuestos, confirman la función ritual de las figuras líticas y las inscripciones paleolíticas. Hoy parece evidente que estas imágenes y símbolos paleolíticos se refieran a determinadas 'historias', es decir, a sucesos relacionados con las estaciones, con los hábitos de los animales salvajes, con la sexualidad, la muerte, los poderes misteriosos de ciertos seres sobrenaturales y con los chamanes.

***“Podemos considerar las representaciones paleolíticas como una especie de código significativo a la vez del valor simbólico (mágico-religioso por consiguiente) de las imágenes y de su función en las ceremonias en que se hacía referencia a diversas historias. Nunca llegaremos a conocer el contenido de tales ‘historias’, pero los ‘sistemas’ en que se enmarcan los distintos símbolos nos permiten al menos adivinar su importancia en las prácticas mágico-religiosas de las gentes del Paleolítico”.***<sup>29</sup>

Hay cierto número de civilizaciones arcaicas, que se sustentan de la caza, la pesca<sup>30</sup> y la recolección<sup>31</sup>, que han sobrevivido hasta hace poco al margen de la civilización moderna (en Tierra del Fuego: los Selk'nam, Yámanas, Tehuelches y Kaweshkar; en África: los Hotentotes y Bosquimanos; en la zona ártica: los Inuit; etcétera<sup>32</sup>). Estas civilizaciones 'detenidas' en una etapa semejante al Paleolítico Superior constituyen en cierto sentido 'fósiles vivientes'.

### 1.2.2 La presencia del fuego en el ritual

---

En este punto haremos una comparación entre los mitos arcaicos y cristianos en cuanto a la utilización del fuego como requisito para acceder al paraíso. Cabe señalar que para los cristianos, el paraíso se torna inaccesible a causa del fuego que Dios pone en la entrada, portado por dos ángeles.

***“(…) Y habiendo expulsado al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines, y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la***

<sup>29</sup> Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I. De la prehistoria a los misterios de Eleusis. Op.Cit.* p. 40

<sup>30</sup> La pesca, para los Selk'nam, se realizaba a lo largo de la costa durante la marea baja, recogiendo a mano peces varados en charcos o matándolos con pequeñas lanzas. También utilizaban redes colocadas en la desembocadura de los ríos. Cfr. Anne Chapman: Op.Cit. y Martín Gusinde: Op.Cit.

<sup>31</sup> Labor específica de las mujeres en la división del trabajo. Consistía en recolectar todo objeto de la naturaleza que no requiriera un conocimiento o herramienta especializados, como: plantas, mariscos, huevos, agua, etcétera. Cfr. Anne, Chapman: Op.Cit. y Martín Gusinde: Op.Cit.

<sup>32</sup> Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I. De la prehistoria a los misterios de Eleusis. Op.Cit.* p.40

**vida”.**<sup>33</sup>

Es así como aquel que quiere penetrar en el paraíso tiene que atravesar primeramente el fuego que lo resguarda. Dicho de otro modo:

**“(…) sólo aquel que ha sido purificado por el fuego puede entrar en el paraíso”.**<sup>34</sup>

En la mitología primitiva la doctrina del fuego purificador que determina el acceso al paraíso está en manos del chamán durante su viaje extático. Según Eliade, el dominio del fuego pertenece a los ‘amos del fuego’, los chamanes. En la mitología cristiana el fuego que precede al paraíso es llevado por los ángeles con espadas de fuego que Dios dispone vigilando la entrada del Jardín del Edén para que los expulsados no vuelvan a entrar.

Eliade nos dice que para los hombres primitivos, los espíritus se distinguen de los cuerpos humanos por su incombustibilidad. El dominio del fuego se traduce entonces en términos sensibles, como la trascendencia de la condición humana; es decir sólo el chamán, que ha llegado a ser espíritu durante su viaje puede atravesar el fuego. Éste trasciende la condición humana y accede al paraíso en espíritu, después de la muerte o durante los estados similares a ésta, como el trance chamánico. En la creencia cristiana también se alcanza el paraíso en espíritu después de la muerte o durante el trance de posesión del Espíritu Santo donde los participantes son bautizados por medio de lenguas de fuego. La Biblia menciona el bautizo del Espíritu Santo a los primeros cristianos luego de la muerte de Jesús, purificando por medio de lenguas de fuego a los fieles en Pentecostés, posibilitando a los bautizados el acceso extático al paraíso.

Si se compara el fuego purificador de las tradiciones cristianas que precede al paraíso con el dominio del fuego de los chamanes, podemos notar por lo menos una característica común: tanto en uno como en el otro caso, atravesar indemne el fuego es signo de haber abolido la condición humana. Al superar esta índole limitada y desconocedora de los ámbitos del más allá, se abren las posibilidades del alma de percibir los secretos de la Naturaleza. Este discernimiento adquirido al traspasar el fuego, es el conocimiento de la inmortalidad, que tanto para las culturas primitivas como para la creencia cristiana, se obtiene después de la muerte.

Frazer nos expone dos teorías respecto al fuego: la ‘teoría solar’ de Wilhelm Mannhardt y la ‘teoría purificatoria’ de Eduardo Westermarck. La teoría solar nos dice que el fuego en las ceremonias cumple la función de imitador de las cualidades de la luz y del calor del sol que mantiene con vida y energía a los seres vivos, plantas y animales. La teoría purificatoria se refiere a las cualidades del fuego de quemar y desinfectar con su poder, todos los elementos nocivos que amenazan la vida de los seres vivos. Para James Frazer ambas teorías son complementarias ya que:

**“(…) la imitación de los rayos solares en las ceremonias fue primaria y original, la purificación atribuida fue secundaria y derivada”.**<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Biblia de Jerusalén: Edición Española dirigida por José Ángel Ubieta. Barcelona, 1971. Génesis 3; 24

<sup>34</sup> Eliade, Mircea: La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas. Op.Cit. p. 43

<sup>35</sup> Frazer, James: La rama dorada. Op.Cit. p. 722

El fuego como ente purificador está además relacionado a la idea de ‘fin de mundo’ y la consiguiente restauración del paraíso. Eliade hace una interesante relación entre las religiones cósmicas de los pueblos ágrafos y la escatología Judeocristiana; si bien, poseen grandes diferencias, ambas concuerdan en la restauración del paraíso por medio de la purificación del fuego. Para los cristianos y judíos, vendrá el fin del mundo que conocemos y llegará ‘una tierra y un cielo nuevos’<sup>36</sup>, alcanzándose la misma abundancia que reinaba en el Edén.

Creemos que la presencia del fuego en las culturas paleolíticas es esencial en el desarrollo de la vida y crecimiento intelectual. El fuego es utilizado para calentarse, para cocinar, para ahuyentar a las bestias peligrosas y conducir las hacia las trampas. La tenencia del fuego dio a la humanidad poder sobre todos los seres vivos y tribus menos evolucionadas, y marcó el cambio en el desarrollo humano. Poseer y manipular el fuego significaba controlar la vida y la muerte, lo que otorgaba una jerarquía y transformaba los poderes del fuego en mágicos y sagrados. Por ende, no ha de sorprendernos que se le sitúe en un lugar primordial en la vida de las culturas paleolíticas y como constatamos, también en nuestras culturas, tanto en la vida cotidiana como en la religiosa.

### 1.2.3 Las posesiones chamánicas en éxtasis

---

Así como el hombre en sus etapas primitivas explica los procesos o fenómenos de la naturaleza atribuyéndolos a seres vivos que actúan dentro o detrás de ellos, de la misma manera explica los fenómenos de la vida y de la muerte. Si un animal vive o se mueve es porque posee dentro otro animalito que lo mueve, así mismo, si un hombre vive o se mueve es porque dentro de él habita un hombrecillo que lo mueve.

***“El animalito dentro del animal y el hombre dentro del hombre es el alma”.***<sup>37</sup>

La actividad del animal y del hombre se explican por la presencia del alma, también el sueño o la muerte se entienden como la ausencia de ésta ya sea temporal como es en el sueño o permanente como es en la muerte. Es así como el hombre desea evitar la muerte o ausencia permanente del alma, impidiendo que ésta salga del cuerpo o, si ha salido, asegurando su retorno. Para ello el hombre primitivo crea los tabús o prohibiciones especiales destinadas a perpetuar el alma dentro del cuerpo, o su regreso a éste. Según James Frazer, los tabús no son sino:

***“(…) reglas destinadas a asegurar la presencia continua o retorno del alma”.***<sup>38</sup>

La forma de las almas es, para los hombres primitivos un modelo a escala del mismo hombre. Los *Inuit* creen que el alma presenta la misma figura que el cuerpo del hombre a quien pertenece, pero es de una naturaleza más sutil y etérea localizada en el pecho<sup>39</sup>,

---

<sup>36</sup> Biblia de Jerusalén: Op.Cit. Amós 9, 13; Isaías 30, 33; Apocalipsis 21, 1-5

<sup>37</sup> Frazer, James: *La rama dorada*. Op.Cit. p.218

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 218

<sup>39</sup> Estas afirmaciones las encontramos en: *Ibid.*, p. 219

indios como los *Nootkas* creen que un hombre diminuto habita en la coronilla, y que mientras el hombrecillo se mantenga erguido, el hombre permanecerá sano, si el hombre pierde el sentido o cae enfermo es porque el hombrecillo ha perdido su posición erguida. Entre las tribus indias del río Bajo Fraser (Vancouver, Canadá), se dice que el hombre posee cuatro almas, de las cuales la principal tiene la forma de un maniquí mientras las demás son sombras de éste.

Tan exacto es el parecido del maniquí al hombre, es decir del alma al cuerpo, que así como hay cuerpos pesados y ligeros, gordos, delgados, altos y bajos, también en las almas se encuentran las mismas características. El peso del alma está en relación con el tamaño de ésta, y es así también su durabilidad. Si un niño muere es debido a que su alma es demasiado pequeña y liviana.

Se cree que cuando un alma ha huido inevitablemente de algún cuerpo, ésta se encontrará con alguna persona de la tribu destinada a ser un futuro chamán, este encuentro estará determinado por algún suceso extraordinario como un accidente mortal, un sueño o un viaje extático. En general las almas de los antepasados toman así posesión de un joven y proceden a iniciarlo. Una vez consagrado por esta primera posesión y por su iniciación, el chamán ya está dispuesto a recibir a otros espíritus o almas que deseen habitarlo. Estas almas son siempre de chamanes muertos o que sirvieron a antiguos chamanes.

***“Tusput, el célebre chamán Yakuto, contó lo siguiente (...): Un día, cuando vagaba por los montes, me detuve, allá abajo, hacia el norte, junto a un montón de leña para guisar mi comida. Encendí allí la lumbre; pero bajo aquella hoguera estaba enterrado un chamán tungús. Su espíritu se apoderó de mí”.***<sup>40</sup>

En América del Sur, los Bororo son escogidos por el alma de un muerto o por un espíritu; después de introducirse en el cuerpo, el elegido se convierte en receptáculo de un espíritu que habla por su boca. A partir de entonces, es ya chamán.

Por otro lado, estas primeras experiencias extáticas van seguidas de una instrucción que imparten los viejos chamanes. Entre los Selk'nam la vocación espontánea se hace notoria en una extraña actitud del joven, por ejemplo: 'canta mientras duerme'.<sup>41</sup> También puede llegarse voluntariamente a un estado análogo: se trata sólo de ver a los espíritus, 'Ver a los espíritus'<sup>42</sup> en un sueño o durante la vigilia es la señal decisiva de la vocación chamánica, espontánea o voluntaria. Porque sustentar relaciones con las almas de los muertos equivale en cierto modo a 'estar muerto uno mismo'. Por eso, en toda América del sur el chamán ha de morir simbólicamente para poder encontrar las almas de los chamanes y ser instruido por ellas, porque los muertos lo saben todo.

Así, se conserva el esquema perfecto de una muerte y una resurrección rituales.

<sup>40</sup> Eliade, Mircea: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Fondo de Cultura Económica México D.F., México, 1960. p. 83

<sup>41</sup> Gusinde, Martín: *Los indios de Tierra del Fuego*. Volumen I, Los Selk'nam, dos tomos, Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, 1982. p.779

<sup>42</sup> Ibid., p.p.781-782

**“(…) diríase que la principal función de los muertos en la concesión de los poderes chamánicos es, más que tomar posesión del individuo, ayudarlo a transformarse en ‘muerto’; esto es, auxiliarlo para que él mismo se convierta en ‘espíritu’”.**<sup>43</sup>

Según Eliade, se poseen pruebas de la existencia de ‘éxtasis de tipo chamánico en el Paleolítico’<sup>44</sup>. Ello implica, por una parte, la creencia en un alma capaz de abandonar el cuerpo y de viajar libremente por el mundo, y, por otra, la convicción de que durante ese viaje puede además reconocer el alma de ciertos seres sobrehumanos y pedirles ayuda o bendiciones. El éxtasis chamánico implica también la posibilidad de poseer los cuerpos de los seres humanos, es decir, de penetrar en ellos, y asimismo ser poseído por el alma de un hombre, de un animal o de un dios.

El viaje extático de un chamán es esencial en el desarrollo de un ritual, éste es ayudado por diversos elementos para lograr el viaje, uno de estos es la vestimenta que posee un simbolismo fundamental. En los chamanes, el indumento tiende a procurarles un nuevo cuerpo, mágico, con forma de animal; los tres principales son especialmente el ave, el reno (ciervo) y el oso.

En todas las historias míticas y rituales de los aborígenes a través del mundo se encuentran plumas de aves en la descripción de los hábitos chamánicos. Es más, incluso la estructura de las vestimentas trata de imitar lo más fielmente, las formas de un ave. Entre los *Tungús*, la indumentaria de ave es indispensable para el vuelo hacia el otro mundo, dicen que es más fácil trasladarse allí cuando el traje es más ligero. Eliade comenta que se cree que esta convicción es de origen ártico y que debe relacionarse directamente con las creencias en los ‘espíritus auxiliares’<sup>45</sup>, los que ayudan al chamán a realizar su viaje aéreo.

Todos estos antecedentes nos llevan a pensar que la indumentaria chamánica posee una clara significación religiosa: al vestir al chamán se está tratando de hallar nuevamente el estado místico revelado y establecido durante numerosas experiencias y ceremonias de iniciación.

### 1.2.4 Muerte y resurrección en las sociedades secretas

---

La separación de los sexos en las tribus primitivas al realizarse las ceremonias de iniciación, es un claro ejemplo de la existencia de ritos secretos reservados únicamente a los hombres y que se celebrarían antes de emprender las expediciones ‘cinegéticas’<sup>46</sup>. Estas ceremonias están destinadas a comunicar a los adolescentes, en el curso de los

<sup>43</sup> Eliade, Mircea: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Op.Cit. p.p. 85-86

<sup>44</sup> Eliade, Mircea: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I. De la prehistoria a los misterios de Eleusis*. Op.Cit. p. 41

<sup>45</sup> Eliade, Mircea: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Op.Cit. p.138

<sup>46</sup> Cinegético: Arte de la caza.

ritos de iniciación, los secretos de la comunidad reservados a los hombres pertenecientes a las llamadas 'sociedades secretas'. Por esto, se prohíbe bajo pena de muerte la presencia de las mujeres. Frazer explica que durante estos ritos de iniciación de las culturas primitivas se somete a los jóvenes postulantes a una muerte y resurrección simbólicas, con el propósito de extraerles el alma y transferirla a su tótem.

***"(...) Así, la esencia de estos ritos de iniciación, en lo que tienen de simulacro de muerte y resurrección, sería un intercambio de vidas o almas entre el hombre y su tótem".***<sup>47</sup>

De los múltiples ejemplos sobre muerte y resurrección en las sociedades secretas que menciona el autor, destacaremos el de la tribu *Binbinga* de la costa occidental del Golfo de Carpentaria (Australia), por su similitud con el rito de muerte y resurrección de los Selk'nam:

***"Las mujeres y los niños creen que el ruido de la bramadera<sup>48</sup> en la iniciación procede de un espíritu llamado Katajalina, que vive en un hormiguero y viene a comerse al muchacho y devolverle después a la vida".***<sup>49</sup>

También, en las islas Fidji se oculta a las madres y hermanas del iniciado la acción simulada de devorar a los jóvenes por un dios, para después exhibirles los cuerpos ensangrentados y cubiertos de tripas de animal. Una vez que es complacido el dios, con regalos, éste resucita a los jóvenes.

También hallamos muerte y resurrección en el culto a Dionisio en las llamadas Fiestas ditirámbicas. Posteriormente sabemos, la representación de la muerte del dios se realizó en teatros a lo largo de toda Grecia:

***"La tragedia, era la representación de la muerte de un dios; y en la pieza dramática, esa muerte no solía ser natural, sino un sacrificio.***

En los ritos primitivos la supervivencia estaba sugerida por la acción de esparcir por la tierra los trozos de una cabra, que representaba al dios, y cuyo desmembramiento significaba su muerte en sacrificio".<sup>50</sup>

Es decir, el sacrificio de un dios permitía la continuidad de la vida humana. Cada rito contiene este elemento de supervivencia, una necesidad imprescindible de perpetuar la vida ya sea en cuerpo o en alma, más allá de la vida terrenal. En el teatro esta 'supervivencia' se nos presenta a través de la necesidad de una investigación continua, de las muertes y resurrecciones de estilos, géneros, métodos, etcétera. Todo creador muere y resucita en el sacrificio de la creación. Muerte y resurrección están íntimamente ligadas al rito, al teatro y por ende, al ser humano.

<sup>47</sup> Frazer, James: *La rama dorada*. Op.Cit. p.776

<sup>48</sup> *Juguete para niños, que consiste en un pedazo de tabla delgada, atada al extremo de una cuerda y que, al hacerla girar con fuerza, produce un ruido semejante al de un bramido o al sonido del viento.*

<sup>49</sup> Frazer, James: *La rama dorada*. Op.Cit. p. 777

<sup>50</sup> Vivero, Manuel: *Esquilo: Siete tragedias*. Editores mexicanos unidos, México, 1985. p. 8

### 1.2.5 El tabú de la sangre

---

Como ya hemos visto, para Frazer los tabús son:

***“(…) las reglas destinadas a asegurar la presencia continua o el retorno del alma”.***<sup>51</sup>

En el caso de la sangre es preciso destacar que para las comunidades primitivas es el lugar donde se encuentra el alma o espíritu del animal o del humano. El tabú de la sangre lo hallamos en todas las tribus del mundo; una de sus reglas nos dice que nunca debe verterse sangre en el suelo ya que el espíritu del animal o del hombre dañará a quién lo haya muerto, ya que esta acción equivaldría a dejar su alma errante y degradada. El suelo donde se derrame sangre animal o humana se transformará en sagrado o tabuado. J. Frazer cita innumerables ejemplos sobre tabús de sangre como el que prohíbe a la mujer parturienta y a su familia tener contacto con el resto de la comunidad hasta el momento en que se detenga su sangramiento, período en el cual ella no debe beber sangre o comer carne cruda. Otro tabú se refiere a la muerte de algún familiar; en este caso el pariente debe quemar todo elemento perteneciente al muerto que posea rastros de sangre, y cubrir con polvo el lugar manchado con ésta. Existen tabús sobre asesinatos sangrientos, éstos son evitados ya que el alma de la víctima puede poseer a su asesino e incluso llegar a matarlo. Cuando un hombre ha muerto a otro debe aislarse y realizar su purificación por medio de cantos rituales, solicitando el perdón al alma de la víctima y lamentando haber sido enemigos:

***“No estés irritado porque tu cabeza esté aquí con nosotros. (...) Hemos realizado sacrificios para calmarte. Tu espíritu descansará ahora y nos dejará en paz. ¿Por qué fuiste tú nuestro enemigo? ¿no hubiera sido mejor que permaneciésemos amigos? (...)”.***<sup>52</sup>

A los homicidas les solía perseguir el alma o espíritu de su víctima y éstos debían retirarse de la sociedad a la que pertenecían hasta que cumpliera con los ritos expiatorios y ceremonias de purificación. El espíritu tenía el derecho de cobrar venganza matando a su asesino por lo que se le ofrecían regalos que éste podía aceptar o rechazar. Si el espíritu decidía dejarlo con vida, el homicida debía cumplir ciertas reglas por un período de dos a cuatro años por haber derramado sangre humana; no debía alzar la voz ni comer acompañado, debía vestir con mucha ropa aunque hiciera calor. Si la víctima era extranjera, al asesino se le debía desterrar como en el caso de Orestes, obligándolo a huir constantemente perseguido por la furia de su madre asesinada. Nadie debía acoger al asesino ni comer con él hasta haberse purificado.

Concretaremos, entonces, una definición operativa de Mito y de Rito, que utilizaremos para los fines de esta tesis.

El mito es una historia creada para explicar aquellos sucesos extraordinarios que el ser humano no logra comprender, ya sean físicos o inmateriales, está siempre

---

<sup>51</sup> Frazer, James: *La rama dorada*. Op.Cit. p.267

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 255

relacionado a 'un acto creador', del tipo que sea, informándonos de un hecho que llegó a ser, descubriendo su actividad creadora y manifestando su carácter sagrado o sobrenatural, por medio de las acciones de sus personajes involucrados.

El rito es la celebración de un suceso extracotidiano que encarna mitos alojados en el inconsciente colectivo de una comunidad con fines mágico-religiosos, intentando dominar la naturaleza de las cosas y colocando al hombre en conexión íntima y democrática con sus dioses. Un rito genera las condiciones para una comunicación entre el cielo, la tierra y el infierno, que cada individuo lleva en sí, por ello, permite la purificación del alma humana a través del sacrificio, del éxtasis chamánico, de la confirmación de la existencia de la inmortalidad expresada con la muerte y nacimiento simbólicos, del fuego purificador del alma y de la experiencia del dolor durante la iniciación a la vida codificada, social y religiosa de la comunidad.

## 1.3 Rituales contemporáneos

Lo que a continuación expondremos son algunos actos rituales que denominaremos contemporáneos. Algunos de estos están vinculados a la religión católica, y otros a la tradición y costumbre de la región de Magallanes.

### 1.3.1 El canto a lo divino

El canto a lo divino se clasifica dentro del estilo denominado 'canto a lo poeta' o 'pueta'<sup>53</sup>, donde:

**“(...) se diptonga la combinación vocálica o-e, según uso idiomático tradicional chileno”.**<sup>54</sup>

Tiene más de 400 años de tradición, lo que lo hace ser el más antiguo de Chile, permaneciendo vigente hasta hoy en la zona central de Chile. El canto a lo poeta es poesía cantada que usa metros propios de la cuarteta o copla y de la 'décima espinela'.<sup>55</sup>

Se origina en la época de la Conquista cuando los primeros misioneros jesuitas enseñaban a los aborígenes, criollos, mestizos y a los españoles mismos, la doctrina cristiana a través de décimas. Abarca temas o fundamentos bíblicos; recorrían por el

<sup>53</sup> 'Los cantores populares se designan a sí mismos, puetas en vez de poetas.' Acevedo Hernández: **Tierra chilena**. Primera serie, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1935. P. 37

<sup>54</sup> **Dannemann, Manuel: Enciclopedia del folclore de Chile. Colección Fuera de serie, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1998. p.180**

<sup>55</sup> Décima Espinela: (del poeta Vicente Espinel, inventor de esta combinación métrica) Décima, combinación métrica de diez versos octosílabos. / Cuarteta: Combinación métrica de cuatro versos octosílabos, de los cuales asonantan el segundo y el último. / Asonancia: Semejanza de sonido entre las desinencias de vocablos formadas de una o unas mismas vocales. En: **Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española**. Op.Cit.

norte hasta el Choapa y por el sur hasta la región del Maule, lo que consta en varios documentos de la época como en la **Historia de la Compañía de Jesús** del P. Hanisti s.j.; Actualmente se emplea en celebraciones religiosas familiares como las novenas a la Cruz de Mayo, Virgen del Carmen, Velorios de Angelito, etcétera.

El canto a lo poeta posee dos variantes, el canto a lo divino y el canto a lo humano. Este último es introducido por trovadores y juglares españoles que venían a Chile, reemplazando los temas religiosos por los profanos, manteniendo así el mismo estilo musical y literario. El verso o canto a lo poeta tiene la particularidad de ser una composición estrófica en décimas, cuyos versos finales corresponden a cada uno de los cuatro versos de la cuarteta inicial. Su estilo es épico-lírico con una temática muy amplia y funciones ceremoniales o festivas. Los poetas populares lo entonan normalmente acompañándose de un ‘guitarrón’<sup>56</sup>, guitarra o a capella. Se practica en Chile desde el Valle del río Choapa, en la IV Región, hasta las localidades rurales de la VII Región. De manera esporádica y débil aparece en los extremos del país.

**“(…) Es sin duda el género poético-musical con mayor significado social en Chile”.**<sup>57</sup>

Los diversos grandes temas del canto a lo poeta, ramificados en numerosísimos subtemas, se denominan argumentos, fundamentos o fundados. Dichos temas básicos son siete y cada uno posee su propia y peculiar nomenclatura: a lo divino, a lo humano, por angelito, por astronomía, por geografía, por historia y por literatura.

### 1.3.2 El rezo del rosario misionero

---

El rosario misionero fue concebido por la religión católica para la unificación de la Iglesia Universal. Su rezo se realiza en todas las comunidades católicas del mundo, en especial como es obvio en las órdenes religiosas misioneras como las Franciscanas Misioneras de María, las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul, los Hermanos Jesuitas, las Carmelitas misioneras, etcétera.

El rosario misionero se compone, como todo rosario, de cinco misterios. La particularidad de éste son los colores que posee cada decena y que corresponden a los cinco continentes:

- |  |    |
|--|----|
| Primer Misterio, color verde: corresponde a África. En esta decena se reza por la iglesia africana, para que una vez evangelizada, se convierta en evangelizadora.   | 1. |
| Segundo Misterio, color rojo: corresponde a América, llamado el continente de la esperanza. En esta decena se reza por la iglesia americana, para que sus fieles continúen el ejemplo de María siendo misioneros de Cristo y evangelizando a otros | 2. |

<sup>56</sup> Guitarrón: Instrumento similar a la guitarra actual, más pequeño, de forma parecida a la guitarra renacentista española, con una voluminosa caja de resonancia. La encordadura está compuesta por grupos de cuerdas llamadas ‘órdenes’, afinadas en un mismo tono que varían entre tres y seis cuerdas. Posee cinco órdenes. Su característica más importante es la de los diablitos o tiples que consisten en cuatro cuerdas, dos a cada lado del mástil que actúan por simpatía. En total tiene 25 cuerdas.

<sup>57</sup> **Dannemann, Manuel: Enciclopedia del folclore de Chile. Op.Cit. p.180**

continentes.

Tercer Misterio, color blanco: corresponde a Europa. En esta decena se reza por la 3. iglesia europea, para que se realice la unidad en un solo Señor, una sola fe y un solo bautismo.

Cuarto Misterio, color azul: corresponde a Oceanía. En esta decena se reza para que 4. los habitantes de las islas ingresen a la iglesia y adquieran el espíritu misionero.

Quinto Misterio, color amarillo: corresponde a Asia. En esta última decena se reza 5. por todos los habitantes del continente asiático donde vive más de la mitad de la humanidad, se pide que reciban la fe católica.

El modo de rezar el rosario misionero es el mismo de cualquier otro rosario, es decir: en cada misterio se reza un Padre Nuestro, diez Ave Marías y un Gloria.

Cada misterio se subdivide en cuatro momentos de reflexión dentro del rezo, basados en la historia de Jesucristo; en este caso revisaremos el segundo misterio correspondiente al color rojo, que es el continente americano:

- Segundo Misterio Gozoso: se contempla en éste la visita de María a su prima Isabel y la santificación del precursor Juan Bautista en el seno de su madre.
- Segundo Misterio Luminoso: este misterio de luz es el comienzo de los signos en Caná <sup>58</sup>, cuando Jesús transforma el agua en vino.
- Segundo Misterio Doloroso: se contempla la flagelación de Jesús. <sup>59</sup>
- Segundo Misterio Glorioso: se contempla el mandato misionero de Jesús a los apóstoles y la ascensión al cielo del Señor.

### 1.3.3 Rito de exterminio en el matadero magallánico

---

<sup>58</sup> Cf. **La Biblia de Jerusalén**: Op.Cit. Juan 2, 1-12

<sup>59</sup> En el libro del Nuevo Testamento de la Biblia, el libro de Mateo dice: "Cada fiesta, el procurador solía conceder al pueblo la libertad de un preso, el que quisieran. Tenían a la sazón un preso famoso, llamado Barrabás. Y cuando ellos estaban reunidos, les dijo Pilato: '¿A quién queréis que os suelte, a Barrabás o a Jesús, el llamado Cristo?, pues sabía que le habían entregado por envidia (...) Respondieron: '¡A Barrabás!' Dísales Pilato: '¿Y qué voy a hacer con Jesús, el llamado Cristo?'. Y todos a una: ¡Sea crucificado!' (...) Entonces les soltó a Barrabás; y a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado." (**La Biblia de Jerusalén**: Op.Cit. Mt. 27, 15-18; 21-22; 26) Aquí, para los cristianos, Jesús afrontó la humillación y el sufrimiento de la flagelación para reparar los tantos y graves delitos que se cometen contra la dignidad de los seres humanos.



En el año 2000 fui invitada a una estancia muy alejada de Punta Arenas por un investigador y científico alemán radicado en la zona Austral hace 10 años, llegó entusiasmado y con prisa para hacerme presenciar una 'señalada de vacunos', sangriento espectáculo al que sólo asisten la familia y amigos más cercanos del estanciero. Luego de recorrer varios kilómetros llegamos a un lugar inhóspito donde el paisaje presentaba la vegetación característica de la pampa patagónica (coirón y calafate). En medio de aquella soledad se encontraba un conjunto de tres corrales de madera y alambre, conectados por pequeños portones del mismo material. A un costado se hallaba una construcción de madera y lata, el matadero, una verdadera cámara de torturas con grandes ganchos y un canal central por donde escurre la sangre de los animales sacrificados.

La marcadura había comenzado en la madrugada. La familia del estanciero, esposa, hijas y primas cercanas, se hallaban en un gran bus adaptado como casa rodante. Este bus estaba ubicado frente al espectáculo mayor que era la 'capa' de los vacunos. En esta faena lo primero que se hace es capturar a los animales que durante el año vagan por los

campos, esta tarea la realizan los obreros del estanciero junto a los varones de la familia y entrenados perros ovejeros.

Una vez capturados todos los animales se les encierra separando machos y hembras con sus crías en dos corrales. Comienza entonces el espectáculo, se avisa a familiares y amigos cercanos que acuden a ayudar, mientras las mujeres presencian comentando el cruel espectáculo.

Las hembras y sus crías son marcadas a hierro candente, luego se pone al animal en una especie de prensa de madera que se gira dejando al vacuno recostado de lado. Terminado el proceso se libera al animal que corre a reunirse con los demás. A los terneros machos se les pasa a otro corral donde posteriormente serán castrados.

Entre los animales escogidos para ser sacrificados se encuentran los bovinos y ovinos, éstos son llevados al 'matadero', lugar destinado a la faena; es aquí donde también se efectúa la 'esquila' y se matan algunos corderos, borregos y capones para exportar su carne y ser vendidos en las carnicerías regionales. Se festeja esto como una gran Ceremonia de muerte y de vida con 'asados al palo'<sup>60</sup>, parrilladas y juegos locales; los trabajadores provienen en su mayoría del sur de Chile reuniéndose en la temporada de esquila y faena.

En el video documental **Tierras magallánicas**<sup>61</sup> del sacerdote salesiano Alberto María de Agostini (1883-1960), se muestra el proceso de esquila y faena de los primeros ejemplares ovinos. Allí se realiza una marcadura y faena similar a la que se hizo con los indios Selk'nam cuando cortándoles las orejas, los senos, las manos, se les marcaba con las iniciales de la estancia en la que trabajaban o matándolos en cacerías. También se les albergaba en los mataderos de las estancias.

---

<sup>60</sup> El 'Asado al palo' es característico de la zona Austral y consiste en atravesar un cordero nuevo, previamente faenado, por la mitad, abierto con cada extremidad hacia su costado respectivo, con un largo fierro en forma de "T" al que se amarran con alambre las patas delanteras del animal; El fierro es clavado a la tierra cerca de la fogata.

<sup>61</sup> De Agostini, Alberto: **Tierras magallánicas**. video realizado entre los años 1921 y 1931 en la Región de Magallanes. Este documento audiovisual es el único testimonio existente que muestra a los Selk'nam en estado natural.



# CAPITULO II. Historia, mitología y ritual del pueblo Selk'nam.

## 2.1 El pueblo Selk'nam

Los Selk'nam fueron un pueblo que vivió bajo las características del Paleolítico superior. Este período de la historia de la humanidad se caracteriza principalmente por los avances culturales de los pueblos cazadores-recolectores, expresados a través de la fabricación de los utensilios de caza y organización social y religiosa alcanzadas.

Los hallazgos arqueológicos en Tierra del Fuego consisten en puntas de flecha del tipo 'Cola de Pescado', fabricadas de piedra y hueso de ballena, boleadoras de piedra, raspadores para cuero, cuchillos hechos de valvas afiladas de choro gigante y arpones de hueso de ballena de una y dos barbas. Los Selk'nam poseían una avanzada tecnología en la fabricación de flechas, construyéndolas con dos barbas de pluma de ave que quemaban en sus bordes para emparejarlas y así alcanzar mayores distancias y precisión, las ataban con tendones de guanaco ablandados por masticación.<sup>62</sup>

Estudios de etnomusicología realizados sobre la métrica del canto Selk'nam en el

---

<sup>62</sup> Ver en: Mostny, Grete: **Prehistoria de Chile**. Editorial Universitaria, Santiago, 1971

'Musée de L' Homme', París, confirman, a través de su similitud sonora, con pueblos de Norteamérica, su procedencia de Siberia en el círculo Polar Ártico, habiendo cruzado el estrecho de Behring en una travesía por todo el hemisferio occidental hacia el sur. Se estima que los primeros pobladores de Tierra del Fuego llegaron hace unos 10.400 años a.C., según la fecha radiocarbónica (C-14) más antigua de la Isla.<sup>63</sup>

Estudios antropológicos y etnológicos realizados acerca del pueblo Selk'nam han determinado que provienen de los *Tehuelches* ('gigantes fueguinos') de los que también derivaron los '*Haush*'<sup>64</sup>, que cohabitaron con los Selk'nam u 'Onas', como se les llamó a la llegada de los colonizadores. Tanto los Haush como los Selk'nam poseen múltiples semejanzas en sus idiomas y ceremonias.

Es importante destacar que permanecieron sin variar su forma de vida paleolítica hasta la modernidad, cuando fueron exterminados por los colonizadores José Menéndez, su capataz 'Mc Lenann'<sup>65</sup>, Julio Popper y muchos otros que, bajo decretos gubernamentales, chilenos y argentinos, dieron cumplimiento a la erradicación y 'limpieza' de indios en el territorio Austral.

### 2.1.1 Organización social

---

La organización social de los Selk'nam se basa en la cosmogonía elaborada en el concepto de un círculo dividido en cuatro cuadrantes. El círculo simboliza la totalidad del universo. El poder cósmico se originaba en los cuatro cielos y se manifestaba en la tierra a través de la asociación de los *haruwen* (tierras)<sup>66</sup>. La choza del Hain, de forma circular, simbolizaba esta concordancia, la armonía de los cielos y de las tierras. Así se asociaban los miembros de los *haruwen*, como una enorme familia. La parentela era una de las principales categorías de relación entre los Selk'nam, y los agrupaba en un mismo *haruwen* asociado a un mismo cielo, y dentro de este orden reglamentaban el matrimonio siempre entre miembros de grupos distintos.

Los trabajos se dividían por género, los hombres tenían a su cargo la construcción de las armas de caza, la enseñanza de los hijos varones y la manutención de la familia, proveyendo de comida y pieles para la vestimenta a la o las esposas e hijos que tuvieran

<sup>63</sup> La fuente de esta información se encuentra en: Chapman, Anne: **El fin de un mundo. Los Selk'nam de tierra del fuego.** Op.Cit.

<sup>64</sup> Pueblo que poseía intimas semejanzas con los Selk'nam, se cree que muchos de los mitos y ritos Selk'nam provienen de este pueblo. Aquí no hacemos la distinción entre los Selk'nam y los Haush, ya que sus modos de vida eran muy parecidos. (Cf. Chapman, Anne: **Los Selk'nam. La vida de los Onas.** EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1993)

<sup>65</sup> También encontramos este nombre como *Mac Klenan* en algunos documentos de la época y en **La Patagonia Trágica** de José María Borrero: Editorial Americana S.C.A. 2° ed., Buenos Aires, 1967. Cabe destacar que no se menciona el nombre de Mc Lenann en ningún documento investigado. El apodo 'Chancho Colorado', es el mismo en todos los documentos.

<sup>66</sup> Se le llamaba así a la tierra y en particular, a las comunidades o familias pertenecientes al mismo cielo heredado por parte materna. Cfr. Anne Chapman: Op.Cit.

a su cargo. Las mujeres debían conservar la choza, criar a los hijos, educar a las hijas, recolectar bayas, mariscos, limpiar las pieles y confeccionar los vestuarios. Durante las largas excursiones por la isla que podían durar meses tras los animales de caza, las mujeres cargaban a los niños y chozas a sus espaldas (no olvidemos que los Selk'nam eran un pueblo nómada), mientras los hombres iban adelante asechando cualquier posible presa. Los esposos cuidaban y protegían a sus mujeres, sólo podían tener más de una esposa si eran capaces de mantenerlas bien alimentadas y felices. Si una esposa no estaba a gusto, podía divorciarse de su esposo huyendo a la casa de sus padres, el esposo iría tras ella, pero si no la alcanzaba, ella quedaba libre del compromiso. La persecución era en general simbólica. Durante la celebración de los Hain, las mujeres y niños permanecían largo tiempo sin sus maridos, sin embargo ellos dejaban cerca de sus familias presas de animales para asegurar la alimentación de su prole. Los hombres realizaban la celebración dentro de la choza del Hain y las mujeres eran incorporadas por medio de escenas rituales que ellos representaban para ellas, las divertían con escenas de comicidad y las atormentaban con flagelos infligidos a los jóvenes por los espíritus. Ellas cantaban, recolectaban y presenciaban las danzas realizadas a diversas horas del día, interrumpiendo sus labores domésticas. Los hombres preparaban, dentro de la choza del Hain, las máscaras y las escenas rituales que serían vistas por las mujeres; ellas preparaban los cantos y las pinturas corporales para participar activamente en la celebración. Los rigurosos cambios climáticos de Tierra del Fuego determinaban algunas actividades grupales, siendo a veces suspendidas las celebraciones por intensas tormentas de nieve o algún cálido día del breve verano. Los Hain podían durar meses e incluso años, por ende, la vida social giraba en torno a las reglas religiosas que imponía esta Ceremonia de iniciación.

### 2.1.2 Los Selk'nam a la llegada de los europeos

---

Los colonizadores poblaron Tierra del Fuego el año 1880, encontrando un gran número de pacíficos indígenas pertenecientes al grupo que denominaron 'Onas' que habitaban tierras ricas en recursos naturales. Los Selk'nam habitaban la Isla Grande de Tierra del Fuego, distribuidos por todo el territorio en pequeños grupos, cazaban guanacos con flechas, comían su carne y curtían las pieles para utilizarlas como abrigo, luchaban en guerras territoriales. Era un pueblo de tipo paleolítico que parecía vivir armónicamente con el crudo medio ambiente.

Los colonizadores encontraron indígenas que los recibieron amistosamente, compartiendo sus secretos de supervivencia con los heridos, náufragos o extraviados que encontraban a su paso. En aquella época, los Selk'nam ya estaban advertidos, por su diosa *Kreeh*, y por algunos esporádicos y fatales encuentros previos con los primeros exploradores, del peligro que se avecinaba. Es sabido que los Selk'nam poseían una compleja organización social, basada principalmente en el sistema cosmogónico que los regía. Era habitual encontrarlos en sus chozas preparando sus armas de caza, curtiendo pieles frente a una fogata o acicalándose con pinturas corporales, las mujeres cuidaban a los niños y a los ancianos. A los niños se les veía jugando a cazar guanacos como los adultos, a encarnar a algún espíritu del Hain o a imitar a los chamanes en sus cantos.

Durante el desarrollo de las actividades cotidianas, una mujer iniciaba un canto provocando a los hombres entablando un dinámico juego que terminaba con una danza o lucha simbólica.

Todo se regía por leyes naturales, la vida y la muerte eran recibidas como un regalo de los espíritus que les sonreían privilegiando sus existencias con el preciado calor de Sol (*Krren*).

Luego de un tiempo de convivencia con el hombre blanco, el indígena comenzó a temerle y a relacionarse con cautela con los pocos extranjeros que se le acercaban con fines de evangelización o de investigación científica. En 1930 ya no existían los 'profetas' y la Ceremonia del Hain se realizaba con menos frecuencia debido a la reducción de la población y a la usurpación de sus tierras. Se iniciaba a los jóvenes a muy temprana edad incluyéndose ya dentro de las reglas enseñadas en el Hain, la prohibición estricta de relacionarse con el hombre blanco:

***“En el Hain de 1923, Halimink, uno de los consejeros, también advirtió a su hijo Klóketen: Nunca trabes relaciones con los blancos”.***<sup>67</sup>

### 2.1.3 El exterminio del pueblo Selk'nam

---

Ni en Chile ni en Argentina quedan descendientes con los que podamos hablar; la última Selk'nam Angela Loij muere en 1972, continuando la labor de Lola Kiepja, muerta en 1966, de informar a la doctora Anne Chapman.

El primer contacto entre Selk'nam y europeos ocurrió en el puerto de San Julián, Argentina, en la expedición de Hernando de Magallanes el año 1519. Este encuentro fue breve y no produjo víctimas. En el año 1580, Pedro Sarmiento de Gamboa arriba a la bahía Gente Grande, en Tierra del Fuego. Durante el desembarco se produce un combate con los 'Onas' y la muerte de un número indeterminado de éstos. El enfrentamiento más feroz se produce el 7 de marzo de 1584, cuando Gamboa se dirigía a fundar la Ciudad del Rey Felipe en el Estrecho de Magallanes. Sorprendido por un grupo de Selk'nam es atacada la tripulación, con flechas disparadas a ras de suelo para herirlos en los pies, los hombres de Gamboa contestan con sus arcabuces matando al jefe Selk'nam y a cinco hombres más; entre los españoles se cuentan diez víctimas fatales. El tercer enfrentamiento se produce en Primera Angostura del Estrecho de Magallanes el 25 de noviembre de 1599, entre Selk'nam y hombres de la expedición del holandés Oliverio Van Noort, cuando al desembarcar creen ser atacados por indios produciendo un combate que finaliza con algunos heridos y muertos de la tripulación, y medio centenar de indios muertos. La población Selk'nam en el año 1843, fecha en la que el gobierno chileno toma posesión concreta del Estrecho de Magallanes y sus territorios adyacentes, es de 1.500 individuos según estadísticas poco fiables confeccionadas por el investigador autodidacta José Perich.

Los enfrentamientos fueron pocos, luego se sucedieron las matanzas, verdaderas cacerías de indios realizadas con total libertad por parte de las autoridades. Así, el número de individuos fue descendiendo rápidamente hasta llegar a la extinción total. En

---

<sup>67</sup> Gusinde, Martín: Cit. en: Chapman, Anne: *Los Selk'nam: La vida de los Onas. Op.Cit. p. 162*

1888, un grupo de siete Selk'nam, entre ellos niños y mujeres, son raptados y llevados a la exposición universal de París, siendo exhibidos como antropófagos. De este hecho sobreviven tres de ellos que son devueltos a Tierra del fuego; al poco tiempo el dolor de la muerte de sus hijos los trastorna viéndoseles azotarse contra los árboles y rasgando sus pieles hasta producirse heridas fatales; recordemos que esta era la costumbre al estar de duelo por algún familiar.

En octubre de 1892, se celebró en Génova, el cuarto centenario del descubrimiento de América. Para celebrar este acontecimiento, los misioneros de todo el continente llevaron representantes de diversas tribus para demostrar el progreso de sus misiones. Los Salesianos transportan una familia de fueguinos desde isla Dawson. El clima les afecta de tal manera que perecen todos los niños de la familia.

A éste y a otros episodios como las masacres en San Sebastián, el 31 de octubre de 1886, y la de Río Grande, el 27 de noviembre del mismo año, perpetradas por el oficial mayor de la Marina argentina, don Ramón Lista, o las cacerías efectuadas por el ingeniero rumano Julio Popper, quien desde el descubrimiento de oro en Cabo Vírgenes en 1884, se pasea por el territorio Austral asesinando a un centenar de indios, se suman otros exterminios, ya con técnicas más avanzadas como las del señor José Menéndez y su empleado Mc Lenann, apodado 'Chancho Colorado'; una de éstas relatada en una carta de Monseñor José Fagnano a José Menéndez y publicada por el editor de 'El Diario' de Buenos Aires, provocando una larga polémica el año 1899.

***“En un casamiento de indios fue padrino el señor José Menéndez, que en tal ocasión ..... regaló un toro para celebrar la boda con un ..... 'asado con cuero' <sup>68</sup> .....a todos los indios y quien más sabe que más diga”.*** <sup>69</sup>

En la misma polémica entre el Salesiano, Monseñor José Fagnano y José Menéndez se dilucidan hechos insólitos como tratos comerciales entre el prelado y Julio Popper. Al respecto José Menéndez dice:

***“(...) se añaden los públicos y notorios pasos que está Ud. haciendo de tiempos remotos desde la famosa petición... de Popper.... en que de acuerdo con Ud. en 1886, solicitaban del Gobierno Argentino 100 leguas en Tierra del Fuego para establecimiento de una colonia fueguina que fracasó, modificada por otra más tarde en que los ... dos pedían sesenta leguas que tampoco pudo surgir (...)”.*** <sup>70</sup>

A lo que Monseñor Fagnano responde:

***“(...) No hay base de exactitud en lo que afirma usted sobre mis proyectos en 1886 con Julio Popper (Q.E.P.D.) (...)”.*** <sup>71</sup>

Los relatos son interminables y horriblos, cada encuentro entre indios y blancos fue fatal para los Selk'nam y aceleró su rápida desaparición; las causas son las mismas que han

<sup>68</sup> 'Asado con cuero' dentro de un lenguaje en clave significa 'carne envenenada' generalmente con estricnina.

<sup>69</sup> Perich, José: Extinción indígena en la Patagonia. Op.Cit. p.p. 127, 140

<sup>70</sup> Ibid., p. 123

<sup>71</sup> Ibid., p. 126

caracterizado las colonizaciones de todos los pueblos: contagio de 'enfermedades'<sup>72</sup>, contra las que los indígenas no poseían defensas, múltiples asesinatos y masacres cometidos para 'limpiar' las tierras y ocuparlas con la cría de ganado ovino, cacerías de indios, violaciones a mujeres y niños, erradicación de creencias y cultura indígenas, introduciendo a la fuerza doctrinas ajenas a sus formas de vida y espiritualidad, robo de niños de los brazos de sus madres para utilizarlos como esclavos o hijos exóticos de familias de colonizadores que deseaban llevarse un 'souvenir'. Estos hechos que produjeron la total extinción de los Selk'nam, son los mismos que terminaron con las otras tres etnias de la Patagonia: 'los *Tehuelches* o Patagones, los *Yámanas* o Yaganes y los *Kaweshkaro Alacalufes*'<sup>73</sup>. Las siguientes palabras pronunciadas por un médico argentino, Dr. Cané, integrante del Parlamento de su país, al ser notificado de los crímenes cometidos por estancieros fueguinos, ejemplifican el pensamiento general de la época:

***“No tengo confianza en la raza fueguina y estimo que la dura ley que condena a desaparecer a los individuos inferiores debe también de cumplirse en la Patagonia, como se está cumpliendo en todos los países del mundo”.***<sup>74</sup>

Una estadística hecha por el investigador autodidacta magallánico José Perich nos da algunas luces sobre las causas de extinción reconocidas públicamente recién el año 1985:

***“1. Exterminados por colonos, ganaderos, soldados, oreros (hombres que extraen oro), etcétera. 25% = 375 2. Por luchas clandestinas entre tribus (Onas-Hausch-Alacalufes) 5% = 75 3. Fallecidos de acuerdo a actas de defunciones en Hospital de Punta Arenas, Misión San Rafael, Misión La Candelaria, por tuberculosis, influenza, desnutrición y epidemias varias. 50% = 750 4. Por traslados a Punta Arenas rompiendo vínculos procreativos y familiares (incluyendo a los llevados a la Marina de Chile) 10% = 150 5. Onas que no abandonaron Tierra del Fuego y desaparecidos totalmente en 1910. Fallecidos por desnutrición, enfermedades o vejez (40 años de edad aprox.) 10% = 150 TOTAL: 100% = 1.500 Resultado: Extinción Total”***<sup>75</sup>

Estas causas no incluyen factores tan evidentes como las utilidades económicas y políticas de los gobiernos de Chile y Argentina, además de los intereses de la iglesia católica en cuanto a territorios, mano de obra y aprobación del Vaticano sobre las labores de evangelización que llevaron a cabo, con personal forzado a permanecer en las misiones para su propia protección.

Si bien es cierto los datos expuestos por Perich no son los más exactos, lo

<sup>72</sup> Las enfermedades traídas por los colonizadores diezmaron a un gran número de indios fueguinos, sin embargo, a los que menos afectaron fueron a los Selk'nam. La principal causa de su extinción fue el asesinato y el desarro de sus vínculos familiares.

<sup>73</sup> De estas etnias patagónicas sólo quedan algunos representantes en las islas de Tierra del Fuego, en los alrededores de Punta Arenas y en la zona Austral de Argentina, en Río Grande.

<sup>74</sup> Perich, José: *Extinción indígena en la Patagonia. Op.Cit. p. 142*

<sup>75</sup> *Ibid., p. 173*

importante es la acción de asesinar y no la cantidad de asesinados. Un solo hombre asesinado o vejado en sus derechos es un crimen contra toda la humanidad y estamos ciertos que no existe ningún error que justifique el exterminio, bajo ningún punto de vista.

En la actualidad, quedan dos monumentos erigidos en Punta Arenas con la figura del indio Selk'nam: un monolito ubicado en el Cementerio General <sup>76</sup> llamado 'El indio desconocido' y el monumento a 'Hernando de Magallanes', ubicado en plena plaza de armas de la ciudad, que ostenta fabulosos indios bajo la figura del navegante, donado por la familia Menéndez Behety, en nombre del extinto José Menéndez. Al respecto, José María Borrero realiza la descripción del monumento que mencionamos:

***“Sobre fuerte y elegante basamento de granito yérguese - fundida en bronce - la gentil y airosa figura del navegante eximio y valeroso. De cara al sur y ligeramente inclinado hacia el oeste, extiende su robusto brazo en esta dirección, como si, presiente o iluminado sobre el trágico fin que le esperaba, quisiera señalar a sus tenaces y abnegados compañeros de aventura el plus ultra, el “más allá” de la raza ibérica, la ruta gloriosa, que el indomable vasco Juan Sebastián Elcano hubo de seguir hasta completar la hazaña de dar la primera vuelta al mundo, iniciada por su jefe y entrañable amigo, el portugués don Hernando de Magallanes. A los costados Este y Oeste del monumento se destacan las figuras simbólicas de dos indios, Ona y Tehuelche, respectivamente, reproducidas con toda fidelidad en sus vestiduras primitivas y rudimentarias y en sus rasgos fisonómicos y musculares, reveladores de la fortaleza de esas razas, hoy depauperadas por sus horribles sufrimientos y casi totalmente extinguidas. En la parte posterior, del lado que mira al Norte y entre instrumentos de navegación, aparece un libro abierto, en cuyas páginas están inscriptas las diversas fechas de partida de la expedición, descubrimiento del Estrecho, etc., etc. Y por último, en la parte anterior, hacia el Sur, como una clarinada de soberbia - burda y grosera mezcla de imbecilidad y pedantería - en una plancha de bronce se lee la siguiente dedicatoria: A HERNANDO DE MAGALLANES JOSÉ MENÉNDEZ”.*** <sup>77</sup>

## 2.2 Mitología Selk'nam

<sup>76</sup> Recinto legado por Sara Braun Menéndez a la ciudad de Punta Arenas.

<sup>77</sup> Borrero, José María: *La Patagonia Trágica*. Op.Cit. p.p. 36, 37. La primera edición fue publicada el año 1928 en los Talleres gráficos Puente Hermanos, en Buenos Aires. 'La Patagonia Trágica' es la primera de dos partes; la segunda, titulada *Orgía de sangre que denunciaba los nombres de cada responsable de la matanza obrera de 1921 en Santa Cruz, y de la masacre en la estancia "Anita", perteneciente a la familia Menéndez Behety, nunca se publicó ya que fue robada del domicilio del autor cuando agonizaba en un hospital a causa de una tuberculosis*.



Los Selk'nam poseen una abundante mitología, de la gran cantidad de mitos que conforman su ideología religiosa nos preocuparemos del mito que da origen a la Ceremonia del Hain para, posteriormente, analizar el rito.

### **2.2.1 Origen mítico: La era hóowin.**

---

Los Selk'nam poseen dos historias: una mítica y otra ritual. En este punto nos basaremos en el mito que da origen a los ritos que de éste se desprenden, tomando el postulado de Mircea Eliade en el que todo rito es la encarnación de un mito.

Mencionaré así el mito de la creación con el que los Selk'nam explicaban la creación de su propio y único universo análogamente al 'mito de Adán y Eva'<sup>78</sup> de la religión cristiana. El mito de 'cuando los dioses habitaban la tierra', da inicio al rito de 'cuando los

<sup>78</sup> **Biblia de Jerusalén.** Op.Cit. En el primer libro del Pentateuco: Génesis 1; 26-31 y 2; 5-7.

Selk'nam habitaban la tierra'. De este modo es el mito de creación el que origina a la Ceremonia del Hain, uno de los hitos de nuestro estudio.

La Doctora Chapman explica que los Selk'nam tenían clara conciencia y estrecha relación con el cosmos que los rodeaba, era así como cada dios provenía de un punto cardinal distinto, correspondiente a un cielo muy determinado. El punto cardinal 'Este', lugar de la cordillera resbaladiza, era el centro del universo y sede del poder chamánico.

En la era mítica, llamaba *hóowin*, todas las fuerzas provenientes de los cuatro puntos cardinales, al igual que algunas estrellas, habitaron la tierra siendo poderosos chamanes. Cuando se originó el mundo actual y la sociedad humana, la mayor parte de los hombres y de las mujeres *hóowin* fueron transformados en animales, cordilleras, cerros, acantilados, pampas, valles, lagos y lagunas de la tierra, es decir en lo que hoy se conoce como la Isla Grande de 'Tierra del Fuego.'<sup>79</sup>

En la era *hóowin*, *Kreeh* (luna) era la chamán más poderosa, con la excepción de *Palabra*. Ella y las demás mujeres dominaron a los hombres. La sociedad *hóowin* era pues un matriarcado.

Los grandes chamanes varones: Sol, Viento, Lluvia, Nieve, y todos los hombres, se ocupaban de las tareas domésticas.

Las jóvenes *hóowin* accedían a la posición social de mujer adulta por medio del rito al cual aludimos, el Hain. En preparación a la Ceremonia, ciertas mujeres *hóowin* ya iniciadas, se disfrazaban de espíritus, usando altas máscaras hechas de corteza de árbol o cuero de guanaco, que les cubrían hasta los hombros o las rodillas. Otros espíritus eran representados por mujeres cuyos movimientos, maquillajes y máscaras traducían con tal exactitud la imagen de los espíritus, que los hombres, espectadores pasivos, confundían a las actrices (mujeres) con los personajes (dioses) representados.

Los hombres creían que los espíritus descendían de los cielos para introducirse en las entrañas de la tierra, y emerger desde allí para participar en la iniciación de las mujeres jóvenes en el 'recinto del Hain'<sup>80</sup>, donde ningún hombre podía aproximarse. Así, cada vez que se celebraba el rito, los hombres veían a los espíritus manifestar su solidaridad con las mujeres y su aprobación por el dominio que ellas ejercían sobre la sociedad. Ese era el orden inquebrantable del universo. Por lo menos así parecía ser desde 'siempre', hasta que cierto día unos hombres, que después fueron transformados en aves: *sit*, (ostrero), *Kehke* (borotero) y *chuchu* (chingolo), todos asociados al cielo del Oeste (el de Sol), lograron acercarse al Hain para espiar<sup>81</sup>, sorprendiendo a una de las mujeres en el acto de disfrazarse de espíritu cuyo nombre era *Mata*.<sup>82</sup> Se dieron cuenta

---

<sup>79</sup> Tierra del fuego se ubica en el extremo Austral del continente americano, compartido por Chile y Argentina; es un conjunto de Islas en las que habitaron los Selk'nam hasta fines de 1972, cuando falleció la última sobreviviente Selk'nam, Angela Loij.

<sup>80</sup> Choza ceremonial de gran construcción cónica confeccionada por troncos y cueros de guanaco.

<sup>81</sup> Todos los *hóowin* tenían nombres propios diferentes de las palabras comunes con que se designan las cosas en las cuales fueron transformados. Sin embargo aquí se nombra a los *hóowin* por las palabras comunes y no por sus nombres, ya que ha sido imposible conocer todos aquellos mencionados en este texto.

en seguida que absolutamente todos los 'espíritus' no eran sino mujeres disfrazadas. Descubierta la verdad, *Sit* silbó para alertar a los demás hombres. La mujer que había sido sorprendida fue aniquilada allí mismo cuando se estaba pintando para hacer el rol de *Mata*, transformándose inmediatamente en cisne de cuello negro con rostro mitad blanco y mitad negro. Desde el interior del Hain oyendo el silbido, las demás mujeres apagaron enseguida el fuego sagrado.<sup>83</sup>

El marido de Luna (*Kreeh*), exasperado por esta revelación, empujó a su mujer al fuego del hogar. Ella logró escaparse al cielo, pero no sin que antes su cuñado Viento también la arrojara al fuego. Con el rostro gravemente quemado sintió una cólera sin límites y un odio feroz hacia los hombres. Inmediatamente abandonó la tierra para siempre, convirtiéndose en la luna; su marido para ir detrás de ella se transformó en el sol y desde ese entonces la persigue por el cielo intentando atraparla, sin que hasta ahora lo haya conseguido. Los tres compañeros espías caminando sigilosamente, mirando hacia todas partes, se mimetizaron con su medio ambiente hasta convertirse en los pájaros botero y chingolo. *Sit* conservó siempre su mismo canto que es un silbido de alerta.

Todos los meses Luna revive este suceso. Aparece llena como en la época de su antiguo poderío aunque desfigurada por las cicatrices (cráteres lunares), que recuerdan la ofensa irreparable, después de cuatro días comienza a disminuir hasta desaparecer e iniciar su nuevo ciclo.

Fue *Sol* quien enseñó a los hombres a castigar a sus mujeres. Aunque no pudo o no quiso matar a la suya, Luna fue la única mujer del Hain femenino que logró salvarse, *Sol* hizo matar a su hija, *Tamtam* la hermosa, transformada después en 'canario'.

En la sociedad humana las mujeres Selk'nam ocuparon el lugar de los hombres *hóowin* como espectadoras pasivas del Hain masculino, ellas entonaron hasta hace poco, en cada aurora el canto de *Tamtam* mientras duraba la Ceremonia.

Hubo hombres *hóowin* que trataron de salvar a sus hijas, por ejemplo, un hombre *Tari* (pato vapor), quiso defender a su hija que en el momento del asalto se acurrucó entre las piernas de su padre, pero no pudo contra los demás y también cayó flechada. *Keyáishk* (cormorán) luchó contra *Karskai* (carancho) para salvar a la suya, pero fue en vano.

Los hombres *hóowin* no trepidaron en matar a todas las mujeres y a las jóvenes iniciadas ya que éstas conocían ya el secreto del Hain, es decir que los espíritus no eran divinidades sino simples mujeres disfrazadas.

Del sexo femenino sólo quedaron las niñas muy pequeñas, que eran inocentes de la 'perfidia' de sus madres y hermanas mayores.

---

<sup>82</sup> Matan o Mata era un espíritu femenino al que también le llamaban 'la gran bailarina' del Hain que desciende del cielo durante el día para efectuar su danza. Cfr. Chapman, Anne: **Los Selk'nam. La vida de los Onas**. Op.Cit. p. 191

<sup>83</sup> Otra versión de este mito dice que fue *Krren* (Sol) quien se dio cuenta. Al comienzo de la ceremonia encontró a una mujer que se estaba pegando plumas para representar al espíritu *Kéternen* (el recién nacido hijo de *Xalpen*). Al darse cuenta que Sol la había visto, ella se arrojó a una cascada para ocultarse. Se convirtió entonces en el pájaro *Ko'oklol* (pinzón) que aún vive cerca de las cascadas.

Una vez ocurrido esto, los hombres, niños y niñas, emprendieron una larga marcha en busca de los últimos límites del universo, más allá de los mares. Caminaron durante siglos, todo ese tiempo guardaron duelo por la muerte de sus mujeres. Recorrieron el Este (*Wintek*), desde allí, fueron al Norte (*Kámuk*) pasando por el Oeste (*Kenénik*), y llegando finalmente a la Tierra por el Sur (*Keikruk*) en pleno invierno. Decidieron ocultar este terrible secreto a sus pequeñas hijas para preservar su dominación y enviaron a los siete chamanes más poderosos a construir la nueva choza del Hain en *Máustas* (sudeste de la isla). Cada chamán trajo, arrastrando, desde su comarca natal un enorme poste de piedra.

En esos momentos un *hóowin* venido del cielo del norte, trajo consigo a la Muerte. Los *hóowin* no podían 'convivir' con la Muerte puesto que eran inmortales, por lo que un grupo de los más poderosos abandonaron la tierra transformándose en astros y constelaciones: Las pléyades, Orión, Venus, etcétera. Otros se transformaron en el Viento, la Lluvia, la Nieve, el Mar, etcétera. El mayor de todos ellos se convirtió en la Palabra. Los más humildes, se hicieron pájaros, animales, peces, cerros y lagunas. Fue por aquel entonces que el primer ser humano, el primer Selk'nam, fue creado de 'un terrón de tierra'.<sup>84</sup> A partir de entonces los hombres Selk'nam guardaron el secreto del Hain para dominar a las mujeres; y así se originó la sociedad humana, la sociedad Selk'nam, el patriarcado.

Vemos así que el rito del Hain es la repetición del mito *hóowin* pero ahora tomado por los hombres; se realiza cuando hay dos o más *klóketen* (varones adolescentes en edad de ser iniciados a la vida adulta), y dura lo que éstos demoren en 'educarse'<sup>85</sup> en las reglas de la sociedad Selk'nam.

### 2.2.2 Kreeh: La hija del cielo

---

La religión de los Selk'nam, como hemos constatado es politeísta y se relaciona íntimamente con la era mitológica denominada *hóowin*, por ende, sus deidades son en su gran mayoría, femeninas. Existen dos categorías, unas habitan el cielo y otras, el inframundo (bajo tierra); es en la Ceremonia del Hain donde se hacen presente. Son muchos los dioses y espíritus que aparecen durante esta Ceremonia y que también rigen la vida de los Selk'nam.<sup>86</sup> Cada ser sobrenatural cumple una función muy clara para el perfecto desarrollo de la Ceremonia y el ordenamiento de las actividades cotidianas. Cada conjunto de dioses y espíritus pertenecía a cada uno de los siete postes principales

<sup>84</sup> Este mito Selk'nam se relaciona, como vemos, con el 'mito de la creación' de la religión cristiana relatado en el primer libro del Pentateuco de la Biblia, el Génesis. Es interesante señalarlo ya que nos referimos a un pueblo sin ningún contacto, por ende, sin influencias del mundo 'civilizado', explicando poéticamente su origen en el universo, denotando su capacidad de cuestionamiento y pensamiento creativos que lograron alcanzar en su línea evolutiva.

<sup>85</sup> Educar a los *klóketen* consistía en instruirlos acerca de las costumbres e ideología de los Selk'nam con una rigurosa disciplina; podía durar meses e incluso años. Cfr. Anne Chapman: **Los Selk'nam. La vida de los Onas**. Op.Cit.

<sup>86</sup> Mayor información sobre todos los espíritus y dioses en particular la encontramos en: Anne Chapman: Op.Cit.

del Hain.

La diosa más legendaria era *Kreeh* (luna), comúnmente llamada *shó'on tam* (la hija del cielo), y se le consideraba 'el monstruo del cielo', pertenecía al cielo del Sur. Todos los meses revive su terrible derrota; su ira y apetito aumentan a medida que crece. Se dice que devora seres humanos, en especial niños, para vengarse de la afrenta de su esposo, el dios *Krren* (sol), sin amenazar jamás a las mujeres. Cuando aparece llena está presentando la imagen de lo que fue su poderío en la tierra, sin embargo su rostro permanece desfigurado por las quemaduras que le causó su esposo, a quien se le dice con afecto *tul-úlichen* (corazón bueno) por el calor que otorga a los habitantes de la Isla.

Cuando la luna entraba en eclipse se decía que estaba furiosa (*Kreeh háaten*). Los hombres y niños no debían mirarla fijamente cuando estaba llena, porque podían desmayarse y morir. Cuando la luna decrece, los hombres creen que es un engaño de *Kreeh* para atrapar a los desprevenidos habitantes de la Isla. Martín Gusinde relata una experiencia con Tenenésk (consejero del Hain de 1923), cuando éste se refirió a *Kreeh*:

**“(...) Cómo me mortifica que los hombres de aquel entonces no pudieran matar a esta mujer tramposa (...) ¿Ves las cicatrices en su cara? ¡Recibió una parte de lo mucho que tiene merecido! (...) es el peor enemigo de los hombres”.**<sup>87</sup>

Anne Chapman cuenta que Lola Kiepja le comentó:

**“(...) Ella (Luna) se esconde ahora de su marido (Sol), ¡Pero él todavía la persigue!”.**<sup>88</sup>

Cuando un chamán (los causantes de su desgracia en la era *hóowin*), estaba presente durante un eclipse, éste cogía a las mujeres y niños, los hacía apagar sus fuegos para luego pintarse los rostros con una línea blanca de oreja a oreja por debajo de la nariz y sus cuerpos de rojo, el chamán pintaba un círculo rojo en cada mejilla de su gente, representando a Luna para colocarse todos un adorno de plumas sobre la cabeza (*póór*); las mujeres se dirigían entonces hacia la luna, extendiendo sus brazos y ejecutando amplios movimientos; con ellos sostenían en sus manos, palos muy largos o capas de cuero de guanaco para 'limpiar' a *Kreeh*, y así quitarle el eclipse. Le cantaban:

**“(...) Corazón bueno *tul-úlichen*. Cara ancha *Koosh háxitin*”.**<sup>89</sup> **Entonces el chamán cantaba preparando su espíritu para el viaje extático al cielo, hogar de Luna: “(...) Vámonos a la Hija del cielo. *Wiirik keené Shó'on tam on mai*”.**<sup>90</sup>

*Kreeh* esperaba a los chamanes en un espacio delimitado por cuatro postes que simbolizaban el universo, estos postes formaban un cuadrado con los otros ubicados horizontalmente. Luna ocupaba el rincón más alejado, el del cielo del Sur, que había sido su antiguo territorio en la Tierra. Allí, Luna ordenaba la ubicación del o de los chamanes en un poste determinado, cumpliendo las tareas pertenecientes al consejero del Hain. Si el chamán era grato frente a los ojos de Luna, podía compartir su poste con un espíritu, lo

---

<sup>87</sup> Tenenésk: Cit. En: Anne Chapman: *Los Selk'nam: La vida de los Onas*. Op.Cit. p. 113

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 113

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 114

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 114

que significaba que no moriría en combates próximos; pero si no era el caso, vería caer las plumas de su tocado bajo la sombra de las rodillas de Luna, lo que era presagio de la cercana muerte del chamán. El chamán cantaba:

**“(...) (Luna) tiene mi tocado bajo sus rodillas. Ja póór jiman k'nooch káin”. Las mujeres respondían insultando a Luna: “(...) Luna cara quemada, Kreeh koosh áixten. Cara enfurecida, Koosh kááten. Corazón malo, Tul jippen”.**<sup>91</sup>

Era común ver a las mujeres empuñar sus manos hacia la luna y oírlas cantar pidiendo clemencia con sus niños y hombres o injuriarla cuando elegía a alguno para morir. Es interesante hacer notar que se dice que a la llegada del hombre blanco, Luna predijo lo que sucedería señalando los nombres de las víctimas que estos visitantes matarían.<sup>92</sup>

### 2.2.3 Chamanes, sabios y profetas

---

Tres eran las jerarquías religiosas de los Selk'nam: Los chamanes<sup>93</sup> o *xo'on*, los sabios o *lailuka-ain*<sup>94</sup> y los profetas o *chan-ain*.<sup>95</sup> Los chamanes gozaban de gran prestigio entre los Selk'nam, contaban con poderes sobre el control del clima, influencias sobre la guerra o la caza; participaban en rituales, ceremonias y celebraban sesiones especiales en los *kuash-ketin*.<sup>96</sup> Accedían al más allá durante un estado de trance, logrado mediante la concentración que alcanzaban cantando durante varias horas. Casi todos los chamanes tenían el poder de curar (*soipin*) y otros pocos el de matar (*uhan che'num*). Para llegar a ser chamán se era aprendiz por muchos años bajo la tutela de otros mayores. El poder se les otorgaba durante un sueño revelador que el joven tenía, donde un chamán antepasado, por lo general, un pariente recién fallecido, le cedía su *Wáiuwin* (poder).

Los sabios eran los depositarios de la tradición mitológica y los más doctos de la sociedad. No tenían poderes sobrenaturales ni entonaban cantos. La palabra que los

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 115

<sup>92</sup> Lola Kiepja y Angela Loij se lo comentaron a la doctora Chapman cuando ésta realizaba su investigación. Anne Chapman: **Los Selk'nam: La vida de los Onas**. Op.Cit.

<sup>93</sup> Chamán es un término de origen siberiano que se refiere al especialista dotado de poderes sobrenaturales, quien en un estado de trance emana estos poderes o establece contacto con los espíritus. Cfr. Chapman, Anne: Op.Cit.

<sup>94</sup> A la tradición oral *lailuka*, se le agrega *ain* (padre) y *am* (madre). Cf. Chapman, Anne: **Los Selk'nam: la vida de los Onas**. Op.Cit. p. 73

<sup>95</sup> A *Chan*, la palabra, se le agrega *ain* (padre) y *am* (madre). Padre y madre de la Palabra. Cf. Chapman, Anne: **Los Selk'nam: la vida de los Onas**. Op.Cit. p. 73

<sup>96</sup> *Kuash-ketin* significa 'encuentro o reunión de mucha gente', en la que se intercambiaban objetos y realizan competencias chamánicas y deportivas. Las competencias chamánicas se denominaban *kash-wáiuwen-jir*, que significa 'el hablar profundo del poder del chamán'. Dos chamanes se enfrentaban para demostrar el alcance de sus respectivos poderes, entrando en trance luego de cantar durante horas, hablando con la sabiduría de los espíritus que los poseían y por medio de pruebas físicas que se les imponían. Cf. Chapman, Anne: **Los Selk'nam: la vida de los Onas**. Op.Cit. p.p. 61- 62.

designaba, *lailuka*, tenía un sentido más general que *hóowin*, ya esta última, como sabemos tiene su significado esencial en la época mitológica y en los antepasados legendarios que se transformaron en fenómenos naturales; la palabra *lailuka*, en cambio, abarca la era *hóowin* y otros mitos como el del origen de la vida humana. Los sabios eran los que asignaban los nombres propios a los niños de acuerdo a las aptitudes y capacidades que sus padres veían en ellos. También conferían mucho prestigio a su *haruwen*, debido a las interpretaciones que daban a su tradición mitológica.

Los profetas o 'Padres de la Palabra'<sup>97</sup>, eran quienes predecían el futuro mediante visiones. Los profetas podían ser, a su vez, sabios y/o chamanes, como se dio el caso durante la última época indígena. Estos tenían un detallado conocimiento de la mitología de los 'cielos', principio organizador de todo el simbolismo del Hain. Por esta razón se les designaba como consejeros del Hain.

Lola Kiepja fue la última chamán de su pueblo y heredó su poder de un tío chamán que se lo otorgó a través de un sueño.

## 2.3 Ritos del pueblo Selk'nam

Numerosos son los ritos que poseía el pueblo Selk'nam. Tenían una vida rica en mitos y creencias que regían su conducta, convirtiendo cada suceso natural en sobrenatural. Todo tenía consecuencias universales y repercutía en sus almas.

Los ritos que hemos seleccionado son los que apoyan nuestra hipótesis concretándose en la creación escénica **Kiepja: La Hija de la Luna**.

### 2.3.1 Rito de iniciación femenina

---

En comparación al rito masculino de iniciación, el de las mujeres era sencillo. Cuando una adolescente comenzaba a menstruar, se le confinaba en su vivienda durante seis o siete días, permanecía sentada frente al fuego en silencio mientras era instruida por las mujeres mayores de su familia; durante este período no debía jugar, hablar, ni reír, sólo se le permitía escuchar con atención los consejos de las mujeres que nunca la dejaban sola. Cada mañana las mujeres pintaban su rostro desde los ojos a las mejillas con líneas blancas simulando rayos. El primer día le estaba prohibido comer, únicamente se le permitía beber agua en poca cantidad. Al siguiente se le ofrecían algunos hongos, trozos de pescado o de grasa. La tercera jornada podía comer carne, y desde el cuarto día en adelante comía y bebía con normalidad. Luego de estos períodos de aislamiento debía mantenerse discreta y reservada frente a la comunidad realizando su trabajo dócilmente y con eficiencia. Su madre la instruía sobre el comportamiento de una mujer adulta, se le indicaba que debía ser rápida y perseverante en las tareas que se le encomendaran.

---

<sup>97</sup> El abuelo materno de Lola Kiepja, Alakin, fue un prestigiado Padre de la Palabra durante la última mitad del siglo diecinueve. Murió ya anciano, en 1886, en manos de los blancos. Cf. Chapman, Anne: **Los Selk'nam: la vida de los Onas**. Op.Cit. p.76

Además se le educaba para que cada mañana después de lavarse, arreglara su pelo y pintara su cuerpo con *ákel* (arcilla roja). La nueva mujer debía ser en todo momento atractiva, trabajadora y silenciosa.

Una de las enseñanzas más importantes se relacionaba con el matrimonio. Se le enseñaba a obedecer a quien fuera su marido y a evitar discusiones; aunque estuviera casada debía permanecer atenta y cariñosa con sus padres y parientes. Con los visitantes debía ser generosa y ayudar espontáneamente a los necesitados. No debía atraer la atención de otro hombre que no fuera su marido. Las madres aconsejaban a sus hijas que permanecieran junto a sus maridos mientras éstos las trataran bien, pero si las maltrataban debían huir rápidamente para volver al lado de sus padres, teniendo extremo cuidado de no ser atrapadas, ya que el marido podía matarlas si las sorprendía. Las mujeres le explicaban los detalles de un nacimiento, los cuidados que debía tener con el recién nacido y cómo debía comportarse como madre.

La iniciación femenina era menos extensa y brutal que la masculina, sin embargo, el ritual de aislamiento y el tabú de los alimentos al que eran sometidas nos hace pensar que era igualmente importante para la sociedad Selk'nam. Nos ha interesado destacar la existencia de ritos de iniciación femenina, que si bien es cierto no albergaban un 'secreto' como el de los hombres, transmitían la sabiduría necesaria para preservar la supervivencia del grupo étnico.

### 2.3.2 Ritos de nacimiento y muerte

---

Como hemos visto, los Selk'nam poseen un nacimiento y una muerte física y ritual. En el Hain se experimentaba la muerte y el nacimiento simbólicos, tanto de los espíritus como de los jóvenes iniciados; estos acontecimientos reales también se convertían en ritos sagrados.

Carlos Vega Letelier, un escritor autodidacta magallánico, nos dice que el niño fue siempre el gran privilegiado de la comunidad. Se le atendía con extrema dedicación desde que se encontraba en el vientre de la madre. Ésta debía cuidarlo durante el embarazo, realizando ejercicios y manteniendo una buena alimentación, debía seguir un régimen consistente en frutas silvestres, pescados, mariscos, algas, verduras y carnes blandas; se le prohibía comer carnes duras, médulas, grasas y huevos.

Cuando llegaba el momento del parto, el padre se alejaba del *caú*<sup>98</sup>, debido al tabú que impide escuchar los gritos de una parturienta para no atraer desgracias. El acontecimiento reúne a un grupo de mujeres con experiencia en el parto. Una de ellas se ocupaba de la futura madre, confortándola con caricias y palabras de aliento; las mujeres recibían al recién nacido, cortaban el cordón umbilical con los dientes y ataban los extremos con un hilo fino hecho de tendones de guanaco. La mujer de más edad tomaba al bebé, lo lavaba, lo levantaba en sus brazos y saliendo de la choza lo mostraba a la

---

<sup>98</sup> El *caú* era la choza o toldo construida con troncos y pieles de guanaco donde vivían cotidianamente; cuando se trasladaban de lugar, la mujer la llevaba enrollada en su espalda. Cfr. Vega Letelier, Carlos: **Selk'nam: Cazadores en la Tierra del Fuego**. Editorial Atelí, Punta Arenas, 1999.

comunidad. Esto era motivo de una prolongada celebración con cantos y danzas alrededor del niño. Si la criatura era mujer, la celebración no era entusiasta ya que la mujer, estimaban los Selk'nam, tendría grandes sufrimientos, una vida más difícil y menos opciones. Una vez presentado el recién nacido, la madre retomaba sus labores cotidianas y la mujer que había atendido el parto se dedicaba inmediatamente a hacer masajes en los muslos y articulaciones del pequeño después de embadurnarlo con un amasijo hecho con saliva y greda. Si el nacimiento sorprendía a la madre durante una caminata por la orilla del mar, se ponía en cuclillas sobre la arena mojada y pujaba hasta que el niño salía golpeando con su mollera la arena, esta era una prueba de su capacidad de enfrentar la vida en un medio hostil, luego se le sumergía en las frías aguas, se le cortaba el cordón umbilical y se continuaba el camino. El padre no se enteraba del nacimiento hasta que su mujer se lo comunicaba oficialmente, mientras tanto el hombre permanecería en un silencio absoluto. Después de mucho tiempo el padre podría preguntar si era varón o mujer.

La llegada del nuevo integrante trae consigo la inquietud del nombre. Ya hemos visto la especial significación que tiene el nombre para los Selk'nam, ya que con éste se salvaguarda al niño de venganzas o hechizos. Todos observaban atentamente al recién nacido, cualquier defecto o virtud daría origen a su nombre:

***“(...) Si su cara era pequeña, su nombre era: Kosch-tel; sí, grande, Kosch-toon; si roja, Kosch-poten. A un niño de nariz chata, lo llamarán: Or-káten. A una niña por nacer en verano, le pusieron Con-Helesch. A otros por llorones, se los nombró Olka (lágrima)”.***<sup>99</sup>

En el caso de los ritos fúnebres, los procedimientos eran más complejos. Cuando un hombre moría, los parientes más cercanos gritaban y se cortaban el cuerpo con piedras o valvas afiladas de moluscos. Los documentos sobre las creencias *post-mortem* de los Selk'nam son contradictorios. Carlos Vega Letelier dice que:

***“(...) No tienen noción de que pudiera existir otra vida después de ésta; menos que en esa supuesta vida vayan a recibir un premio por su buen comportamiento en ésta”.***<sup>100</sup>

Esta apreciación nos parece antojadiza e infundada. Anne Chapman aclara este punto con el estudio y traducción de los cantos fúnebres de Lola Kiepja, que explican la existencia de un *Hain*, equivalente al celebrado en la Tierra, realizado en el Cielo entre los antepasados muertos.

***“Dos klóketen, hijos de Kenénik (cielo del Oeste) se han partido (según la mitología chamánica, el rito del Hain tiene lugar en los cielos así como en la tierra).....Vocalización.... Estoy sobre las pisadas de aquellos que se fueron. Voy andando por la pisada hacia el Hain de Ham-nia<sup>101</sup>. Estoy (ahora) sentada sobre la cama (nido, sitio, morada) allí. Estoy cantando. (...) Voy andando hacia la casa***

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 42

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>101</sup> *Ham-nia era el lugar donde habitaban las almas de los seres pertenecientes al cielo del Oeste. Cfr. Anne Chapman: El fin de un mundo: Los Selk'nam de Tierra del Fuego. Op.Cit.*

**de Ham-nia".** <sup>102</sup>

Si lo que comenta Vega Letelier fuese efectivo no tendría sentido que los Selk'nam conservaran un mito de muerte, ritos fúnebres y duelo; este mito nos cuenta justamente cómo apareció la muerte en la Tierra del Fuego, nos dice que en aquella época heroica, la era *hóowin*, el gran *Kwanyip* peleó y derrotó al caníbal *Cháskilts*. Al llegar la muerte, los hombres y mujeres abandonaron la tierra y se transformaron en aves, ríos, montañas, luna, sol. *Kwanyip* y su familia se convirtieron en la Cruz del Sur. La muerte vino del Norte. Tras la batalla de los héroes, un haya (*Nothofagus pumilio*), cuyo nombre vernáculo era *Kualchink*, fue el primer árbol en morir; ante su muerte los demás árboles se infligieron heridas para manifestar su congoja. Sus cicatrices (marcas de la corteza) permanecen hasta nuestros días. Los Selk'nam sentían un profundo respeto por sus difuntos, considerando tabú el sitio donde habían muerto o habían sido enterrados. Toda la simbología cósmica del *Hain* y la existencia de chamanes y espíritus, confirman la creencia de un lugar donde van a vivir los muertos y almas encuentran descanso. Si durante una de las excursiones por la Isla, pasaban o acampaban cerca del lugar donde había sido enterrado un pariente, su familia se quedaba en vigilia, cantándole durante toda una noche. Esto prueba que daban extrema importancia a la muerte.

Cuando moría un Selk'nam, todos los miembros de su familia (el campamento) se cubrían el rostro, los brazos y el pecho con ceniza, arcilla roja y aceite de ballena, se cortaban el cabello de la coronilla con una valva afilada, envolvían el cadáver en cuero de guanaco y lo ataban con cuerdas hechas de los tendones del animal. Se acercaban al muerto con lamentos y gemidos, después se lo sepultaba o depositaba en alguna grieta entre las rocas o dentro de algún árbol próximo al campamento. Si la persona muerta era mayor de doce años, los parientes más cercanos se laceraban, tal como el haya (*Kualchink*) había enseñado a sus ancestros. <sup>103</sup> Gusinde relata que los hombres eran los que más se lastimaban, dejando a las mujeres los lamentos y los cantos. Estos rituales mortuorios podían durar hasta dos años. Anne Chapman cuenta que la madre de Lola Kiepja estuvo permanentemente de luto por la muerte de su esposo y que sus heridas jamás sanaron. <sup>104</sup>

Cuando el difunto había sido un gran guerrero o un chamán, se acostumbraba a encender una gran fogata en su tierra natal (*haruwen*), en señal del duelo que la tierra padece por el fallecimiento, y para comunicar a los demás *haruwen* que alguien importante había muerto.

Las mujeres elevaban sus brazos lentamente mientras entonaban los cantos fúnebres. Cada familia tenía sus propios cantos, heredados de los antepasados pertenecientes a un cielo determinado.

Los cuatro cielos eran también las moradas de las almas de los muertos, (*Kaspi*). La

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.p. 206, 207

<sup>103</sup> Cuando los hombres blancos mataban a algún niño Selk'nam, las mujeres se laceraban y gemían como se acostumbraba con los adultos en vida natural aborigen. Cfr. Anne Chapman: Op.Cit. / J. M. Borrero: Op.Cit.

<sup>104</sup> Cfr. Chapman, Anne: **El fin de un mundo: Los Selk'nam de Tierra del Fuego**. Op.Cit.

creencia en una vida después de ésta es substancial. La doctora Chapman, refiriéndose a un canto fúnebre que interpreta Lola Kieppa, nos dice:

**“(…) Con este cántico intentaba evocar la presencia de los dos hijos y el marido, logrando un trance en el cual se sentía mas allá de la vida y en el que su espíritu participaba de la compañía de aquellos deudos”.**<sup>105</sup>

En otro documento escrito por un historiador que conoció a los Selk'nam durante su estadía en Tierra del Fuego, en 1910, encontramos la siguiente aseveración:

**“En cuanto al hombre dicen que su espíritu llamado Nehn sabe lo que pasa en la tierra, pero no puede tomar participación alguna en las cosas mundanas. Llegan hasta decir que los truenos sordos, lejanos, son la voz de tal o cual doctor ya muerto”.**<sup>106</sup>

Como podemos ver, los Selk'nam cuidaban las almas y cuerpos de sus muertos, esperando reunirse con ellos en el cielo familiar al morir. Son muchos los cantos chamánicos y fúnebres que nos hablan de una creencia en otra vida después de la muerte, característica de todos los pueblos primitivos conocidos y estudiados.<sup>107</sup>

Volviendo a la muerte simbólica durante el ritual del Hain, ésta se practicaba durante la noche, a la luz de una gran fogata. *Xalpen*<sup>108</sup> mantiene relaciones sexuales con los jóvenes *klóketen* durante el transcurso de la Ceremonia. Debido a ésta actividad constante, ella queda embarazada. Cuando sus dolores de parto son insoportables, arroja un arco fuera de la choza del Hain, signo de la pronta muerte de los *Klóketen*, destripados por la diosa. Las mujeres oyen los gemidos de sus hijos y cantan intentando calmar a la diosa para que se detenga. Cuando reina el silencio, las mujeres saben que el bebé ha nacido y se lo ha llevado al inframundo. En ese momento dos hombres mayores salen acongojados del Hain con el cadáver de uno de los *Klóketen* que emana sangre por todos sus orificios y muestra sus intestinos colgando de su vientre. Se realiza entonces una procesión lenta frente a las mujeres para después retornar al Hain, con todos los jóvenes. Las madres cantan lamentos frente a la choza ceremonial. Después de unas horas resucita a los jóvenes invocando al chamán mítico *Olum*, quien les devuelve la vida. A *Olum* nadie lo veía, esto ocurría dentro de la choza del Hain. Una vez hecho el trabajo, un chamán dentro de la choza gritaba:

**“(…) Ya está bien. Kai ko'osé. Retírense. Kai joje wi. Los klóketen están de nuevo vivos. Klóketen kau ko'osé”.**<sup>109</sup>

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 204

<sup>106</sup> *Gallardo R., Carlos: Los Onas. Cabaut y Cia. Editores, Buenos Aires, 1910. p. 319*

<sup>107</sup> Esto lo confirmamos en James Frazer, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Anne Chapman, Joseph Campbell, etcétera.

<sup>108</sup> *Xalpen* es una diosa del inframundo, la más poderosa y temida. Esta diosa atormenta a los *klóketen* durante la Ceremonia del Hain devorándolos simbólicamente para complacer sus insaciables deseos sexuales. Se la representa con una efigie hecha de madera y cuero de guanaco, jamás aparece en forma humana. Es la madre del tierno bebé del Hain, el dios recién nacido *Ketemen*, cubierto de plumas.

<sup>109</sup> *Chapman, Anne: Los Selk'nam: la vida de los Onas. Op.Cit. p. 208*

Los *Klóketen* eran presentados frente a las mujeres sin rastros de sangre ni cicatrices de las heridas que les había propinado *Xalpen*.

### 2.3.3 Ritos de caza

---

Los Selk'nam eran hábiles cazadores, su subsistencia dependía de sus habilidades y para esto eran preparados desde muy niños. Cada cacería era un acontecimiento festejado por todos los habitantes, sin embargo había algunas que conformaban un verdadero ritual. Los cazadores Selk'nam incorporaban sus principios morales a toda actividad relacionada con la caza; en cualquier ocasión repartían el producto de su faena entre todos los miembros del grupo, aunque algunos no hubiesen participado; desde luego el organizador y jefe de la expedición mantenía un privilegio: le correspondía el pecho del animal. Si algún cazador ocultaba alguna parte del animal para alimento propio o de su familia, nadie lo delataría, no obstante sería castigado para siempre por el grupo, salvo que por arrepentimiento, confesara su falta, diera explicaciones y pidiera perdón; al anochecer durante las tertulias para el recuento de las faenas de caza, encontrándose presente el autor del engaño en torno a la tradicional fogata, sus compañeros imitaban el canto o ruido del animal que éste había escondido.

Junto con las armas de caza llevaban consigo antorchas; había un guía que durante las largas caminatas nocturnas agitaba la suya para señalar el camino o el descubrimiento de alguna presa. Las que buscaban eran principalmente el guanaco, el coruro o tucu-tuco (roedor silvestre), ballenas varadas, lobos marinos, aves y entre ellas patos silvestres. Nos detendremos en la caza de patos en lagos poco profundos. Esta especial forma de asedio y captura nos parece que reúne el simbolismo ritual de todas las cacerías.

Los cazadores esperaban una noche sin luna, agrupándose y tiznando sus rostros, cuerpos y antorchas que preparan durante largo tiempo y que sólo utilizarían en aquella ocasión. Al comenzar la caza los hombres rodeaban silenciosamente el lago, acercándose y manteniéndose en círculo durante muchas horas, hasta comenzar a entrar lentamente en el agua. Las aves encandiladas se apiñaban entonces sobre las aguas iluminadas. Los hombres portaban en una mano la antorcha y en la otra un garrote, y se sumergían dejando a ras de agua el resplandor del fuego. Las aves totalmente desorientadas trataban de volar pero caían al agua nuevamente por el encandilamiento y el terror, en ese preciso momento 'los hombres elevaban sus antorchas y arremetían con sus garrotes sobre las aves'.<sup>110</sup>

El rito de esta caza se celebra con toda la comunidad al amanecer. Las mujeres limpian las aves, las plumas las conservan para utilizarlas en otros rituales, y preparan el ave para ser comida de dos formas: la ponen sobre piedras calentadas a fuego o las atraviesan con una vara dejándolas así hasta que se conviertan en charqui.

Las aves eran ofrecidas a los espíritus del Hain cuando *Xalpen* amenazaba con devorar a sus *klóketen* y por supuesto servían de alimento al cuerpo que es la

---

<sup>110</sup> Cfr. Vega Letelier, Carlos: *Selk'nam: Cazadores en la Tierra del Fuego*. Op.Cit.

manifestación concreta del alma.

## 2.4 Elementos constitutivos de la Ceremonia del Hain

La Ceremonia del Hain es compleja y extensa, duraba entre cinco meses a cinco años. Está compuesta por diversos ritos en los que se emplean variados elementos como cantos, danzas, máscaras y pinturas corporales. Los elementos que examinaremos a continuación son aquellos que inspiraron la creación escénica **Kiepja: La Hija de la Luna**.

### 2.4.1 El escenario y la choza ceremonial.

---

El pueblo Selk'nam poseía espacios rituales, realizaba sus ceremonias en escenarios claramente determinados por símbolos que los identificaban con la tierra y cielo al que pertenecían las familias. El sitio donde se desarrollaba la Ceremonia del Hain correspondía a la cosmogonía que guiaba sus vidas.

La choza denominada Hain <sup>111</sup>, de forma circular, simbolizaba la concordancia, la armonía del universo, de los cielos y las tierras. Esta choza era cónica y de amplias dimensiones; poseía siete postes principales llamados *élin*, que alcanzaban una altura de casi tres metros, los espacios que quedaban entre los postes eran cubiertos por troncos delgados, pasto, barro y cuero de guanaco. Cuatro de los postes simbolizaban los puntos cardinales, los cielos centrales y por ello eran instalados en los 'centros' (*oishka*). Los tres postes restantes eran colocados entre los cuatro centrales a una corta distancia y eran considerados 'periféricos' (*shixka*), de menor importancia respecto a los anteriores. Cada poste poseía un espacio central y periférico al igual que cada cielo que representaba.

---

<sup>111</sup> Es el sacerdote Martín Gusinde quien bautiza la ceremonia con el nombre de 'Ceremonia de los Klóketen'; por su parte, Anne Chapman la llama '*Hain*' que era el nombre de la choza ceremonial. Los Selk'nam no ponían nombre a sus ceremonias. Nosotros hemos adoptado la denominación de A. Chapman.



La línea imaginaria era trazada de Este a Oeste, desde la entrada al extremo opuesto y era considerada muy peligrosa ya que señalaba un profundo abismo o grieta (*chali*), que eventualmente conducía hasta un mar subterráneo muy hondo, era el centro del universo. Así se determinaba el lado por el que cada hombre ingresaba o salía de la choza.

La choza se erigía en medio de un área boscosa ya que sólo contaban con su fuerza física para transportar los pilares destinados a la construcción de ésta. La choza del Hain construida para la Ceremonia de 1923 medía ocho metros de diámetro en su interior y alrededor de seis metros de altura a partir del centro, la entrada tenía una anchura de cuatro metros y treinticinco centímetros para facilitar así la entrada y salida de las personas con las máscaras ya puestas. Esta entrada, orientada hacia el Este (cielo oriental <sup>113</sup>), daba la espalda a un espacio abierto detrás del cual se encontraba el bosque. La vegetación servía para ocultar a los ojos de las mujeres los movimientos de los hombres.

La choza del Hain era siempre construida de acuerdo a normas simbólicas tradicionales conocidas por todos los habitantes Selk'nam y algunos Haush, que esporádicamente participaban representando a su cielo.

Pero la choza era sólo una parte, sin duda esencial, del espacio ritual utilizado. No olvidemos que las mujeres eran espectadoras activas y fundamentales en el desarrollo de la Ceremonia, y que los 'espíritus' se presentaban fuera de la choza ceremonial. Contamos entonces con dos espacios más que se agregan, completando así todo el escenario <sup>114</sup> ceremonial.

En el siguiente esquema realizado por la doctora Chapman, podremos apreciar las dimensiones y la ubicación espacial de la Ceremonia, en las tres divisiones mencionadas:

---

<sup>112</sup> Esta danza era parte del rito del Hain y consistía en un juego erótico entre dos hombres vestidos como espíritus, quienes lucían grandes falos postizos atados a las caderas. Ambos ejecutaban movimientos que simulaban un coito, luego meneaban sus falos frente a las ruborizadas mujeres, quienes enojadas les gritaban insultos y les exigían detenerse aduciendo que había niños presente. Sin embargo, A. Chapman comenta que la danza resultaba muy graciosa para las espectadoras y servía para relajarlas después de las 'escenas' más rudas del rito, que provocaban gran sufrimiento a la comunidad. Cfr. Anne Chapman: Op.Cit.

<sup>113</sup> Cielo del Este, lugar de la cordillera resbaladiza, centro del universo y sede del poder chamánico. Allí habitaba *Pémaulk* (Palabra), la chamán hóowin más poderosa de todos.

<sup>114</sup> Este término fue utilizado por Lucas Bridges en el año 1923, ya que se le utilizaba como tal durante la ceremonia. Cf. Chapman, Anne: *Escenario y símbolos de la ceremonia del Hain*. En: **Los Selk'nam: La vida de los Onas**. Op.Cit. p. 121



**en la muy seria representación teatral de los espíritus”.**<sup>116</sup>

La doctora Chapman señala en su libro **Los Selk'nam: la vida de los Onas** (1982), que las evidencias reunidas por ella a lo largo de su exhaustivo estudio sobre el tema determinan que:

**“Las mujeres conocían el ‘secreto’, aunque parece que nunca dudaron que la efigie era Xalpen. Sin duda se cuidaban de dejar ver a los hombres que sabían el secreto, temiendo ser agredidas por éstos o que algún chamán pudiera ‘matarlas’ (quien podía realmente provocar su muerte). Además, así como no ignoraban que los hombres se disfrazaban de espíritus, al mismo estaban convencidas, al igual que los hombres, que los espíritus realmente existían”.**<sup>117</sup>

Los hombres cuidaban y restauraban las máscaras utilizadas en el Hain. Es importante recordar que en dicha Ceremonia no sólo se representaba a los espíritus, sino que también a los antepasados míticos (*hóowin*). Así, los hombres que personificaban a un espíritu eran poseídos por los *hóowin*, lo que hacía que el ‘actuar’ fuera un peligroso juego sagrado donde los antepasados participaban apoyando una buena representación y condenando una insatisfactoria.

La Ceremonia tenía como objetivo iniciar a los *Klóketen*, disciplinar a las mujeres, manteniendo el patriarcado y divertir e intensificar el regocijo de la reunión con Selk'nam de otros *haruwen*. La sociedad secreta del Hain y la creencia en *Kreeh*, conservaban el equilibrio en la sociedad respecto a la división de sexos. Luna odiaba a los hombres y favorecía a las mujeres; el Hain muestra la amistad de los hombres con los dioses y la lucha de los varones con *Xalpen* para que no devore a los *klóketen*, hijos de hombres y mujeres de la comunidad.

Las reglas que se enseñan a los jóvenes en el Hain permiten una convivencia respetuosa entre todos los miembros, ya que cada uno de los preceptos los involucran implícitamente, ordenando la sociedad en su relación divino-humana.

### 2.4.3 El consejero del Hain

---

El consejero del Hain era el ‘director’<sup>118</sup> de la Ceremonia, éste debía ser un *Ch'anha'in* o *Chan-ain*, es decir un ‘Padre de la Palabra’. Tradicionalmente el consejero era escogido entre los profetas, sin embargo, el Hain era dirigido por más de un hombre, siendo el consejero el de mayor jerarquía. Desde la llegada de los blancos, los profetas fueron cada vez menos, y así en 1923 los consejeros Tenenésk y Halimink, fueron sabios y chamanes pero no profetas.<sup>119</sup> Todo chamán debía deshacerse de su poder antes de comenzar la Ceremonia, ya que los poderes de las chamanes femeninas podía contactarse con ellos y enterarse del secreto.

<sup>116</sup> Chapman, Anne: *Clímax y anticlímax del Hain*. En: *Los Selk'nam. La vida de los Onas*. Op.Cit. p. 207

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 226

<sup>118</sup> Denominado así por Martín Gusinde en toda su obra: Op.Cit., 1982

<sup>119</sup> Chapman, Anne: *Los Selk'nam: La vida de los Onas*. Op.Cit. p. 142

El consejero tenía un profundo conocimiento de la tradición *hóowin*, era siempre un excelente narrador y un experto en lo referente a los espíritus del Hain. Su tarea consistía en cerciorarse que los hombres portaran bien sus disfraces, debía saber perfectamente cómo se debía actuar frente a las mujeres al inicio de cada aparición, y los límites permitidos en cualquier 'improvisación'. Conocía cabalmente el sistema simbólico y todo lo relacionado a los espíritus y antepasados míticos (los *hóowin*), manifestado en la pintura corporal de cada hombre que encarnaba a los espíritus del Hain y en la simbología de cada poste ceremonial (cielo) al que pertenecía. El consejero debía vigilar la exageración de símbolos que se pintaban en el cuerpo, tanto hombres como mujeres, ya que éstas también lucían pinturas corporales durante la Ceremonia; estaba a cargo de las ubicaciones de las mujeres en los alrededores de la choza ceremonial, según sus cielos, siendo el principal instructor de los *klóketen* en el código moral y en lo referente al 'secreto' e historia mítica *hóowin*; disponía las tareas de caza, aseo, recolección de leña y mantenimiento del fuego, se encargaba de indicar el día de inicio de la Ceremonia o suspenderla por mal tiempo. Debía mantener las buenas relaciones entre los hombres del Hain, congeniar discrepancias y pactar nuevos proyectos del grupo, salvaguardando el cumplimiento de los objetivos de la Ceremonia.



#### 2.4.4 Los Klóketen y sus madres

---

La palabra *Klóketen* significa 'novicio'; mediante los ritos del Hain éste llegaba a convertirse en *Maars* o 'adulto'. Todo joven, sin excepción, debía ser iniciado. Cuando los hombres maduros estimaban que algún joven no estaba preparado para la vida adulta lo mantenían como klóketen dos o tres Hain más. Un joven no podía casarse antes de haber sido iniciado. El klóketen era educado en el Hain y por esto, a su llegada, los misioneros lo denominaron 'colegio'. La edad ideal de un joven para iniciar su Hain era entre los diecisiete y veinte años, edad en la que poseían mayor resistencia física para soportar las pruebas impuestas. Los adultos discutían durante horas sobre la madurez de los jóvenes y grados de tolerancia a las mortificaciones que se les infligirían. Gusinde comenta:

***"(...) Primero observamos muy cuidadosamente si el muchacho sabe callar, si muestra poder de reflexión y si ya ha dejado de lado la charlatanería de los niños.***

***Si aun nos parece atolondrado y excesivamente locuaz, lo posponemos por algunos inviernos, hasta que nos pueda ofrecer la seguridad de guardar el secreto”.***<sup>120</sup>

Es muy importante destacar que el sacerdote Martín Gusinde, fue Klóketen y luego un adulto participante de la Ceremonia del Hain.

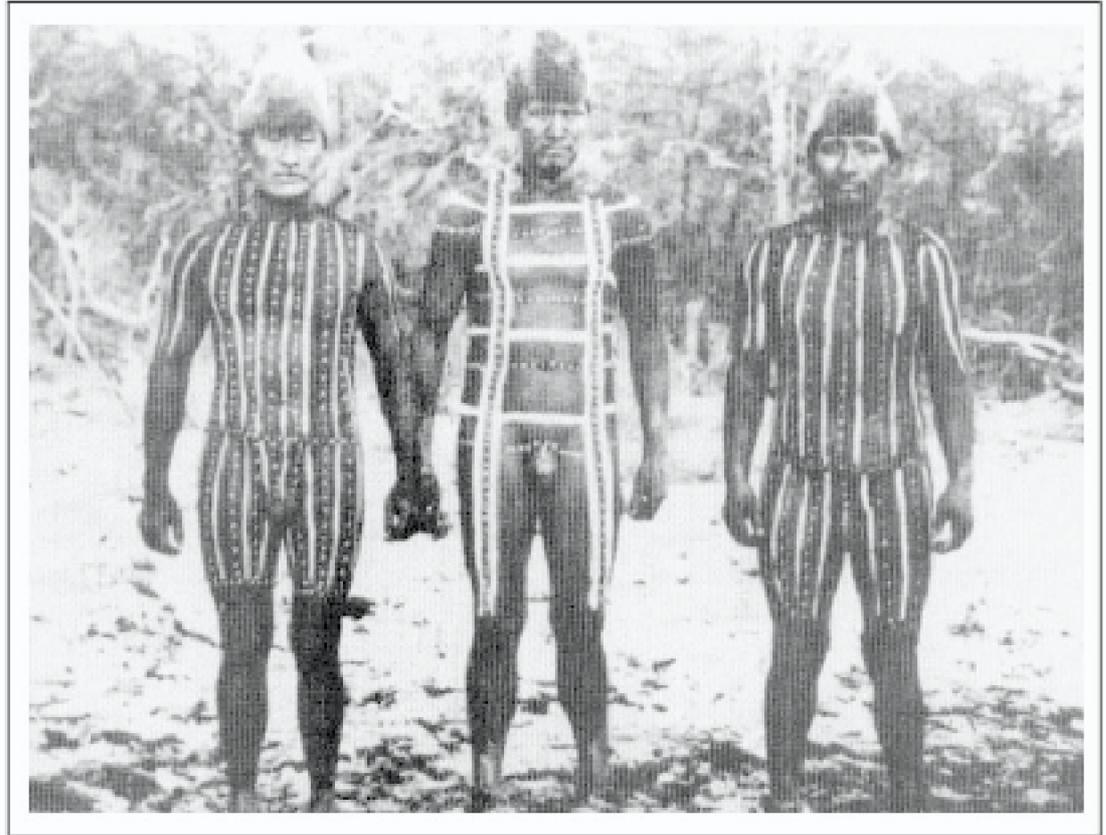
Una vez elegidos los klóketen, se les enviaba al bosque en grupos o solos, debían traer alimento a la choza, esta labor era muy difícil para los incipientes cazadores, a pesar de enviárseles a un sector del bosque donde hallarían un guanaco recién muerto, colgando de un árbol. Si el animal pesaba mucho no se les obligaba a cargarlo íntegro, aunque sí se les planificaba una ruta de regreso larga y difícil. Para asegurar el cumplimiento de las órdenes y de la seguridad de los jóvenes, un adulto los seguía durante toda la incursión, no sin antes de partir explicarles que si se encontraban con algún espíritu *Shoort* (encarnación del antepasado *hóowin* llamado *K'tétu*), no debían atacarlo ya que éste los mataría inevitablemente; lo que debían hacer era trepar a un árbol, ya que a estos espíritus les disgustaba escalar los troncos, que a través de sus tejidos hacían circular la savia.

A cada candidato se le enviaba a cazar solo, al bosque donde aparecía constantemente el temible *Shoort*, a veces éste lo golpeaba con una antorcha encendida causando pavor en el joven.

Durante la Ceremonia del Hain, la madre o sustituta (si la verdadera madre había muerto), jugaba con las otras mujeres imitando el comportamiento de su hijo cuando pequeño. Las demás mujeres actuaban como madres de ésta, guiándola y diciéndoles qué hacer. Cuando el klóketen no tenía padre vivo, una mujer asumía este rol, entonces se establecía un juego entre ambos 'padres sustitutos'.

---

<sup>120</sup> Gusinde, Martín: *Los indios de Tierra del fuego. Volumen I, 2 Tomos, Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, 1982. p. 790*



#### 2.4.5 Cantos, danzas y pinturas ceremoniales

---

En muchas culturas originarias y religiones como el hinduismo y el budismo se utilizan los Mantra, fórmula ritual sonora cuyas vibraciones permiten armonizar la energía del Ser con el cosmos, poseen una sola línea melódica interpretada incesantemente, logrando un estado de transe en el que se alcanzan además los poderes chamánicos del universo. Los Selk'nam poseían una variada cantidad de cantos chamánicos que revivían el mito de la era *hóowin* actuando como memoria mítica del pueblo.

La doctora Chapman recopila 47 cantos chamánicos y lamentos, interpretados por Lola Kiepja en Tierra del Fuego, cuatro meses antes de su muerte. La traducción es realizada un año más tarde (1967) por Angela Loij. Al ser Lola una chamán, conocía palabras secretas que Angela nunca logró traducir. Algunos cantos son anteriores a la llegada de los colonizadores y otros, una mezcla entre cantos originales y otros aprendidos en las misiones salesianas. De los cantos exclusivamente Selk'nam

tomaremos el número trece del Volumen I de los dos discos grabados por Anne Chapman. En este canto, Kiepja hace mención de su poder para curar enfermedades.

***“(...)Tengo aquí mi arco. Aquellos que partieron me lo entregaron ... vocalización .... He adquirido suficiente (poder) para sacar (en castellano en el original) (con el significado de extraer) para curar (con mi poder) sola. El que se fue comía (cantaba) solo. Aquellos que se fueron (evocación). Mis dos padres (tíos) me lo entregaron. Aquellos que se fueron murieron de enfermedad ..., vocalización ... Digo que yo puedo sacar (en castellano en el original) la enfermedad de la persona que acude a mí ... (...) La mujer ésta (Lola), tiene el arco. El arco está dentro de mí, el arco de los dos que murieron de enfermedad, los que se fueron .... (...)”.***<sup>121</sup>

Este canto chamánico revela de manera evidente el simbolismo del arco como instrumento de sanación. El arco utilizado por los chamanes era el símbolo de su poder sobrenatural, utilizando los cantos, acompañados por movimientos especiales para entrar en trance:

***“Al comenzar a cantar una melodía, normalmente solía estar sentado en un cuero con las piernas cruzadas y el torso ligeramente inclinado hacia adelante, imprimiéndose un movimiento de vaivén lateral como un péndulo. Al mismo tiempo mantenía baja la mirada, dejando caer los brazos a los costados. Todo ese proceso de cantar y ensoñar era parte de un enorme esfuerzo de concentración de todas sus fuerzas espirituales y se llevaba a cabo a fin de que el Xon (chamán) alcanzara el estado de autosugestión”.***<sup>122</sup>

Otro canto chamánico de Kiepja decía:

***“Estoy aquí cantando, el viento me lleva, estoy siguiendo las pisadas de aquellos que se fueron. Se me ha permitido venir a la montaña del poder. He llegado a la gran cordillera del cielo, camino hacia la casa del cielo. El poder de aquellos que se fueron vuelve a mí. Yo entro en la casa de la gran cordillera del cielo. Los del infinito me han hablado”.***<sup>123</sup>

En el segundo volumen de los cantos de Kiepja se encuentran los de la Ceremonia del Hain. Los 41 cantos fueron recopilados en la misma época de los del disco anterior, cantados por Lola a los 90 años de edad. De los 41 cantos, 25 se asocian con los espíritus, danzas y juegos del Hain. Los 16 restantes son *K'méyu*: cantos ejecutados por las madres de los *Klóketen*.

Durante un Hain, siempre se comenzaba con cantos llamando al amanecer. Cuando el campamento era alumbrado por los primeros rayos del sol, las mujeres cantaban *Yóroheu* (amanecer), para dar la bienvenida a la luz del día y despedir a la oscuridad, este canto era la repetición de la palabra *yóroheu* en una extensa línea melódica.

No está de más recordar que como en los ritos Selk'nam, los cantos siempre han estado presentes en los rituales que dieron origen al teatro. El elemento musical estuvo

<sup>121</sup> Cf. Anne Chapman: *El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra del Fuego. Op.Cit. p.p. 211, 212*

<sup>122</sup> Gusinde, Martín: *Cit. En: Anne Chapman: El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra del Fuego. Op.Cit. p. 193*

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.39

fundamentalmente presente en los ritos ditirámbicos como en la posterior Tragedia ática, considerada como el culto público a los dioses.

**“Es fácil comprender la importancia que como vehículo al éxtasis tenía en el rito el elemento musical (danza y canto). El coro de la tragedia clásica, que canta y que se mueve rítmicamente, es el elemento que conserva no sólo los elementos del culto religioso, sino también los elementos líricos que contenía el espíritu de la música y que primitivamente se expresaban en cantos y danzas orgiásticas”.**

124

A ‘San Rafael’, misión fundada en 1889, ubicada en la Isla Dawson y a ‘La Candelaria’, fundada en 1893, ubicada en Río Grande, fueron llevados los Selk’nam para ser evangelizados y educados en labores manuales. Allí se les enseñaron cantos religiosos a la Trinidad y a la Virgen María. Como los Selk’nam conservaban sus cantos ceremoniales y sus dioses, se produjo el obvio sincretismo; por ello se encuentran cantos Selk’nam que pronuncian palabras en latín y ruegan a la Madre de Dios durante las últimas ceremonias del Hain, como sucede también en los cantos que interpreta Lola Kiepja, quién vivió mucho tiempo en ‘San Rafael’, junto a su madre, hijas y amigas, una de las cuales, Paula, murió luego del asesinato de su esposo inválido cuando eran trasladados a Isla Dawson.

La danza y la plástica no eran ajenas a la Ceremonia del Hain, la gran cantidad de bailes que allí se ejecutaban eran repeticiones corporales y gestuales del mito *hóowin* que servían de vehículo a la comunicación y a la entretenición.

Una de las danzas favoritas que se ejecutaba espontáneamente honraba a *Kulpush* quien era un espíritu femenino de la tierra que jamás se mostraba en público. Era soltera y venía con frecuencia al Hain a establecer relaciones sexuales con los hombres. Cuando asciende desde el inframundo los hombres cantan y se realizan cuatro danzas en su honor. “(...) Las danzas del Brinco, Ondulante, del Pingüino y del Empujón. Todas deleitan y divierten al público, y en especial a los jóvenes que actúan.”<sup>125</sup> La danza del Brinco la realizaban los hombres dando saltos cortos con el pie derecho; la danza Ondulante se realizaba durante largas horas, los hombres bajaban una colina formando una extensa línea, abrazados y moviéndose muy lentamente produciendo una leve ondulación; observados desde abajo parecían una gigantesca serpiente descendiendo lánguidamente. La danza del Pingüino, también realizada por hombres, consistía en imitar los pasos y saltos de esta ave. La danza del Empujón solía representarse de noche, alrededor de una fogata en el centro del ‘escenario’ (en las afueras de la choza del Hain). Consistía en una fila de hombres que salían de la choza del Hain, avanzando agachados, como soportando un gran peso, con el pie izquierdo constantemente adelante. El primero de la fila ponía sus manos en las caderas y los demás sobre los hombros de sus compañeros. Las mujeres hacían una fila similar, paralela, y la danza consistía en darse empujones entre ambas filas y resistirlos.

Otras danzas ceremoniales eran la danza fálica, las danzas de los hombres y mujeres pintados, y las danzas que ejecutaba *Matan*. Los movimientos de los espíritus

<sup>124</sup> Vivero, Manuel: *Esquilo: Siete tragedias*. Op.Cit. p. 8

<sup>125</sup> Chapman, Anne: *Los Selk’nam: La vida de los Onas*. Op.Cit. p. 183

eran precisos y ágiles, los hombres requerían de un gran estado físico y resistencia.

La plástica se expresa a través de dibujos corporales que eran repeticiones de líneas y puntos simétricamente ubicados para representar a los diversos espíritus y la rica simbología de los cielos a los cuales pertenecían todos los Selk'nam; esta simetría testimonia un mundo en armonía con las leyes universales. Las mujeres tenían la obligación de proveer pintura a los hombres mientras duraba la Ceremonia del Hain. Las pinturas se hacían con arcilla, los colores eran negro, blanco, amarillo y rojo. Pintaban sus cuerpos enteros con dos o tres colores, cubriendo los antebrazos y piernas de blanco y el resto de otro color, o cada mitad del tórax con diferente color.

El significado de cada diseño era conocido por cada uno de los participantes del ritual; como regla general el predominio del color rojo, en la pintura de los espíritus, indicaba la proveniencia del cielo del Oeste; el blanco, del cielo del Sur; el negro, del Norte; el cielo del Este se identificaba por un dibujo determinado y no por un color preciso.

Las máscaras de los espíritus poseían el mismo dibujo que el de los cuerpos de éstos, en cambio, los hombres y mujeres que no representaban espíritus, se pintaban el rostro con un dibujo determinado, y el resto con otro.

La pintura se aplicaba con las manos. Para diseños más precisos utilizaban una vara puntiaguda o una espátula de madera; cuando el diseño comprendía líneas muy delgadas y unidas se utilizaba la mandíbula de un delfín (tonina magallánica). Para lograr el efecto de nubes se llenaban la boca con polvo de color y soplaban a través de los dientes sobre el cuerpo del espíritu que maquillaban.

Antes de la llegada de los blancos, las mujeres se pintaban el cuerpo con diseños (*Tari*) de sus cielos o tierras, y si el clima lo permitía, se presentaban desnudas. Durante el Hain de 1923, las mujeres se pintaron únicamente el tronco y conservaron sus faldas (entregadas por los blancos).

Los Klóketen se pintaban cada día. Los espíritus presentaban una perfecta unidad de estilo y sus diseños no cambiaban jamás.

La repetición del mito *hóowin* en cada Ceremonia del Hain, es lo que permitía que ésta fuese un rito sagrado, dando sentido a cada escena, que no sólo se utilizara para invocar a los espíritus, sino, para reafirmar, consciente e inconscientemente, su historia y la identidad colectiva en plena conexión con lo ancestral.

Esta repetición con sentido espiritual se relacionaba profundamente con el 'drama' de las historias que se formaban entre sus participantes cada vez que se realizaba el ritual. Tanto imágenes como palabras contribuyen a una identificación entre los oficiantes y participantes. Si lográramos definir ciertos códigos visuales y verbales del rito, para relacionarlos con el espacio teatral lograríamos una recreación actual actor-espectador que durante el tiempo de representación vivenciaran un teatro de creación de inspiración ceremonial magallánica.

#### 2.4.6 La palabra en el ritual Hain.

---

Hacemos notar que los Selk'nam al relatar el mito de la era *hóowin* en el transcurso de la Ceremonia del Hain, lo hacen de manera poética, utilizando las metáforas y el ritmo poético. El mito es por excelencia un relato y transporta el tiempo originario al actual. Para Octavio Paz el mito no se sitúa en una fecha determinada, sino en un lugar, ('Érase una vez....') donde espacio y tiempo se entrelazan.

***“El mito es un pasado que también es un futuro. Pues la región temporal en donde acaecen los mitos no es el ayer irreparable y finito de todo acto humano, sino un pasado cargado de posibilidades, susceptible de actualizarse. (...) El mito es un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente. (...) No todos los mitos son poemas pero todo poema es un mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo”.***<sup>126</sup>

La Ceremonia del Hain nos relata acerca de un dios Sol que quema a su esposa Luna y que esta escapa al cielo para permanecer allí vigilando la noche. El relato se vuelve en un espacio pasado que ocupa el presente, sitio atemporal, lugar de poesía: una choza con un gran fuego en el centro, en una atmósfera solemne. El tiempo mítico ya transmutado sufre una nueva transformación mediante el ritual del relato de éste, así, mito y rito se tornan poesía, dejan de ser lineales y se convierten en ritmo. El ritmo poético se expresa en la Ceremonia del Hain mediante el lenguaje sagrado:

***“El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico; la participación con la alquimia mágica y la comunión religiosa. Todo nos lleva a insertar al acto poético en la zona de lo sagrado”.***<sup>127</sup>

La relación entre rito y poesía es importante para entender el tipo de lenguaje utilizado durante la Ceremonia. Ya hemos conocido algunos cantos y algunos diálogos expuestos durante el ritual Hain y nos resulta muy claro el uso que dan a las palabras ordenándolas poéticamente, en unión con la danza y la gestual en un ámbito dispuesto para el ritual. Esto constituye fundamentalmente el ritmo de la Ceremonia:

***“La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa. Rituales y relatos míticos muestran que es imposible dissociar al ritmo de su sentido. El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos: la aparición de un demonio o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo de otro. Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo. La danza contenía ya, en germen, la representación; el baile y la pantomima eran también un drama y una Ceremonia: un ritual. El ritmo era un rito. (...) El relato y su representación son inseparables. Ambos se encuentran ya en el ritmo, que es drama y danza, mito y***

<sup>126</sup> Paz, Octavio: *El arco y la lira*. Op.Cit. p.p. 62, 63

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 117

**rito, relato y Ceremonia. La doble realidad del mito y del rito se apoya en el ritmo, que los contiene”.**<sup>128</sup>

El Hain es un poema ritual que revive la sacralidad de la muerte en todos sus aspectos: la muerte del relato al ser pronunciado, la muerte del tiempo mítico al contemporaneizarlo, la muerte de la niñez en la iniciación del Klóketen, la muerte del ser profano al ingresar en una zona sagrada. Es obvio que toda muerte implica un nacimiento y viceversa, pero no es evidente lo que sucede con la vida y la muerte cuando ingresamos en lo sagrado. Tadashi Suzuki, haciendo notar que lo sagrado es un mundo aparte, dice:

**“Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla”.**<sup>129</sup>

La pregunta inmediata, para Octavio Paz, es ¿cómo alcanzar esta ‘otra orilla’ para penetrar lo sagrado?. El Hain como rito de iniciación está destinado a preparar a los jóvenes para alcanzarla, para dar el salto que les permita desprenderse, llegado el momento, del mundo objetivo. El despojo de la objetividad se facilita con la vida y muerte ritual ficticia que los transforma, convitiéndolos en ‘otros’, alcanzando por ende un estado superior: el renacer.

**“El rito reproduce la experiencia mística de la ‘otra orilla’ tanto como el hecho capital de la vida humana: nuestro nacimiento, que exige previamente la muerte del feto. Y quizá nuestros actos más significativos y profundos no sean sino la repetición de este morir del feto que renace en criatura. En suma, el ‘salto mortal’, la experiencia de la ‘otra orilla’, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas ‘la otra orilla’ está en nosotros mismos”.**<sup>130</sup>

Por eso creemos que la ‘otra orilla’ es el encuentro con el propio ser, empujados por una voluntad sobrenatural, aquella que nos lanza a la creación poética. En la ‘otra orilla’, todo adquiere un sentido diferente ya que se ha ingresado en la esfera de lo sagrado, entonces, la palabra y su emisión son cruciales para penetrar este otro mundo, este nosotros mismos:

**“La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo. La escultura era un doble del modelo; la fórmula ritual una reproducción de la realidad, capaz de re-engendrarla. Hablar era re-crear el objeto aludido. La exacta pronunciación de las palabras mágicas era una de las primeras condiciones de su eficacia”.**<sup>131</sup>

El Rito del Hain trasciende el uso cotidiano de la palabra, como en poesía ésta es sagrada. Descubre el abismo que nos separa de esa ‘otra orilla’ que habita en la zona sagrada de nuestro ser; al descubrir el abismo no nos abandona, se vuelve vehículo para el ‘salto mortal’ necesario para renacer en el ‘otro’ interno que, a su vez, se encontrará

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>129</sup> Suzuki, Tadashi: *Cit. En: Octavio Paz: El arco y la lira. Op.Cit. p. 122*

<sup>130</sup> *Ibid.*, p.p. 122-123

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 29

con 'otro' recién nacido. El ritmo de estos encuentros manifestado en el Hain es el mismo que experimenta el poeta en el encuentro con la creación y el mismo que vive el lector cuando recita el poema: re-creando y recreándose en esta vida y muerte rituales.



## CAPÍTULO III. Mitología y ritual en la creación escénica

Es difícil encontrar ejemplos de textos dramáticos que sean netamente indígenas ya que éstos fueron transmitidos oralmente siendo adoptados, con el tiempo, por las tradiciones europeas. Una excepción es 'El Rabinal Achí'<sup>132</sup>, pieza anónima del antiguo teatro amerindio guatemalteco del siglo XV. Esta es la única pieza que ha llegado hasta nosotros, sin que podamos descubrir en ella la más mínima traza de origen europeo, un drama-ballet perteneciente, por entero, a los tiempos prehispánicos, y que es fundamental mencionar si se habla de la relación entre culturas originarias y creación teatral.

Nos parece esencial aclarar a qué nos referimos al hablar de creación ya que es un concepto amplio que abarca diversas posibilidades. En un diccionario común vemos que 'creación' es acción de crear, y 'crear' es establecer, fundar, hacer nacer, dar vida a una cosa, componer una obra. En un artículo referido al teatro de Grotowski, Z. Osiński nos habla de creación diciendo:

***“(...) Con Grotowski la antigua oposición ‘imatío’ y ‘Creatio’ se anula. Sabemos que los antiguos, los griegos de la época clásica, por ejemplo, no creían que el arte fuera creación y que el valor del arte no consistía en la ‘creatio’. Por el***

---

<sup>132</sup> Cardoza y Aragón, Luis: *El Rabinal Achí*. En: *Anales de la Sociedad de geografía e historia*. Año V, tomo VI, N° 3,4, marzo-junio, Guatemala, 1930.

**contrario su valor nace en el hecho de atenerse a un conjunto de reglas fijas, las formas eternas del cosmos. Los antiguos creían que el arte debía tomar y exponer estas formas y no crearlas. Al mismo tiempo la función del arte era vista como imitación, mimesis concebida no como una repetición servil de la realidad sino como una libre enunciación del artista sobre ella (realidad). Claramente la tarea era imitar. Solo a partir del renacimiento el arte en occidente fue definido como ‘creatio’. La época moderna considera la creatividad como la única característica que distingue el arte de las otras características humanas: “No hay arte sin creación y donde quiera que haya creación hay arte” (Tatarkiewicz, 1989: 267) El hombre moderno cree que lo que identifica el arte con la creación está apoyado por otra convicción: que el arte tiene el derecho y la obligación de producir nuevas formas”.**<sup>133</sup>

Así, la creación escénica queda libre de imitar las formas en el sentido Aristotélico, pudiendo captar las esencias para crear nuevas configuraciones con un sentido más amplio que el inicial o una servil imitación. Crear es hacer nacer y crear escénicamente, es hacer nacer la escena, internarse en ella para descubrir su zona sagrada, saltar y convertirla en ‘otro’. El creador sacrifica la escena, asesina ritualmente para revivir y despojar a la escena de lo objetivo para conducir su propio ritmo al interior de una causalidad implícita.

**“La creación consiste en un sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Esas y no otras”.**<sup>134</sup>

Esas palabras, Paz las encuentra en la creación poética:

**“El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía”.**<sup>135</sup>

Podríamos afirmar en tal caso que al igual que el poema, la obra teatral es creación única que se engendra como realidad en la participación. Así, el poeta como el chamán y el creador escénico:

**“(…) transforma, recrea y purifica el idioma; y después lo comparte”.**<sup>136</sup>

<sup>133</sup> Brook, Peter: *Grotowski, art as a vehicle*. En: *The Drama Review*. Volume 35, number 1, spring 91. Ediciones New York University/ Tisch School of The Art, p.p. 109-110. Traducción libre de: ‘With Grotowski, the ancient opposition between imitatio and creatio is annulled. We know that the ancients, the Greeks of the classical age, for example, did not believe art to be creation, and the value of art did not consist of creatio. On the contrary, its value lay in the fact that it corresponded to a set of fixed rules, the eternal forms of the cosmos. The ancients believed that art should uncover and expose these forms, and not create them. At the same time, the function of art was seen as imitation, mimesis, conceived of not as a slavish repetition of reality but as the free enunciation of the artist about it. Clearly, the task was still imitatio. It is only since the Renaissance that art in the West has been defined as creatio. The modern age considers creativity to be the characteristic that distinguishes art from other human activities: ‘there is no art without creation, and wherever there is creation, there is art as well’ (Tatarkiewicz 1989: 267). The modern belief, which identifies art with creation, is supported by yet another conviction: that art has the right and obligation to produce new forms.’

<sup>134</sup> Paz, Octavio: *El arco y la lira*. Op.Cit. p. 45

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 39

En este sentido el compartir expresaría su plena movilidad en una reunión de 'otros', en la extrañeza del encuentro, en un conjunto de ritos, pues cada 'otro' es un rito en sí. Cada rito es una representación de los re-nacimientos, tanto de los actores como de cada espectador. En este encuentro la creación se experimenta, se asienta y se verifica a sí misma.

### 3.1 Conceptos de mito y rito en el teatro contemporáneo

De mitos y ritos está constituido el teatro, éste de los rituales primigenios de las culturas más arcaicas de la humanidad. La relación entre estos tres conceptos: mito, rito y teatro es antiquísima y la podemos constatar a través de la historia del teatro: Los griegos aprehenden mitos y los convierten en teatro, toman el teatro y lo convierten en fiesta ritual, donde se reúne una comunidad a presenciar una historia de dioses y héroes expresando preceptos cívicos y religiosos con códigos identificables por todos los asistentes, ya que pertenecen a la tradición de la comunidad.

Para Patrice Pavis lo ritual de la puesta en escena:

***“(...) impone a los ‘actantes’ palabras, gestos, intervenciones físicas cuya buena organización sistemática es la prueba de una representación lograda”.***<sup>137</sup>

Esta representación lograda puede ser cualquier expresión escénica comprometida con sus objetivos, sin embargo, el rito posee un elemento que lo separa de una puesta común: lo sagrado. ¿Qué es lo sagrado para el teatro?, ¿qué es lo profano para el rito?; ambas preguntas están ligadas a nuestro estudio y examinaremos posibles respuestas en la revisión de las teorías de algunos creadores teatrales contemporáneos como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba.

#### 3.1.1 Antonin Artaud: El teatro de la crueldad

---

En primer lugar situaremos la visión de Antonin Artaud en el pensamiento de su época concerniente a mito y rito en **El teatro y su doble** (1931-1936) editado en 1938. En esa época estaba vigente el pensamiento de Tylor que expusimos en el Capítulo I. Tylor dice que en los primitivos existe la creencia general de que la naturaleza posee un alma susceptible de personificación, y es ésta la causa principal de la transfiguración de la experiencia diaria en mito. Algunos años más tarde, Hocart declara que mito es la explicación verbal y la justificación del rito; los actores personifican a los inventores supuestos del rito, personificación que se nos dará a conocer como mito. Recién en 1949, Karl Jung, propone el mito como la estructura más arcaica y no necesariamente apoyada

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>137</sup> Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1980, p. 431

en un rito.

Tomando en cuenta la etapa en que se encontraban los conceptos de mito y rito en la antropología, podremos comprender mejor lo que Antonin Artaud propone en la compilación de artículos, conferencias, cartas y manifiestos en **El teatro y su doble** (1938).

Para Artaud el teatro occidental (principalmente el europeo y dentro de éste, el francés de su época), había perdido la magia, lo sagrado y se encontraba supeditado a la psicología, a lo pagano, perdiendo su esencia. Sólo se realizaba literatura sobre la escena, se ponía el texto dramático por sobre las necesidades de la escena. Sabemos que con esto no quería decir que no se debía utilizar la palabra sino quitarle la primordial importancia que se le había dado, llegando a desvirtuar la expresión teatral. En vez, era imprescindible para Antonin Artaud que esta palabra cobrara un sentido que pusiera en riesgo sacrificial tanto a actores como a espectadores. Era necesario aprovechar las posibilidades físicas que ofrecía la escena, con esto se refería a la música, a la plástica, a la danza, arquitectura, iluminación, modulación, como signos que existiesen, se expresasen por sí mismos, sustituyendo así las formas rígidas del arte por aquellas intimidantes y estimuladoras, en suma, formas que darían nueva realidad en el teatro:

***“(…) Al sentido de la antigua magia ceremonial; en la medida en que ceden a lo que podríamos llamar la tentación física de la escena”.***<sup>138</sup>

La escena posee su propio lenguaje físico y concreto destinado a los sentidos, a lo verdaderamente teatral expresando pensamientos que escapen al dominio del lenguaje hablado.

***“En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra”.***

<sup>139</sup>

Para ello, dice Antonin Artaud, el director debe ser una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas, y los temas que trabaje deben ser interconexiones elementales de la naturaleza, interconexiones, dice Artaud que no se hayan alejado jamás del espíritu del hombre. Hace una gran diferencia entre el texto dramático y la puesta en escena, asegurando que esta última es un instrumento de magia y hechicería y no el reflejo de un texto escrito, perteneciente al campo de la literatura y no del teatro que es la escena. Para Artaud, el verdadero teatro es aquel que posee cualidades ceremoniales de un rito religioso:

***“(…) pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad”.***<sup>140</sup>

La realidad del teatro se encuentra en los significados religiosos y místicos transmitidos por imágenes directas, presentes en las tradiciones milenarias que han preservado el secreto de los gestos, las modulaciones y la armonía en relación con los sentidos. Esta

---

<sup>138</sup> Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*. Gallimard. París. 1971. p. 41

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 67

serie de gestos rituales, dice Artaud, cuya clave no poseemos, parece obedecer a indicaciones musicales muy precisas que tienen la solemnidad de un rito sagrado.

Artaud plantea poner en escena un teatro que posea los códigos y alcances de un rito primigenio; por esto entendemos un teatro que encarne mitos, historias originarias, con fines mágico-religiosos que intente dominar la naturaleza del hombre conectada con el campo espiritual, un teatro que intente purificar el alma humana a través del sacrificio, la crueldad del rigor, de la disciplina, de la exigencia máxima que implica un peligro para los actores y espectadores. El director que Antonin Artaud propone es el chamán en constante éxtasis, confirmando la existencia de la inmortalidad, expresada con la muerte y nacimiento simbólicos. El teatro, como el fuego y la peste, deben purificar el alma.

***“Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como la medicina china que sabe qué puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones”.***<sup>141</sup>

En un artículo publicado en la Revista ECO<sup>142</sup>, Antonin Artaud nos dice que la muerte es un estado inventado, que el cuerpo sólo muere porque se le ha olvidado, transformado y cambiado, por lo tanto, el cuerpo es inmortal y el teatro, a través de sus dones purificadores expresados en la Ceremonia teatral, puede lograr esta inmortalidad primigenia del hombre. Recordemos que los ritos, para la antropología, pretenden volver a los orígenes paradisíacos del hombre con el propósito de encontrarse en estado de inmortalidad. Para Artaud, el teatro es el ritual que nos permitiría reencontrarnos con nuestros orígenes y transformar el cuerpo en espejo de nuestra alma.

***“(…) Porque el teatro no es ese alarde escénico en donde se desarrolla virtual y simbólicamente un mito, sino ese crisol de fuego y carne verdadera en donde anatómicamente, por aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas, se rehacen los cuerpos, y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo”.***<sup>143</sup>

Artaud toma ciertos elementos rituales que encuentra en el teatro balinés y los coteja con el teatro occidental, sin embargo, no debemos olvidar que el teatro oriental es la consecuencia de una tradición milenaria que no puede coincidir con la visión de mundo occidental que transporta creencias y tradiciones muy diferentes y recientes. Al respecto, J. Grotowski nos dice que:

***“Artaud soñaba con producir nuevos mitos gracias al teatro, y su sueño de infinita hermosura nace de su falta de precisión. Pues el mito es la base, la armazón de las experiencias de generaciones enteras, no es el teatro quien puede crearlo sino la continuidad de esas generaciones. El teatro hubiera podido cuando más contribuir a la cristalización del mito. Pero habría estado entonces demasiado cerca de las representaciones corrientes como para poder ser realmente creador”.***<sup>144</sup>

Lo que nos interesa en este punto es dilucidar lo que Artaud plantea sobre la relación del

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 90

<sup>142</sup> Artaud, Antonin: *El teatro y la ciencia*. En: ECO. *Revista de la Cultura de occidente*. Tomo XXI/1, Mayo, 1970, p.p. 1-6

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 1

teatro con el mito y el rito. Para ello tomaremos uno de sus planteamientos donde demuestra el intento de sacralizar el teatro, convirtiéndolo en el ritual por excelencia, capaz de generar nuevos mitos.

***“Crear Mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida las imágenes en las que deseáramos volver a encontrarnos”.***<sup>145</sup>

Para Artaud el teatro es campo para el reencuentro con lo sagrado, entendido como la comunicación del hombre con el universo en su conciliación con él. Cada elemento profano de la escena expresa, si lo deseamos, significados sagrados; sin embargo, para Artaud, la sacralización no estaría en los significados sino en las formas de expresión de cualquier significado. Podemos decir, por ejemplo: ‘la casa está vacía y no llegará nadie a habitarla’ y expresar con entonaciones graves, gestos de dolor y acciones corporales lentas y centrípetas que: ‘el cuerpo está vacío y no llegará ningún alma a habitarla’. Convertimos así, una frase aparentemente profana y de significado cotidiano en una expresión ritual sagrada.

***“(…) Pero, junto a ese sentido lógico, las palabras serán tomadas en un sentido de encantamiento, verdaderamente mágico, por su forma, sus emanaciones sensibles y ya no más únicamente por su significado”.***<sup>146</sup>

Podríamos decir que Antonin Artaud nos presenta lo que podríamos llamar ‘Teatro sagrado’, o más exactamente, ‘Teatro ritual’. Recordemos que para él lo profano está íntimamente ligado al acercamiento psicológico de los personajes y de la escena, y lo sagrado está relacionado a la magia, al estado de trance extático que comunica al hombre-actor con el personaje-contenedor de significados cósmicos en la escena, que sería en este caso el espacio ritual.

***“(…) ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no virtual sino real, debe permitir, mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, para realizar activamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos, un tipo de creación total donde sólo le quede al hombre retomar su lugar entre el sueño y los acontecimientos”.***<sup>147</sup>

Tal vez, lo que fue catalogado como locura en Artaud sea aquello que Lévi-Strauss denomina ‘pensamiento mítico’, que es una concepción mental que basa su visión en el significado primigenio de las cosas y de los acontecimientos para lograr una afirmación científica de los fenómenos. Es muy probable que estemos frente a una perspectiva teatral mágico-religiosa, que puede ser concretada a través del estudio de la ciencia antropológica. Artaud es sobre todo un poeta y expone mediante un lenguaje metafórico un nuevo universo con imágenes que deberían concretarse en una nueva interpretación

---

<sup>144</sup> Grotowski, Jerzy: *Artaud y el teatro de la crueldad. En: ECO. Revista de la Cultura de Occidente. Tomo XXI/1, Mayo, 1970. p. 13*

<sup>145</sup> Artaud, Antonin: *El teatro y su doble. Op.Cit. p. 132*

<sup>146</sup> Artaud, Antonin: *El teatro y su doble. Op.cit. p.189*

<sup>147</sup> *Ibid., p.141*

escénica. Es perfectamente factible, a partir de interpretaciones contemporáneas sobre su pensamiento teatral, plasmar creaciones que puedan realizarse a partir de la perspectiva de la ciencia, desde un punto de vista mítico, a través de la imaginación ingenua que acepta los fenómenos de la naturaleza sin cuestionarlos. Creemos que si se analizara el pensamiento de Antonin Artaud a partir del pensamiento científico, nos permitiría enriquecer aún más el lenguaje escénico. Como él dice, hay que realizar ‘un teatro que tenga la precisión de la música, sin ser música’<sup>148</sup>.

### 3.1.2 Jerzy Grotowski: El teatro Pobre

En 1959 Jerzy Grotowski crea el Laboratorio teatral en Opole, Polonia. Las obras representadas por el laboratorio se basan en los grandes clásicos polacos y europeos cuyas funciones se acercaban a la del mito como parte de la conciencia colectiva. En su investigación en torno al trabajo del actor y su relación con el espectador, trabaja con métodos de diversos creadores como Stanislawski, Meyerhold, Dullin, etcétera, también lo hizo con técnicas del teatro oriental. Decide entonces despojar a la escena de los artificios, de los efectos de iluminación y sonido que no sean producidos por los actores en escena y suprime la división escenario-público. A este despojo de artificios de la escena llamó ‘teatro pobre’, llegando a esta concepción a través de una ‘vía negativa’ que consistía en la destrucción de los obstáculos particulares que impiden al actor quitarse las máscaras **sociales** adquiridas.

Durante su proceso de investigación recurrió a la antropología cultural y a la psicología:

**“Tuve que revisar racionalmente el problema del mito. Entonces advertí con claridad que el mito era a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente en la psicología de los grupos sociales, y que inspira tendencias y conductas de grupo. Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo”.**<sup>149</sup>

‘La sociedad ha cambiado’ nos dice Grotowski, y el hombre se aleja cada vez más de la religión, las formas tradicionales del mito no son las mismas. Los espectadores están cada vez más separados en su relación con el mito que ya no es considerado una verdad o modelo de grupo. La verdad individual no halla reflejo en la verdad universal. Siente que para encontrar la máscara vital (esencia) del ser humano es necesario otro tipo de choque con el mito: es imprescindible la confrontación con éste, más que la identificación:

**“En otras palabras, a la vez que se retiene nuestra experiencia privada, podemos tratar de encarnar el mito, asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las ‘raíces’ y la**

<sup>148</sup> Claude Lévi-Strauss realiza un estudio sobre el triángulo lingüístico compuesto por frases, fonemas y palabras, aplicándolo a la estructura del mito y de la música. En este estudio menciona la precisión de las tres estructuras relacionadas. Cfr. Claude Lévi-Strauss: **Mito y significado**. Alianza editorial, Buenos Aires, 1986.

<sup>149</sup> **Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Op.Cit. p. 17**

***relatividad de las ‘raíces’ a la luz de la experiencia actual”.***<sup>150</sup>

El director polaco piensa que aunque se hallan perdido las creencias comunes, la percepción original del mundo permanece en el ser humano. Sólo el mito encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo, puede funcionar como un tabú. La ‘violación’ del organismo vivo nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de verdad que ha experimentado todo humano común.

***“Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros”.***<sup>151</sup>

Así, el trabajo del actor consistiría en despojarse de todo ornamento para convertirse en signo. Si el actor, en lugar de exhibir su cuerpo, lo libera rompiendo cualquier resistencia que entorpezca los impulsos psíquicos, entonces lo que estaría haciendo es sacrificándolo y con ello acercándolo a la santidad. La diferencia que Grotowski establece entre el actor ‘cortesano’ y el ‘santificado’, reside en el autosacrificio.

***“(…) La técnica del ‘actor santificado’ es una técnica inductiva (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del ‘actor cortesano’ es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades)”.***<sup>152</sup>

El teatro debe ser pobre en técnicas externas ya que la televisión y el cine poseen la supremacía en este aspecto, se debe aprovechar la ventaja que el teatro tiene en cuanto a la cercanía de un organismo vivo, cambiar los escenarios distanciados del público y poner frente al espectador un actor santo en un teatro pobre. El director polaco aclara que no se debe interpretar la palabra ‘santo’, en un sentido religioso, sino, como a la persona que a través de su arte puede ascender la escala y autosacrificarse. Este autosacrificio implica una grandeza moral, que consiste en despreocuparse de los aplausos y las ovaciones que no están constantemente presentes en el teatro pobre. No se le ofrece al actor un éxito diario ni riquezas materiales, pero en su lugar se obtiene paz mental y armonía interior. El actor santo debe entregarse totalmente a su trabajo junto con su director que debe serlo aún más.

Grotowski piensa que la crisis que estaría sufriendo el teatro contemporáneo se debe al eclipse de lo sagrado y de su función ritual, producto de la decadencia de la religión en la sociedad de nuestros días. Para su recuperación el teatro debe ofrecer una conciencia secular que sustituya a la religiosa, sin embargo, considera que esta conciencia no nacerá del teatro rico o dominante, acaudalado, avasallador.

Es necesaria una renovación y ésta debe provenir de los seres de teatro insatisfechos con el estado actual de este arte o de los grupos aficionados que trabajan distantes del teatro profesional:

***“(…) en suma: unos cuantos locos que no tienen nada que perder y que no tienen miedo de trabajar con ahínco”.***<sup>153</sup>

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 29

En su último período de investigación, al final de su vida, Grotowski se encierra a trabajar un teatro que podríamos llamar ‘ceremonial’ o más bien, ‘ritual’. Más que hablar de ‘actor’, se refiere con insistencia al ‘performer’ como un ‘hombre de acción’.

**“No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas. Yo soy teacher of Performer”.**<sup>154</sup>

En este artículo, Grotowski habla de ‘teacher’ refiriéndose a aquel hombre a través del cual fluye la enseñanza, ésta debe ser recibida para ser redescubierta por el aprendiz de manera personal. El ‘teacher’ conoció la enseñanza por medio de una iniciación o por haberla hurtado de algún iniciado. Para Grotowski, el ‘performer’ es un estado del ser:

**“(…) un rebelde que debe conquistar el conocimiento; que aún si no es maldecido por los otros, se siente diferente, como un outsider”.**<sup>155</sup>

El hombre de conocimiento dispone del ‘hacer’, no de ideas o teorías. El verdadero ‘teacher’ le pide a su aprendiz que haga esto o aquello, el aprendiz intentará comprender lo que le piden y por ello opondrá resistencia. Se puede comprender sólo si se hace, por lo tanto, el conocimiento es un problema del quehacer.

El guerrero es alguien que es consciente de su propia mortalidad; para conquistar el conocimiento lucha, porque la pulsación de la vida se vuelve más potente, más articulada en los momentos de gran peligro. Así entonces para Grotowski, peligro y suerte van unidos:

**“El ritual es un momento de gran intensidad. Intensidad provocada. La vida se vuelve entonces rítmica. El performer sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dicen, han sentido una presencia. Y esto, gracias al performer que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el performer es pontifex, hacedor de puentes”.**<sup>156</sup>

La esencia es el ser que no encierra lo sociológico, que no llega del exterior, que no es aprendido. La conciencia moral pertenece a la esencia y es totalmente diferente al código moral que sí pertenece a la sociedad.

**“Si infringes el código moral, te sientes culpable, y es la sociedad la que habla en ti. Pero si haces un acto contra la conciencia, sientes remordimientos - esto es entre tú y tú mismo, y no entre tú y la sociedad. Porque casi todo aquello que poseemos es sociológico, la esencia parece poca cosa, pero es tuya”.**<sup>157</sup>

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>154</sup> Grotowski, Jerzy: *El performer*. En: *Revista Apuntes*, N° 100, Otoño-Invierno, Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. 1990, p. 133

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 133

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 133

Esta esencia habita el camino del cuerpo transformándose al mismo tiempo en el camino al cuerpo de la esencia. El cuerpo del ‘performer’ debe ser un organismo-canal a través del cual se desplacen las fuerzas, y éstas no sean descubiertas sino recordadas:

**“Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte. (...) Al comienzo, una corporeidad de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporeidad del desconocido, del ancestro. (...) Puedes llegar a un pasado muy lejano como si la memoria se despertase. Es un fenómeno de reminiscencia, como si uno recordase al performer del ritual primario”.** <sup>158</sup>

Es decir que cuando la esencia está activada, parecería como si fuertes potencialidades se activasen y así, la reminiscencia sería tal vez uno de estos puntos en un campo de fuerzas.

### 3.1.3 Peter Brook: El teatro sagrado

---

Este director británico emprendió su búsqueda en torno a los preceptos de Antonin Artaud sobre el teatro de la crueldad, con los que inspira a Peter Weiss en la escritura de ‘Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat según los alienados del asilo de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade’ (1964) <sup>159</sup> que posteriormente llevará a escena bajo el título de ‘Marat-Sade’. En su ensayo **El espacio vacío** (1973), expone su experiencia con un grupo de actores con los que forma un centro de investigación escénica ‘El teatro de la crueldad’, en honor a Antonin Artaud. Investiga lo invisible hecho visible o lo que Brook denomina ‘teatro sagrado’, donde intenta llevar lo sagrado a la escena, entendiendo que para nuestra cultura lo sagrado y lo profano son puntos opuestos.

**“(...) Esta fricción de polos opuestos produce fuego, y por el mismo modo pueden obtenerse otras formas de combustión”.** <sup>160</sup>

Para Brook, estas formas de combustión se hayan en el rito; sin embargo considera que los ritos en nuestra sociedad están en decadencia:

**“Aunque el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible, no debemos olvidar que, a excepción de ciertos teatros orientales, dichos ritos se han perdido o están en franca decadencia”.** <sup>161</sup>

Cuando habla de lo invisible se refiere a lo que nuestros sentidos cotidianos no logran palpar, a aquellos mitos que están presentes en el origen de todas las cosas y que no

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 134

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 135

<sup>159</sup> Weiss, Peter: **Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat según los alienados del asilo de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade**. Ediciones Grijalbo, cuarta edición, Barcelona, 1976

<sup>160</sup> Brook, Peter: **El espacio vacío**. Ediciones Península, Barcelona, 1973. p. 69

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 61

vemos sino en la concreción del rito, que los pone de manifiesto en la experiencia de una colectividad que los vive como algo visible y real. Se vive al dios y se conoce el sentimiento de su creación.

***“(...) En respuesta a la necesidad de algo que no existía, una imagen se había hecho realidad”.***<sup>162</sup>

Los ritos, nos dice Peter Brook, se han ido transformando en sesiones de gala sin el objetivo sagrado, se adultera el sentido, y el rito pierde trascendencia como tal. Quedan los edificios rituales y la estructura del rito, que no funciona como transposición escénica, ya que no posee por sí solo el sentido sagrado compartido, durante generaciones por una comunidad.

***“(...) La forma exterior sólo puede adquirir verdadera autoridad si el ceremonial tiene otra tanta”.***<sup>163</sup>

Los espacios donde se realizan los rituales son de especial belleza y riqueza, Brook aclara que podemos erigir nuevas catedrales y reconstruir antiguos templos sagrados, pero los ritos no pueden ser reconstruidos con la misma precisión, no es posible poner sobre el altar moderno ritos antiguos y pretender que sean nuevos poseyendo la misma eficacia. Las comunidades actuales han perdido el sentido de lo sagrado y de comunidad, el individualismo presente atenta contra los ritos basados en el concepto de colectividad.

***“Sólo cuando un rito se pone a nuestro nivel nos sentimos calificados para intervenir: el conjunto de la música ‘pop’ es una serie de rituales situados a un nivel al que tenemos acceso”.***<sup>164</sup>

Se debe dar a los nuevos espacios, nuevos rituales que contengan el concepto de lo sagrado para nuestra época, esos nuevos espacios ya poseen una intimidad propia que debe ser indagada y penetrada.

***“El nuevo lugar reclama a voces un nuevo ceremonial, si bien este ceremonial debería haber pasado adelante y dictar, en todos sus significados, la forma del lugar, como ocurrió cuando se construyeron todas las grandes mezquitas, catedrales y templos”.***<sup>165</sup>

Sin embargo, actualmente lo sagrado al igual que el rito se encuentra desgastado y desfigurado.

***“(...) Lo sagrado no tiene la culpa de haberse convertido en un arma de la clase media para que los niños sigan siendo buenos”.***<sup>166</sup>

La crítica que formula Peter Brook, la deformación que ha sufrido el sentido de lo sagrado en manos de la religión debería mirar hacia los tiempos de los orígenes remotos, ya que esta deformación ha existido desde siempre a la par con el sentido ancestral, que dista

<sup>162</sup> *ibid.*, p. 59

<sup>163</sup> *ibid.*, p. 62

<sup>164</sup> *ibid.*, p. 64

<sup>165</sup> *ibid.*, p. 61

<sup>166</sup> *ibid.*, p. 62

bastante de la visión moralista y primaria de este concepto de religión, principalmente, occidental. Parecería que lo ‘sagrado’ para Brook es algo más general que lo que es para un chamán o para el mismo Antonin Artaud. Lo que Peter Brook busca es un sentido de lo sagrado en el teatro, intentando explicarse el distanciamiento de lo poético en la escena:

***“En el teatro evitamos con timidez lo sagrado porque no sabemos qué podría ser: únicamente comprendemos que lo que se llama sagrado nos ha traicionado, y por el mismo motivo nos apartamos de lo que se llama poético”.***<sup>167</sup>

El teatro es poesía y la poesía es ritual. En el teatro se tiende a rechazar la poesía hablada y con ello se está negando la indagación en este camino de lo sagrado en escena. Es ya evidente que el lenguaje poético es propio del teatro y del rito. En la búsqueda de lo sagrado, lo importante para Peter Brook, es encontrar útiles mágicos primordiales que nos conduzcan a los auténticos rituales, sin copiar externamente el rito, sino, internarse en el interior desconocido y pleno de la sacralidad:

***“(…) Necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas. Estos rituales no están a nuestra disposición, y las deliberaciones y resoluciones no los pondrán en nuestro camino. (...) A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos”.***<sup>168</sup>

Al hablar de ‘auténticos rituales’, nos queda la consabida interrogante: ¿existen rituales falsos?; entendemos que Brook se refiere a la forma externa de las estructuras rituales que toman algunos directores teatrales en sus puestas en escena, y que no corresponde a una investigación de los sentidos ligados íntimamente al concepto de ritual. Al quitar el significado, lo que queda no puede denominarse rito, y es lógico que sea descartado por los creadores.

***“El sacerdote celebra el rito para él y en nombre de los demás. Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una Ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado: ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad que las iglesias ya no pueden satisfacer”.***<sup>169</sup>

La escena posee un centro sagrado que es un rito en sí, descubrir los accesos a este centro es labor del creador que a su vez debe viajar a su propio centro. Lo sagrado para Peter Brook, es lo invisible que debe ser puesto en evidencia por el creador para la percepción del espectador.

***“(…) Un teatro sagrado no sólo muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción”.***<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 83

Para descubrir lo invisible de la escena, es necesario realizar rituales que renueven la antigua magia ceremonial con un nuevo sentido que involucre al espectador contemporáneo; al hombre le atrae lo sagrado, aunque no sepa exactamente el significado y las connotaciones de este concepto; se acerca a lo místico y a lo religioso como una forma de huir de la realidad, de perpetuar la vida más allá de lo físico, de hallar un motivo fundamental para ‘estar aquí’ o simplemente para pertenecer a una comunidad que comparta la soledad que provoca el individualismo imperante. El rito está en nosotros, y buscar en el propio ser es realizar el más profundo ritual que celebra el encuentro de ese ‘otro’, en el espacio más sagrado, es decir en el espacio ritual transcorporal.

***“El acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador”.***<sup>171</sup>

## 3.2 Un nuevo paradigma: El Teatro Antropológico de Eugenio Barba

172

El principal aporte de Eugenio Barba es la aproximación de la antropología al teatro, realizando una investigación sobre el comportamiento físico y sociocultural del actor durante su trabajo sobre el escenario, para adquirir las reglas que ayuden a su desempeño.

***“Originalmente, por el término ‘antropología’ se entendía el estudio del comportamiento del hombre no solamente a un nivel sociocultural, sino también fisiológico. La antropología teatral, por consiguiente, estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación”.***<sup>173</sup>

Para Eugenio Barba, la antropología teatral consiste en hallar los principios similares que rigen la actuación en lugares y épocas distintas. Estos principios no constituirían una ‘ciencia del teatro’ sino ‘buenos consejos’ para una mejor praxis teatral. Lo valioso, para Eugenio Barba, es la posibilidad de infringirlos o superarlos. En relación a Artaud, Barba hace diferencia entre el actor occidental y el oriental:

***“El actor occidental contemporáneo no posee un repertorio orgánico de consejos en los cuales apoyarse y orientarse. En general tiene, como punto de partida, un***

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 77

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>172</sup> Eugenio Barba: nace en Italia en 1936, licenciado en literatura e historia de las religiones en la Universidad de Oslo, discípulo de Grotowski durante tres años, es fundador del ISTA (The International School of Theatre Antropology) en 1979. Durante veinte años de actividad teatral con su grupo: ‘Odin Teatreth’ ha realizado hasta la fecha nueve puestas en escena.

<sup>173</sup> *Barba, Eugenio: Más allá de las islas flotantes. Colección Escenología, Editorial Gaceta, México, 1986. p. 198*

***texto o las indicaciones de un director. Le faltan aquellas reglas de acción que, sin restringir su libertad, lo ayudan en su tarea. El actor tradicional oriental se basa, al contrario, en un cuerpo orgánico y bien experimentado en 'consejos absolutos', es decir, reglas que se asemejan a las leyes de un código. Codifican un estilo de acción cerrado en sí mismo y al que todos los actores de aquel género deben adecuarse".***<sup>174</sup>

La libertad radica en el empleo de reglas que ordenen su campo de acción para luego sobrepasar los territorios que conoce. Para Eugenio Barba el actor debe 'especializarse' en una forma particular de teatro, e indagar en sus leyes y superarlas por la necesidad de su práctica. El dilema radica en la 'relatividad y arbitrariedad' de las leyes que rigen el teatro occidental. Para fijar ciertas leyes es necesario el aislamiento que preserve la imposible pureza, sin embargo

***"El maestro que encierra a sus propios alumnos en un sistema de reglas y finge ignorar su propia relatividad, y por tanto la utilidad de la confrontación, preserva ciertamente la cualidad de su propio arte, pero amenaza su porvenir".***<sup>175</sup>

Es esto lo que Barba denomina el 'riesgo del aislamiento estéril'. No obstante un teatro puede abrirse a la experiencia de otro teatro sin mezclar su arte, sino, compartiendo sus principios, para encontrar lo que se tenga en común. La antropología teatral pretende estudiar los posibles usos de estos principios.

Eugenio Barba estudia largos años las semejanzas que existen entre los principios de las artes orientales y occidentales; para ello instaura el llamado 'trueque cultural', que realiza en diversas partes del mundo, en escenarios diversos ligados a la arqueología de los pueblos visitados.

Barba descubre, en el actor oriental, una 'presencia' que hace a los espectadores no quitarles la vista de encima; esta 'presencia' estaba separada de los significados de lo que interpretarían, era una 'fuerza' particular del actor. Después de la observación de diversos actores en una situación cotidiana y luego de 'representación', pudo percibir que el comportamiento corporal de éstos era significativamente distinto.

***"A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en una situación de 'representación' existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. Se puede distinguir una técnica cotidiana de una técnica extracotidiana".***<sup>176</sup>

Las técnicas cotidianas - dice el director italiano - no son conscientes. Son acciones determinadas culturalmente y no 'naturalmente'. Cada pueblo posee una huella cultural que determina el actuar físico de sus habitantes, caminar con zapatos o sin ellos caracterizará el cuerpo y condicionará sus movimientos. A diferencia de las técnicas cotidianas están las extracotidianas que no se atienen a estas dependencias culturales del cuerpo y que se observan con claridad en una situación de 'representación'. La

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.p. 198-199

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 200

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 203

contraposición de ambas técnicas se ve determinada por una peculiaridad fundamental:

**“Las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el principio del menor esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo mediante un gasto mínimo de energía. Las técnicas extracotidianas se basan, al contrario, en el derroche de energía”.**<sup>177</sup>

Una tercera técnica se diferencia también de las recién mencionadas: la técnica del virtuosismo. Ésta muestra ‘otro cuerpo’, que se ve transformado por ‘otras técnicas’:

**“Las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las del virtuosismo tienden a la maravilla y a la transformación del cuerpo. Las técnicas extracotidianas, sin embargo, tienden a la información: éstas, literalmente, ponen-en-forma el cuerpo. En esto consiste la diferencia esencial que las separa de las técnicas que, al contrario, lo transforman”.**<sup>178</sup>

Eugenio Barba encuentra en el teatro japonés el principio de ‘recitar la ausencia’: estar presente y vivo y no representar nada. Este es el ‘oxímoron’<sup>179</sup> del actor: representar su propia ausencia. Esto requiere un manejo mayor de la energía del actor, ya que ésta debe ser la misma que cuando representa, sin hacerlo. Esta energía se traduce, para el actor japonés, en tener o no ‘caderas’: lugar del equilibrio corporal, ya sea cuando continúa únicamente el movimiento de las piernas o lo hace en bloque con el tronco. El equilibrio del cuerpo radica en el cambio de peso en la base de los pies y es posible su observación mediante la presión que éstos ejercen sobre el suelo. El equilibrio está presente tanto en el movimiento como en la inmovilidad y se relaciona, en el actor, con procesos mentales y tensiones musculares. Junto a este principio se halla el de la ‘oposición’ que consiste en dos fuerzas que, antagónicamente expanden al actor:

**“(…) el actor debe imaginar que encima de él hay un círculo de hierro que lo tira hacia arriba y contra el que es necesario hacer una resistencia para mantener los pies en el suelo”.**<sup>180</sup>

Es en la incomodidad y en el dolor donde el actor encuentra la orientación a su técnica corporal. El centro de gravedad del actor oriental, donde se aloja su energía, se halla en la línea que va desde el ombligo al coxis. El cuerpo no está separado del alma o del espíritu, sino que ambas zonas formarían una poderosa unidad denominada actor. Su presencia es la esencia de sus técnicas actorales.

Eugenio Barba incorpora actores de diversas nacionalidades con idiomas, razas, culturas y vivencias diferentes, realizando con ellos un teatro que denomina

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 203

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 204

<sup>179</sup> Oxímoron: especie de antítesis en la cual se colocan en contacto palabras de sentido opuesto que parecen excluirse mutuamente pero que en el contexto se convierten en compatibles. Ej: Oscura claridad, música callada, soledad sonora. El oxímoron es frecuentísimo en la literatura ascético-mística, cuando se describe el éxtasis o ‘la noche de los sentidos’: ¡Oh desmayo dichoso! / ¡Oh muerte que das vida!, ¡Oh dulce olvido! (Fray Luis de León). Cf. Joaquín Forradellas y Angelo Marchese: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1989. p. 304

<sup>180</sup> Barba, Eugenio: *Más allá de las islas flotantes*. Op.Cit. p. 210

antropológico. En sus múltiples viajes-trueques, toma rituales para realizar sus puestas en escena en lugares arqueológicos y, a su vez, comparte las formas teatrales aprendidas en otros lugares. En su trabajo se ha preocupado de la relación de los actores con el espectador, incorporando a este último al espacio escénico. Se podría decir que este 'teatro antropológico', es un serio acercamiento a lo que podríamos denominar un 'teatro ritual'. Sin embargo, Peter Brook define el teatro ritual como 'el dejarse penetrar por el papel':

***“(...) Este dejarse ‘penetrar’ por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre actor y público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. Está claro que no todo el mundo es llamado al sacerdocio y que ninguna religión tradicional lo exige. Por una parte están los seculares - que desempeñan papeles necesarios en la vida - y, por la otra, quienes toman sobre sí otras cargas, por cuenta de los seculares. El sacerdote celebra el rito para él y en nombre de los demás. Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una Ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado: ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad que las iglesias ya no pueden satisfacer. El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud. Supone un modo de vida completo para todos sus miembros y contrasta con la mayoría de los otros grupos de vanguardia y experimentales, cuyo trabajo suele quedar invalidado por falta de medios”.***<sup>181</sup>

Brook habla primordialmente de un teatro ritual cuando se refiere a Grotowski, dando características bien determinadas como sacrificio, relación, etcétera, mencionando a Antonin Artaud donde, según él, se cumple justamente en el director polaco el ideal del teatro de la crueldad. Respecto a esto, interesante es poner atención a lo que nos dice Jerzy Grotowski refiriéndose a Artaud en *Hacia un teatro pobre* (1968) :

***“Artaud habló de la magia del teatro y su modo de conjurarlo; creó imágenes que nos afectan en cierta forma. Quizá no las entendemos completamente pero advertimos que estaba buscando un teatro que trascendiera la razón discursiva y la psicología. (...) Artaud se dio cuenta instintivamente de que el mito era el centro dinámico de la representación teatral. Solo Nietzsche lo adelanta en este dominio; advirtió también que la transgresión del mito renovaba sus valores esenciales y ‘se convertía en un elemento de amenaza que restablecía las normas que habían sido violadas’ (L. Flaszen). (...) Artaud fue un gran poeta del teatro, es decir un poeta de las posibilidades del teatro y no de la literatura dramática. Como el profeta mítico Isaías, predijo para el teatro algo definitivo, un nuevo significado, una nueva y posible reencarnación. ‘Entonces Emmanuel nació’. Como Isaías, Artaud supo de la llegada de Emmanuel y lo que con él se implica. Vio la imagen a través de un vidrio, oscuramente”.***<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Brook, Peter: *El espacio vacío*. Op.Cit. p.p. 82-83

Ahora bien, el concepto de ritual escénico más definido lo encontramos en Jerzy Grotowski a través del análisis que de él hace Peter Brook: ceremonial teatral en donde el actor ofrenda el secreto de su personaje al espectador en el sacrificio de la representación. El secreto del rol se devela por el dominio de una técnica acabada constante de 'autopenetración' (como dice P. Brook) y consiste en la apertura total para exhibir-se, mostrar-se a través del rol. Sacrificio que no cualquier hombre es capaz de llevar a cabo.

Con esto se cumplen las características principales del rito: Encarnación de una historia con fines sagrados, dominación de la naturaleza del ser, ubicación de los hombres en el estado de gracia en el que se hallaban con los dioses antes de su derrota, restableciendo las relaciones democráticas divino-humanas, acceso a la comunicación entre cielo, tierra e infierno, por ende, conexión del hombre con sus bondades y miedos, purificación del alma humana a través del sacrificio, del fuego y del dolor, confirmación de la existencia de la inmortalidad expresada con la muerte y el nacimiento simbólicos, iniciación del hombre a la vida codificada, social y sagrada de la comunidad, conociendo sus secretos esenciales, junto a las leyes de la teatralidad que Roland Barthes define como el 'espesor de signos y de sensaciones':

***"(...) Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior."***<sup>183</sup>

La utilización pragmática del instrumento escénico, como define Pavis y la representación, que menciona Arthur Adamov como:

***"(...) la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes que constituyen sus resortes ocultos ... la manifestación del contenido oculto, latente, que contiene los gérmenes del drama"***.<sup>184</sup>

Desde esta reflexión podríamos inferir que el teatro de Eugenio Barba es transcultural y no ritual, en donde su concepto antropológico se basa más en una definición operativa que en fundamentos científicos de la ciencia antropológica. Barba realiza sus prácticas en talleres dentro de un marco arqueológico y sobre la base de reunión de actores de diversas culturas haciéndoles interactuar como el ejemplo de Huampani en 1988 en Perú, pero en sus obras teatrales mantiene las características de expresión escénica común al teatro tosco que menciona Peter Brook:

***"Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en carromatos, en tablados, con el público que permanece en pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores; el teatro en cuartos traseros, en falsas, en graneros; el teatro de una sola representación, con su rota cortina sujeta con alfileres a través de la sala, y otra, también rasgada, para ocultar los rápidos cambios de***

<sup>182</sup> Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*. Op.Cit. p.p. 79, 82, 87

<sup>183</sup> Barthes, Roland: *Ensayos críticos*. Seix Barral, Barcelona, 1977, p.p. 41-42

<sup>184</sup> Adamov, Arthur: *Aquí y ahora*. Editorial losada, Buenos Aires, 1967. p. 13

***traje de los actores. (...) Apparently, the rough theatre lacks style, of conventions, of limitations, but in practice it has three things. At the same time as in life the use of old clothes can begin as an attitude of challenge and become a posture, the rough can also pass to be an end in itself***.<sup>185</sup>

La ritualidad que podemos encontrar en Eugenio Barba se halla en el cuerpo del actor, en la energía que se aloja en el centro físico y que lo concentra en sí mismo para lograr la expresión actoral. Esta ritualidad se ve favorecida por la experiencia del ISTA (The International School of Theatre Anthropology) en los lugares visitados, cercanos a la tradición de los pueblos donde encontraría los principios del ritual actoral ancestral.

### **3.3 Mitología y ritual en el Teatro Chileno**

---

<sup>185</sup> Brook, Peter: *El espacio vacío*. Op.Cit. p.p. 93, 102



En este punto intentaremos encontrar ejemplos de puestas en escena nacionales que hallan rescatado elementos míticos, rituales e históricos de los pueblos originarios de Chile, para ser utilizados en un teatro de creación.

Nuestra investigación en este campo comienza en 1941 por ser el nacimiento del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, marcando el inicio de una sistematización en la investigación y el aprendizaje metódico del arte escénico.

Durante los años previos a la aparición de los teatros universitarios, el teatro nacional se gestaba en grupos sin ninguna preparación académica, que ponían en escena obras de repertorio español, de preferencia melodramas y sainetes. La llegada del cine sonoro en los años treinta y los vertiginosos cambios políticos hacían difícil llevar público a las salas que, en su gran mayoría, eran destinadas a la proyección de películas. La concepción de los espectáculos teatrales se había anquilosado y no existía ninguna innovación:

***“(...) se mantenía una escenografía envejecida, a base de papeles pintados; la***

***iluminación era primitiva, encomendada fundamentalmente a las candilejas; la función se sacrificaba en su totalidad al brillo del primer actor, con frecuencia también autor de un texto que no se memorizaba, quedando su recitado a merced del apuntador, cuando no de improvisaciones más o menos ingeniosas”.***<sup>186</sup>

Debido a los intereses y preocupaciones de estos grupos, por sustentarse y asentar una práctica teatral abundante, no es posible hallar temáticas basadas en rituales, mitologías o historia de nuestros pueblos originarios.

Posteriormente, con el surgimiento de los teatros universitarios, las preocupaciones cambiaron, un ejemplo de ello es el siguiente texto escrito por Agustín Siré acerca del rol de actor en la sociedad:

***“En un principio, en Roma fue igual que en Grecia: Los actores que aparecían en el teatro fueron considerados clérigos que cumplían una función sacerdotal. Más tarde, cuando llamaron a los histriones de Etruria, se siguió teniendo en estima una profesión que se ejercía en honor a los dioses. Toda la juventud romana tomaba parte en los juegos escénicos. Pero cuando las fiestas públicas perdieron su carácter puramente religioso, cuando necesitaron la presencia de actores en gran número, se adquirió la cumbre de hacer subir a la escena a los esclavos o a gente del pueblo que había descendido a una condición semejante. Entonces la profesión del teatro se convirtió en ‘infame’ y le fue prohibido a todo ciudadano ejercerla, bajo la pena de ser expulsado de la tribu y privado de todos sus derechos”.***<sup>187</sup>

Los teatros universitarios, tanto de la U. de Chile como de la U. Católica, escogían obras ‘clásicas’, que habían sido probadas por la historia como ‘productos culturales’ que poseían calidad dramática y eran el vehículo de una educación teatral para el público chileno. Ambos teatros variaron su repertorio con obras de autores de diversas épocas y nacionalidades: Shaw, Chéjov, Thornton Wilder, Molière, Pirandello, Ibsen, Brecht, Ben Jonson, Shakespeare, Claudel, Anouilh, Gabriel Marcel, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Alejandro Casona, entre otros. Cuando posaron su mirada en autores nacionales, lo hicieron en: Daniel Barros Grez, Germán Lucro Cruchaga, Armando Moock, Carlos Cariola y Antonio Acevedo Hernández. Por su parte, en 1959, el ITUCH creó el Centro de Investigación del Teatro Chileno:

***“(…) destinado al estudio y catalogación de obras nacionales de todas las épocas con vistas a la realización de una historia del teatro chileno, y que divulgaba su trabajo en publicaciones, conferencias y lecturas dramatizadas”.***<sup>188</sup>

Al inicio de la década de los sesenta la dramaturgia chilena se basaba en hechos históricos, bíblicos y de índole cotidiano (matrimonio y trabajo), éstos eran pretextos para poner en relieve las problemáticas psicológicas del hombre contemporáneo. Se intentaban historias cargadas de fantasía dentro de un género realista-naturalista, salvo

---

<sup>186</sup> Fernández, Teodosio: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*. Colección Nova Scholar. Editorial Playor, Madrid, 1982. p. 14

<sup>187</sup> Escritos de Agustín Siré en Londres, publicado en el boletín ICTUS INFORMA. En: Carlos Cerda: *Sombras que caminan*. Ediciones Alfaguara, Chile, 1999. p. 48

<sup>188</sup> Fernández, Teodosio: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*. Op.Cit. p. 23

escasas excepciones, se investigaban argumentos y no formas.

En 1945 se representa el drama 'La Tierra del Fuego se apaga' de Francisco Coloane, que trata del suicidio de su protagonista debido a la indomable naturaleza austral.

Durante la década de los cincuenta se presentan en escena temas costumbristas y obras basadas en leyendas populares como 'Las Pascualas' (1957) de Isidora Aguirre. También, encontramos a María Asunción Requena, quién había pasado gran parte de su vida en la ciudad de Punta Arenas, inspirándose en la colonización del Estrecho de Magallanes, escribe 'Fuerte Bulnes' (estrenada en 1955 por el Teatro Experimental), la visión de los colonizadores de un hecho histórico que muestra a 'indios belicosos' y 'heroicos fundadores'.

***“(...) María Asunción no ha respetado ni la cronología ni la autenticidad documental de los hechos. Y no es que ella desconozca la historia. Por el contrario, la domina con una erudición pasmosa. Pero para ser fiel a la historia, a debido colocarse más allá de la historia, reflejando de preferencia el panorama humano, el estado de alma de Fuerte Bulnes, con vistas al drama y a su lección perdurable. A este respecto, la autora ha procedido como proceden los autores europeos cuando toman los viejos mitos clásicos, remozándolos y poniéndolos en consonancia con los públicos de hoy”.***<sup>189</sup>

En la década de los sesenta, Fernando Debesa escribe 'El guerrero de la Paz' (1962) que trata de la actividad pacificadora del Padre Luis de Valdivia entre los Araucanos, cuya principal novedad radica en la puesta en escena, donde los personajes se visten frente al público y la escenografía es elemental, sin adornos. En 1964 dos actores, Gabriel Martínez y Verónica Cereceda fueron contratados por la Universidad de Oruro, en Bolivia, donde tratan de crear un teatro en lengua quechua:

***“Tras un tiempo de permanencia en las comunidades indígenas pudieron ofrecer el primer resultado: Ukhu Ukhumanta (desde adentro, muy adentro), donde se pretendía mostrar la cosmovisión del indio captada en profundidad. Los propios indígenas crearon la música para el espectáculo, que era en su primera parte la escenificación de algunos sueños y en su segunda la representación ritual de un mito, y ellos mismos fueron los encargados de darle vida artística”.***<sup>190</sup>

En 1964 se estrena 'Ayayema' de María Asunción Requena por el Teatro de la Universidad de Concepción, obra que presenta la difícil existencia de los indios Alacalufes, indefensos ante los abusos de los 'loberos' que se llevan valiosas pieles a cambio de alcohol, tabaco y escasos alimentos. La obra se 'limita a descubrir otro de los sectores marginados de la población chilena'.<sup>191</sup>

<sup>189</sup> Orthous, Pedro: *Historia y drama. En: Teatro. Publicación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, N° 5, agosto, 1955. p.p. 34-35*

<sup>190</sup> Fernández, Teodosio: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973). Op.Cit. p. 109. También ver en: Isidora Aguirre: Teatro indio en la América india. En: Conjunto, Revista de Teatro Latinoamericano, año III, N° 7, La Habana, 1968. p.p. 103-104*

<sup>191</sup> Fernández, Teodosio: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973). Op.Cit. p. 119*

Alejandro Sieveking escribe en 1962 ‘El Cheruve’ (estrenada en 1965), obra basada en la mitología mapuche:

**“(…) y es una de las muy escasas muestras de temática indígena que ofrece el teatro chileno contemporáneo”.**<sup>192</sup>

En ‘El Cheruve’ se trata el dilema social del mapuche despojado de sus tierras por el hombre blanco. El joven personaje *Millapán* va en busca de una piedra roja y brillante (cheruve), que devuelva a su raza la fortaleza.

En 1972 se estrena la obra de M. A. Requena ‘Chiloé, cielos cubiertos’, obra de temática costumbrista, inspirada en los sufrimientos, creencias y mitos chilotos.

Luego del Golpe de Estado de 1973, dado por los militares que derroca el Gobierno Constitucional de Salvador Allende, la cultura pasó a ser un residuo de lo que había sido hasta ese momento. Se censuró, asesinó y exilió a artistas de todas las disciplinas, las carteleras teatrales fueron encabezadas por dramaturgos, actores y directores que habían sido considerados menores por los teatros universitarios. Las obras de este período son de corte comercial, a los actores se les contrataba como productores que debían fabricar productos rentables que no se comprometieran con ninguna ideología o tipo de pensamiento social. Se requerían obras como ‘A la Mary se le ve el Poppins’ (creación colectiva, 1981) y comedias musicales traídas de Broadway, vulgarizando sus argumentos.

En 1989 se estrena ‘La tragicomedia del rey de la Patagonia’<sup>193</sup> de Andrés del Bosque, por el Teatro de la U. Católica, basada en el hecho histórico de un colono francés que instaura un gobierno en la Patagonia, declarándose rey de esas tierras, formando ejércitos en su honor.

Durante el período dictatorial surgieron teatros clandestinos y de resistencia, fuera de Chile se gestó un ‘teatro en exilio’<sup>194</sup>. Toda la actividad teatral alternativa se abocó a temas imprescindibles al suceso político que se vivía, la denuncia de los crímenes de la dictadura, la búsqueda de detenidos-desaparecidos y el apoyo a los grupos de resistencia.

Dentro del teatro realizado en exilio se halla el caso excepcional del poeta, actor, director y dramaturgo chileno Alberto Kurapel<sup>195</sup>, quien realiza una profunda investigación escénica ritual-performativa. Su trilogía ‘América desvelada’<sup>196</sup> que

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 134

<sup>193</sup> Ver en: **Revista Apuntes**. N° 99, Primavera-Verano 89, Publicación semestral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1989.

<sup>194</sup> Ver en: Grinor Rojo: **Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983**. Ediciones Michay, S.A., Madrid, 1985.

<sup>195</sup> Alberto Kurapel es exiliado a Canadá después del Golpe de Estado militar chileno de 1973, permaneciendo cerca de veinte años en ese país, en el cual realiza una parte considerable de su trabajo. Este hombre de teatro posee una vasta producción dramática, en cada una de sus obras se encuentran elementos rituales dentro de su concepción teatral-performativa.

<sup>196</sup> Kurapel, Alberto: **10 Obras inéditas**. Teatro-performance. Humanitas, Santiago de Chile, 2002. p.p. 355-465

comprende ‘Colmenas en la sombra ou L’Espoir de L’Arriere-Garde’<sup>197</sup> (estrenada en Santiago de Chile en 1992), ‘Círculo en la Luna’ y ‘Antes del próximo año’ (ambas aún sin estrenar), denotan un gran interés por el problema de las etnias frente a la llegada del conquistador. Otra obra es ‘Trauco, Pompoñ de los demonios’, inspirada en la historia, mitología y rituales del pueblo chilote. Así, podemos mencionar una multiplicidad de obras de temáticas universales de este autor que, además de rescatar elementos rituales, mitológicos e históricos de los pueblos originarios de Chile, realiza un tratamiento escénico ritual; nos referimos a la utilización de las características de rito como creación y composición escénicas.

El trabajo de Alberto Kurapel es el único ejemplo que hallamos de teatro ‘ritual’ en Chile. Si bien es cierto que el director chileno-canadiense realiza gran parte de su trabajo en Canadá, Europa y Norteamérica, éste forma parte del ‘teatro chileno de exilio’, la utilización de elementos étnicos latinoamericanos y chilenos, lo hace pertenecer al ámbito del teatro nacional que estamos indagando.<sup>198</sup>

En Magallanes no existe teatro propio, por ende, no se hallan ejemplos de obras inspiradas en la historia, mitología o rituales de sus pueblos originarios.

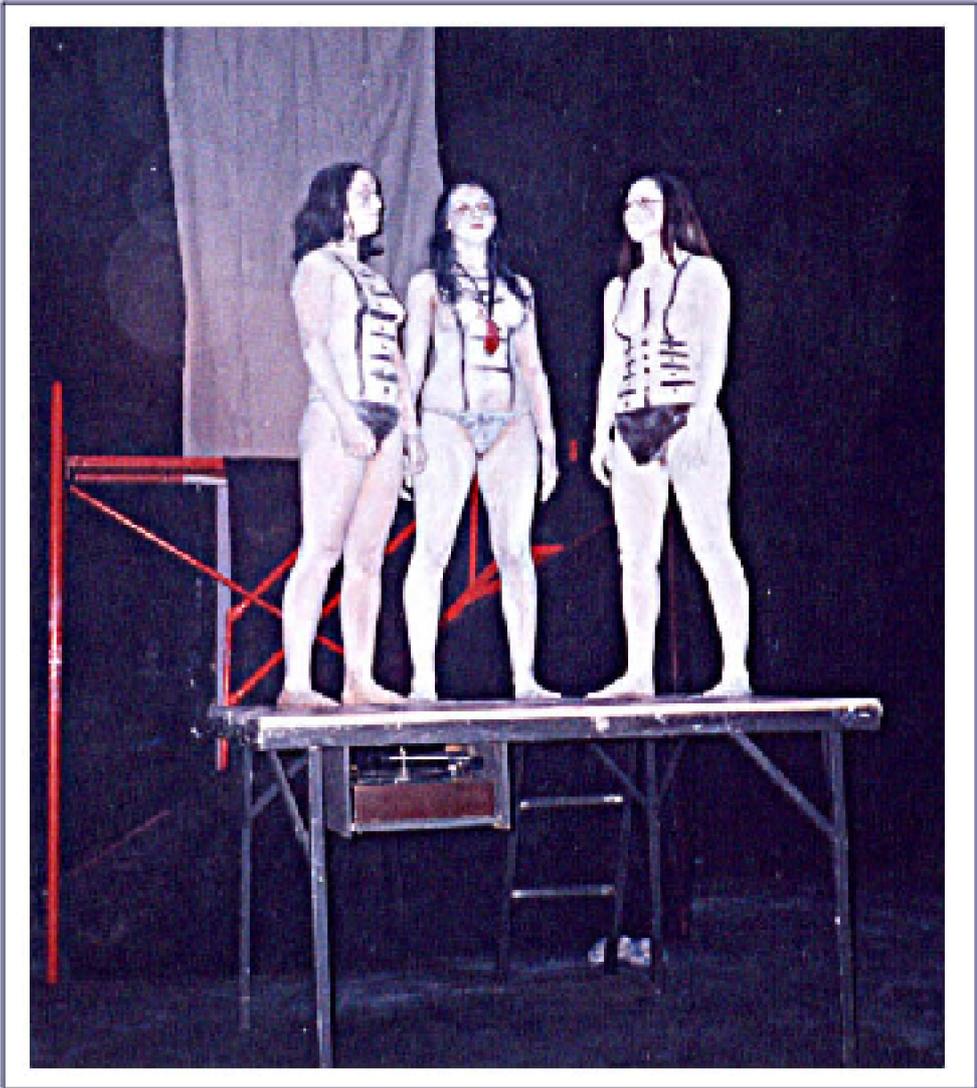
Las obras que se han realizado en Chile están inmersas dentro de lo que Fredric Jameson y Slavoj Zizek conciben como cultura, cosa muy diferente, tanto en forma como contenido, al concepto de rito que estamos estudiando.

**“La cultura - la versión más débil y secular de eso que llamamos religión - no es una sustancia o un fenómeno propiamente dicho; se trata de un espejismo objetivo que surge de una relación entre, por lo menos, dos grupos. Es decir que ningún grupo ‘tiene’ una cultura sólo por sí mismo: La cultura es el nimbo que percibe un grupo cuando entra en contacto con otro y lo observa. Es la objetivación de todo lo que es ajeno y extraño en el grupo de contacto: en este contexto, es de sumo interés observar que uno de los primeros libros sobre la interrelación de los grupos (el rol constitutivo de la frontera, la forma en que cada grupo es definido por los otros y, a su vez, éste los define) se inspira en estigmas, de Erving Goffman, para describir cómo funcionan para los otros las marcas definitorias: en este sentido, entonces, una ‘cultura’ es un conjunto de estigmas que tiene un grupo a los ojos de otro (y viceversa). Pero dichas marcas son más a menudo proyectadas en la ‘mente ajena’ bajo la forma de ese pensamiento del - otro - que llamamos creencia y que elaboramos como religión”.**<sup>199</sup>

<sup>197</sup> Kurapel, Alberto: *Colmenas en la sombra ou L’espoir de l’arriere-garde*. Performance Theatrale. Humanitas, Canadá, 1994. p.p. 51-137

<sup>198</sup> Hemos encontrado una interesante obra escrita por este dramaturgo titulada ‘**La graduation**’, difundida por Radio Canada en 1979, donde el autor y poeta rescataba diversos rituales del pueblo Selk’nam a través del relato de su exterminio. En el año 2001 se le reconoce públicamente como creador chileno al otorgársele el premio de Teatro del Consejo Nacional del libro y la lectura.

<sup>199</sup> Jameson, Fredric y Slavoj Zizek: *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Buenos Aires, 1998. p.p. 101-102



## CAPÍTULO IV. “Kiepja: La hija de la Luna”: Experiencia de creación

### 4.1 Fundamentos de la elección temática.

Luego de la investigación hecha sobre los Selk’nam, su cultura y su historia, me resultó interesante, en primer lugar, el hecho de descubrir que un pueblo del paleolítico hubiese sobrevivido hasta la era moderna sin variar su forma de vida. Sus ceremonias y mitología me parecieron fértiles en imágenes y un enriquecedor aporte a la creación escénica. Al continuar la investigación me pude percatar de la brutal desaparición de esta etnia como consecuencia del choque feroz entre su cultura y la irrupción en Tierra del Fuego del hombre blanco, representante de la cultura moderna. La extinción, como ya vimos anteriormente, no sólo fue consecuencia de un choque cultural, sino resultante de una matanza organizada e impune, destinada a arrebatar su territorio con fines comerciales y políticos. Este último punto es uno de los fundamentos inspiradores de esta creación.

La riqueza de sus ceremonias, mitos, costumbres y rituales fueron para mí, el referente de creación inicial, no obstante, el relato de cada episodio de la colonización del territorio Austral que habla del fraude, del exterminio y de la coerción sobre un pueblo sin noción de la propiedad privada y la xenofobia que ejercieron de manera ininterrumpida e

impunemente los colonos, me abrió nuevos caminos de inspiración. El tema de la obra nace de la investigación sobre el choque de la colonización con la consecuente extinción de los Selk'nam y las otras tres etnias de la Patagonia chileno-argentina. Conocer la forma de exterminio no sólo inspiró la escritura del texto sino, la conducción e indagación en el comportamiento escénico de los personajes.

### 4.2 El texto escénico en su relación con la historia, mito y rito Selk'nam.

La obra se basó en una investigación exhaustiva de la historia del pueblo Selk'nam, bibliografías y documentos de la época como las cartas de José Menéndez a su capataz Mc Lenann. Todo se entrelazó, combinó e interactuó con mis lecturas de poemas de Pablo Neruda como 'Luna' y 'Cataclismo', cartas escritas por Fredric Chopin, pasajes de 'El otoño del Patriarca' de Gabriel García Márquez y textos míos; la combinación de todos estos universos me permitió componer un texto y escoger cada uno de los signos basándome, además, en la revisión del material bibliográfico antropológico estudiado, para determinar las características que compondrían un rito y su relación con los mitos en autores como Mircea Eliade, Lévi-Strauss, Anne Chapman, Martín Gusinde, Carlos Vega Letelier, Juan Rivano, Joseph Campbell entre otros.

El texto escénico se construyó luego de una extensa investigación acerca de la mitología, ritual e historia de los Selk'nam. Todo ello me fue confiriendo imágenes que se aunaron en la creación escénica.

La obra transcurre en una carnicería, espacio lógico de acción como consecuencia práctica en el intento de traducir las condiciones de exterminio que sufrió este pueblo.

Una vez determinado el lugar donde se situaría el desarrollo escénico y los personajes, la estructura de la obra se concibió a través de la impresión de todas las imágenes surgidas de la lectura del material antropológico de la doctora Anne Chapman, José María Borrero, y otros investigadores que han tratado el tema.

La estructura se configuró así con personajes que no podían estar ausentes en este espacio de muerte. Ésta hizo surgir imágenes que ayudaron a modificar la concepción de algunos personajes, sus trayectos en el espacio escénico, sus vestuarios, dando sentido mnemónico y de estética discontinua a la puesta en escena, a la escenografía y a la ubicación espacial. Finalmente la lectura de Juan Rivano me ayudó a incorporar el personaje de la Mujer Magallánica, que debía mostrar el encuentro entre dos épocas y creencias distantes, incorporando a la escena un ritual contemporáneo.<sup>200</sup> Con Juan Rivano surgen textos que hablan de la culpa y es en este punto donde, creo, se completa

---

<sup>200</sup> 'La representación contemporánea se caracteriza por una relación directa con una estética de lo discontinuo, con diferencias de escala, y por la riqueza del juego de las citas, con obras de otras épocas o de otras civilizaciones (por ejemplo, Ariane Mnouchkine cuando cita el espacio japonés).' Ubersfeld, Anne: **Diccionario de términos claves del análisis teatral**. Editorial Galerna, Buenos Aires, 2002. p. 50

la fábula adquiriendo su total dimensión.

La obra transcurre en una carnicería en ruinas, donde se cometieron feroces crímenes contra los Selk'nam, allí vive el Carnicero Mc Lenann, empleado ejemplar de José Menéndez, quien ha escondido los cuerpos de sus víctimas, siendo asediado por los espíritus de los Selk'nam que aparecen a su alrededor día tras día en busca de sus cuerpos necesarios para realizar el último viaje hacia el paraíso. El Carnicero no puede olvidar sus crímenes e intenta calmar la conciencia, justificando los asesinatos mediante explicaciones médicas y filosóficas, pasando persistentemente un trapero por el piso que ve siempre manchado de sangre y que nunca logra limpiar.

La niña Kiepja, quien es apuñalada por el Carnicero y cuyo espíritu no ha muerto, ha crecido en el paraíso y vuelve para permitir el rito de entierro de su pueblo, de modo que éste pueda descansar en paz, y sea así posible la purificación mediante el fuego para acceder al paraíso. Kiepja, regresa como la emisaria del pueblo Selk'nam a restaurar el rito perdido del Hain guiando la Ceremonia hacia la localización de los cuerpos escondidos por el Carnicero.

Los Selk'nam asesinados que se hallan ocultos, están resguardados por sus almas que permanecen dentro de sacos que oscilan imperceptiblemente colgando de una barra, sostenidos por gruesos ganchos, esperando la llegada de Kiepja. En el momento de 'despertar' de su trance, salen de sus lechos-receptáculos, invadiendo el espacio-tiempo de la carnicería. Suben a un rectángulo ubicado a 90 cm. del suelo, lugar de confluencia cósmica iniciando la Ceremonia del Hain; ésta es interrumpida en dos momentos, el primero es por el Carnicero, que intenta limpiar la sangre del pecho del Klóketen y el segundo, por la Mujer Magallánica de unos cincuenta años, contemporánea quien deambula por el escenario realizando ritos religiosos modernos, que en la obra, se transforman en ritos de expiación, como son el rezo del rosario misionero, el canto a lo divino y la procesión. Lo que este personaje busca es lograr que surja la verdad y se redima a las víctimas por medio de la oración, y a los victimarios por medio de la confesión de los crímenes cometidos. Los cuerpos son descubiertos sin que la verdad se halla dicho, se realiza así el rito del entierro. El Carnicero obtiene el perdón de las víctimas por los asesinatos cometidos, sin que su conciencia le permita aceptarlo.

Durante el transcurso de la obra se va planteando el dilema de la culpa en el ser humano y de la absoluta necesidad de la verdad revelada para el descanso de las almas. Sin embargo, las conciencias permanecen inquietas, carcomiendo la existencia de los personajes involucrados.

#### 4.2.1 La culpa en el alma humana

---

Uno de los temas fundamentales que aparecen en esta creación escénica es la culpa. Teniendo acceso a documentos y cartas de la época, me interesó saber qué podría sentir un hombre que extermina a otros y además indefensos. Comencé a indagar en la problemática de la culpa, en su significado y en su aporte en cuanto a la exposición de signos y curva dramática.

Me inspiré, por supuesto en las diversas investigaciones que realicé en torno al tema

y en las reflexiones del filósofo Juan Rivano, quién me abrió un mundo de posibilidades escénicas en su análisis del mito como una historia creada por el hombre para expiar la culpa del reparto injusto. Rivano relata que los hombres - instruidos por Prometeo - hicieron dos bultos para darle a elegir uno a Zeus: el primero era grande lleno de huesos y grasa de animal, envuelto en un hermoso cuero, y el otro contenía carne y vísceras, éste estaba confeccionado con el estómago e intestinos del animal, era muy desagradable a la vista. Al presentárselos a Zeus y dárselos a elegir, éste se dejó llevar por las apariencias, escogiendo el del aspecto más hermoso. Los hombres, entonces obtuvieron la mejor parte de este reparto, ya que se quedaron con lo comestible y más útil del animal, lo cual había sido de alguna manera, planeado previamente en este juego de apariencias. Por lo tanto, este reparto injusto hizo nacer en el hombre el sentimiento de la culpa, por haber dado a los dioses lo peor.

***“(…) La culpa es un sentimiento cardinal, y una gran parte de la vida de los hombres ordinarios se consume suprimiéndola por un medio u otro”.<sup>201</sup>***

Por ende, para borrar esta culpa, el hombre crea el mito que trata de dar una explicación y justificar este reparto. Según Juan Rivano, esta misma culpa es la que, sin embargo, impide el cumplimiento del objetivo del mito.

Es claro que todo reparto injusto da origen a mitos, cuya función es la de eliminar la tensión que provoca esta abusiva situación. En las lenguas, inglesa, alemana y sueca, la palabra ‘culpa’ se aplica, primitivamente, a la deuda. Deuda por tomar más de lo que nos corresponde. Más adelante, dice Rivano:

***“(…) Esta culpa espiritual, inmaterial, insubstancial, desaparece en el momento en que devuelvo esa parte”.<sup>202</sup>***

En definitiva, cuando la deuda es cancelada, la culpa desaparece.

A diferencia de la antropología, en la perspectiva de Juan Rivano, el mito adquiere connotaciones morales y se transforma en un acontecimiento contemporáneo común a todo ser humano. Todos somos herederos de esta deuda del reparto injusto, la llevamos inscrita en nuestros genes y somos los responsables de la creación de mitos colectivos y personales que con el tiempo aceptamos como irrefutables. Los aceptamos simplemente sin buscar otra explicación, sin seguir preguntándonos; conformándonos con el dogma casi indiscutible de la historia creada, con la respuesta encontrada, sea ésta, lógica o irracional.

Para este filósofo, el mito griego de Epimeteo y Pandora es otro ejemplo que cobra resonancias universales ya que:

***“(…) ‘No se abre la caja’ es como decir ‘la averiguación termina aquí’. Y como la estrategia con mitos termina con un mito, decir ‘no se abre la caja’ viene a significar ‘no se tocan los mitos’. Se cuenta una historia para que no se siga más allá, para que no se desaten los vientos, para que no se liberen los males, para que no se produzca una reacción en cadena”.<sup>203</sup>***

Tal vez ‘tocar un mito’, traiga consecuencias espirituales que repercutan en el cosmos o

---

<sup>201</sup> Kirk, G. S., *Cit. En: Rivano, Juan: Los mitos. Su función en la sociedad y la cultura. Op.Cit. p. 7*

<sup>202</sup> *Ibid., p. 10*

revele las verdades del universo, puesto que existen infinidades de mitos como infinidades de cajas de Pandora que necesitamos abrir. A pesar de la creación de los mitos, se produce un conflicto interno frente a la conciencia de poseer más, y esta culpa dificulta la tranquilidad del alma que conoce la forma viciada en la que se hizo el reparto.

Según Juan Rivano, hay mitos que explican aquello que nuestra limitada visión no logra descubrir, pero necesitamos saber, y otros que ocultan la verdadera manera en que se realizó este reparto. ‘Tocar’ ambos mitos produce reacciones en cadena, ya que nos enfrenta a éstos con nuestra humanidad completamente desprotegida.

Podríamos afirmar que en **Kiepjja: La Hija de la Luna**, la culpa del personaje ‘Carnicero’, es múltiple como lo constataremos a continuación:

1. Culpa de estar vivo después de haber asesinado a los Selk’nam:

**“(...) Duermo atravesado frente a la puerta de mi pieza, jamás apago la luz, tengo miedo señor, me orino de noche. Me sería bastante más fácil manifestarle mis sentimientos, si me fuese posible expresarlos por medio de la música como lo hacía Chopin ... me eleva Chopin, es el único que logra calmar esta matemática fraternización con la muerte... Chopin, me eleva Chopin”.**

2. Culpa de poseer un cuerpo después de haber escondido los de sus víctimas:

**“(...) Por más que las seque con cal y ceniza, señor, las alfombras siguen chorreando sangre, por mucho que las tuerza para disimular el tamaño de la masacre, las paredes rezuman sangre...No he tenido un instante de reposo tratando de barrer tanta basura de feria”.**

3. Culpa de haber destrozado los mitos Selk’nam y fabricar sus propias justificaciones para hacerlo:

**“(...) Como bien dice Arthur H. Parmelee, vemos frecuentemente que nacen y nacen niños que catalogamos como sanos; sin embargo es allí donde nos encontramos con la mayor mortalidad, y esto motivado por los peligros que encierra el parto y por la morbificidad de la criatura. Cuando el recién nacido lleva consigo el germen de la enfermedad o la ocasiona, es la Naturaleza la que le elimina toda posibilidad de subsistencia”.**

4. Culpa de haber cumplido las órdenes de su patrón, es decir, de haber hecho lo que le correspondía y sentir culpa por ello; culpa de ser un hombre blanco y no un salvaje:

**“(...) (Balbucea) No fue mi culpa señor, cuando uno hace las cosas que tiene que hacer uno vive como debe vivir un ser humano... me orino de noche, señor... fui un empleado ejemplar ¿qué opina usted?, hice lo que me ordenó, fui fiel a mis principios... y... las paredes me siguen escupiendo sangre mi señor, mi señor... ¿usted lo ve?, no se lo diga a mi mamá, señor, no le diga que la culpa es un sentimiento cardinal que no puedo suprimir... fui ignorante mi señor, cumplí con mi deber... los coloqué a todos juntos para ahorrarle sepulturas... ¿es lo que habría hecho usted señor!... sólo que me tocó a mí esta vez, podría haber sido cualquier otro... no le debo nada, estoy libre de culpas... señor... ¿usted...usted.....usted señor.....”.**

Así, el Carnicero justifica sus crímenes e intenta pagar su deuda. Esto se observa en la

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 20

escena octava cuando las *Mujeres Selk'nam* suben a la mesa y se colocan sobre el cuerpo del *Klóketen*, limpiándole la sangre del pecho con sus cabellos. En este momento es cuando el *Carnicero* aparece con un paño blanco en las manos para limpiar, también él, la sangre del *Klóketen*. Esta acción del *Carnicero* es un acto de reparación y expiación que interrumpe la Ceremonia del Hain sin proponérselo. El lenguaje moderno no entiende el lenguaje de los Selk'nam y al no comprender destruye, por este motivo, la posible comunicación y conciliación entre estos dos lenguajes y estas dos épocas tan distantes no se concreta. Los Selk'nam continúan hasta su total exterminio privados de la consumación de su Ceremonia.

El reparto injusto persigue al *Carnicero* y la 'caja de Pandora' (confesión), debe ser abierta, las justificaciones que él se crea para expiar esta culpa no logran su cometido ya que su realidad lo persigue y dicha justificación se desvanece por inconsistente. La deuda que este personaje tiene es hacer pública la verdad de sus crímenes y confesar el ocultamiento de los cuerpos de sus víctimas, impidiendo, con ello, el cumplimiento del mito Selk'nam sobre la ascensión al paraíso después de la muerte.

**“(...) Según la mitología chamánica, el rito del Hain tiene lugar en los cielos así como en la tierra”.<sup>204</sup>**

Nos estamos refiriendo a la existencia de una vida después de la muerte donde sus almas y cuerpos accederían a los diversos cielos a los que ellos pertenecían en vida. Este espacio cumple las veces de paraíso, aunque no lo denominaban así, ya que continuaban con una vida similar a la terrenal, sólo que ahora sin riesgos. En la obra los participantes de la Ceremonia del Hain deben recuperar sus cuerpos para acceder al cielo-paraíso y continuar eternamente sus ceremonias.

En *Kiepja: La Hija de la Luna*, encontramos una concepción diferente de mito referente a los Selk'nam. La mitología está presente como referente en la construcción escénica y la culpa nace como la resultante de haber abierto una 'caja de Pandora' que no debió haberse tocado. Esta caja es para mí el hermetismo, el deber de preservar los secretos rituales.

Siguiendo la lógica de Juan Rivano, la apertura de los Selk'nam (el compartir generosamente estos secretos), les acarreó la culpa de la inocencia frente al asesino, la culpa de tener la posibilidad de llegar, purificados por el fuego de la verdad, al paraíso. La deuda que ellos acarrean en la obra, es la oportunidad que se les presenta de obtener la salvación a través del fuego purificador del cual, según su mitología, son portadores. Esta posibilidad, el *Carnicero* no la tiene, lo que convierte a los Selk'nam exterminados en herederos del reparto injusto frente al *Carnicero* que no posee este camino de salvación. Así, saldan su deuda ofreciéndole el fuego purificador y la ocasión de decir la verdad y obtener así la salvación.

El mito de salvación a través del fuego, según Mircea Eliade, cumple aquí, con el objetivo de expiar la culpa del reparto injusto; así el mito es eficaz. El *Carnicero* en cambio ve derrumbarse sus 'mitos'(en el sentido que le da Rivano: historias inventadas para justificar-se), y no salda la deuda ya que el acto de purificación ofrecido por sus víctimas acrecienta el reparto injusto: es él nuevamente el favorecido con la posibilidad de

---

<sup>204</sup> Chapman, Anne: *El fin de un mundo: Los Selk'nam de Tierra del Fuego. Op.Cit. p. 206, 207*

salvación, con el perdón y el paraíso que no merece, ya que no es capaz de enfrentar los hechos y decir la verdad.

Socialmente, para lograr pagar la deuda se recurre al mito, según Rivano:

**“(…) El mito cancela la deuda en el aire, fingiendo que no es deuda”.<sup>205</sup>**

Y así da paso a la justificación por medio de una historia inventada, por medio de la mentira:

**“(…) Lo que ocurre a algunas personas que inventan historias para justificarse de no pagar lo que deben”.<sup>206</sup>**

Los Selk'nam saldan la deuda de su salvación a través del mito del fuego purificador, tornando justo lo que fue injusto; es decir, para mí, reparten carne al que recibió sólo huesos.

Si analizamos la culpa en la concepción cristiana, vemos que ésta se inicia con el mito del pecado original, así, culpa es pecado: es la desobediencia a Dios. Este desacato permitió a los hombres conocer el bien, el mal, igualarse a Dios y el deber de responsabilizarse por los actos cometidos; esta perspectiva correspondería a la actitud del Carnicero frente a los crímenes cometidos: toma en sus manos la vida y la muerte, tiene el poder de decidir y se siente pecador; sus pecados lo atormentan y ve sangre que no logra borrar. Ha impuesto su poder, su estadio superior en la jerarquía, y con ello ha destruido la democracia: se ha situado a la altura de Dios.

En la obra vemos que el exterminio de los Selk'nam surge de la necesidad de imponer el pensamiento del poder, manifestado por el concepto de jerarquía que rompería esa democracia paradisíaca, en la que los hombres se encontraban en el mismo plano que los dioses. La jerarquía de los dioses, la existencia de un dios omnipotente y la consecuente inferioridad humana, nos enfrenta nuevamente a la situación del reparto injusto y como consecuencia de éste, a la culpa, expresada en el pecado como concepto cristiano, pecado que los Selk'nam no conocían.

**“(…) No sabía lo que era pecado, porque si uno hace las cosas reales como son, uno vive como debe vivir un ser humano”.<sup>207</sup>**

Por estas razones no es difícil entender la crisis existencial que se produce en una cultura cuando, tanto desde la religión como desde el sistema político imperante, se pretende introducir estructuras sociales e ideológicas que producen vejación, despotismo, caos y finalmente exterminación de un pueblo. En **Kiepja: La Hija de la Luna**, la Mujer Magallánica que porta un gran rosario misionero irrumpe en plena Ceremonia Hain interpretando un Canto a lo divino, en una procesión por el escenario. La Ceremonia se detiene, y rompe también la comunicación democrática con los dioses. Se introduce aquí el lenguaje y el pensamiento de la jerarquía divina.

**“MUJER MAGALLÁNICA: Madre pura y virginal Desde tu trono en el cielo**

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>207</sup> Chapman, Anne: *Los Selk'nam. La vida de los Onas. Op.Cit.p. 67*

***Aboga por nuestro suelo Ante el padre celestial Que mande viento filial Y aire reconciliador Que nos conmueva el dolor De todo el mundo sufriente Porque el trato indiferente No es fineza ni es amor”.***

Con este canto perteneciente a la tradición religiosa campesina de Chile, se impide la comunicación entre el chamán Kiepja y los dioses, que tenía como objetivo alcanzar la democracia paradisíaca; sin embargo, el canto cumple la doble función de interceder por los seres que allí se encuentran. Es el papel que cumplió la Iglesia cristiana en la evangelización de los Selk'nam, introduciendo, de manera forzada y abrupta una estructura religiosa monoteísta que concebía como norma establecida la jerarquía divino-humana. Indudablemente esto hace imposible la eficacia del rol del chamán en los rituales Selk'nam, destinados a restaurar la democracia perdida entre hombres y dioses, ideología que había regido su universo y sus vidas desde siempre.

Es evidente que los rituales cristianos no pretenden poner al hombre a la altura de Dios, como cuando se encontraba en el paraíso, sino muy por el contrario, lo que intentan es mantener una comunicación vertical con Dios. Recordemos el mito de la expulsión de 'Adán y Eva'<sup>208</sup> del jardín del Edén de la Biblia cristiana donde la ambición de parecerse a Dios, comiendo del fruto del árbol del conocimiento, del bien y del mal, los hace merecedores de la expulsión del paraíso y de la mortalidad. A este acto de 'soberbia de los hombres' se le denomina 'pecado original'. Pecado y culpa heredado por toda la humanidad. Como vemos, el ritual Selk'nam tiene un objetivo muy distinto al de los rituales cristianos, éstos consisten en ofrecer al único Dios la voluntad de creer, aceptar y obedecer sus preceptos, demostrando respeto absoluto por el lugar que a cada cual le corresponde en la jerarquía religiosa.

Lo que para los cristianos es un pecado (igualarse a Dios), para los Selk'nam era una necesidad vital y todos los ritos religiosos dirigidos por los chamanes estaban destinados a ello.

### 4.2.2 Estructura textual

---

Los textos de la obra fueron escritos de acuerdo a las lecturas y audiciones de todo el material bibliográfico que comprende esta investigación, las modificaciones finales se realizaron sobre la base de una premisa de dirección. Se utilizaron textos de discursos y relatos de hechos históricos.

La incorporación del idioma Selk'nam en los parlamentos de las Mujeres Selk'nam y del Klóketen, rescata un lenguaje perdido y texturas sonoras entre el español y este idioma desaparecido que posee timbres y resonadores tan diversos.

La poesía, los cantos incorporados y el lenguaje de sordomudos traduciendo los textos, al mismo tiempo que se pronuncian, acentúan el bilingüismo y muestran las posibilidades de una multiplicidad de lenguajes posibles en la creación escénica; estos signos<sup>209</sup> nos llevan a colocarnos en el campo visual de los Selk'nam a la llegada de los Europeos con tan diversos idiomas y destacan el lenguaje de los marginados como código de la ruptura del centro hegemónico colonizador.

---

<sup>208</sup> Biblia de Jerusalén: Op.Cit. Génesis 3, 1-24

En **Kiepja: La Hija de la Luna**, existe una cualidad híbrida de lenguajes atemporales y atópicos en donde las minorías se van interrelacionando en un espacio ritual escénico central (repetición de movimientos, trayectos, estructura, etcétera) inmerso en un espacio ritual periférico, transmitido por una ‘tradición’<sup>210</sup>.

La confluencia en este sitio de un personaje mítico (Luna), de personajes representando indígenas Selk’nam, de hombres blancos de 1920 y de una mujer contemporánea con un rosario eterno, nos señala una hibridación, entendida como concurrencia de seres pertenecientes a colectividades dispares en una coexistencia de diversas culturas, etnias y religiones en un espacio desterritorializado.

La obra se basó en circularidades para representar, como lo hizo el pueblo Selk’nam, el universo y ritmo sensorial, pensamiento dinámico que está presente durante toda la vida y se manifiesta como un potente signo en las ceremonias religiosas. Concebimos el pensamiento como un constante juicio temporal, donde el razonamiento fuese un encadenamiento de juicios que tuviera como propósito alcanzar un juicio final que cerrara este encadenamiento produciéndose la ‘conclusión’. El juicio nos aparecía así como ‘la operación fundamental de la inteligencia del pensamiento reflexivo’, y es en este sentido que podemos decir con Kant: ‘pensar es juzgar’. La obra **Kiepja: La Hija de la Luna** entonces operó en todo momento como un círculo, que hacia el final es destrozado impidiendo esa ‘conclusión’, y evitando el cierre de un encadenamiento de pensamiento, no alcanzando ese juicio final. Es decir, **Kiepja: La Hija de la Luna** la podemos enfocar dentro de la poética de la ‘Obra abierta’ de Umberto Eco que:

***“(…) tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete ‘actos de libertad consciente’, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada”.***<sup>211</sup>

El montaje de **Kiepja: La Hija de la Luna**, es planteado como una ‘Ceremonia’, como la conmemoración de un acontecimiento; pero es sabido que no existe Ceremonia que conmemore una derrota, más aún, las derrotas, por todos los medios, tratan siempre de ser olvidadas. La Ceremonia es conmemoración de un triunfo, incluso más, es la preservación de una victoria para que ésta continúe accionando y ejerciendo su ejemplo en la sociedad presente. Las grandes ceremonias religiosas celebran el nacimiento de la humanidad. Este nacimiento es el triunfo y la perseverancia de la vida, del quehacer de la trascendencia, y la trascendencia es la memoria creadora.

La Ceremonia teatral de **Kiepja: La Hija de la Luna**, conmemora aquella memoria creadora que quedó inscrita en informes, documentos, libros y en el habla del último chamán, Lola Kiepja, que significó, con su testimonio, la existencia de una cultura

---

<sup>209</sup> Para Saussure un signo es el elemento constitutivo de un código. Cf. Ferdinand de Saussure: **Curso de lingüística general**. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1975. p.p. 127-130

<sup>210</sup> Tradición: Comunicación o transmisión de doctrinas, ritos, costumbres por relación sucesiva de unas a otras generaciones.

<sup>211</sup> **Eco, Umberto: Obra abierta. Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1984. p.p. 74 -75**

totalmente exterminada por los rudimentarios mecanismos del poder. Así vemos que esta ceremonia escénica teatral encerraba otra Ceremonia (originaria) que era la del Hain, empleando en la expresión escénica una ‘puesta en abismo’, es decir, teatro dentro del teatro, manifestación muchas veces utilizada, cuyo ejemplo más conocido es el de ‘Hamlet’<sup>212</sup> en la escena II del acto tercero, cuando los comediantes representan el asesinato del rey Hamlet a la vista de Gertrudis (la viuda), Hamlet (su hijo), el asesino (el rey Claudio) y los demás integrantes de la corte.

Es importante hacer notar que en la búsqueda de las palabras íntimas de esa ceremonia del pueblo Selk’nam, intentamos dilucidar las relaciones existentes que enlazan una ceremonia dentro de una ceremonia; así en este procedimiento se veía y sentiría claramente el discurso polisémico de una cultura que mediante su Ceremonia de iniciación, es decir, de interpelación y de diálogo con la naturaleza, fuese capaz de inscribir una memoria que trascendiera el espacio-tiempo, logrando llegar hasta nuestros días, mostrando sus heridas y su ‘concepción teatral’ de la preparación del hombre frente a la vida, no olvidemos que los Selk’nam utilizaban el espacio como escenario.

La ‘puesta en abismo’ en la obra fue planteada en este caso desde un punto de vista estructural, y no desde la repetición de un desarrollo de visión ontológica teniendo en cuenta a Sigmund Freud que reconoce este procedimiento como un fenómeno psíquico al decir ‘cuando se sueña que se sueña, el sueño *interior* dice la verdad’.<sup>213</sup> Pero este sueño verdadero que es Ceremonia y teatralidad fue montado a través de un ‘espesor de signos y de sensaciones’ que se edificó en escena a partir de un argumento escrito, constituyendo una estructura en la que el ordenamiento de variados signos escénicos obedecieron a una lógica dictada por un espacio cultural de lo representado y de lo representativo.

**“(…) El fenómeno teatro es un constructo dinámico que articula la representación de acciones humanas. Pero en un sentido más profundo, articula también, como parte de la misma red de acciones simbólicas el entramado cultural mismo de la comunidad en la que se realiza la teatralización y, por tanto, es teatralización de sí misma”.**<sup>214</sup>

Es vital dentro de este contexto mencionar a Néstor García Canclini en su alusión a un problema primordial en la percepción de una expresión artística, que interesa destacar como un llamado a centralizarla en el campo de la conjunción de signos escénicos que proyectan ‘realidades tamizadas’ por esa red artificial de la escena inserta en un espacio cultural muy determinado.

**“(…) El mayor o menor alcance explicativo de una interpretación sociológica del arte dependerá del grado en que la obra permanece atrapada en sus condiciones de producción y recepción o consigue modificarlas. Los ‘autores de éxito’, los**

---

<sup>212</sup> Shakespeare, William: **Hamlet**. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1982. p.p. 105-115

<sup>213</sup> Sigmund Freud lo afirma en su texto **La palabra, el alma y sus relaciones con el inconsciente** escrito en 1930. Ver en: Anne Ubersfeld: **Diccionario de términos claves del análisis teatral**. Op.Cit. p. 106

<sup>214</sup> Alcántara, José Ramón: **Teatralidad y Cultura: Hacia una estética de la representación**. Universidad Iberoamericana A.C., México, 2002, p. 128

**teleteatros y novelas escritos en función de códigos representativos y sensibles ya probados se dejan explicar ampliamente desde sus condiciones socioeconómicas de fabricación; en cambio, las obras que experimentan con un nuevo material o formas distintas de comunicación, requieren que junto con el análisis sociológico se examine la estructura interna de su lenguaje”.**<sup>215</sup>

En este ir y venir, en este vaivén entre el rito y la puesta en escena, he intentado vislumbrar aquel sitio chamánico que corresponde a la unión creadora de una sociedad-cultura-tradición determinada, con el complejo ceremonial de la creación artística, guiada externamente por reglas y leyes aprendidas y aplicadas en el espacio escénico. Evidentemente me estoy refiriendo a la creación teatral.

**“(…) Un día un espectador escribió a Dullin: ‘una obra buena es una obra que va a algún sitio’. Ese ‘algún sitio’ me parece que es ese terreno donde se arreglan cuentas y donde la vida hace justicia; Una vez más: reestablece la justeza de la mecánica. En nuestra precaria condición de seres vivos, más o menos extraños, pero todos condenados a la destrucción, lo justo es lo que sostiene a la vida: lo injusto, lo que la deteriora. El teatro es el juego, es decir, el entrenamiento físico más apto para mostrar lo que es justo y lo que es injusto, lo que sostiene y lo que deteriora. Por esa razón se le puede considerar como la auténtica ciencia del comportamiento humano”.**<sup>216</sup>

Fernando de Toro en **Semiótica del Teatro** concluye que escenificar en el teatro es escenificar la lengua y la obra. Lo que intentamos en **Kiepja: La Hija de la Luna**, fue precisamente escenificar aquella palabra, aquella escenificación sagrada que es *Pémaulk*, diosa-Palabra, importante signo que nos permitió desplegar significados de la Ceremonia del Hain en la escena teatral.

**“(…) Escenificar en el teatro no es sino escenificar la lengua, un acto de lenguaje en situación. Es precisamente el marco o el encuadramiento escénico lo que determina el funcionamiento del discurso teatral”.**<sup>217</sup>

La utilización de poesía en el texto escénico responde a una necesidad de expresión exacta para asir lo sagrado.

**“(…) En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. (...) El poema, sin dejar de ser palabra e historia, trasciende la historia”.**<sup>218</sup>

Al referirse a mutilación, Paz, lo hace desde un punto de vista disociador, mutilar es dejar de ver y de oír para sólo entender. Dicotomizar el lenguaje en sentido y razón. Es así como erradicar esta mutilación permitiría purificar el lenguaje:

**“(…) Cada vez que nos servimos de las palabras, las mutilamos. Mas el poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servir las, las devuelve a su plena**

<sup>215</sup> García Canclini, Néstor: *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*. Editorial Siglo Veintiuno, México, 1998. p. 92

<sup>216</sup> Barrault, Jean Louis: *Mi vida en el teatro. Fundamentos*, Madrid, 1975, p.p. 186-187.

<sup>217</sup> De Toro, Fernando: *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Editorial Galerna, Buenos Aires, 1989, p. 24

<sup>218</sup> Paz, Octavio: *El arco y la lira*. Op.Cit. p.p. 22, 23

***naturaleza, les hace recobrar su ser. Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original***".<sup>219</sup>

Aquella naturaleza original que poseían las palabras es, para Octavio Paz, la posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo, ampliar los significados de cada palabra, poniéndola en constante movimiento significativo. El constante rotar de los sentidos verbales se ejecuta en escena junto a los signos y su organización nunca es estática.

La recuperación del lenguaje Selk'nam para la puesta en escena, viene a constituir una ritualización del hecho privado:

***"El acto de informar, sobre algo que corresponde al patrimonio, encierra un despojarse de sí, un vaciarse que abarca la ritualización del hecho privado. Se ritualiza la identidad, estructurándose un conjunto de factores que configurarán un proceso de creación (intercambio de códigos de comunicación), traspasado por múltiples lenguajes y culturas"***".<sup>220</sup>

La transcripción de la palabra Selk'nam y su organización desarraigada de su contexto originario son parte del acto de creación.

***"Cuando es transcrita la palabra cambia evidentemente de destinatario. (...) El imaginario del hablante cambia de espacio: ya no se trata de demanda, de llamado, ya no se trata de un juego de contactos; se trata de instalar, de representar un discontinuo articulado, es decir, de hecho, una argumentación"***".

<sup>221</sup>

Así, la estructura textual de **Kiepja: La Hija de la Luna**, permitió tener un soporte para el posterior trabajo escénico.

### 4.3 Concepción textual y escénica de los personajes.

Comenzaremos haciendo la diferencia entre concepción y composición de los personajes, refiriéndose la composición al trabajo del director con los actores en la construcción de los personajes. Al hablar de concepción, nos referimos a la autoría dramática de éstos. De la composición hablaremos más adelante, en este momento nos aproximaremos al nacimiento de los personajes inspirados en el material bibliográfico estudiado.

Tomando la Ceremonia del Hain como hito principal, los personajes de la obra están en estrecha relación con ésta. Como detallaremos a continuación, los personajes representan situaciones dentro de una curva dramática. Representar es 'volver a presentar' una historia, situación, imagen, etcétera, con un nuevo sentido extraído del conocimiento sensible del creador en el acto de creación. Es poner en escena algo que

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>220</sup> Kurapel, Alberto: *Margot Loyola. La escena infinita del folklore. Fondart, Santiago de Chile, 1997. p. 94*

<sup>221</sup> Barthes, Roland: *El grano de la voz. Siglo veintiuno editores, primera edición en español, México, 1970, p. 13*

ya ha sido presentado: en la vida, en la historia, en el mito. En este sentido, representar, es un rito en sí, ya que pone en presencia del espectador una historia que ha sido ‘presentada’ anteriormente en la conciencia cultural ancestral del espectador, impresa en un fondo de memoria orgánica, heredada de nuestros antepasados a lo largo de la historia de la humanidad: deseos, miedos, pasiones, cuestionamientos, instintos, creencias. El actor, como cada uno de los participantes de un rito, re-crea lo que se halla oculto en nuestro ser milenario. Por esto sabemos que representar es acercar al espectador a emociones inscritas en vivencias conscientes e inconscientes de la vida humana, sumergiéndolo en aquella memoria invisible y colectiva. Así por ejemplo, la visualidad de la obra se enriquece al transportar aquellos signos que despiertan la huella mnemónica que todos poseemos, llevando al espectador a ‘emocionarse’, que no es sino encontrarse con imágenes que acuden al redescubrimiento de sí, a través del sentimiento, que es otra forma noble del entendimiento. Los signos que se escogen para una puesta en escena son fundamentales, sin embargo no debemos obviar su organización, puesto que, como dice Anne Ubersfeld:

***“El placer no proviene de los signos sino de su organización; el hermoso vestido rojo en el que el satén forma bellos pliegues, solo es hermoso en escena, como en una pintura por su presencia en relación a otros elementos verbales y no verbales”.***<sup>222</sup>

Aquella organización de signos relacionados entre sí, nos dio la base de las relaciones entre los personajes y los elementos utilizados en la escena, ya sea verbales o no. Concebimos a los personajes dentro de una interacción con cada elemento rescatado de la mitología, ritual e historia del pueblo Selk’nam, así, cada personaje fue un signo que se remitió a sí mismo comportando significados antropológicos al servicio de la teatralidad.

#### 4.3.1 El Carnicero y José Menéndez

---

Ambos personajes surgen de referentes muy claros, de aquellos exterminadores que actuaron eficientemente en Tierra del Fuego y todo el territorio Austral.

El Carnicero, está inspirado en el capataz de las estancias del acaudalado empresario José Menéndez, llamado Mc Lenann y apodado ‘Chancho Colorado’, responsable de la muerte de un centenar de Selk’nam. Cansado de matar indios a ‘ojeo’ (caza de a uno), comienza entonces a planificar asesinatos en masa como la cena ofrecida a los Selk’nam en Cabo Santo Domingo<sup>223</sup>, para celebrar un tratado de paz con ellos.

Hacia el final de sus días se ve a Mc Lenann deambulando por la ciudad de Punta Arenas, entre convulsiones y alucinaciones.

<sup>222</sup> Ubersfeld, Anne: *L’Ecole du Spectateur*. Cit. En: Kurapel, Alberto: Margot Loyola. *La escena infinita del folklore*. Op.Cit. p. 123

<sup>223</sup> Cena en la que los Selk’nam, una vez comidos y bebidos, son asesinados. Mc Lenann da la orden a sus hombres apostados en las colinas, de disparar sobre todos los indígenas sin dejar a ninguno vivo; se dice que las mujeres alzaban a sus hijos para clamar piedad, la que jamás llegó. Cfr. José María Borrero: *La Patagonia Trágica*. Op.Cit.

***“(...) Ahí hemos tenido hasta hace muy pocos días a ‘Chancho Colorado’ en persona, quien a pesar del disimulado recluimiento en que se le tuvo durante los últimos tiempos hasta su muerte, de vez en cuando asomaba su figura siniestra por las calles de Punta Arenas y entre ramalazos de locura producida por tanta orgía de sangre, y sucumbiendo a la influencia del alcohol - ¡quién sabe si también del remordimiento! - con el rostro torvamente descompuesto, los ojos saliéndose de las órbitas y epilépticamente retorcido, gritaba: ‘Ahí, ahí vienen, ahí están, ¡los indios....!, ¡¡¡los indios!!!... ¡¡¡los indios!!!... ‘y caía entre convulsiones y gritos inarticulados”.***<sup>224</sup>

En la obra, el personaje ‘Carnicero’ vive atormentado por las almas de los Selk’nam que ha asesinado, los ve aparecer por todas partes en todo momento impidiéndole vivir en paz.

Ahora bien el remordimiento que siente el verdadero Mc Lenann es un caso aislado dentro de los cazadores de indios de la época, como el conocido Mister Bond<sup>225</sup>, por citar un ejemplo, quien hasta su muerte se jactó de sus intrépidas tácticas asesinas. Por ello nos pareció importante tomar a Mc Lenann para este personaje; la culpa que siente por matar y esconder los cuerpos se contrapone a su lealtad para con José Menéndez, y es aquí donde reside el conflicto interno del personaje, que Stanislawski denomina ‘fuerza antagónica’. Al inicio de la obra lo vemos sentado a los pies de Luna para atender su parto, recibe amorosamente en sus brazos a la recién nacida Kiejja, y dicta una cátedra sobre la insignificancia de la vida de los indios, pensamiento característico de aquella época. A su vez, es la justificación que se crea para calmar la conciencia y el remordimiento que siente. Esta cátedra va dirigida a unos sacos ensangrentados, los cuerpos de los Selk’nam que ha ocultado. Todos los argumentos utilizados en este discurso son aparentemente razonables y pueden servir de justificación para asesinar o no hacerlo. Toma las palabras de científicos de la época como C. Darwin, A. H. Parmelee y otros, para luego apoyarse en la ética teológica, recurriendo a las palabras del Papa Juan Pablo II sobre la conciencia.

***“CARNICERO: (...) el papa Juan Pablo II nos recuerda en su discurso a los jóvenes en Varsovia que: ‘Al hombre hay que medirlo con la medida de su conciencia”.***

El discurso tuvo que ser convincente, debimos ahondar en el mecanismo de la lógica del pensamiento de un asesino. Todo ser tiene una misión en la vida y la de él es ayudar a la Naturaleza en su selección.

***“CARNICERO: (...) Cuando el recién nacido lleva consigo el germen de la enfermedad o la ocasión, es la Naturaleza la que le elimina toda posibilidad de subsistencia”.***

Apuñala entonces repentinamente a la recién nacida y sin darse cuenta, permite la llegada de la emisaria del pueblo Selk’nam para el descubrimiento de los cuerpos, ya que Kiejja por ser asesinada debía descender a los infiernos (bulto de sacos en el suelo), crecer y vencer a la muerte, adquiriendo así la sabiduría chamánica necesaria para dirigir

---

<sup>224</sup> Borrero, José María: *La Patagonia trágica. Op.Cit. p.p. 49- 50.*

<sup>225</sup> Ver en: J. M. Borrero: *La Patagonia trágica. Op.Cit.*

la Ceremonia del Hain.

El parto de Luna, un espíritu, una divinidad, es el parto de una nueva mitología: la de Kiepja como salvadora de su pueblo, la de una niña-mujer consejera del Hain en un estado de anormalidad, donde todo está trastocado. El universo se ha dislocado porque se ofendió y asesinó a Luna, ser mitológico, en quien se destrozó un mito. Recordemos que en la mitología es la única mujer *hóowin* que asciende al cielo sin pasar por la muerte.

El Carnicero ha roto el orden cósmico que intenta ahora obviar limpiando las huellas que deja el Hombre Antorcha, este acto cuyo referente es el comportamiento de los políticos de la época como el Gobernador de Punta Arenas, don Manuel Señoret, que borra toda huella de crimen en actas públicas y decreta ‘limpiar de indios’ el territorio Austral; está comprobado el robo del segundo tomo del libro de Borrero que nunca se publicó y las dificultades que tuvo para editar el primero ‘La Patagonia trágica’. El Carnicero limpia su conciencia, lava las huellas de sus crímenes, trata de limpiar la sangre que ve aparecer por doquier, cumple con los decretos y nos simboliza a todos, en esta acción de trapear el suelo del escenario.

**“ACOTACIONES: (...) el Hombre Antorcha se pasea por el escenario, dibujando en su trayecto el mismo círculo anterior desde la derecha hacia la izquierda, lo acompaña el graznido de avutardas coloradas, su cuerpo escurre pintura blanca que deja huellas en el piso. (...) El Carnicero limpia, baldea y trapea obsesivamente el escenario que ha quedado manchado de las huellas del Hombre Antorcha, lo sigue, va limpiando las huellas; realiza esto siguiendo todo el desplazamiento del Hombre Antorcha, desaparecen ambos del escenario. Después de una brevísima pausa vuelve a aparecer el Hombre Antorcha. El Carnicero lo sigue limpiando sus huellas, desaparecen nuevamente.”**

Como vemos, el Carnicero no limpia en cualquier dirección, lo hace en círculos contra el sentido de las manecillas del reloj, contra el orden lógico universal que regía al pueblo Selk’nam y a la Ceremonia del Hain. Intenta impedir el avance de una civilización indígena que toma su lugar, incluso después de extinta. Este acto se repite durante toda la obra conformando, según la antropología, una de las características del ritual.

**“ACOTACIÓN: (...) El Carnicero trapea de izquierda a derecha, rompiendo el movimiento anterior; la luz aumenta de intensidad, el Carnicero limpia obsesivamente, baldea, tratando de limpiar las huellas de pintura que dejó el Hombre Antorcha”.**

Limpiar es ocultar, borrar huellas físicas pero la mentira tiñe las acciones del Carnicero rompiendo, no sólo el orden cósmico, sino, toda posibilidad de redención y perpetuidad de la humanidad. La extinción va más allá de la destrucción del cuerpo físico de un pueblo o cultura. Extinción es la que sufre un hombre que no logra estar en paz consigo mismo en la soledad de su trayecto.

**“(...) In illo tempore, en ese tiempo ‘paradisíaco’, los dioses bajaban a la tierra y se mezclaban con los humanos, quienes a su vez podían subir al cielo escalando una montaña, un árbol, una liana o una escalera, o bien dejándose llevar por los pájaros”.**<sup>226</sup>

<sup>226</sup> Eliade, Mircea: *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*. Op.Cit. p. 34

Se produce, así, en la obra teatral una comunicación horizontal democrática en las relaciones divino-humanas que implican la inmortalidad. El Carnicero, en plena Ceremonia del Hain entra a limpiar la sangre del Klóketen, a limpiar su culpa, intentando reparar la universal Ceremonia que había roto, pretendiendo, con un acto inútil, mostrar piedad por estos seres salvajes y lo único que consigue es interrumpir la ceremonia ya que él no está dentro de las leyes de la Naturaleza; el Carnicero irrumpe con otro idioma, con el de la civilización llamado también pacificación y su acto no constituye un rito como el de la limpieza del pecho del Klóketen que realizan las tres mujeres Selk'nam de la obra, ya que sus objetivos y formas son sagrados: son los de la ofrenda.

**“ACOTACIÓN: (...) Las Mujeres Selk'nam suben a la mesa y se posan sobre el cuerpo del Klóketen, lo comienzan a limpiar con sus cabellos. En este momento aparece el Carnicero que no ha salido del escenario, con un paño blanco en las manos, intenta limpiar la sangre del Klóketen. Se debe destacar esta acción del Carnicero como un acto de expiación. Las Mujeres se detienen sin mirarlo”.**

En ese momento entra la Mujer Magallánica que desea purificar, sin disponer de las herramientas adecuadas, el Carnicero la apunta con el rifle constituyendo una acción de defensa provocada por el miedo de haber sido descubierto y enfrentado, así como el derrumbe de su propio 'mito' de hombre valiente la obra va finalizando.

**“CARNICERO: (...) El acto de ser es la existencia. En nuestra naturaleza se encuentra la búsqueda de altas cumbres en las que se revelan los valores morales; mientras más elevados sean éstos, mayor es el sacrificio que hay que realizar. Así los verdaderos valientes no se encuentran entre las bestias, sino entre los hombres”.**

Se deshumaniza utilizando el lenguaje de la violencia física, no expresa argumentos inteligentes, no parlamenta. Se ha involucionado ya totalmente. Su texto ya no se articula, balbucea, arguye inconsistentemente, habla de rodillas en el suelo, en contraste con el discurso inicial dictando cátedra desde una altura física. Estas líneas tienen como referencia diversas declaraciones del dictador Augusto Pinochet (1973-1990) cada vez que fue entrevistado por los hallazgos de múltiples cadáveres en un ataúd, éste contestaba lo que oímos en la voz del Carnicero:

**“CARNICERO: (...) fui ignorante mi señor, cumplí con mi deber... los coloqué a todos juntos para ahorrarle sepulturas... ¡es lo que habría hecho usted señor!... sólo que me tocó a mí esta vez, podría haber sido cualquier otro... no le debo nada, estoy libre de culpas”.**

El segmento escénico en el que el personaje lee la carta acurrucado bajo la mesa lo situamos en el momento que tiene la más estrecha relación con José Menéndez, esta carta que lee el Carnicero proviene de documentos originales de la época que nos exponen el pensamiento de los exterminadores y la forma en que actuaban. La mayor fuerza colonizadora radica en el poder de la escritura sobre la oralidad:

**“(...) un idioma definitivamente codificado por y para la escritura permite imponer ‘las leyes que el vencedor pone al vencido’”.**<sup>227</sup> **“(...) Todo parece indicar que para los conquistadores, la operación de escribir, sea como gesto simbólico (herrar esclavos, cambiar la toponimia, atestiguar un derecho) o como metáfora (escribir**

---

<sup>227</sup> Nebrija, Antonio: Cit. En: Lienhard, Martín: La voz y su huella. 3° ed., Editorial Horizonte, Perú, 1992. p. 28

*en las almas de los indios) apunta siempre a una práctica de toma de posesión, ‘sanctificada’ en última instancia por la religión del Libro en cuyo nombre se realiza. (...) Se aprecia aquí al estado puro la violencia política que puede implicar la escritura cuando se la maneja como instrumento de un ejercicio totalitario del poder - su único uso según un Lévi-Strauss (...).<sup>228</sup>*

En el parlamento final, el Carnicero toma las palabras de Luis Garibaldi Honte sobre el pecado para invertir su significado y logra una justificación o forma de expiación.

**“CARNICERO: (...) No fue mi culpa señor, cuando uno hace las cosas que tiene que hacer uno vive como debe vivir un ser humano...”.**

‘Los mitos no se tocan’, advierte Luna, tal vez lo dice porque romper el tabú aumenta el pecado, el desorden universal, desvaneciendo toda credibilidad y fiabilidad del pecador frente a la humanidad, que exige un pago o castigo. Los Selk’nam cometían errores constantes que expiaban por medio de la confesión de la verdad y la purificación a través del sacrificio<sup>229</sup> y del rito del fuego purificador, se les encomendaba la manutención del fuego de la choza principal o Hain. A diferencia de los Selk’nam, el Carnicero utiliza el engaño y el infundio. La redención así no llega, aparece entonces el hombre antorcha que le ofrece el perdón, a pesar de no haber sido enfrentada la verdad.

El Carnicero permanece en la duda de recibirlo. La obra finaliza aquí transformada en un rito chamánico que intenta restablecer la democracia (paraíso) entre el hombre y su dios (esencia).

No sabemos si este milagro se produzca ya que para el hombre primitivo, un milagro es ‘solamente una rarísima y asombrosa manifestación de un poder corriente.’<sup>230</sup>

### 4.3.2 La Mujer Magallánica

La inserción en la obra del personaje Mujer Magallánica, surgió de la necesidad de introducir el pensamiento moderno religioso. Es una mujer del año 2003 enfrentando la verdad con un pensamiento ritualista actual para denunciar el crimen contra los derechos humanos. Problemática presente en nuestro país desde el golpe de Estado de 1973.

Los referentes utilizados para la concepción de este personaje son las esposas y familiares de los detenidos desaparecidos que buscan la verdad de lo ocurrido con sus esposos y parientes sin saber aún dónde se encuentran sus cuerpos. El territorio Austral es también compartido por Chile y Argentina, por este mismo flagelo. Los parlamentos que pronuncia en su primera aparición fueron tomados de las declaraciones hechas por descendientes Selk’nam, expuestas en el video testimonio de la doctora Chapman: **Vida y Muerte en Tierra del Fuego** y transcrito en el libro: **El fin de un mundo: Los**

<sup>228</sup> *ibid.*, p. 40

<sup>229</sup> Se les enviaba al bosque a vivir solos por un tiempo, vigilados de cerca por algún adulto de la comunidad. En el caso de las mujeres, eran confinadas a sus chozas con poco alimento y agua para reflexionar sobre el delito cometido. Cfr. Anne Chapman, Op.Cit.

<sup>230</sup> Frazer, James: **La rama dorada**. Op.Cit. p. 124

**Selk'nam de Tierra del Fuego.** A este texto se le dio la estructura del rezo del rosario misionero, utilizando el segundo misterio doloroso perteneciente al continente americano.

**“MUJER MAGALLÁNICA: Segundo Misterio doloroso:**  
Su marido inválido de una pierna,  
fue llevado a isla Dawson,  
lo mataron allí en el camino a Dawson,  
en vista que no podía caminar rápido,  
tuvieron que matarlo,  
en su presencia lo mataron.

(...) **A los matadores yo los voy a nombrar:**  
uno era José Díaz, otro, Kovasich el Yugoslavo,  
Rodolfo Stubenrauch y John Mc. Rae,  
Alberto Niword era otro, Sam Islop y Stewart.  
Santa María madre de Dios, ruega por ellos,  
exterminadores, ahora y en la hora de su muerte,  
amén”.

La poesía está presente como lenguaje ritual; en este caso tomamos el comienzo del poema ‘Nocturno’ de Gabriela Mistral<sup>231</sup> :

**“MUJER MAGALLÁNICA: Padre nuestro que estás en los cielos... ¿Por qué te has olvidado de mí?”.**

Se ubica dentro del triángulo rojo, color del continente europeo en el rosario misionero; este triángulo que ubicamos en el primer plano lateral izquierdo desde público, representa la trinidad cristiana, y al continente desde donde arribaron el exterminio y los misioneros de Tierra del Fuego.

La Mujer Magallánica irrumpe en la Ceremonia cantando en procesión religiosa, en medio del canto ceremonial que ejecutan las mujeres Selk'nam; irrumpe así con otra Ceremonia completamente opuesta al pensamiento democrático, introduciendo la jerarquía de un Dios por sobre los hombres para pedir la justicia, la igualdad y la democracia. El canto a lo divino fue en la obra el signo invertido, es decir el discurso jerárquico como instrumento de redención volcándose sobre sí mismo, insertando su mensaje con la ruptura del rito del Hain. La Mujer Magallánica ruega a la Virgen del Carmen que envíe la reconciliación:

**“MUJER MAGALLÁNICA: (...) Que mande viento filial y aire reconciliador”.**

En sus manos lleva constantemente un rosario misionero que porta la muerte ritual simbolizada en la cruz del rosario donde se recuerda el sacrificio de Cristo a causa de los pecados de la humanidad.

---

<sup>231</sup> Gabriela Mistral: Poetiza chilena, premio Nobel de literatura (1945). Pasó algunos años en Punta Arenas como directora del Liceo de Niñas de esta ciudad. Durante su estadía en la zona escribe ‘Tala’.

Otra aparición en escena de la Mujer Magallánica la realiza en el momento exacto en que comienza el cataclismo y se levantan las almas de los Selk'nam para poblar la escena y realizar la Ceremonia del Hain.

**“MUJER MAGALLÁNICA: ¿Dónde están sus cuerpos?, ¿Dónde los dejaste?”.**

Sale inmediatamente del escenario dando paso a la Ceremonia del Hain realizada por los espíritus de los Selk'nam asesinados.

### 4.3.3 Luna y Kiepja

---

Ambos personajes poseen referentes que encontramos en la historia de los Selk'nam. Luna está inspirada en la diosa *Kreeh* (Luna) de la mitología Selk'nam y Kiepja en la última chamán Selk'nam, Lola Kiepja.

El vestuario y maquillaje de Luna están sugeridos por el *Butoh*<sup>232</sup>, al igual que los gestos realizados durante los quejidos de parto. Sabemos que el *Butoh* es el teatro de la agonía, de la muerte que apoya en este caso los significados de la obra.

Luna es una diosa y se deja asistir el parto por un Carnicero que además ha sido el asesino de sus hijos, los Selk'nam. Luna-diosa se atenderá el parto con un carnicero que posee lenguaje y conocimientos de médico con un vestuario de matarife y cumpliendo funciones de auxiliar de aseo.

El primer texto que pronuncia es una estrofa del poema ‘Luna’ de Pablo Neruda<sup>233</sup> que nos entrega la procedencia y destino de este personaje como ciclo de muerte repetido.

**“LUNA: Cuando nació mi madre se moría con una santidad de ánima en pena, era su cuerpo transparente. Ella tenía bajo la carne un luminar de estrellas. Ella murió y nació”.**

El oxímoron escénico que presentan los personajes se caracteriza en las acciones y en la función que estos desempeñan; de esta antítesis como figura narrativa irá penetrando la

---

<sup>232</sup> En 1860, era un término japonés utilizado para definir el baile en general; más tarde fue aplicado exclusivamente a la ‘danza antigua’. El *butoh* fue utilizado como ‘performance rebelde y sincrética’ a inicios de los años 60 por Tatsumi Hijikata, quien denominó este estilo como *Anokoku Butoh* o ‘danza de las tinieblas o tristeza’. La palabra *Butoh* se compone de dos caracteres japoneses: *Bu*: danza; y *To*: paso. Después de la segunda guerra mundial los artistas japoneses se alejaron totalmente de las formas tradicionales. Lizzie Slater, escribió: ‘Después de Hiroshima la joven generación de Japón, diezmada por la guerra y destrozada, necesitó gritar. Okamoto Taro volvió de Manchuria y empujó a sus compañeros artistas visuales de 1948: ‘A destruir todo lo que tuviera la monstruosa energía como la de Picasso para reconstruir el arte mundial japonés’, y Okamoto continuó para establecer que el arte no debía ser ni hermoso, ni técnicamente perfecto, ni cómodo. En vez de esto debía de ser ‘desagradable, indiferente a la belleza fácil y a las formas conocidas de arte’. El principal representante es Kazuo Ohno con su obra-*Butoh* ‘La Argentina’ que ha representado fielmente durante toda su vida. En: Sue Stein, Bonnie: *Twenty years ago we were crazy, dirty, and mad*. Cfr. **The Drama Review**. Volume 30, number 2, Ediciones New York University/ Tisch School of The Art, 1989. p.p. 110-115

<sup>233</sup> Este poema fue escrito a la edad de dieciséis años en memoria de su madre, Doña Rosa Basoalto, muerta en Parral poco después del nacimiento del poeta. Se publicó por primera vez en 1967. En: Pablo Neruda: **Obras completas**. Tomo I, selección de Francisco Coloane, Editorial Nascimento, Santiago, 1971. p. 56

estructura dramática, creando una línea fragmentada, cuyos segmentos se irán alojando en el pensamiento metafórico del espectador.

Luego Luna explica filosóficamente la esencia de los mitos:

**“LUNA: Se cuenta una historia para detenerla, para que no se desaten los vientos, para que no se liberen los males, para que no se produzca una reacción en cadena... Yo Kreeh, la Luna soy un Mito. Los mitos son historias que explican cómo el mundo llegó a ser tal como es. Soy historia, sin embargo no lo logro explicar. Si pueden vivir los mitos en una comunidad de hombres primitivos que hablan y escuchan, ¿cómo es que agonizan brutalmente en una comunidad de hombres civilizados que escriben y leen?... Yo Kreeh, la Luna soy un Mito... Los mitos no se tocan...”**

Se está planteando así una modernización diegética del mito.

**“(...) consiste en transferir en bloque una acción ‘antigua’ en el interior de un cuadro moderno la práctica, siempre puntual y dispersa del anacronismo que consiste en esmaltar una acción antigua con detalles estilísticos y temáticos modernos”.**<sup>234</sup>

Esta anacronía se centra en la discordancia producida entre el orden temporal de la fábula y el relato. Luna iluminando la fábula cuenta después la exposición de París y luego define el mito que ella encarna con el lenguaje filosófico de Juan Rivano, dentro de una escena que se desarrollará entre dos personajes en Tierra del Fuego el año 1920.

Luna incorpora como parlamento, fechas y número de Selk'nam sobrevivientes de las matanzas:

**“LUNA: 1843, Número de hijos: 1.500; 1864: Junio, 1.245; 1874: Marzo, 936; 1886: Septiembre, 522; 1902: diciembre, 32; 1910: octubre, 2...Hijos...¿adónde se fueron las mujeres que cantaban como los Tam-tam?, había muchas mujeres, ¿adónde se fueron?”**

Finalmente le ruega a su hija Kiepja que la ayude a partir hacia el paraíso donde no verá más muerte, ni volverá a tener miedo. Su dolor es el de la patria dolida por el asesinato, avergonzada por la omisión de la verdad, cegada por esa ‘claridad volcánica’ de la realidad de su pueblo. Las palabras de Neruda (‘Cataclismo’) cobran otro sentido en boca de la diosa agónica:

**“LUNA: Ciérrame los ojos no sólo contra la claridad volcánica, no sólo contra la oscuridad del miedo: no quiero tener ojos, no quiero saber ya, ni conocer, ni ser. Ciérrame los ojos contra las lágrimas, contra mi propio llanto y el tuyo, contra el río del llanto perpetuo que entre noche y lava, acaricia y horada como un beso sulfúrico el último vestido de la pobre patria, sentada en una piedra”.**

El personaje Luna es una diosa con forma humana que nos remite a la era *hóowin* de los Selk'nam, donde *Kreeh* era una mujer chamán, sin embargo, en la obra **Kiepja: La Hija de la Luna**, esto nos permite acercar la concepción mítica del mundo al antropomorfismo amoral.

**“(...) existe un substrato básico que implica una concepción premoral del dios.**

---

<sup>234</sup> Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trama Editorial/Prometeo Libros, Argentina, 2002. P.

**Ésta ha hallado su primera forma de expresión en el mundo del mito, con sus dioses antropomórficos, que actúan arbitrariamente. Se trata de un sustrato tradicional, en cuanto arraigado a la mente popular y que ha encontrado cauce literario en la poesía épica. Estos dos factores son decisivos. (...) El dios engañador del mito procede de una idea antropomórfica de la divinidad, no moralizada por cierto, que hace correlación con el hombre engañado, o sea con el problema de la imposibilidad humana del conocimiento, con el del error inherente a la condición de ser hombre”.**<sup>235</sup>

En la obra, la inmortalidad es encarnada por el personaje Kiepja, que al ser asesinada por el Carnicero desciende a los infiernos y resurge para dirigir la Ceremonia del Hain.



Kiepja asume, así, el rol del chamán que en cada rito restablece el mito paradisiaco, venciendo a la muerte y estableciendo una comunicación democrática entre hombres y dioses, ascendiendo en un viaje extático o siendo el canal para el descenso de algún dios

<sup>235</sup> Vílchez, Mercedes: *El engaño en el Teatro Griego*. Editorial Planeta, Barcelona, 1976. p.p. 74,75

a su cuerpo. Kiepja no ha muerto. Se ve entonces restablecido el mito paradisiaco; sin embargo, si bien es cierto Luna, el mito, se va al cielo llevada por el Hombre Antorcha, es llevada muerta. La inmortalidad se rompe por medio del exterminio.

Se funda un nuevo mito, Luna permanece muerta en el cielo desde el exterminio de los Selk'nam, sus hijos. Luna pierde su don de inmortalidad, sin embargo, el mito paradisiaco se restablece en Kiepja que ha alcanzado este don perdido.

Luna entra al paraíso, muerta, el exterminio alcanza al paraíso, lo penetra, lo invade. El exterminio se da en todo su ámbito. Se impone así una jerarquía religiosa, se dicotomiza el cuerpo del alma, se impiden los ritos de reparación y se asesina físicamente.

### 4.3.4 El hombre Antorcha

---

Este personaje halla su referente en los ritos de caza Selk'nam y en las investigaciones de Mircea Eliade y de James Frazer. Su vestuario es ornitomorfo y su maquillaje está inspirado en el butoh.

Al vestir ornitomórficamente, se cumple con el requisito de ascensión chamánica, donde, recordemos, los hombres eran llevados al cielo por aves. Todos los elementos están dados para que se produzca la ascensión de Luna. El Hombre Antorcha cumple una doble función: es el vehículo de ascensión al cielo por su vestimenta ornitomorfa y es el ente purificador del alma humana, portador del fuego. Los Selk'nam, en sus ritos de cacería portaban antorchas para confundir, atemorizar y, así, cazar a sus presas. Este elemento sirvió de inspiración para la creación de este personaje en la obra. Es importante hacer mención del único parlamento que pronuncia este personaje:

***“HOMBRE ANTORCHA: Sólo aquel que ha sido purificado por el fuego puede entrar al paraíso. Mircea Eliade”.***

Al incorporar una cita como parlamento mostramos al personaje distanciadamente dando como información la fuente de donde nació su enunciación. El público se involucra así desde otra dimensión percibiendo explícitamente la relación del personaje con el pensamiento de un antropólogo; este elemento se contrapone rotundamente a la vestimenta compuesta de plumas de 'caiquen'<sup>236</sup>, constituyendo así por ésta un *apáte*:

***“La historia falsa y el disfraz constituyen, por tanto, una ficción que se opone a la realidad. O si queremos definirlo más exactamente, lo que constituyen es otra realidad frente a la realidad cotidiana.***

Inmediatamente se crea un contraste: entre *apariciencia y realidad*, entre *oculta verdad y abierta mentira*. La realidad sólo la conoce el que miente o el que ha suplantado una personalidad ajena. Se produce, por tanto, un fenómeno de distanciamiento de un personaje con relación a los demás, a los que quedan al margen de esa nueva realidad

<sup>236</sup> Caiquen, canquén o canquin (bernicia magallánica): ave gorda, Pachorrienta, que deambula en grupos; tiene apariencia de pavo y tranquilidad de ganso. El macho y la hembra comparten la responsabilidad de sus hijos que no han llegado aún a la edad de las alas crecidas. Forman pareja de por vida, si uno de ellos es herido mortalmente, el otro vuela en círculos sobre éste hasta morir. En: Oreste Plath: **Lenguaje de los pájaros chilenos**. Editorial Nascimento, S.A., Santiago de Chile, 1976. p. 126

nacida de la ficción y dotada ya de una vida autónoma.

La historia falsa y la suplantación de personalidad son consustanciales al teatro, son condicionamientos técnicos del género, lo que implica una estrecha ligazón entre el engañar y la *apáte -ficción-* del teatro, que constituye su propia esencia.

Precisemos ahora el contenido conceptual que encierra el término *apáte*. Es el contraste y la contradicción entre realidad y apariencia, manifestada en la incertidumbre de la acción humana, en el error, en el estar engañado con relación a la propia condición humana, al ser real de los demás personajes, a fuerzas superiores o extrañas a las humanas y su razón.

Se trata, en suma, de toda máxima potenciación de una concepción irracionalista del mismo, de cuya pervivencia el teatro esencialmente es exponente”.<sup>237</sup>

El Hombre Antorcha, chamán amo del fuego intenta purificar por medio del conocimiento de la unidad fundamental cuerpo-alma, se opone a este personaje, el Carnicero, que intenta limpiar las huellas físicas, conducido por el pensamiento occidental que dicotomiza cuerpo y alma. Los desplazamientos del personaje por el escenario son circulares, envuelve a los personajes con el fuego, intenta guiar, busca los cuerpos, profetiza lo que acontecerá con los personajes del ritual Hain.

El maquillaje blanco es la base del Butoh, los espectros del dolor y la agonía. Durante sus apariciones, este personaje escurre pintura blanca y azul, se desangra, marcando sus huellas corporales en el escenario, dejando estampada su silueta cada vez que cae, recordándonos las marcas que se realizan alrededor de las víctimas de crímenes.

#### 4.3.5 Los participantes de la Ceremonia del Hain

---

<sup>237</sup> Vílchez, Mercedes: *El engaño en el Teatro Griego*. Op.Cit. p. 88



Los espíritus de los Selk'nam asesinados permanecen en la carnicería a la espera de ritos fúnebres. Sus cuerpos continúan ocultos y el asesino inconfeso. Al producirse el enfrentamiento entre el Carnicero y la Mujer Magallánica se detona el cataclismo, la Naturaleza se revela, exige continuar su ciclo vital para retornar a la armonía. Es en ese preciso momento cuando los espíritus invaden la carnicería y emerge desde los infiernos la emisaria Kiepja. La Ceremonia puede ser iniciada.

Las Mujeres Selk'nam de la obra están inspiradas en las mujeres de la era mitológica Selk'nam llamada *hóowin*, donde las mujeres eran las que realizaban la Ceremonia del Hain y guardaban el secreto de la representación de los dioses. Al tratarse del asesinato de un ser mitológico como es Luna, son las mujeres quienes dirigen la Ceremonia, sin embargo el cosmos está alterado y mito e historia se entrelazan para desarrollar una Ceremonia muy particular, las mujeres iniciarán a un joven y actuarán como lo hacían en el tiempo histórico: como madres y hermanas de los *Klóketen*. Cada palabra pronunciada será dicha en dos idiomas: el Selk'nam y el español.

“MUJERES: Hija del cielo, Shó'on Tam, ¿no lo conoces?, ¿no sabes cómo se llama?, ¿no le reconoces la cara?”

MUJER 3: Corazón malo, lul jippen.

MUJER 1: ¿dónde lo dejaste?, Kishmá táishr?

MUJER 1: Ya está bien, Kai ko'osé.  
Retírense, Kai joje wi.  
El Klóketen está de nuevo vivo, Klóketen kau ko'osé”.

Se debaten entre espasmos y gemidos atormentando a su asesino que observa aterrorizado.

**“ACOTACIÓN: (...) se convulsionan. Caen. Se convulsionan. Caen. Se convulsionan. Caen. Se convulsionan. Caen. Se yerguen. Pausa. Llevan lentamente sus manos a la cabeza y oscilan”.**

En personaje Klóketen se inspira en los jóvenes iniciados que participaban del Hain. En la obra es instruido sólo sobre el mundo subjetivo, puesto que ya ha sido despojado de su mundo objetivo. Cae repetidamente en un tiempo de ruptura secuencial, sangra ficticiamente haciendo evidente para el espectador la artificialidad de la Ceremonia del Hain y del teatro.

**“ACOTACIÓN: El Klóketen se revienta una bolsa con sangre que lleva adherida al pecho. Mientras el Klóketen cae sobre la mesa, la Mujer 2 traduce los textos de la Mujer 1 y 3 en lenguaje de sordomudos.”**

Se cuestiona la estadía del ser humano en la tierra donde se cometen actos inhumanos.

**“KLÓKETEN: Hombre soy, por qué nací en la tierra?”.**

La Mujer Selk'nam 1 comienza la iniciación del joven Klóketen con las palabras que pronuncia el consejero de la Ceremonia:

**“MUJER 1: ¿Será usted el mismo que era antes?”.**

Estos personajes finalmente cumplen su objetivo, encuentran sus cuerpos y realizan el rito fúnebre, luego de vestirse con ropas contemporáneas trasladando el ritual hasta nuestros días.

La presencia Selk'nam está en cada astro del universo, han retornado al cielo desde donde vigilan la existencia.

---

### 4.3.6 El narrador

El personaje ‘Narrador’ es voz y palabra. Los Selk'nam otorgaban gran importancia a la palabra en el ritual del Hain. Esta les era presentada a los iniciados como la diosa más poderosa. El cielo del Este era el centro del universo y base del poder chamánico. Allí estaba *Pémaulk* (Palabra), los iluminados por esta chamán-diosa eran los profetas,

quienes tenían el deber de utilizarla con sabiduría. Éstos dirigían la Ceremonia del Hain y tenían constantes visiones, imágenes recibidas en sueños que les permitían dirigir fielmente la Ceremonia. El acto de creación poética se hallaba ligado al quehacer del director de la Ceremonia. Poesía y teatro son una sola acción: ritual trascendiendo. El Narrador es el personaje audio-ritual, voz masculina que relata a través de la poesía de Pablo Neruda (‘Cataclismo’)<sup>238</sup> los hechos de la historia.

El Narrador es la voz poética y profética de aquellos ‘Padres de la Palabra’ que intervienen en tres momentos de la obra presagiando la destrucción desde ‘ayer’ y ‘otro lugar’, como dice Brecht. Es interesante ver cómo la técnica de la actuación existente entre las dos guerras fue adoptada por el *Schiffbauerdamm-theater* de Berlín para intentar producir imágenes basadas sobre el efecto de ‘distanciamiento’ (*Verfremdungseffekt*, Efecto V). Sabemos que el ‘distanciamiento’ nace como una forma de reaccionar frente a la identificación manipulada por un dictador o por el autoritarismo que se perfilaba ya en 1944 con Hitler y Mussolini. Para B. Brecht una representación distanciadora:

***“(...) es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno o distante (fremd). El teatro antiguo y medieval distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy efectos V musicales y mímicos. Estos efectos impiden, sin duda, la identificación (Einführung) y, sin embargo, esta técnica se basa en un fondo de hipnotismo y sugestión, en un grado mayor que aquella técnica que busca la identificación. Los objetivos sociales de estos antiguos efectos son completamente distintos de los nuestros”***.<sup>239</sup>

Existe una cercanía entre hipnosis y manipulación que se produce con la identificación. En *Kiepja: La Hija de la Luna*, el Narrador es el personaje neutral, cuya ausencia corpórea cumple con alejarlo de una identificación precisa. Esas máscaras de la omisión son las ondas electroacústicas de la grabación que traficaron el timbre de la voz hablada del actor-persona mediante aparatos electrónicos para después ser reproducida por otro tipo de instrumentos electroacústicos que también enmascararon y transformaron la categoría de identificación del personaje ya que obviamente ningún espectador de *Kiepja: La Hija de la Luna* debía identificarse en ese momento con un narrador. Continuando con *El Pequeño Organon para teatro*:

***“(...) En la actuación del actor se tiene que ver claramente que ya conoce desde el principio el final de la obra, y que por ello tiene que tener ‘una absoluta y despreocupada libertad’. En una representación viva cuenta el actor la historia de su personaje, sabiendo más que éste; y no pone el ‘aquí’ y el ‘ahora’ como una ficción posibilitada por las reglas escénicas, sino que los separa del ‘otro lugar’ y del ‘ayer’ para hacer visible la conexión de los acontecimientos”***.<sup>240</sup>

Esto es justamente lo que hace el Narrador, sabe de qué se trata la historia pero él está

---

<sup>238</sup> Neruda, Pablo: *Cataclismo*. En: *Cantos ceremoniales*. Editorial Losada, Santiago, 1972. p.p. 34-38

<sup>239</sup> Brecht, Bertolt: *El pequeño Organon para teatro. Cuadernos de Teatro N° 1, Concepción, Chile [s.e.], [19--]. N° 42*

<sup>240</sup> *Ibid.*, N° 50

narrando justamente no el ‘aquí y ahora’ sino el ‘ayer y en otro lugar’ y por eso utiliza un tipo de poesía descontextualizada, en ese sentido podríamos decir que el Narrador cumple con los postulados del Efecto V de Brecht.

**“NARRADOR: De los cuarenta días fríos que llegaron antes, nadie supo ni vio materia diferente: se presenta el invierno como un viajero, como ave regular en el viaje del cielo. Cuarenta soles con lluvias sobre los montes, luego la luz, los dedos de la luz en sus guantes. NARRADOR: Y la tierra paría y moría, agonizaba y nacía, y otra vez volvía a llamarse tierra y a tener noche y de nuevo borraba su nombre con espanto, ay, ay, hermanos ausentes, como si el dolor fuera un sistema intacto. NARRADOR: Y crecerá más de una flor, más de un pan, más de un hombre de las mismas raíces olvidadas del miedo”.**

Así se aleja definitivamente la obra, en un trayecto hacia el año 2003, hacia un ayer y un futuro presentes en este personaje. Somos aquella ‘flor’, aquel ‘pan’ y ‘aquel ‘hombre’ naciendo ‘de las mismas raíces olvidadas del miedo’, del espanto de la sangre que ha cubierto nuestra Nación en permanente duelo. Este texto nos obliga a mirar-nos para no olvidar y no repetir errores para seguir siendo humanos.

Quisiera agregar otro aspecto que me parece importante sobre el teatro contemporáneo y que atañe directamente a **Kiepjá: La Hija de la Luna** (2003). Heiner Müller dice “el teatro ya no puede asumir la función de esclarecimiento”<sup>241</sup>, para él, Bertolt Brecht asumía el teatro como ilustración, sin embargo, B. Brecht en sus **Escritos sobre teatro** habla de abolir el teatro didáctico. En este punto, encontramos que existiría una continuidad que Müller haría a partir de Brecht con una temática, ideología y visión totalmente diferentes que corresponden a la contemporaneidad.

## 4.4. Proceso de puesta en escena

La comprensión del rito requiere obligatoriamente la participación en el mismo. El vínculo del teatro como rito existe en la Ceremonia y participación con el público, que a fin de cuentas es un actor principal. De acuerdo con lo expuesto en los capítulos anteriores creemos que una ‘Ceremonia teatral’ es un conjunto de ritos escénicos inmersos en una teatralidad implícita, compartida con la comunidad espectacular que la vive. Estos ritos escénicos son actos de sacrificio y éxtasis, con un fin sagrado: la creación.

El proceso de puesta en escena es el preparativo para el ceremonial, como tal es fundamental comprender su importancia en el compromiso de los participantes en éste. Al enfrentar esta etapa de puesta en escena se debe involucrar a todos los participantes en el sentido de ésta, luego, el sentido será transmitido por vías metafóricas al espectador.

### 4.4.1 Los ensayos de la obra

---

<sup>241</sup> Müller, Heiner: **Germania. Muerte en Berlín y otros textos**. Edición y traducción de Jorge Riechmann, N° 18, Argitaletxe HIRU, S.L., Navarra, 1996. p. 157

Optamos por dividir el texto para los ensayos en módulos independientes para facilitar el trabajo de los actores.

En la primera reunión se les hizo entrega, junto al texto de la obra, de un calendario de ensayos del primer mes. En esa reunión se les leyó y presentó globalmente la obra junto con mostrárseles el video documental de Anne Chapman sobre los últimos sobrevivientes del pueblo Selk'nam<sup>242</sup>, lo que los sensibilizó frente al tema. Se les pidió que, previo a la realización de los ensayos, memorizaran sus textos.

Los primeros ensayos se realizaron parcializando los segmentos teatrales, aprendiendo sólo la planta de movimiento y la ubicación espacial de cada actor en el momento de decir sus textos. Esto se realizó durante un mes, al siguiente se cambió el lugar de ensayo debido a la incorporación de algunos elementos escenográficos. Se comenzaba el trabajo global uniendo todos los módulos, y por ende a todos los actores. Se organizó la secuencia de la obra: entradas, salidas, desplazamientos, parlamentos, a lo que se agregó también la música y el sonido, trabajo que tomó un mes más. El último mes de ensayo se realizó en la sala donde se presentaría la obra, se traslado allí la escenografía y en los primeros ensayos se trabajó el conocimiento del espacio real donde tendrían que actuar.

En este momento, los actores ya estaban preparados para comenzar plenamente el trabajo de actuación: objetivos de sus personajes y aplicación escénica, precisión de la planta de movimiento, trabajo de la voz y corporalidad de los personajes. A los actores, se les fue entregando y sugiriendo material de lectura de acuerdo a las necesidades de composición de personaje.

Durante los ensayos se realizaron acercamientos corporales que iban de acuerdo a los objetivos de cada uno de los personajes, siendo importante destacar el trabajo de posturas, desplazamientos, movimientos, preparación vocal, gestos, basados en ejercicios de Jerzy Grotowski y Tadashi Suzuki.

Se trabajó el ritmo escénico, basándose en el ritmo musical del canto chamánico de Lola Kiepja, utilizado en el inicio de la obra (los quejidos de parto del personaje Luna), al mismo tiempo, durante este período se trabajaron las entradas precisas de la música y la iluminación, el manejo de la utilería y vestuarios, ya que para mí esto no puede ser incorporado en el último momento o sólo en los ensayos generales, ya que perjudica la exactitud y concentración de los actores que deben sentirse seguros en escena.

Finalmente se realizaron en este lugar diez ensayos de la obra. Los últimos ensayos fueron dos ensayos técnicos y dos generales en los cuales, junto al profesor guía, se hicieron correcciones de estilo a algunos parlamentos y movimientos.

Así, los módulos fueron un instrumento para facilitar el trabajo práctico y el estudio de la obra por parte de todos los integrantes.

### 4.4.2 Escenografía

---

<sup>242</sup> Chapman, Anne: **Los Onas: Vida y muerte en Tierra del Fuego**. Película realizada entre los años 1968 y 1977 en Tierra del Fuego y Buenos Aires. Nueva York: 16 mm, color, 58 minutos.



En el teatro ha existido históricamente una división entre dos espacios bien determinados: el espacio escénico y el espacio espectacular; esta división tiende a desaparecer en el teatro ‘ritual’ debido al tratamiento sagrado que se le da al espacio, los Selk’nam tienen esta unidad por naturaleza en su espacio, el espacio espectacular es a su vez espacio de y para su propio enriquecimiento espiritual y los actores, aunque conocen ciertos límites, entran y salen de él sin quebrar la unidad de la escena. Los espectadores del teatro ‘ritual’ participan de dos maneras:

a.- Compartiendo el espacio con los actores, por ende con su presencia, siendo un actor más en la inmovilidad.

b.- A través de la mirada que es su único modo de penetrar y descodificar el espectáculo.

Los Selk’nam utilizan una multifocalización del espacio, esto quiere decir que los puntos de atención de los espectadores se ven claramente divididos en más de un foco, siendo importante la acción motriz en escena más que lo que dice un actor determinado.

La acción en el rito del Hain es una acción contenida, lenta, carente de derroche energético y colmada de la presencia del actor. Esta presencia ha sido explicada por la antropología teatral a través de Eugenio Barba como:

**“(…) facultad del actor de transformar la inmovilidad en acción, de llegar al cuerpo dilatado (v.gr. pre-expresividad), no a través de la amplificación de movimientos en el espacio, sino a través de las tensiones al interior del cuerpo”.**

<sup>243</sup>

Así el actor se convierte en un signo más, en una densidad que se simboliza a sí misma dando sentido de enunciación al espacio escénico; los demás objetos que se encuentren en escena no tendrán significados ocultos que nos muestren otro mundo, salvo a nivel sensorial.

Recordemos que J. Frazer define tabús como “las reglas destinadas a asegurar la presencia continua o el retorno del alma.”<sup>244</sup> Así, la obra es un tabú en cuanto a la acción de asegurar la presencia continua del mito-rito, del exterminio latente y se la constante creación de signos rituales para ser utilizados en escena.

El retorno del alma se manifiesta durante la obra con la presencia de los maniqués. En Frazer encontramos dos ejemplos del concepto de alma como maniquí que justifican la presencia de éstos en la obra.

**“(…) Entre las tribus indias del río Bajo Fraser, se dice que el hombre tiene cuatro almas, de las cuales la principal es de la forma de un maniquí mientras las otras tres son sombras de ella”.**<sup>245</sup>

Al presenciar el discurso del Carnicero se trata de expiar por medio de un mito la culpa del asesinato del recién nacido. Son las almas de Luna que al morir lleva consigo sus maniqués que son cargados por los Selk'nam del rito. Sus almas retornan, el tabú ha cumplido su objetivo y ha asegurado la presencia continua del mito paradisíaco encarnado por Luna. Los maniqués son presencia continua durante toda la obra, presencia de las almas que atormentan al Carnicero bajo la mesa, son los remordimientos de los exterminadores y el perdón de los Selk'nam en un signo de dualidad.

Existe en la obra una dialéctica de formas geométricas en donde el rectángulo, el cuadrado, el triángulo y el círculo, constituyen el macrocosmos por donde deambula constantemente el hombre visitando microuniversos que dan a su existencia una vinculación con el oculto pensamiento de la creación (Dios). Sabemos que el rectángulo simboliza la perfección de las relaciones establecidas entre la tierra y el cielo, y el deseo de los miembros de la sociedad de participar de esta perfección. Menéndez está sobre el

---

<sup>243</sup> Traducción libre de: ‘(…) faculté de l’acteur de transformer l’immobilité en action, de parvenir au corps dilaté (cf. pré-expressivité) non pas á travers l’amplification des mouvements dans l’espace mais á travers les tensions á l’intérieur du corps.’ En: Barba, Eugenio y Nicola Savarese: *Anatomie de l’acteur. Dictionnaire d’anthropologie théatrale*, Montpellier, Contrastes/Bouffonneries, 1985. p. 60

<sup>244</sup> Frazer, James: *La rama dorada*. Op.Cit. p. 218

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.p. 218-219

rectángulo (mesa) y el Carnicero bajo éste; ambos se comunican a través de una perfección imaginada e indagada dentro de la intransigencia del poder. Se ve a Menéndez rígido en su posición de pie, y al Carnicero rígido en el poder adquirido mediante la sumisión bajo el poder despótico de Menéndez. Cuando los Selk’nam llegan a ese microcosmos, y mediante una Ceremonia de vida-creación-iniciación, restablecen el orden de ese rectángulo que se sitúa al interior del gran círculo que, demostrado por Jung <sup>246</sup>, es una imagen arquetipo de la totalidad de la psiquis, el símbolo del ‘ello’ (en francés ‘soi’), mientras que el cuadrado es el símbolo de la materia terrestre, del cuerpo y de la realidad.

Los productos híbridos son el arco, el rosario, el cuchillo, el traperero, el balde, la antorcha, el silbato. El arco utilizado como instrumento musical y no como arma simboliza el espíritu pacífico de los Selk’nam, produciendo la ruptura del signo ‘arma’ por la de ‘ordenación poderosa’ del ritual del Hain.

#### 4.4.3 Composición actoral

---

En los Selk’nam está presente preponderantemente la dimensión lúdica del teatro más que la mimética. Este punto fue una de los aspectos que más me llamó la atención de la Ceremonia del Hain, es bien conocido que en las culturas originarias el teatro se expresa a través de la mimesis, tomada como imitación, de seres y objetos presentes en la naturaleza, si bien es cierto, las danzas del Hain tienden a imitar los movimientos de animales conocidos por éstos, el significado de estas danzas no es relatar historias de cacerías o dar lecciones de cívica a los integrantes del clan, su sentido es más bien metafísico; por esto en la obra se pretendió hacer entrar al espectador en un juego que cumpliera dos funciones principales: la de entretener y la de transmitir una posición frente a la vida. No importa el animal que se representa sino el significado que este animal tiene en la escala codificada de creencia a la que pertenece. Así, presenciamos una recuperación del cuerpo del actor y del espacio escénico, recuperación en el sentido ritual que nos conduce más bien a la sanación. El origen del teatro es común al del culto religioso; la rehabilitación del cuerpo, la presencia/ausencia en la percepción, el gesto y la improvisación.

El hombre se origina al sur del Asia oriental, esto permitió el uso de una gestual oriental (butoh), y de mudras tomadas de las investigaciones de Eugenio Barba en su libro: **Anatomía del actor**.

El teatro antropológico, en un intento por volver al rito, a la danza primigenia de donde procede el teatro, estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación. Esto implica, un conocimiento previo para lograr leer los signos culturales inscritos y permitir la plena participación del receptor. En este conocimiento no debemos quedarnos estancados, situarnos en nuestro tiempo y lo que lo caracteriza, así lo perdido (rito y Ceremonia) y el presente (fragmentación del significante/significado) <sup>247</sup> puedan actuar al unísono para atravesar los códigos que serán percibidos por el espectador a través de los sentidos, más que por un raciocinio

---

<sup>246</sup> Karl Jung lo propone en su texto **El hombre y sus símbolos** escrito en 1964.

lineal que es la forma acostumbrada de percibir.

El teatro multimedia es un buen ejemplo del rompimiento de la percepción formal y tradicional de los espectadores. A través de la utilización de la proyección de imágenes, la extra escena es ahora parte de la intraescena; el espectador puede ver a los actores actuando en la imagen que ha sucedido en otro tiempo y espacio y que logra presencia a través de la ausencia; se actúa en la imagen y no con la imagen, filmaciones del pasado con escenas del presente.

Paul Virilio nos dice:

***“(...) Qué decir de la interactividad del teleactor sino que para él, como para el ahora clásico telespectador, la actividad ya no es tanto espacial cuanto temporal”.***<sup>248</sup>

Corresponde perfectamente a la relativa perspectiva de la percepción de la actualidad, en lo que basamos en forma primordial el montaje **Kiepja: La Hija de la Luna** donde para el actor teatral como para el espectador, la actividad no es tanto temporal sino espacial.

<sup>247</sup> Fragmentación del significante/significado quiere decir la ruptura del signo como elemento constitutivo de un código en cuanto a su significado (imagen interna) que no siempre tendrá el mismo significante (concretización de un signo), o estará asociado a éste. La imagen que transporta el significado se halla fragmentada de la palabra asociada a éste, o sea, del significante. Se fragmenta la unidad elemental concepto-imagen acústica. Por ejemplo: el concepto pureza no estará siempre asociado a la imagen blanco. El rito del Hain no será copiado arqueológicamente como los Selk'nam la ejecutaban en su tiempo, la ruptura se muestra al traerlo y recrearlo de acuerdo a los conceptos, visiones y vivencias de nuestros días. Cfr. Saussure, Ferdinand de: **Curso de lingüística general**. Op.Cit. p.p. 127-130

<sup>248</sup> **Virilio, Paul: La velocidad de la liberación. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997. p. 30**

# CONCLUSIONES



Los resultados obtenidos en esta investigación comprueban nuestra hipótesis: la recuperación de elementos míticos, rituales e históricos de la cultura Selk'nam, sirven como punto de partida para la creación de puestas en escena de inspiración magallánica.

Cada elemento recuperado de la cultura Selk'nam como su mitología hóowin, su Ceremonia del Hain, su idioma, cantos, pinturas corporales y ritos, nos permitieron realizar la creación y puesta en escena de **Kiepja: La Hija de la Luna** en junio de 2003, obra de inspiración magallánica en cuanto se basa en un grupo indígena originario de esta región con episodios de la colonización de la zona Austral.

Creemos que fue fundamental el aporte proveniente de otras disciplinas como son la antropología y la filosofía, que nos permitieron incorporar en la creación escénica un legado de la memoria histórica, que pensamos podría ser beneficioso para las futuras generaciones en lo que concierne a la preservación de nuestros orígenes.

Hemos podido comprobar ampliamente que la rescritura de los motivos indígenas, apoyados por estas disciplinas no pertenecientes al arte, ampliaron los horizontes y el

sentido de nuestros códigos escénicos.

En el teatro contemporáneo se ha explorado la ritualidad de la escena, estableciendo relaciones pragmáticas entre rito y creación teatral; en estos casos comprobamos que la utilización de una causalidad implícita en la estructura textual permitió, debido a su enfoque menos lineal de la acción, sostener eficazmente las características antropológicas de rito aplicadas.

Siendo, los Selk'nam un pueblo del paleolítico podemos considerar esta investigación como rescate de una pequeña parte no despreciable de nuestra prehistoria. Creemos fundamental que los elementos de la cultura Selk'nam que puedan ser aplicados en la escena, lo hagan, no sólo como inspiración para crear argumentos, sino para desentrañar sus características en las estructuras teatrales; el mito es una historia sagrada que no tiene sentido si no es encarnada en un ritual, y a su vez el rito es un acto de sacrificio y encuentro que no tiene sentido si no es compartido por una comunidad.

Así, en esta experiencia hemos comprobado que la comunidad teatral se ve enriquecida por el viaje interno de cada actor que se encuentra con el espectador en el mutuo sacrificio de la entrega. Sabemos que los elementos históricos no son ajenos a la vida de los seres humanos de todas las épocas; la muerte, la culpa, el poder y la fe, están presentes tanto en la colonización como en el desarrollo del ritual Hain. Estos elementos lograron modificar el interior de una creación inspirada en ellos y generaron una creación escénica esencialmente ritual, con todas las posibilidades de descubrimiento que ello implica. No se trata de volver a los orígenes del teatro, sino de caminar con nuestro tiempo aprehendiendo las investigaciones ya realizadas en este campo por Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba y Alberto Kurapel.

Desgraciadamente no ha existido en Chile una creación escénica que halla dotado de estos aspectos ya expuestos, por ello consideramos que esta tesis podría ser un aporte que impulse otras investigaciones en la ruta de la relación de pueblos indígenas y teatro, permitiendo a su vez, la creación de obras que involucren, textual y escénicamente estas temáticas, sin que por ello resulte un teatro costumbrista.

Creemos humildemente haber dado el incentivo para la instauración de un teatro de 'creación' magallánico, que hasta hoy no existe, lo que hemos comprobado a través de esta investigación.



---

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO HERNÁNDEZ, ANTONIO. 1933. **Los Cantores Populares Chilenos**. Santiago de Chile. Editorial Nascimento.
- ACEVEDO HERNÁNDEZ, ANTONIO. 1935. **Tierra chilena**. Primera serie. Santiago de Chile. Editorial Ercilla.
- ADAMOV, ARTHUR. 1967. **Aquí y ahora**. Buenos Aires. Editorial Losada.
- AGUIRRE, ISIDORA. 1968. *Teatro indio en la América india*. En: **Conjunto**. Revista de Teatro Latinoamericano. Año III, N°7. La Habana.
- ALCÁNTARA, JOSÉ RAMÓN. 2002. **Teatralidad y Cultura: Hacia una est/ética de la representación**. México. Universidad Iberoamericana A.C.
- ARTAUD, ANTONIN. 1938. **El teatro y su doble**. España. Edición Gallimard.
- ARTAUD, ANTONIN. 1970. *El teatro y la ciencia*. En: **ECO. Revista de la Cultura de occidente**. Tomo XXI/1, Mayo. Bogotá. Editorial A B C.
- ARTAUD, ANTONIN. 1972. **Los Tarahumara**. Barcelona. Barral editores.
- ASTORGA, FRANCISCO. 1994. **Veinticinco poetas populares de la sexta Región**. Rancagua. Alerce.
- BARBA, EUGENIO Y NICOLA SAVARESE. 1985. **Anatomie de l'acteur**. Dictionnaire d'antropologie théâtrale. Montpellier. Contrastes/Bouffonneries.
- BARBA, EUGENIO. 1986. **Más allá de las islas flotantes**. Colección Escenología. México. Editorial Gaceta.

- BARRAULT, JEAN LOUIS. 1975. **Mi vida en el teatro**. Madrid. Fundamentos.
- BARTHES, ROLAND. 1970. **El grano de la voz**. México. Primera edición en español. Siglo veintiuno editores.
- BARTHES, ROLAND. 1977. **Ensayos críticos**. Barcelona. Seix Barral.
- BIBLIA DE JERUSALÉN**. 1971. Barcelona. Edición Española dirigida por JOSÉ ÁNGEL UBIETA.
- BEAUVOIR, JOSÉ MARÍA. 1915. **Los Selk'nam: Indígenas de la Tierra del Fuego. Sus tradiciones, costumbres y lengua**. Buenos Aires. Talleres gráficos de la Compañía General de Fósforos.
- BORRERO, JOSÉ MARÍA. 1967. **La Patagonia Trágica**. Buenos Aires. Editorial Americana, S.C.A.
- BRAVO ELIZONDO, PEDRO. 1986. **Cultura y teatro obreros en Chile: 1900-1930**. Madrid. Ediciones Michay S.A.
- BRECHT, BERTOLT. [19--]. **El pequeño Organon para teatro**. Cuadernos de Teatro N° 1. Concepción, Chile. [s.e.].
- BROOK, PETER. 1973. **El espacio vacío**. Barcelona. Ediciones Península.
- BROOK, PETER. 1991. *Grotowski, art as a vehicle*. En: **The Drama Review**. Volume 35, number 1, spring 91. Ediciones New York University/ Tisch School of The Art.
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. 1930. *El Rabinal Achí*. En: **Anales de la sociedad de geografía e historia**. Guatemala. Año V, tomo VI, núms. 3 y 4. Marzo-junio.
- CASTEDO-ELLERMAN, ELENA. 1982. **El teatro chileno de mediados del siglo XX**. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello.
- CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA. 1989. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México, D.F. Editorial Grijalbo.
- CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA. 1995. **Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización**. México, D.F. Editorial Grijalbo.
- CENCILLO, LUIS. 1970. **Mito: Semántica y realidad**. Madrid. La editorial católica, S.A. Biblioteca de autores cristianos.
- CERDA, CARLOS. 1999. **Sombras que caminan**. Santiago de Chile. Ediciones Alfaguara.
- CHAPMAN, ANNE. 1986. **Los Selk'nam. La vida de los Onas**. Buenos Aires. Emecé editores.
- CHAPMAN, ANNE. 1991. **El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra del Fuego**. Buenos Aires. Vázquez Mazzini Editores.
- CHARBONNIER, GEORGES. 1971. **Entrevista con Claude Lévi-Strauss**. 3° ed. ColecciónArte, lenguaje y etnología. México. Siglo veintiuno editores S.A.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL. 1979. **Oyendo a Chile**. Santiago de Chile. Editorial Andrés Bello.
- DANNEMANN, MANUEL. 1998. **Enciclopedia del folclore de Chile**. Colección Fuera de serie. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- DE LA BARRA, PEDRO. 1946. *La escuela del Teatro*. En: **Teatro**. Santiago de

---

Año I, N° 3, Mayo-Junio. Publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

- DE TORO, FERNANDO. 1989. **Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena.** Buenos Aires. Ediciones Galerna.
- DE TORO, FERNANDO. 1999. **Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad.** Madrid. T.P.T. (Teoría y práctica del teatro)
- DE TORO, FERNANDO. 2002. **Intersecciones II: Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial.** Buenos Aires. Editorial Galerna.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ILUSTRADO DE LA LENGUA ESPAÑOLA.** 1962. Cuatro tomos. Barcelona. Editorial Ramón Sopena, S.A.
- ECO, UMBERTO. 1982. **Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura.** Barcelona. Editorial Gedisa S.A.
- ECO, UMBERTO. 1984. **Obra abierta.** Barcelona. Editorial Ariel, S.A.
- ELIADE, MIRCEA. 1953. *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas.* En: **Hiógenes.** Revista trimestral. Abril - Julio. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- ELIADE, MIRCEA. 1960. **El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.** México. Fondo de Cultura económica.
- ELIADE, MIRCEA. 1976. *Los mitos y el pensamiento mítico.* En: **Mitos.** Barcelona. Editorial Labor, S.A. Calabria.
- ELIADE, MIRCEA. 1978. **Historia de las creencias y de las ideas religiosas I: De la prehistoria a los misterios de Eleusis.** Madrid. Ediciones Cristiandad. S.L.
- FERNÁNDEZ, TEODOSIO. 1982. **El teatro chileno contemporáneo (1941-1973).** Colección Nova Scholar. Madrid. Editorial Playor.
- FORRADELLAS, JOAQUÍN Y ANGELO MARCHESE. 1989. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.** Barcelona. Editorial Ariel, S.A.
- FOUILLÉE, ALFRED. 1951. **Historia general de la filosofía.** Buenos Aires. El Ateneo Editorial.
- FRAZER, JAMES GEORGE. 1969. **La rama dorada.** Colección Magia y religión. México D.F. Fondo de Cultura económica.
- GALLARDO R., CARLOS. 1910. **Los Onas.** Buenos Aires. Cabaut y Cia. Editores.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1998. **La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte.** México. Editorial Siglo Veintiuno.
- GENETTE, GÉRARD. 2002. **Palimpsestos. La literatura en segundo grado.** Argentina. Trama Editorial/Prometeo Libros.
- GROTOWSKI, JERZY. 1970. **Hacia un teatro pobre.** México. Editorial Siglo Veintiuno. Primera edición en español.
- GROTOWSKI, JERZY. 1970. *Artaud y el teatro de la crueldad.* En: **ECO. Revista de la Cultura de occidente.** Tomo XXI/1. Mayo. Bogotá. Editorial A B C.
- GROTOWSKI, JERZY. 1990. *El performer.* En: **Revista Apuntes.** N° 100, Otoño-Invierno. Santiago de Chile. Escuela de teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

- GUSINDE, MARTÍN. 1982. **Los indios de Tierra del Fuego: Resultado de mis expediciones en los años 1918 hasta 1924.** Buenos Aires. Centro Argentino de Etnología Americana. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Tomo 1º, Volumen II, Cuarta parte: *El mundo espiritual de los Selk'nam.*
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, ROBERTO; CARLOS FERNÁNDEZ COLLADO Y PILAR BAPTISTA LUCIO. 1991. **Metodología de la investigación.** México. McGraw - Hill Interamericana de México, S.A. de C.V.
- HOCART, ARTHUR M. 1985. **Mito, ritual y costumbre: Ensayos heterodoxos.** 2º ed. España. Siglo veintiuno editores.
- JAMESON, FREDRIC Y SLAVOJ ZIZEK. 1998. **Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo.** Buenos Aires. Paidós.
- JENSEN, AD.E. 1966. **Mito y culto entre pueblos primitivos.** México. Fondo de Cultura económica.
- JORDÁ SUREDA, MIGUEL. s.a. **Los buenos versos: Cancionero y refranero popular.** Chile. Sin editorial.
- KURAPEL, ALBERTO. 1987. **3 Performances Teatrales.** Canadá. Humanitas-nouvelle optique.
- KURAPEL, ALBERTO. 1989. **Prométhée Enchainé selon Alberto Kurapel le Guanaco Gaucho. Prometeo encadenado según Alberto Kurapel le Guanaco Gaucho.** Canadá. Humanitas-nouvelle optique.
- KURAPEL, ALBERTO. 1991. **Carta de ajuste ou nous n'avons plus besoin de calendrier.** Canadá. Humanitas-nouvelle optique.
- KURAPEL, ALBERTO. 1993. **Station artificielle.** Canadá. Humanitas-nouvelle optique. (Manuscrito en español: **Estación artificial**).
- KURAPEL, ALBERTO. 1994. **Colmenas en la sombra ou l'espoir de l'arriere-garde.** Performance Theatrale. Canadá. Humanitas.
- KURAPEL, ALBERTO. 1995. **La bruta interférence.** Canadá. Humanitas.
- KURAPEL, ALBERTO. 1997. **Margot Loyola. La escena infinita del folklore.** Santiago de Chile. Fondart.
- KURAPEL, ALBERTO. 2002. **10 Obras inéditas.** Teatro-Performance. Santiago de Chile. Humanitas.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. 1986. **Mito y significado.** Buenos Aires. Alianza editorial.
- LIENHARD, MARTÍN. 1992. **La voz y su huella.** Perú. Editorial Horizonte.
- MOSTNY, GRETE. 1971. **Prehistoria de Chile.** Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- MUGUERCIA, MAGALY. 1993. *Antropología y postmodernidad.* En: **Revista Gestos.** [s.l.]Abril. Ediciones Gestos.
- MÜLLER, HEINER. 1996. **Germania. Muerte en Berlín y otros textos.** Navarra. Edición y traducción de Jorge Riechmann, Argitaletxe HIRU, S.L.
- NERUDA, PABLO. 1971. **Obras completas.** Selección de Francisco Coloane. Santiago de Chile. Editorial Nascimento.
- NERUDA, PABLO. 1972. *Cataclismo.* En: **Cantos ceremoniales.** Santiago de Chile.

---

Editorial Losada.

- ORTHOUS, PEDRO. 1955. *Historia y drama*. En: **Teatro**. Santiago de Chile. N° 5, agosto. Publicación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.
- PAVIS, PATRICE. 1980. **Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología**. Barcelona. Ediciones Paidós.
- PAZ, OCTAVIO. 1956. **El arco y la lira**. México. Fondo de Cultura Económica.
- PERICH, JOSÉ. 1985. **Extinción indígena en la Patagonia**. Punta Arenas. Talleres Gráficos Uteau y González Ltda.
- PLATH, ORESTE. 1976. **Lenguaje de los pájaros chilenos**. Santiago de Chile. Editorial Nascimento.
- REVISTA APUNTES**. 1989. Santiago de Chile. N° 99, Primavera-Verano. Publicación semestral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- REVISTA APUNTES**. 1990. Santiago de Chile. N° 100, Otoño-Invierno. Publicación semestral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- REVISTA APUNTES**. 1997. Santiago de Chile. N° 113, 2° semestre 1997-1° semestre 1998. Publicación semestral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Número especial con el Instituto Chileno-Francés de Cultura.
- REVISTA APUNTES**. 2000. Santiago de Chile. N° 118, 2° semestre 2000. Publicación semestral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- REVISTA GESTOS. Teoría y práctica del Teatro Hispánico**. 2001. Año 16, N° 32, Noviembre. Irvine, California U.S.A. Department of Spanish and Portuguese. University of California.
- REVISTA GESTOS. Teoría y práctica del Teatro Hispánico**. 1986. N° 1, abril. Irvine, California U.S.A. Department of Spanish and Portuguese. University of California.
- REVISTA LA ESCENA LATINOAMERICANA**. 1991. N° 6, mayo. Buenos Aires. Editorial Galerna.
- RIVANO, JUAN. 1994. **El encierro del minotauro: Ejercicios del sinsentido, el mito y el poder**. Santiago de Chile. Bravo y Allende editores.
- RIVANO, JUAN. 1997. **Los mitos: Su función en la sociedad y la cultura**. 2° ed. Santiago de Chile. Bravo y Allende editores.
- ROJO, GRINOR. 1972. **Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo**. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- ROJO, GRINOR. 1985. **Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983**. Madrid. Ediciones Michay S.A.
- SAUSSURE, FERDINAND DE. 1975. **Curso de lingüística general**. Buenos Aires. Editorial Losada, S.A.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. 1982. **Hamlet**. Santiago de Chile. Editorial Andres Bello.
- SOTOCONIL, RUBEN. 1991. **Veinte años de teatro experimental: 1941-1962**. Venezuela. Gráficas internacional.
- SUE STEIN, BONNIE. 1989. *Twenty years ago we were crazy, dirty, and mad*. En: **The Drama Review**. Volume 30, number 2. Ediciones New York University/ Tisch School of The Art.

- TODOROV, TZVETAN. 1975. **Poética**. 2° ed. Buenos Aires. Editorial Losada.
- UBERSFELD, ANNE. 2002. **Diccionario de términos claves del análisis teatral**. Buenos Aires. Editorial Galerna.
- URIBE ECHEVARRÍA, JUAN. 1962. **Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo: Folclore de la provincia de Santiago**. Santiago de Chile. Editorial Universitaria, S.A.
- VEGA LETELIER, CARLOS. 1999. **Selk'nam: Cazadores en la Tierra del Fuego**. Punta Arenas. Editorial Atelí.
- VÍLCHEZ, MERCEDES. 1976. **El engaño en el Teatro Griego**. Barcelona. Editorial Planeta.
- VILLEGAS, JUAN. 2000. **Para la interpretación del teatro como construcción visual**. Irvine, California U.S.A. Ediciones de Gestos.
- VIRILIO, PAUL. 1997. **La velocidad de la liberación**. Buenos Aires. Ediciones Manantial.
- VIVERO, MANUEL. 1985. **Esquilo: Siete tragedias**. México. Editores mexicanos unidos.
- WEISS, PETER. 1976. **Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat según los alienados del asilo de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade**. 4° ed. Barcelona. Ediciones Grijalbo.

## MATERIAL AUDIO-VISUAL:

- CHAPMAN, ANNE. 1966-1976. **Cantos Selk'nam de Tierra del Fuego, Argentina**. Álbum de cuatro discos con 47 cantos chamánicos, lamentos y 41 cantos de la Ceremonia *Hain*. **Cantos Selk'nam: Chamánicos y de duelo**. Vol. I. **Cantos Selk'nam: De la Gran Ceremonia, el Hain**. Vol. II. Realizado en la choza de Lola Kiepja ubicada en el lago Fagnano, República Argentina con un grabador UHER, velocidad 19. Publicado por Folways Records Album N° F.E. 4179. Folways/Smithsonian, 632 Broadway, New York, N.Y. 10012. Notas descriptivas y transcripciones de textos por ANNE CHAPMAN (CNRS, París) Análisis métrico por ALAN LOMAX. En colaboración con el Departamento de etnomusicología, Musée de l'Homme de París y la Wenner-Gren Foundation, Nueva York. Cinta maestra por JEAN SCHWARZ.
- CHAPMAN, ANNE. 1968-1977. **Los Onas: Vida y muerte en Tierra del Fuego**. Película realizada en Tierra del Fuego y Buenos Aires. Nueva York: 16 mm, color, 58 minutos.
- DE AGOSTINI, ALBERTO. 1921-1931. **Tierras magallánicas**. Video testimonio de los Selk'nam de Tierra del Fuego en vida natural.
- GUSINDE, MARTÍN. 1982. **Los indios de Tierra del Fuego**. Vol. I. *Los Selk'nam*. Dos tomos. Buenos Aires. Centro argentino de etnología Americana. (Fotografías expuestas en el texto.)





---

# ANEXO

## 'KIEPJA: LA HIJA DE LA LUNA'

### **Personajes:**

*Kiepja*

*Luna*

*Carnicero*

*Mujer Magallánica*

*Hombre Antorcha*

*Menéndez*

*Klóketen*

*Mujer Selk'nam 1*

*Mujer Selk'nam 2*

*Mujer Selk'nam 3*

*Narrador (voz off)*

(En el escenario se encuentra un andamio ubicado en el tercer plano centro, cuatro sillas con cuatro maniqués en el tercer plano lateral izquierdo; en primer plano lateral izquierdo, al lado de los maniqués cubiertos por sacos ensangrentados, se ve un cúmulo de sacos vacíos, un columpio de metal con cuatro asientos cubiertos por sacos

ensangrentados en el segundo plano lateral derecho, una mesa rectangular en el primer plano centro. En el primer plano izquierdo se divisa un triángulo de linóleo rojo y en el primer plano derecho un círculo de linóleo blanco. Todo presenta un aspecto gastado y empolvado.)

### MÓDULO I:

En penumbra aparece el *Hombre Antorcha*, con la antorcha encendida, en actitud de acecho, buscando posibles cadáveres de Selk'nam. Lo acompaña el graznido de un cormorán. Pasa bosquejando con sus desplazamientos una circunferencia por el escenario de derecha a izquierda. Sale.

Sobre el andamio, cubierta por una tenue luz cenital, se encuentra *Luna* tendida en posición de parir con las piernas abiertas hacia público, está siendo atendida por el *Carnicero* situado a su izquierda.

**NARRADOR:** De los cuarenta días fríos que llegaron antes,  
nadie supo ni vio materia diferente:  
se presenta el invierno como un viajero,  
como ave regular en el viaje del cielo.  
Cuarenta soles con lluvias sobre los montes,  
luego la luz, los dedos de la luz en sus guantes.

### MÓDULO II:

Se proyecta un haz de luz blanca sobre las manos con guantes quirúrgicos del *Carnicero*. Éste comienza a introducir las manos entre las piernas de *Luna* que ya ha comenzado su trabajo de parto.

**LUNA:** (Recostada, con dolor) Cuando nací  
mi madre se moría  
con una santidad de ánima en pena,  
era su cuerpo transparente.  
Ella tenía bajo la carne un luminar de estrellas.  
Ella murió y nací.

*Luna* gesticula en medio de los gritos de dolor del parto mientras se escucha el canto chamánico de *Kiepja*. El *Carnicero* saca al recién nacido y corta el cordón umbilical, se pasea lentamente por el lado derecho e izquierdo de *Luna*. Con el recién nacido en brazos comienza a dictar una cátedra sobre el parto, se dirige a unos maniqués que se ubican en el tercer plano lateral izquierdo, involucrando sutilmente al público.

### MÓDULO III:

**CARNICERO:** Después de algunas horas de contracciones continuadas podemos observar una dilatación de 4 cm, en el caso que las contracciones cesaran (pausa) habría que aplicar ocitocina por vía intravenosa o intramuscular lo que haría (pausa) acelerar las contracciones de las paredes uterinas permitiendo la ubicación del nonato en el canal.

Por ser un parto prematuro, la expulsión del tapón mucoso y la ruptura de la fuente se producen (pausa) antes de tiempo. Podemos ver que el ilión y el pubis se ensanchan alrededor de 12 cm., lo que significa que el trabajo de parto ha comenzado con normalidad. En este período existe una alta mortalidad, cuyas causas no son ajenas a las circunstancias del embarazo y del parto y a la mezcla de glóbulos rojos nucleados en los espacios sanguíneos maternos. Como bien dice Arthur H. Parmelee, vemos frecuentemente que nacen y nacen niños que podríamos catalogar como sanos; sin embargo es allí donde nos encontramos con la mayor mortalidad, y esto motivado por los peligros que encierra el parto y por la morbificidad de la criatura. Cuando el recién nacido lleva consigo el germen de la enfermedad o la ocasiona, es la Naturaleza la que le elimina toda posibilidad de subsistencia. En un experimento con ratas recién nacidas, sometidas a una inmersión en agua durante 40 minutos, en cuyo tiempo efectuaron movimientos respiratorios, se recuperaron al sacarlas del agua llegando a ser animales adultos normales. De esta criatura (mostrando a la recién nacida) no podemos esperar tanto, ya que genéticamente posee falencias imperceptibles en los órganos vitales. No se debe olvidar que el órgano con el que captamos los valores superiores es (pausa) “la conciencia”, ésta nos permite realizar actos que involucran la inteligencia y la voluntad, lo que nos diferencia de los animales irracionales. Sólo esta clase de actos es objeto de la valoración moral y por supuesto únicamente un sujeto inteligente y libre puede ejecutar un acto moral. La grandeza del alma implica desprecio por los actos contrarios a la razón. Sin embargo no obtenemos pruebas fehacientes de que estas criaturas puedan considerarse humanas. Joseph Gevaert concibe la existencia humana como un llamado y un deber; me pregunto: ¿tiene esta criatura una misión en la vida?, veamos; un ser humano posee conciencia moral, la que le permite discernir y optar libremente entre el bien y el mal; el papa Juan Pablo II nos recuerda en su discurso a los jóvenes en Varsovia que: “Al hombre hay que medirlo con la medida de su conciencia”. ¿Qué conciencia puede tener esta criaturita?, (mueve la cabeza negativamente). La no conciencia equivale al no ser, eso es la nada y (pausa) sabemos: La nada no existe, por ende, no puede considerarse al ser como tal. Ser significa negación del no-ser, ausencia de la nada. El acto de ser es la existencia. En nuestra naturaleza se encuentra la búsqueda de altas cumbres en las que se revelan los valores morales; mientras más elevados sean éstos, mayor es el sacrificio que hay que realizar. Así los verdaderos valientes no se encuentran entre las bestias, sino entre los hombres; este pensamiento de Lavelle nos impulsa a cumplir el mayor de los sacrificios en pro de la superioridad del alma humana, y es ese nuestro llamado, nuestra misión.

El *Carnicero* levanta al recién nacido, lo muestra, saca un cuchillo cocinero y lo apuñala, se oye el sonido de una campana. Cae sangre en la esquina izquierda delantera de la mesa, salpicando el piso del escenario. El *Carnicero* coloca al recién nacido en un saco y lo deja bajo el bulto de sacos, delante de los maniqués.

#### MÓDULO IV:

Se oye el graznido de un cormorán. Todo se oscurece, aparece el *Hombre Antorcha*, de sus brazos cuelgan rectángulos de género azul, cubiertos de plumas de aves; se pasea por el escenario, dibujando en su trayecto el mismo círculo anterior, lo acompaña el graznido de avutardas coloradas, su cuerpo escurre pintura blanca que deja huellas en

el piso. Mientras el *Hombre Antorcha* hace el recorrido, el *Carnicero* baja del andamio ubicándose frente a un balde metálico. El *Hombre Antorcha* sale. Se enciende un cenital sobre el balde ubicado en el segundo plano lateral izquierdo, rebalsado de agua.

**NARRADOR:** Y la tierra paría y moría,  
agonizaba y nacía,  
y otra vez volvía a llamarse tierra y a tener noche  
y de nuevo borraba su nombre con espanto,  
ay, ay, hermanos ausentes,  
como si el dolor fuera un sistema intacto.

### MÓDULO V:

El *Carnicero* trapea de izquierda a derecha, rompiendo el movimiento anterior; la luz aumenta su intensidad, el *Carnicero* limpia obsesivamente, baldea, tratando de limpiar las huellas de pintura que dejó el *Hombre Antorcha*.

Mientras el *Carnicero* trapea aparece la *Mujer Magallánica*, vestida con traje sastre. Queda de pie, en el borde del escenario lateral izquierdo, frente a público con un gran rosario misionero entre las manos. El *Carnicero* se ubica en el primer plano derecha formando una diagonal con la Mujer, trapea constantemente en el lugar.

**MUJER MAGALLÁNICA:** Segundo Misterio doloroso:

Su marido inválido de una pierna,  
fue llevado a isla Dawson,  
lo mataron allí en el camino a Dawson,  
en vista que no podía caminar rápido,  
tuvieron que matarlo,  
en su presencia lo mataron.

El *Carnicero* continúa trapeando en el lugar, sin desplazarse, la *Mujer Magallánica* en la misma posición, eleva la mirada.

**MUJER MAGALLÁNICA:** Padre nuestro que estás en los cielos... Por qué te has olvidado de mí?

El *Carnicero* continúa limpiando, la *Mujer Magallánica* lo enfrenta girándose en diagonal hacia el costado derecho de la platea, él se detiene y mira hacia atrás girando en diagonal por su izquierda.

**MUJER MAGALLÁNICA:** A los matadores yo los voy a nombrar: uno era José Díaz, otro, Kovasich el Yugoslavo,

Rodolfo Stubenrauch y John Mc. Rae,  
Alberto Niword era otro, Sam Islop y Stewart.  
Santa María madre de Dios, ruega por ellos,  
exterminadores, ahora y en la hora de su muerte,

amén.

La *Mujer Magallánica* sale en línea recta, el *Carnicero* queda con el traperero en sus manos, erguido, inmóvil frente a la pared del primer plano lateral izquierdo.

#### MÓDULO VI:

En el segundo plano lateral derecho se iluminan lentamente unos sacos ensangrentados que cuelgan de unos ganchos de carnicería, los sacos se mueven, todo el vaivén es acompañado por el Réquiem op. 48 n° 4 de Gabriel Fauré.

#### MÓDULO VII:

La luz disminuye. Desde el tercer plano centro, sale el *Hombre Antorcha*, acompañado por el Réquiem, realiza una secuencia de movimientos, imitando el rondar que efectúan los caiques cuando su pareja ha muerto, gira de izquierda a derecha alrededor de los sacos cuatro veces. Cae. Se levanta. Gira otras dos veces. Cae. Se levanta, gira una vez. Cae. Se levanta, se detiene unos segundos. Se va caminando. Sale. Continúa el movimiento del *Carnicero* que ahora se dirige hacia la mesa.

#### MÓDULO VIII:

Luz sobre el segundo plano centro izquierda, donde se encuentra el *Carnicero* quien saca de un cajón de la mesa una victrola. Coloca el Estudio n° 2 de Chopin, en un disco 78, lentamente se sienta bajo la mesa. Comienza a escribir una carta a *Menéndez*, se escucha el comienzo del Estudio de Chopin, al terminar su misiva queda esperando respuesta

**CARNICERO:** Mi muy respetado señor José Menéndez.

Cumplo con informarle que se presentó una solicitud concerniente a los indios Onas y nosotros convinimos en dar una libra esterlina por cada indio que enviáramos a las misiones, y yo confío en que esta medida encontrará su aprobación. No escapará a la penetración de usted el beneficio que reportará a la hacienda de la sociedad, sacando a los salvajes de ese punto, y más el crédito de la misma ante el mundo civilizado que abarcará los sentimientos humanitarios de la "Sociedad Chilena" cuando se vea al salvaje transformado en cristiano y trabajador. Yo pienso que es el modo más barato para deshacernos de ellos, más corto que dispararles, lo que es más censurable frente a los ojos de la humanidad.

Hágame saber su opinión lo antes posible.

Atte. su servidor.

#### MÓDULO IX:

Silencio. Luz débil sobre *Luna* que se yergue dificultosamente sobre la tarima del andamio ejecutando movimientos dentro de una gestual oriental estableciendo una secuencia de danza india, sus manos se mueven realizando mudras separadamente del movimiento que realiza el cuerpo. Relata el secuestro de aquellos Selk'nam llevados para ser expuestos en la exposición internacional de París. Se escucha el tema "War Dance n° 2", danza de guerra de los indios nativos.

**LUNA:** - En diciembre de 1888

- El vapor "Toulouse" se detuvo en el Estrecho de Magallanes, Bahía San Felipe
- Al desembarcar se encontraron con siete Selk'nam que los recibieron amistosamente
- Eran: José Daniel Ona <sup>249</sup> ...
- Su esposa Margarita, de 20 años...
- Markito de 4...
- María Lucía de 1...
- Genoveva de 5...
- José Fueguino Ona de 7... y José Canales Ona de 10 años.
- Estos fueron invitados a conocer el buque.
- Sorpresivamente la nave salió al Atlántico continuando viaje a Francia.
- Al llegar a París, fueron exhibidos en la Gran Exposición Universal de la Capital
- Que se realizaba en conmemoración del Primer Centenario de la Toma de la Bastilla (PAUSA)
- Enjaulados y como indios antropófagos, fueron forzados a comer carne cruda y descompuesta.
- Teniendo conocimiento del hecho, el Ministro Plenipotenciario de Chile intervino ante el Ministro de Relaciones Exteriores de Francia. (PAUSA)
- El empresario Monsieur Maurice Beauvier atemorizado, abrió la jaula y dejó escapar a los fueguinos.
- Deambulando en los campos franceses fallecieron dos pequeños: María Lucía de un año
- Y Genoveva de 5 años (PAUSA)
- Al ser recogidos por las autoridades y repatriados a Chile
- Fallecieron dos más a bordo: Markito de 4 años/ y José Fueguino Ona
- Llegaron a Punta Arenas solamente tres... completamente alienados por el dolor. (Mudra final)

*Luna* se detiene, inclina el cuerpo hacia adelante imitando un mascarón de proa.

**LUNA:** Se cuenta una historia para detenerla, para que no se desaten los vientos, para que no se liberen los males, para que no se produzca una reacción en cadena...Yo Kreeh, la Luna soy un Mito. Los mitos son historias que explican cómo el mundo llegó a ser tal como es. Soy historia, sin embargo no lo logro explicar. Si pueden vivir los mitos en una comunidad de hombres primitivos que hablan y escuchan, ¿cómo es que agonizan brutalmente en una comunidad de hombres civilizados que escriben y

---

<sup>249</sup> 'Ona' y 'Fueguino' son apellidos. Los misioneros católicos bautizaban a los indígenas con nombres cristianos, no se les reconocían los nombres nativos por considerárseles 'paganos y demoníacos'; entonces se les asignaba, el nombre de los pueblos a los que pertenecían, como apellido.

leen?...Yo Kreeh, la Luna soy un Mito...Los mitos no se tocan...

#### MÓDULO X:

Comienza a entrar *Menéndez* con un atril. Se ilumina la mesa en el segundo plano centro derecha donde se ve ahora a *Menéndez*, de pie sobre la mesa con el atril enfrente, contestando la carta al *Carnicero*.

**MENÉNDEZ:** Mi estimado Señor: Tengo en mi poder la carta enviada por usted en la que me expone las razones por las que se concederá una libra esterlina por cada salvaje enviado a las misiones Salesianas. Estoy conforme y satisfecho con la labor que tan fielmente desempeña para mí, y confío plenamente en vuestro criterio. Referente a los excelentes motivos para donar generosamente el dinero, me atrevo a confiarle una anécdota que le podrá dar alguna idea de la eficacia con la que se debe actuar ante el salvaje, guardándose de la vista intolerante de nuestra sociedad. El mes recién pasado se me pidió ser padrino de un casamiento entre indios; en tal ocasión regalé un toro fornido para celebrar con un asado el infeliz suceso. Sin perder tiempo, mis empleados mataron al animal inyectándole veneno en tal cantidad que éste cayó fulminantemente. El asado fue bien comido por unos doscientos salvajes, incluyendo niños y mujeres que fueron los primeros en caer. Le hago mención de este hecho para que se haga una idea de las dudas que me merece el envío de indios a las misiones como método eficaz de deshacerse del salvaje. Creo, mi Señor, que éste es más bien un acto de exagerada humanidad.

Sin otro particular se despide de Usted.

José Menéndez.

#### MÓDULO XI:

Luz intermitente, diálogo entre *Menéndez* y el *Carnicero* que se encuentra sentado, encorvado bajo la mesa, atormentado. Se escucha lejanamente el Estudio n° 2 de Chopin.

**CARNICERO:** Duermo atravesado frente a la puerta de mi pieza, jamás apago la luz, tengo miedo señor, me orino de noche. Me sería bastante más fácil manifestarle mis sentimientos, si me fuese posible expresarlos por medio de la música como lo hacía Chopin...me eleva Chopin, es el único que logra calmar esta matemática fraternización con la muerte... Chopin, me eleva Chopin.

**MENÉNDEZ:** Quédese callado Mc Lenann o se lo digo a su mamá.

**CARNICERO:** Por más que las seque con cal y ceniza, señor, las alfombras siguen chorreando sangre, por mucho que las tuerza para disimular el tamaño de la masacre, las paredes rezuman sangre...No he tenido un instante de reposo tratando de barrer tanta basura de feria.

**MENÉNDEZ:** Lo ve madre, ya ve qué bueno es no ser pobre.

Ambos doblan las cartas y las mantienen en sus manos elevadas. Disminuye la luz, se oyen graznidos entrecortados de caiquenes, aparece el *Hombre Antorcha*, bañado en pintura azul, da una vuelta al rededor de la mesa, llega al círculo de linóleo blanco, agita la antorcha. Caee. Se yergue, da otra vuelta en sentido contrario a la mesa, llega al

triángulo de linóleo rojo, agita la antorcha. Cae. Se yergue. Silencio. Se levanta. Silencio. Apaga la antorcha. Se va. El *Carnicero* sale de abajo de la mesa y se intercambian las cartas con *Menéndez*.

### MÓDULO XII:

El *Carnicero* limpia, baldea y trapea obsesivamente el escenario que ha quedado manchado de las huellas del *Hombre Antorcha*, lo sigue, va limpiando las huellas, realiza esto siguiendo todo el desplazamiento del *Hombre Antorcha*, desaparecen ambos del escenario. Después de una brevísima pausa vuelve a aparecer el *Hombre Antorcha*. El *Carnicero* lo sigue limpiando sus huellas, desaparecen nuevamente. Entra la *Mujer Magallánica* caminando rápido, se dirige al *Carnicero*.

**MUJER MAGALLÁNICA:** ¿Dónde están sus cuerpos?,

¿Dónde los dejaste?

El *Carnicero*, desesperado toma un rifle Winchester y apunta a la *Mujer Magallánica* dispuesta a dispararle; inmediatamente se produce un cataclismo. Penumbra, se escuchan disparos, viento y una lluvia cada vez más intensa. *Luna* se cubre con un manto de satén blanco, está agitada y febril.

**LUNA:**1843, Número de hijos: 1.500; 1864: Junio, 1.245; 1874: Marzo, 936; 1886: Septiembre, 522; 1902: diciembre, 32; 1910: octubre, 2...Hijos...¿adónde se fueron las mujeres que cantaban como los Tam-tam?, había muchas mujeres, ¿adónde se fueron?.

### MÓDULO XIII:

Se escuchan los primeros 25 segundos del tema "Hunter" de Björk, que se escucha todo el tiempo que dure esta escena.

Comienzan a abrirse los sacos, del interior salen 3 *Mujeres Selk'nam* con maquillaje ceremonial y un joven *Klóketen*, también maquillado para su iniciación. Invaden la escena; el *Carnicero* retrocede. Las *Mujeres Selk'nam* y el *Klóketen* se dirigen hacia la mesa. Suben.

Desde el suelo, bajo los sacos vacíos ubicados en el primer plano lateral izquierdo sale una niña desnuda, es *Kiejja*, porta un cuchillo que cuelga de su pecho y un arco de caza en su mano derecha, se debe notar que el cuchillo es el mismo que utilizó el *Carnicero* para asesinar al recién nacido. Silencio. *Kiejja* ordena a los participantes desde lo alto del andamio al inicio de la Ceremonia con una clara señal.

*Kiejja* está iluminada por un cenital blanco; aprieta con ambas manos el arco tensado que utilizará para dirigir la Ceremonia del Hain, junto a un silbato que lleva entre sus labios. Durante ésta se realizarán movimientos constantes que variarán entre los niveles de la mesa y el suelo aprovechando todos los planos (frente, laterales, etcétera) *Luna* entrará en transe extático mientras se desarrolle la Ceremonia.

### MÓDULO XIV:

*Kiejja* levanta el arco en posición de disparar, apuntando al cielo haciendo sonar el silbato que da pie al primer movimiento: El *Klóketen* gira a público.

*Kiejja* levanta el arco en posición de disparar, apuntando esta vez a la tierra,

haciendo sonar el silbato que dará pie al segundo movimiento: Cae el *Klóketen* que es sostenido por las 3 *Mujeres Selk'nam*, de ambos brazos y del cabello.

**KLÓKETEN:** Hombre soy, por qué nací en la tierra?

*Kiepja* mueve el arco apuntando a su derecha y hace sonar el silbato que da pie al tercer movimiento: el *Klóketen* queda en cuclillas, en el suelo y dos de las *Mujeres Selk'nam* dan un giro por sobre la mesa mientras la *Mujer 2* queda inmóvil mirando a público.

**MUJER 1:** ¿ Será usted el mismo que era antes?

*Kiepja* mueve el arco apuntando hacia la izquierda y hace sonar el silbato que da pie al cuarto movimiento: las dos *Mujeres Selk'nam* bajan de la mesa ubicándose en el primer plano lateral derecho y primer plano lateral izquierdo. Comienza a escucharse la *Pavana* para Orquesta de Gabriel Fauré, N° 10, mezclada con cantos de *Kiepja*. Las *Mujeres 1 y 3* se convulsionan. Caen. Se convulsionan. Caen. Se convulsionan. Caen. Se convulsionan. Caen. Se yerguen. Pausa. Llevan lentamente sus manos a la cabeza y oscilan. El *Klóketen* se revienta una bolsa con sangre que lleva adherida al pecho. Mientras el *Klóketen* cae sobre la mesa, la *Mujer 2* traduce los textos de la *Mujer 1 y 3* en lenguaje de sordomudos.

**MUJER 1:** Cabeza de piedra.

**MUJER 3:** Cara enfurecida.

**MUJER 1:** Corazón bueno, corazón malo, tul jippen.

*Kiepja* mueve el arco apuntando hacia el cielo y hace sonar el silbato que da pie al quinto movimiento: las *Mujeres Selk'nam* caen de rodillas.

**MUJERES:** Hija del cielo, Shó'on Tam, ¿no lo conoces?,

¿no sabes cómo se llama?, ¿no le reconoces la cara?.

Se toman el cabello al tiempo que dicen sus textos.

**MUJER 3:** Corazón malo, tul jippen.

**MUJER 1:** ¿dónde lo dejaste?, Kishmá táishr?

Las *Mujeres Selk'nam* suben a la mesa y se posan sobre el cuerpo del *Klóketen*, lo comienzan a limpiar con sus cabellos. En este momento aparece el *Carnicero* que no ha salido del escenario, con un paño blanco en las manos, intenta limpiar la sangre del *Klóketen*. Se debe destacar esta acción del *Carnicero* como un acto de expiación. Las *Mujeres* se detienen sin mirarlo, el *Carnicero* se va. Las *Mujeres* quedan de rodillas sobre la mesa. El *Klóketen* baja de la mesa y se ubica en el círculo de linóleo. Todos comienzan a sacudirse el cuerpo como quitándose insectos adheridos a él. El *Klóketen* gime y se desploma.

#### MÓDULO XV:

*Kiepja* deja caer el arco y el silbato. Las *Mujeres Selk'nam* golpean piedras que son entregadas por la *Mujer 2*, mientras *Kiepja* canta "Yóroheu" (canto perteneciente a la Ceremonia del Hain). Al mismo tiempo las *Mujeres* ejecutan movimientos ceremoniales. Entra la *Mujer Magallánica* con el rosario misionero en sus manos cantando, a capella,

Décimas a María, del Canto a lo Divino, realiza una procesión por la escena. La Ceremonia se ha detenido, las *Mujeres Selk'nam* miran de manera fija, inmóviles hacia diversas direcciones.

**MUJER MAGALLÁNICA:** Madre pura y virginal

Desde tu trono en el cielo

Aboga por nuestro suelo

Ante el padre celestial

Que mande viento filial

Y aire reconciliador

Que nos conmueva el dolor

De todo el mundo sufriente

Porque el trato indiferente

No es fineza ni es amor.

La *Mujer Magallánica* sale cantando. El *Klóketen* comienza a incorporarse dificultosamente, no logra ponerse de pie, la *Mujer 1* baja de la mesa, lo sostiene en sus brazos diciendo su texto.

**MUJER 1:** Ya está bien, Kai ko'osé.

Retírense, Kai joje wi.

El *Klóketen* está de nuevo vivo, *Klóketen kau ko'osé*.

*Kiepja* queda de pie, inmóvil; la *Mujer 1* acuna al *Klóketen* que pareciera haber nacido recién, la imagen debe evocar "La pietá" de Miguel Ángel.

#### MÓDULO XVI:

Se oye el gemido del *Klóketen* en off y entra *Menéndez* con un vestuario contemporáneo doblado pulcramente entre sus manos, lo deja sobre las piernas de un maniquí, la *Mujer 2* baja de la mesa y comienza a vestirse ceremonialmente. *Menéndez* ha salido a buscar otra vestimenta y realiza la misma acción sobre otro maniquí, baja la *Mujer 3* y se viste ceremonialmente, luego se repite la acción con la *Mujer 1* y finalmente con el *Klóketen*. Una vez que todos han terminado de vestirse, quedan inmóviles frente a sus maniqués. Silencio.

#### MÓDULO XVII:

*Kiepja* baja del andamio y se dirige al círculo de linóleo; dentro del círculo realiza un gesto ceremonial reiterativo.

**KIEPJA:** (Gesto con brazo izquierdo)

Por eso llevo

un invisible río entre las venas,

un invencible canto de crepúsculo

que me enciende la risa y me la hiela.

(Gesto con brazo derecho)

Ella juntó a la vida que nacía  
su estéril ramazón de vida enferma.

El marfil de sus manos moribundas  
tornó amarilla en mí la luna llena...

(Gesto con ambos brazos)

Por eso - hermano - está tan triste el campo  
detrás de las vidrieras transparentes...

...Esta luna amarilla de mi vida  
me hace ser un retoño de la muerte...

(Gesto final)

### MÓDULO XVIII:

La luz se ha ido tornando dorada mientras *Kiepja* habla. *Luna* la llama.

**LUNA:** Amor mío, Hija mía.

*Kiepja* la invita a bajar. Se escucha el andante del Concierto para violín Op. 64 de Félix Mendelssohn, *Luna* baja agónica del andamio, *Kiepja* la invita al círculo de linóleo blanco, allí la acuna en su regazo. Se reitera la imagen de “La pietá” de Miguel Ángel.

**LUNA:** (En su regazo, agónica)

ciérrame los ojos  
no sólo contra la claridad volcánica,  
no sólo contra la oscuridad del miedo:  
no quiero tener ojos,  
no quiero saber ya,  
ni conocer, ni ser.

Ciérrame los ojos contra las lágrimas,  
contra mi propio llanto y el tuyo,  
contra el río del llanto perpetuo  
que entre noche y lava,  
acaricia y horada  
como un beso sulfúrico  
el último vestido de la pobre patria,  
sentada en una piedra.

*Kiepja* se saca el collar de cuchillo y se lo coloca a *Luna*, la besa en la mejilla. *Kiepja* hace sonar el silbato esta vez suavemente y se dirige a los sacos desde donde ella salió, descubriendo ahora su cuerpo. Los seres de la Ceremonia sacan los sacos que cubrían

los maniquíes.

La Ceremonia ha terminado, los cuerpos han sido encontrados.

Entra el *Hombre Antorcha* con una piel de oveja en los brazos con la que cubre a *Luna*. El *Hombre Antorcha* toma en sus brazos a *Luna*, la cubre con la piel y sale con ella lentamente.

Las *Mujeres Selk'nam* y el *Klóketen*, cargan sobre sus espaldas los maniquíes, *Kiepja* toma su cuerpo en los brazos y todos salen lentamente por el fondo derecho. Sus salidas son acompañadas por lejanos disparos.

### MÓDULO XIX:

El *Carnicero*, que ha permanecido inmóvil, comienza a baldear y a trapear el piso. No hay nadie en escena. Se detiene un momento. Cae de rodillas.

**CARNICERO:** (Balbucea) No fue mi culpa señor, cuando uno hace las cosas que tiene que hacer uno vive como debe vivir un ser humano ... me orino de noche, señor ... fui un empleado ejemplar ¿qué opina usted?, hice lo que me ordenó, fui fiel a mis principios ... y ... las paredes me siguen escupiendo sangre mi señor, mi señor ... ¿usted lo ve?, no se lo diga a mi mamá, señor, no le diga que la culpa es un sentimiento cardinal que no puedo suprimir ... fui ignorante mi señor, cumplí con mi deber ... los coloqué a todos juntos para ahorrarle sepulturas ... ¡es lo que habría hecho usted señor! ... sólo que me tocó a mí esta vez, podría haber sido cualquier otro ... no le debo nada, estoy libre de culpas ... señor ... ¿usted ... usted ..... usted señor .....?

La luz disminuye mientras el *Hombre Antorcha* entra lentamente con la antorcha encendida. Se acerca al *Carnicero*, llegando a él exactamente en la última frase del parlamento. Extiende la antorcha al espectador.

**HOMBRE ANTORCHA:** Sólo aquel que ha sido purificado por el fuego puede entrar al paraíso. Mircea Eliade.

Gira hacia el *Carnicero*. Le ofrece la antorcha. El *Carnicero* levanta la mirada, sorprendido por esta acción de perdón. La escena se congela, en penumbra se escucha al *Narrador*. Nuevamente emerge suavemente la Pavana para Orquesta de G. Fauré N° 10.

**NARRADOR:** Y crecerá más de una flor,  
más de un pan,  
más de un hombre  
de las mismas raíces olvidadas del miedo.

El texto del *Narrador* se mezcla con el canto chamánico de *Kiepja*, con la Pavana de Fauré y disparos lejanos, variando de volumen e intensidad, hasta llegar al clímax musical y luego disminuir lentamente hasta el completo silencio. En penumbras entra la *Mujer Magallánica* y los demás personajes. Se sitúan al borde del escenario por unos segundos. Miran a los espectadores, luego realizan el saludo final mientras la luz disminuye hasta la oscuridad total. Apagón.