



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

Programa de Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral

Indagaciones acerca de un espacio escénico inspirado en la mitología de Chiloé

Manfred Alexis Martin Bascuñán

Tesis para optar al grado de

Magister en Artes con Mención en Dirección Teatral

Profesores guía

Daniela Capona Pérez

Prof. Dr. José Luis Olivari Reyes

**Santiago- Chile
Diciembre 2014**

Agradecimientos

A todas y todos los profesores del Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral. Especialmente a profesores Abel Carrizo, Verónica Sentis, Daniela Capona, José Luis Olivari, Pablo Cabrera y Jesús Codina. Vuestra rigurosa exigencia y fraternidad me dieron la posibilidad de ver más lejos, sin estructuras intermedias, la tierra original de la metrópoli.

Tabla de contenido

Introducción.....	5
Capítulo I : Presencia del Mito en la Humanidad	
1.1- Distinción Mito- Razón.....	14
1.2- Diversidad de opiniones en torno a lo que es el mito.....	21
1.3.- Acuerdos para comprender el mito.....	25
1.3.1.- El Mito dador de sentido.....	26
1.3.2.- El mito como conservación de la memoria.....	26
1.3.3.- Carácter mágico de los mitos.....	28
1.3.4.- El rito como ceremonial de rememoración de un mito.....	32
1.4.- Causa y permanencia del mito según Carl Jung.....	34
1.5.- Clasificación de los mitos desde la perspectiva de Mircea Eliade....	40
1.6.- Mito y religión.....	41
1.7.- Mito y política.....	46
1.8.- Vigencia del mito en la actualidad.....	50
1.9.- Confrontación y subyugación de mitos.....	56
Capítulo II : Recabando en la Mitología de Chiloé	
2.1.- Revaloración del mito en América Latina.....	59
2.2.- Rasgos culturales contenidos en el imaginario de Chiloé.....	63
2.2.1.- Naturaleza y su relación con la mitología.....	66
2.2.2.- Relatos mitológicos introducidos por los europeos.....	71
2.2.3.- Elementos de la mitología medieval europea.....	73
2.3.- Relatos mitológicos vinculados al mar.....	74
2.4.- Relatos mitológicos vinculados a la fatalidad.....	76
2.5.- Relatos mitológicos vinculados al mundo espiritual.....	79
2.6.- Condiciones de la realidad chilota que originan el mito.....	83
Fusión de Culturas.....	83
Alimentación, comida, fertilidad.....	84
La Muerte.....	85
El Miedo.....	87

2.7.-	Carácter mágico del mito en Chiloé.....	89
2.8.-	Personajes mitológicos de Chiloé.....	93
	Tempilcahue.....	93
	El Camahueto.....	93
	El Basilisco.....	94
	El Cuchivilú.....	95
	La Viuda y la Llorona.....	95
	La Condená, el Trauco y la Fiura, una familia de sexo asociado al pecado.....	96
	El Caleuche.....	101
2.9.-	La mitología de Chiloé en el contexto de la globalización.....	102
Capítulo III	: El Invunche.....	115
3.1.-	El Brujo de Chiloé.....	115
3.2.-	Proceso a los brujos de Chiloé.....	121
3.3.-	El Invunche.....	126
3.3.1.-	Interpretaciones del invunche.....	129
Capítulo IV	: Indagaciones de un Espacio Escénico.....	133
4.1.-	El terreno abierto de la creación teatral.....	133
4.2.-	Visiones del espacio escénico.....	139
4.3.-	Consideraciones del espacio escénico: Experiencias de creadores imprescindibles.....	141
4.4.-	El mito como recurso para la creación.....	150
4.5.-	En búsqueda de una poética de espacio escénico inspirada en la mitología de Chiloé.....	152
4.5.1.-	Espacios de Chiloé a evocar.....	152
4.5.2.-	Espacio escénico inspirado en la mitología de Chiloé y sus componentes Culturales.....	157
4.6.-	Espacio escénico comprensible (relación con el público).....	165
4.6.1.-	El símbolo como recurso de construcción discursiva en el espacio.....	168
4.6.2.-	Teatro que estimula la percepción.....	171
4.7.-	Ubicación del público en el espacio.....	173
4.8.-	Recursos para la construcción del espacio escénico.....	176

El actor (acciones, gestos, ubicación, movimiento, danza, voz)...	177
La palabra.....	180
Sonido.....	183
Iluminación (colores, luz, sombra).....	184
Objetos y elementos de la naturaleza.....	186
Capítulo V : La Puesta en escena.....	189
5.1.- Dramaturgia.....	190
5.2.- La concepción del espacio en el montaje “Invunche”	
El lugar teatral.....	194
5.3.- Multiplicidad de espacios y tiempos	
Componentes de la creación.....	197
Espacios dramáticos representados en escena.....	201
La incidencia del relato en la generación del espacio.....	204
Espacio- tiempo- acción, la conjunción para un cronotopo teatral propuesto por Pavis.....	206
5.4.- El Espectador.....	211
5.5.- Tratamiento del mito en la puesta en escena.....	214
5.6.- Materialidad al servicio de la puesta en escena.....	215
Luz- Iluminación.....	216
Vestuario.....	219
Sonido- Música.....	219
5.7.- El Actor- Actriz y su proceso.....	220
El actor hechicero.....	224
Conclusiones.....	226
Bibliografía.....	229

Resumen

El principio rector de la presente tesis está centrado en la mitología de Chiloé como fuente para la creación de una poética del espacio escénico vinculada con elementos culturales propios de nuestra identidad. La investigación se centra en plantear una comprensión del concepto del mito a nivel histórico y también se enfoca en la búsqueda de elementos culturales, componentes de la tradición, rasgos étnicos y procesos históricos propios del archipiélago de Chiloé. Desde esta recopilación de información se plantea una serie de reflexiones que derivan, fundamentalmente, hacia el estudio del mito del Invunche y también hacia el mito de los brujos. Todo el material teórico, es finalmente transformado en elementos para inspirar y materializar una puesta en escena ligada al imaginario latinoamericano en cuanto a su materialidad y sus recursos narrativos.

Introducción

Iniciar un proceso de creación teatral en estos tiempos implica, desde un principio, tener en cuenta que vivimos un periodo de expansión de las fronteras creadoras, debido a que estamos inmersos en un momento del desarrollo teatral en que- en la cultura occidental- hace mucho tiempo se han erosionado las normas tradicionales de ejecutar una puesta en escena. Cuando observamos, además, que las artes son disciplinas en constante evolución, entendemos que cada cierto tiempo las ideas que las reglamentan van evolucionando como resultado de la inquietud del pensamiento creador ligado a la cultura.

En el teatro, especialmente a partir del siglo XX, se ha venido produciendo un diálogo en el que se confrontan posturas que elevan el valor artístico de la literatura dramática por sobre la puesta en escena y- en contraposición- otras ideas que defienden la independencia del espectáculo en relación con el texto literario. A partir de las propuestas teatrales de Antonine Artaud y especialmente con el surgimiento del teatro posdramático desde la década del setenta¹ los artistas fueron experimentando nuevas formas de elaboración del espectáculo que llamaron la atención de semiólogos, e investigadores teatrales, pues se daba en estas experimentaciones un hecho definitivo al momento de crear: el texto no es la base fundamental del hecho teatral, por lo tanto la puesta en escena no está supeditada a este. El director teatral, entonces, se transforma en un creador con mayor autonomía pero, si bien es cierto que la nueva libertad es gratificante para el creador del hecho teatral, al mismo tiempo implica desafíos concernientes con los fundamentos que sostienen una propuesta estética e ideológica.

Es en este contexto que el presente trabajo se transforma en un desafío que nos enfrenta a la problemática de la dirección teatral y dentro de esto hemos querido desarrollar un proceso de investigación, reflexión y experimentación en torno al espacio escénico, abordar el problema de la creación de una poética del espacio escénico inspirada en la mitología de Chiloé. Para los efectos de concreción, el mito que orientará el argumento de la puesta en escena será el mito del invunche.

¹ IVANNA SOTO. Hans- Thies Lehmann: El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político. [en línea]. Diario Clarin.com. 15. 08. 2012. <http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_0_755924664.html> [consulta: octubre de 2012]

En primer término, al entender que el mito guarda directa relación con la cultura donde se ha generado, es imprescindible observar qué elementos constituyen esa cultura para así comprender el imaginario de sus habitantes. Esto es significativo a la hora de construir una nueva propuesta teatral puesto que dichos elementos culturales, al ser analizados con profundidad, se transforman en una posibilidad de creación teatral.

En el caso de Chiloé podemos observar una cultura compleja analizada por numerosos investigadores, entre los que se encuentra el profesor Renato Cárdenas:

La mentalidad de la gente de este archipiélago es compleja. En ciertas circunstancias el chilote es fríamente racionalista y práctico. En otras, sus decisiones son emotivas o determinadas por los consejos de su tradición, donde lo religioso, mágico y mítico ocupan roles determinantes. En su reflexión cotidiana y en su acción está utilizando las diversas dimensiones de su realidad.²

El universo humano en el archipiélago de Chiloé presenta tres grandes características a considerar: primero, es producto de la mezcla de razas indígena y europea lo que deriva en lo que el antropólogo Néstor García Canclini definiría como una cultura *híbrida*, con una fusión de mitos, religiosidades y costumbres relativas a la vida cotidiana. En segundo lugar, por estar inserto en un entorno geográfico imponente y en ocasiones hostil, adquiere una particularidad especial que se refiere a su modo de relacionarse con la naturaleza y entre las personas. Luego, en tercer lugar, es una sociedad que desde sus orígenes se ha desarrollado- en mayor o menor medida según los periodos históricos- en el aislamiento respecto de los movimientos sociales, comerciales y políticos del continente

Estas tres grandes características se traducen, entre otras consecuencias, en una profusión de mundos imaginarios y simbólicos. Internarse en una cotidianeidad, determinada por la lluvia, el mar y la vegetación, para observar el modo de vida y la creencia de sus habitantes va dejando al descubierto costumbres que aún persisten.

² CÁRDENAS Álvarez Renato. El Libro de la Mitología; historias, leyendas y creencias mágicas obtenidas de la tradición oral. Punta Arenas, Chile, Editorial Atelí, 1997, p 5.

Observar sus mitos y leyendas, conduce inevitablemente a olores, sabores, colores, paisajes, y si comenzamos a indagar de manera acuciosa, encontraremos vías de comunicación hacia procesos históricos, interpretaciones de la existencia y el universo, concepciones y comprensiones del plano espiritual, conductas humanas, sociales y políticas, estructuras sociales, tipos de personas, códigos de comunicación y representación, sentido de lo mágico, valores, vicios.

La investigación y reflexión en torno al significado del mito en Chiloé, su reflejo en la vida cotidiana y en las ritualidades- como fiestas y ceremonias propias del isleño-, nos evidencian la presencia de lo que Juan Villegas denomina como *teatralidades sociales*. La relación que éstas podrían guardar con el teatro desde el ámbito del uso del espacio se transformará en un material destinado a la ejecución de una teatralidad escénica específica que, aplicado a las labores de dirección, se traducirá en indagaciones creativas respecto del espacio escénico.

Nuestro interés por indagar en una estética teatral motivada por rasgos extraídos desde un sector de América Latina no es una propuesta que se presenta por primera vez sino que ya encuentra antecedentes, por ejemplo, en las ideas de Miguel Ángel Asturias a través de su artículo "*Reflexiones sobre la posibilidad de un teatro americano de inspiración indígena*"³. En éste el escritor guatemalteco expone sus ideas respecto de un modo de llevar a escena leyendas emanadas desde el mundo aborígen de su país, las cuales hacen referencia a un mundo mágico vinculado con sus dioses. El mito forma, por cierto, su punto de partida y le señala el carácter inspirador del rito observado en las ceremonias religiosas y las danzas de moros, para una forma de hacer teatro. Respecto de la puesta en escena entrega una serie de propuestas para aplicar no sólo en los modos de actuación sino también en el diseño de un montaje y es en este mismo sentido que el objetivo de nuestra investigación teatral se dirige a encontrar la relación estrecha entre el tema y la forma de concretarlo.

En razón de nuestro objetivo- la dirección de un montaje a través del concepto del espacio escénico- se requiere, de modo imprescindible, un conocimiento previo no sólo

³ ASTURIAS Miguel Ángel, citado por Lemcke Verlag, Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX. Buenos Aires, Argentina. Editorial Galerna 1989, pp 199 a 208.

de los aspectos teóricos que lo definen sino que también de las experiencias artísticas previas de otros directores.

Esto nos lleva a ser conscientes que, desde el concepto de espacio en el teatro, se desprenden diferentes estudios y experiencias realizadas especialmente dentro del diseño y la dirección, lo que ha ido forjando una larga tradición teatral. Incluso desde la disciplina de la filosofía es posible apreciar estudios y puntos de vista que indagan en el área psicológica y emocional de la creación y la espacialidad teatral, lo que contribuye a solventar los procesos creativos.

En nuestro país uno de los creadores teatrales que en los últimos años ha entregado un aporte significativo al desarrollo creativo del espacio teatral es Ramón Griffero, quien expresa:

En la poética del espacio intervienen el cuerpo, el gesto, los sonidos, la música, luz, los objetos, los elementos escenográficos, la construcción de lugares, tiempos y el uso de planos y composiciones. El espacio se lee, genera ideas y emociones.⁴

Esta aseveración a su vez se complementa con los análisis del filósofo Gastón Bachelard quien desarrolla un estudio acerca del fenómeno de la creación poética y de la ensoñación respecto del espacio⁵

Desde estas ideas se podría dar inicio, entonces a un proceso de experimentación en la construcción de espacialidades inspiradas en el mito y el universo cultural de Chiloé. Aquí subyacen los elementos que, en su conjunto, podrían constituir no sólo una, sino múltiples espacialidades reales e irreales, universos paralelos generados por el imaginario, determinado por lo divino, lo sagrado, lo social y lo geográfico, reflejado a su vez en el espacio ritual. Es decir, todo aquello que constituye la cosmogonía de Chiloé, las concepciones del origen del mundo y la relación del ser humano con éste queda plasmado en las ritualidades y en la vida cotidiana, lo que servirá de base para desembocar en una forma de gestar un espacio escénico que, en palabras de Griffero “se

⁴ FUMEY Rocío. Poética: La Dramaturgia del Espacio, Revista Apuntes de Teatro (119 y 120): pp. 75, 82. 2001.

⁵ BACHELARD Gastón. La Poética del Espacio. Primera edición bajo la norma Acervo (FCE Argentina) Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 2000. pp. 52 a 79

lee, genera ideas y emociones”. Nuestra pregunta es, entonces, ¿de qué manera es posible materializar una poética del espacio escénico a partir de la mitología de Chiloé?

Con nuestro trabajo aspiramos a ser una contribución para la elaboración de una estética escénica más cercana a dicho universo cultural y más acorde con nuestra historia cultural. De esta manera nuestra investigación no se limitará sólo a la búsqueda de temas que nos identifiquen sino también una *forma de llevar a escena*, una teatralidad descubierta a partir de elementos de un sector de nuestro país. Dicha característica del trabajo cobra especial sentido, más aún cuando la constante, en la historia del teatro chileno, ha sido el desarrollo de los “discursos teatrales”, más que las “teatralidades” y una constatación de esto es la apreciación del director inglés Peter Brook cuando señala:

En numerosos países de América del sur la única actividad teatral consiste en malas copias de éxitos extranjeros, realizados por noctámbulos que se improvisan empresarios teatrales⁶

En el mismo sentido es imposible omitir la idea que, también, Miguel Ángel Asturias presenta acerca de la falta de exploración de las teatralidades en América Latina:

Un tropical desembarazo por querer alojar en fórmulas europeas, casi todas caducas, lo que está por nacer como expresión nuestra, de lo más nuestro, que es América. La máxima dificultad del problema reside, por consiguiente, en buscar en América una forma teatral americana, y sólo americana, y hacia aquí deberían dirigirse los esfuerzos de todos los que en nuestros países escriben para el teatro, ya que ninguna trascendencia tiene que los americanos hagan teatro a lo Benavente, a lo Bataille, a lo Pirandello”⁷

En este contexto, cuando miramos hacia Chile y su condición de ser un país constituido por una población mestiza y con una estructura social construida desde la

⁶ BROOK Peter cit. En PRADENAS Luis. Teatro en Chile, Huellas y Trayectorias. Siglos XVI- XX. Santiago, Chile. LOM Ediciones. 2006

⁷ ASTURIAS Miguel Ángel. Reflexiones: Las posibilidades de un teatro americano. El Imparcial. Año noveno, (3808): P.3, sábado 18 de junio de 1932

tutoría del pensamiento europeo se produce, como consecuencia, lo que quizás se podría llamar una “obediencia” cultural en términos de “solicitar permiso” a Europa, cuando se trata de validar la búsqueda y propuesta de nuevos rumbos artísticos, filosóficos, políticos, económicos, científicos o de orden social. Los puntos de vista emanados desde la intelectualidad latinoamericana y las nuevas propuestas artísticas no brotan con la fuerza suficiente sino hasta que son observados y validados por Europa.

El filósofo mexicano Leopoldo Zea ya exponía esta idea, en lo que respecta a su disciplina del pensamiento, cuando se refería a la búsqueda de una visión de mundo latinoamericana:

La nueva filosofía justificará así las aspiraciones que se hacían ya expresadas en el pensamiento latinoamericano, un pensamiento que los latinoamericanos temían llamar filosofía, enajenados como estaban con la idea de que sólo en las expresiones del hombre occidental y su cultura se hacía expresa la universalidad a la que, se suponía, debía aspirar toda filosofía.⁸

En lo expuesto vemos entonces que, en América Latina, las distintas disciplinas transitan entre el seguimiento de las tradiciones europeas y la búsqueda de lo original y es por esto que nuestro trabajo adquiere relevancia al ligar un tema propio de una zona del cono sur con una forma de llevarlo a escena basada en teatralidades sociales y elementos culturales exclusivos, también, del área señalada. Dicho tema se referirá al mito del imbunche como imagen de un Chile caracterizado por la anulación, es decir, de un país en donde todo aquello que promete ser el principio de un desarrollo estético, social, cultural, político o filosófico es desechado. Y es que si observamos, por ejemplo el ámbito artístico, en nuestro país las propuestas estéticas que en diferentes momentos comienzan a gestarse en literatura, arte o teatro alcanzan sólo un desarrollo incipiente que luego se estanca para no evolucionar más. En lo que se refiere a un rasgo cultural como la mitología de Chiloé, esta ha sido relegada al territorio de lo pintoresco, desechando inmediatamente la

⁸ ZEA Leopoldo. La Filosofía Americana Como Filosofía sin Más. Decimsexta edición. México. Editorial siglo XXI Editores. 1969. Página 77.

observación profunda de una concepción del universo, de una ritualidad emanada de una cultura y todo lo que esto refleja. Esta característica que ya es expuesta por el escritor chileno Carlos Franz en su libro “La Muralla Enterrada”, señala, a modo de ejemplo, que desde Santiago se refleja una característica nacional histórica cual es “imbunchar” todo aquello que parte como una promesa de belleza, es decir estancar y cortar el crecimiento de propuestas arquitectónicas, literarias o humanas:

De nuestra fatal tendencia al imbunche. Esta inclinación a cortar las alas de lo que se eleva, derribar la grandeza, mutilar lo que sobresale y enterrar lo que se asoma. La muralla enterrada, síntoma y símbolo de nuestra identidad “Imbunchada”, negada por pura vergüenza de ese ícono de lo que podríamos llegar a ser; “a no ser” por nuestra inconstancia y cobardía. Santiago; Chile: entre la muralla y el imbunche. Entre la inútil defensa de nuestras debilidades y la mutilación de nuestras posibilidades⁹

La metodología de investigación que conducirá nuestro trabajo consistirá en recabar material bibliográfico y vivencial respecto de la vigencia y el sentido del mito en la humanidad y en Chiloé, se observarán y estudiarán ritualidades del archipiélago que materializan, a través de su simbología, la cosmogonía contenida en el universo mitológico, las costumbres y cultura. Desde estos elementos se experimentará en la concreción de una espacialidad escénica particular, en la que se integren los conceptos de espacio dramático y espacio teatral. En este aspecto el estudio de autores vinculados con la teoría teatral, la dirección teatral, la actuación, la filosofía y el diseño teatral será el soporte teórico para confrontarlo con el trabajo práctico consistente en elaborar una poética del espacio escénico. En un desglose general se considerará:

a.- Documentos de investigación y análisis de académicos y artistas acerca de la mitología como concepto inherente al ser humano. Estudios publicados acerca de mitologías y ritualidades en América Latina y en Chiloé, y acerca del sentido e interpretación de lo mitológico en nuestro territorio. (Jaime Quezada, Julio Vicuña

⁹ FRANZ Carlos, “La Muralla enterrada”. Santiago, Chile. Editorial Planeta, 2001, página 19.

Cifuentes, Francisco J. Cavada, Manuel Romo Sánchez, Renato Cárdenas Álvarez, Juan Villegas, Elba Andrade)

b.- Estudio de documentos como libros y videos relacionados con la cultura de Chiloé. Visitas a lugares, observación de ceremonias, costumbres y entrevistas a intelectuales, artistas y habitantes de Chiloé.

c.- Estudio de documentos teóricos (libros, revistas), apreciación de documentos audiovisuales y experiencias de directores teatrales respecto del desarrollo del teatro en el siglo XX, las manifestaciones teatrales en Latinoamérica y la creación en el espacio escénico (Ramón Griffero, Juan Antonio Hormigón, María del Carmen Bobes Naves, Josette Féral)

El estudio de este material hará posible establecer relaciones y encontrar características, referidas al espacio teatral, comunes entre culturas americanas, lo que permitirá, a su vez, comprender mejor las implicancias del tema propuesto y especificar un camino de creación más sustancioso en cuanto a significados, recursos y lenguaje escénico.

En el primer capítulo analizaremos, desde la visión de investigadores de distintas disciplinas, la génesis del pensamiento mítico, sus características y su influencia en las distintas culturas, la importancia que el mito ha tenido a lo largo de la historia en la formación de las civilizaciones, los prejuicios que aún existen sobre él y la influencia que sigue ejerciendo en la organización social.

Posteriormente indagaremos en la relación existente entre la sociedad latinoamericana y sus mitos entrando luego en una mirada más específica respecto del universo mitológico de Chiloé. Observaremos los rasgos unificadores de los diferentes mitos del archipiélago, su eclecticismo resultante de la fusión de razas en el momento de la llegada de los españoles y la persistencia de los relatos originales en las conductas sociales frente a los mitos predominantes. Entraremos en un camino más específico de estudio que se relacionará con la cosmogonía de Chiloé, el imaginario que aun determina modos de comportamiento, creencias y ritualidades. Dicho estudio nos conducirá, por una parte, hacia una mejor comprensión del pensamiento mágico aun

existente en esta zona y por otro lado nos llevará a descifrar de mejor manera las ritualidades que inspirarán la elaboración de una teatralidad concretada en el espacio escénico. Ya en este punto de la investigación estudiaremos la figura del imbunche y su carácter simbólico aplicable a la sociedad chilena, respecto de su tendencia a interrumpir procesos y vivir en la constante precariedad. Exploraremos su estrecha relación con el mito del brujo, el que a su vez nos llevará a observar su génesis, desarrollo y características.

En el paso siguiente comenzaremos a indagar los antecedentes y experiencias de creación en el espacio escénico, las propuestas y puntos de vista de investigadores, semiólogos, diseñadores y directores destacados de Europa y América Latina, lo que nos llevará a idear la construcción de una teatralidad sustentada en la espacialidad escénica. Posteriormente el mito, las características y particularidades de la cultura de Chiloé servirán, entonces, como materia prima de una creación que paralelamente será confrontada con los postulados y experiencias de directores teatrales, además de los puntos de vista de artistas y filósofos

Finalmente comenzaremos el camino de comprobación y materialización de los postulados nacidos desde la investigación y la experiencia de la creación. Levantaremos una puesta en escena que perseguirá el logro de una particularidad en la forma de concretar una historia y un tema.

Desde aquí precisamos, entonces, que el objetivo de nuestra investigación es sostener y comprobar la idea de una teatralidad particular, en cuanto a que es posible construir una propuesta referida al espacio escénico, tanto en la forma de escenificar como en su tema, todo lo cual encontrará su inspiración en el mito, en las ritualidades y en los rasgos culturales de una zona de Chile.

Capítulo I

Presencia del mito en la humanidad.

1.1- Distinción mito- razón

Tratar el tema del mito implica necesariamente empezar por hacer una distinción. Por una parte está la acepción de superchería que éste recibe a nivel masivo y, por otro lado, existe el análisis que los especialistas le brindan debido a la importancia que en él subyace.

Desde hace muchos años el mito se ha asociado a un nivel de pensamiento primario que incluso se vincula con la idea de lo falso o la mentira. Un ejemplo que grafica claramente esto es acudir a la frase ¿Mito o verdad? cuando se presentan situaciones dudosas por dilucidar y en las que se confrontan la mentira con lo cierto.

En el mundo occidental, donde el pensamiento racional ha sido el medio supremo para validar los propósitos y procedimientos del ser humano, todo aquello que esté fuera es considerado superstición o ideas sin sustento.

No obstante, una importante corriente de investigadores concluye que el mito es una forma de pensamiento que acerca a otros planos de la realidad y la negación del conocimiento que se desprende de ellos ha alejado al ser humano de la posibilidad de encontrar, entre otras cosas, una armonía para el desarrollo social.

El hombre moderno no comprende hasta qué punto su “racionalismo” (que destruyó su capacidad para responder a las ideas y símbolos lumínicos) le ha puesto a merced del “inframundo síquico”. Se ha liberado de la “superstición” (o así lo cree), pero mientras tanto perdió sus valores espirituales hasta un grado positivamente peligroso. Se desintegró su tradición espiritual y moral, y ahora está pagando el precio de esas roturas en desorientación y disociación extendidas por todo el mundo.¹⁰

¹⁰ JUNG Carl Gustav, “El hombre y sus símbolos”, Barcelona, España. Editorial Paidós. 1995, p 93, 94

Es una certeza absoluta que la razón ha abierto, en la vida del ser humano, caminos de incalculable valor para su desarrollo. El avance de la tecnología, la ciencia y la medicina han llegado a niveles asombrosos. La capacidad de idear sistemas sociales, lograr acuerdos internacionales asociados a la razón, son el resultado de la evolución que ésta ha tenido en la humanidad. Pero por otro lado no se puede hacer caso omiso a la evidencia de que el pensamiento mitológico también ha contribuido a dar forma a las distintas organizaciones sociales. Incluso es posible señalar, en concordancia con las palabras de Jung, que el hombre moderno cree haber superado la creencia en mitos pero cuando observamos aspectos sociales que mencionaremos más adelante, podemos confirmar que las creencias alejadas de lo racional persisten de manera intrínseca en la sociedad actual y que los sistemas más racionales y prácticos acuden a elementos de la mitología y la creencia popular para sustentarse y validarse. No obstante, aspectos que el mito ha cimentado y que podría seguir edificando han sido desvalorados a causa del menosprecio que éste ha sufrido especialmente en Occidente y su desplazamiento y desvaloración ha desembocado en una crisis del hombre consigo mismo y en su relación con el entorno.

Con el advenimiento del desarrollo científico en el siglo XVII emergió, desde Europa, la tendencia de comprender el mundo por medio de la razón y todo pensamiento que escapara a los márgenes de dicho paradigma, fue relegado hacia el terreno de lo que se consideraba pensamiento primario, recibiendo el menosprecio por parte de los intelectuales de la época. En este sentido Héctor Arruabarrena señala:

Desde el advenimiento de la ciencia, en el siglo XVII, pensamos a la mitología como un producto de las mentes supersticiosas y primitivas. Sólo en la actualidad hemos conseguido obtener una perspectiva más profunda y abarcadora de la naturaleza y el papel del mito en la historia del hombre¹¹

Cabe señalar que el sistema racional aun siendo un aporte sustancial en los niveles de reflexión objetiva, es, de todas formas, un marco de pensamiento no exento de

¹¹ ARRUABARRENA Héctor, Prólogo. En: LÈVI- STRAUSS Claude. Mito y Significado. España. Ed. Alianza. 1995. p.17

subjetividades al igual que el mito. Incluso ya es posible señalar, gracias a estudios contemporáneos, que la ciencia ha incurrido en la creación de mitos para poder validar teorías. Esto, con el objetivo de alcanzar logros económicos o imponer el dominio de una cultura sobre otra, transformándose en fraudes científicos.¹² Esto naturalmente despierta el escepticismo y convierte a la ciencia en un área objetable. Aun así, desde el siglo XVII se impuso como el mejor camino en la búsqueda de certezas.

Mircea Eliade entrega una importante y específica observación del proceso de revaloración del mito cuando señala en 1963:

“Desde hace más de medio siglo, los estudiosos occidentales han situado el estudio del mito en una perspectiva que contrastaba sensiblemente con la de, pongamos por caso, el siglo XIX. En vez de tratar, como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto “fábula”, “invención”, “ficción”, le han aceptado tal como le comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una “historia verdadera”, y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa.¹³

En consecuencia, frente a estas afirmaciones se hace posible señalar que al momento de introducirnos en el tema del mito lo hacemos no sólo desde una cultura específica sino también desde el lugar temporal que nos ha tocado vivir. Señalar esta circunstancia no es un dato menor pues, como ya se ha expuesto, en el ámbito de los estudios europeos y como lo permitirían concluir las observaciones de Eliade y Arruabarrena, la valoración del pensamiento mitológico se puede encontrar en momentos específicos de la historia, gracias al desarrollo del conocimiento que va más allá de lo racional y éste es precisamente uno de esos momentos. Es decir que, si hacemos una retrospectiva, podremos encontrar intelectuales que valoran o desvaloran el pensamiento mitológico según el conocimiento de la época en que han vivido. Esto nos llevará a comprender mejor sus puntos de vista y ver el nivel de validez de sus apreciaciones. Desde esta

¹² Ver MOLEDO Leonardo. Los Mitos de la Ciencia. Buenos Aires, Argentina. Editorial Planeta. 2008.

¹³ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, p.4

perspectiva es importante señalar que el mito ha pasado, básicamente, por tres etapas distintas desde los orígenes de la sociedad hasta hoy:

1.- Desde el surgimiento de las tribus organizadas y de las primeras civilizaciones en América, Mesopotamia, Egipto o Roma, hasta el siglo XVI era considerado como un pilar fundamental en la construcción de las comunidades. Las creencias que se tenían hacia él circundaban en el terreno de la verdad llegando a considerarse incluso como historias reales.

2.- Luego, en el siglo XVII con el esplendoroso desarrollo del pensamiento racional el mito se relacionó, durante muchos años, con la superstición y la ingenuidad siendo situado en el descrédito y la desvaloración.

3.- Finalmente, desde los inicios del siglo XX, ha sido retomado y valorado por quienes plantean que en el mito se encuentran las bases para la construcción de las conductas sociales, lo que ha sido reafirmado por las evidencias encontradas en las diferentes organizaciones humanas y que analizaremos más adelante.

A través de la historia del ser humano, el mito ha estado inserto en el imaginario y en las creencias de todas las culturas. Ha sido objeto de estudio de intelectuales de diversas disciplinas del conocimiento. Sus causas, sentido, clasificaciones han sido abordadas especialmente durante el siglo XX por numerosos investigadores europeos entre los cuales tendremos como referentes de éste trabajo a Mircea Eliade, Lévi Strauss, Hans Georg Gadamer, Roland Barthes, Friedrich Nietzsche, Carl Gustav Jung. Luego de extensas investigaciones ellos han abierto nuevas visiones estableciendo características, relaciones y sentido a los mitos, a la vez de reimpulsar su valoración e identificación hacia las sociedades y civilizaciones más complejas de Oriente y Occidente.

No podemos dejar de considerar, en este trabajo, que las investigaciones más avanzadas y visibles respecto del mito han sido desarrolladas en Europa, lo que lleva a tomar en cuenta que dichos estudios están realizados desde el punto de vista de intelectuales pertenecientes a una cultura determinada, en la que se aloja una forma de percibir e interpretar el mundo a través de su tradición filosófica, científica y política

particular. Con los antecedentes históricos e influencia del Renacimiento, por un lado, y de la Ilustración, por otro, los autores europeos del siglo XX han debido despojarse de condicionamientos ideológicos que establecen que la razón se instala como el pilar central y únicamente válido para alcanzar certidumbres y desarrollo humano.

En tal sentido Lévi Strauss nos comparte la observación de este problema cuando aborda la pregunta acerca de qué significado podrían tener las historias mitológicas recogidas en las distintas culturas considerando que su recopilación ha estado a cargo de investigadores externos a las comunidades estudiadas, es decir, de personas formadas bajo otros paradigmas y que por lo tanto no alcanzarían a ver, a cabalidad, todos los misterios y rasgos culturales que guarda cada mitología. Es así como comenta también el valor de la estrategia de contar con la guía y asesoría de habitantes originarios a los lugares en los que se estudia un mito pues ellos conocen, de manera más cercana, la sensibilidad y el imaginario de su cultura.

En sus viajes de recopilación y observación de mitos y rituales en diversas tribus de Sudamérica, Centroamérica, Norteamérica, África y Oceanía Lévi Strauss y Mircea Eliade han conocido no sólo los relatos mitológicos de pueblos distintos a los suyos, sino que también han observado creencias, conductas sociales, modos de organización política y religiosa diferentes a las que habían visto en sus sociedades de origen.

Dichas creencias, que Mircea Eliade define como *mitos vivos*, se han mantenido vigentes en el imaginario de la población a tal punto de mover a actos en la vida cotidiana o en ceremonias individuales y/o comunitarias. Influye, por tanto, de tal modo en la cultura que lo aloja, que la población se ve movida a realizar acciones que signifiquen, acciones impulsadas por una historia mítica a través de las cuales revelan sus creencias. Esto es lo que Eliade denomina *comportamiento mítico* y que ejemplifica en las acciones realizadas por un pueblo observado en uno de sus viajes al Congo, en 1960:

“En ciertos pueblos, los indígenas quitaron los techos de las chozas para dejar paso libre a las monedas de oro que harán llover los antepasados. En otros, en medio del abandono general, tan solo se cuidaron de los caminos que conducían

al cementerio, para permitir a los antepasados el acceso al pueblo. Los mismos excesos orgiásticos tenían un sentido, ya que, según el mito, el día de la Nueva Era todas las mujeres pertenecerán a todos los hombres. ”¹⁴.

Para poder entender las áreas más profundas de esta creencia y comportamientos sociales han debido considerar otras variables culturales y humanas, al mismo tiempo de implementar otros caminos metodológicos para poder internarse en la comprensión de mitos que se presentan como estructuras de pensamiento que, a la vez de ser complejas, evidencian una diversidad de formas de concebir la existencia.

“Lo que nos importa, ante todo, es captar el sentido de estas conductas extrañas, comprender su causa y la justificación de estos excesos. Pues comprenderlos equivale a reconocerlos en tanto que hechos humanos, hechos de cultura, creación del espíritu- y no irrupción patológica de instintos, bestialidad o infantilismo-.”¹⁵

Los investigadores modernos toman entonces el resguardo necesario para poder avanzar con la mayor veracidad en sus estudios. A tal punto llega su mesura y la consideración de los múltiples caminos de análisis que incluso Lévi Strauss propone traspasar los límites de los paradigmas científicos al ir más allá del método cartesiano cuando se trata de cómo descifrar y comprender un mito:

En efecto el estudio de los mitos plantea un problema metodológico en virtud del hecho de que no puede conformarse al principio cartesiano de dividir la dificultad en tantas partes como haga falta para resolverla. No existe término verdadero del análisis mítico, ni unidad secreta por asir al final del trabajo de descomposición. Los temas se desdobl原因 hasta el infinito.¹⁶

¹⁴ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, p.5

¹⁵ Ibid.

¹⁶ LÈVI- STRAUSS Claude, “Lo Crudo y lo Cocido I”, México. Fondo de Cultura Económica. 1968, p 15

Desde esta propuesta podemos entender, entonces, que el estudio del pensamiento mitológico no es posible realizarlo solamente desde un criterio racional pues esto nos llevará por un camino inerte al final del cual nunca comprenderemos en profundidad el objeto de estudio de esta tesis.

Queda así planteada la característica del mito en cuanto a ser la manifestación de aspectos que emanan, en gran parte, desde la percepción, la intuición y la imaginación, desde lo que Jung denomina como la psique. En este sentido es posible señalar que la enorme variedad de mitologías que rondan en las comunidades de los distintos continentes han brotado desde el imaginario, influido a su vez, por la geografía, el clima y las tradiciones culturales. La mitología del extremo sur de Chile, por ejemplo, en donde encontramos a los Selknam, no es la misma de los huilliche, chonos y payos de la zona de Chiloé y a su vez, ésta, no es la misma de los aymara en el norte del país. La razón en estos casos no ha actuado de manera independiente sino sobrepasada por la influencia del medio y las circunstancias: El frío extremo en el caso de los Selknam, la presencia absoluta de mar y lluvia en el de los habitantes originarios de Chiloé y el desierto árido en la situación de los aymara. No obstante, los mitos de los diversos pueblos ubicados en distintos sectores del mundo sí guardan relación- como lo veremos más adelante- en aspectos esenciales, provocándose entonces una paradoja que hace más complejos los estudios. Bajo estas consideraciones el mito se transforma en una estructura de pensamiento con límites difusos, lo que deja abiertos nuevos y variados caminos de investigación e interpretación.

1.2.- Diversidad de opiniones en torno a lo que es el mito

¿Qué hay de interés en el mito que llama la atención de connotados estudiosos?

Un aspecto que podría llamar la atención tiene que ver con que el mito deja en evidencia características del ser humano en relación con todos los ámbitos de su vida y por lo tanto manifiesta, también, particularidades de las sociedades que construye. En razón de esto Roland Barthes señala que “es un hecho cierto que la mitología participa de una forma de hacer el mundo”.¹⁷

¹⁷ BARTHES Roland. Mitologías. Duodécima edición en español. Coyoacán, México. Siglo XXI Editores, Coyoacán. 1999, p 137

El análisis profundo del mito se llena de una complejidad especial y Lévi Strauss, nos advierte de esto cuando señala- como citamos anteriormente- que en el mito “los temas se desdoblan hasta el infinito”¹⁸.

Por lo tanto, definir de manera concluyente el concepto de mito se hace difícil pues, además de presentar una enmarañada naturaleza, se suma el hecho que los estudios se han realizado desde distintas especialidades por lo que cada observador lo juzga desde su particular perspectiva. Mircea Eliade también vislumbra lo vasto de este tema y señala lo difícil de estipular ideas definitivas:

¿Acaso es posible encontrar una definición *única* capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas y tradicionales? El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.¹⁹

En consecuencia de esta situación-, los análisis del mito han ampliado sus áreas de observación y así, por ejemplo, el Suizo Carl Gustav Jung, desde la sicología, plantea que los mitos son expresiones del inconsciente de cada ser humano y de toda la humanidad.

Se podría deducir que las manifestaciones de la mitología... tienen, en última instancia, su base en lo inconsciente.²⁰

Eliade, por otro lado, desentraña la visión mística y sagrada de los mitos, vinculándolos con la espiritualidad.

¹⁸ LÉVI- STRAUSS Claude, “Lo Crudo y lo Cocido I”, México. Fondo de Cultura Económica. 1968, p 15

¹⁹ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, p.6

²⁰ JUNG Carl Gustav, Arquetipos e inconsciente colectivo. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós. 1982, p. 93

Vivir los mitos implica, pues, una experiencia verdaderamente “religiosa”, puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana.²¹

Por su parte el semiólogo francés Roland Barthes propone una interpretación del mito desde la semiótica. El nos plantea que el mito es *un habla* por lo que comprender el mito de un héroe, por ejemplo, pasa fundamentalmente, por la forma en que se habla de él y no por el héroe, en si.

El mito no se define por el objeto de su mensaje, sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces todo puede ser un mito? Si, yo creo que si, porque el universo es infinitamente sugestivo²²

La esencia del mito subyace en el modo de transmitir la *imagen mítica* y este modo se vale del lenguaje no sólo verbal, sino también visual y auditivo- musical. Con este planteamiento de Barthes es posible desde ya entender cómo el arte, en sus diversas manifestaciones, encuentra vínculos con el mito al estar constituido por lenguajes estéticos que transmiten conceptos, al mismo tiempo de provocar emociones y finalmente el alojamiento de ideas en sus espectadores.

El mito, para Barthes, entonces, no es sólo una historia verdadera y sagrada, como lo concibe Mircea Eliade, sino que también puede ser una forma de vida de la monarquía francesa, un personaje de Hollywood o una ideología política. Quizás el mito por una parte puede dar el carácter de sagrado a un objeto, pero en otros casos lo eleva a un estado sublime, lo que no tiene la misma relación con lo sagrado. Por lo tanto un lugar, por ejemplo, también podría ser posicionado como mito gracias a la forma en que se habla de él. Es el caso de la Ciudad de los Césares, como un ejemplo de lugar imaginario, o la ciudad de Nueva York como ejemplo de lugar real. Ambas ciudades han visto acrecentada su fama hasta transformarse en espacios míticos gracias a relatos y películas que elaboran creencias y mueven a viajes. Pero la Ciudad de los Césares se

²¹ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, p.11

²² BARTHES Roland. Mitologías. Duodécima edición en español. Coyoacán, México. Siglo XXI Editores, Coyoacán. 1999, p 108

vincula, por los relatos, con un lugar sagrado en donde habitan los dioses, en tanto que en el caso de la ciudad de Estados Unidos se agregan canciones, poesías, fotografías expuestas en galerías internacionales que la transforman en un espacio sublime, o más precisamente, extraordinario, y la encumbran como un modelo de ciudad contemporánea, un referente moderno donde habita toda la cultura de Occidente. Pero en ningún caso es entendida como un lugar sagrado en el que se entablan contactos espirituales y mucho menos con dioses que orientan conductas morales.

Dentro de las propuestas de Barthes no podemos dejar de mencionar aquella que se refiere a la búsqueda de lo esencial por parte del mito

Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica.²³

Este rasgo se transforma, desde nuestra perspectiva en una de las características imprescindibles del mito, puesto que al referirse a lo esencial trasciende el espacio religioso o político y se sitúa en cualquier ámbito de la humanidad. Partiendo desde la base que el mito es un relato que expresa una forma de percibir, intuir y pensar el mundo podemos entender, con esta idea de Barthes, que dicho relato aborda los temas desde su sustancia. No es un relato que se sustente en un sistema racional, una base y orden histórico o científico de los hechos. En concordancia con el planteamiento de Levi Strauss, la lógica de la existencia palpable y cotidiana, sujeta a leyes físicas de *causa y efecto* lógico no definen el espacio del mito. Por lo tanto no tiene necesariamente una lógica racional en su relato. El mito es eminentemente una historia con significados que, en último término entregan un sentido.

Quizás por esta razón el pensamiento mitológico suele asociarse con la religión y, en algunos casos específicos, con el arte. La religión por ejemplo siempre ha dedicado sus esfuerzos a dar sentido a la vida del hombre y a la existencia, en tanto que el arte, en ciertos periodos de su historia, como el romanticismo, el expresionismo o el

²³ BARTHES Roland. Mitologías. Duodécima edición en español. Coyoacán, México. Siglo XXI Editores, Coyoacán. 1999, p 129

existencialismo ha centrado su preocupación en la esencia del ser humano y su relación con el mundo.

En un camino de análisis, más abierta aun es la posición del filósofo belga, Levy Strauss, quien a través de sus obras no establece una definición acabada del mito pero sí recorre todas las posibilidades de estudio e hipótesis acerca de éste. Apartado de declarar ideas inamovibles, muchos de sus argumentos dan razones para situarse en una postura de prudencia. Y es que cuando cree que va a alcanzar una claridad que le ayude a determinar una definición, se produce un descubrimiento, en sus investigaciones, que lo llevan a nuevas consideraciones. No obstante, esta misma dificultad para cimentar un sistema definitivo de comprensión del mito, es la que le entrega la libertad, casi infinita, para recorrer todas las opciones posibles de investigación y estudio. Una declaración que denota esta postura es la que expresa en uno de sus libros

Tampoco habrá de sorprenderse si este libro, que reconocemos consagrado a la mitología, no se priva de tirar cuentos, leyendas, tradiciones pseudo históricas, ni de recurrir mucho a las ceremonias y ritos. En efecto, rechazamos las opiniones demasiado apresuradas acerca de lo que es mítico y lo que no lo es, y reivindicamos para nuestro uso toda manifestación de la actividad mental o social de las poblaciones estudiadas.²⁴

Desde esta posición propone que para comprender los mitos hay que realizar una observación y comparación de un grupo de mitos para luego yuxtaponerlos y elaborar una estructura a partir de sus elementos y códigos comunes.

²⁴ LÈVI- STRAUSS Claude, “Lo Crudo y lo Cocido I”, México. Fondo de Cultura Económica. 1968, p 14

1.3.- Acuerdos para comprender el mito

Con todo esto, aun en medio de la diversidad de posiciones y a pesar de lo incierto que puede ser una definición, con los años se han ido cimentando ideas comunes que edifican y fortalecen no sólo una parte de este universo complejo del mito sino que también aclaran los modos de acercarse a él para un mejor entendimiento.

Entonces lo que empezaremos por proponer es una definición que integra ideas fundamentales acerca del mito, características observadas por la gran mayoría de quienes se han internado en este tema. A partir de esto procederemos a establecer relaciones con las características que los distintos autores atribuyen al mito y con ello entregaremos también ejemplos de mitos vinculados a tales características.

Según se desprende de las reflexiones de Mircea Eliade, Lévi Strauss, Carl Jung y Roland Barthes es posible articular la siguiente definición que orientará nuestro trabajo:

El mito es una imagen que a través del lenguaje y el relato es sublimada o elevada a la categoría de sagrada y opera como referente para diferentes grupos sociales, en cualquier ámbito de su organización. Nace como imágenes primigenias alojadas en el inconsciente del ser humano y se proyecta en relatos de carácter extra cotidiano, sublime y mágico, trascendiendo las leyes de la naturaleza.

1.3.1.- El Mito dador de sentido

Una de las cualidades que distinguen al mito es que éste da sentido a diferentes aspectos de la vida del hombre, es decir, aporta una explicación contundente, otorga esperanza, entrega consuelo o ratifica decisiones.

Esto nos lleva a considerar que una de las formas de comprender el mito y, luego, su lugar en la vida del ser humano es tener en cuenta esta condición del hombre creador de mitologías.

Encontrar sentido a la existencia y a las distintas instancias de la vida es una de las características de la humanidad, lo cual es mencionado y analizado constantemente desde la filosofía, el arte y la religión.

El hombre, positivamente, necesita ideas y convicciones generales que le den sentido a su vida y le permitan encontrar un lugar en el universo. Puede soportar las más increíbles penalidades cuando está convencido de que sirven para algo²⁵

Quizás esta característica de flexibilidad psicológica es una de las causas de subsistencia del ser humano pues le ayuda a soportar y trascender de alguna manera momentos difíciles y traumáticos. Por otro lado, la articulación de un sentido en las diferentes áreas de desarrollo de las sociedades impulsa el movimiento y este es el caso de las guerras, las invasiones, la defensa. En este sentido basta observar las estrategias elaboradas al respecto, por el régimen nazi, para justificar todo su accionar durante la segunda guerra mundial. Pero sobre este punto haremos una explicación más en detalle en las siguientes páginas.

1.3.2.- El mito como conservación de la memoria.

Otra característica del mito que mueve a su valoración en las culturas, se relaciona con la cualidad que tiene de inducir a la conservación de la memoria no sólo en el ámbito de la cultura de un pueblo sino también en relación a la existencia, o existencias individuales.

En tal sentido Eliade explica que las culturas ven en el mito la cualidad de la *anamnesis*, es decir, la posibilidad de no olvidar sus orígenes. El mito mantiene la posibilidad de retornar a un principio que determina el carácter de un pueblo, sus costumbres e ideologías y ese inicio está situado en un espacio y tiempo sagrado. Desde ese origen se ha venido construyendo, en una sumatoria coherente con la del principio de los tiempos, un conocimiento del universo y de la vida.

²⁵ JUNG Carl Gustav, "El hombre y sus símbolos", Barcelona, España. Editorial Paidós. 1995, p 89

Mircea Eliade nos explica que en la creencia india olvidar se asocia al morir, a perderse de si mismo. Para los griegos, en tanto, no sólo había un conjunto de mitos de anamnesis que daban valor al recuerdo de los orígenes de su cultura, sino que también de las vidas anteriores y esta concepción era incluso adherida al pensamiento filosófico.

Platón conoce y utiliza estas dos tradiciones concernientes al olvido y la memoria. Pero las transforma y reinterpreta para articularlas en su sistema filosófico.²⁶

Este ejemplo del filósofo griego nos da la oportunidad de pensar que cuando la sociedad occidental toma como referente del conocimiento a la civilización griega debe tener en cuenta que para estos no era sólo la razón el camino para acercarse a la verdad, sino que también consideraban importante la sabiduría que se obtenía en los planos metafísicos.

En el caso de los pueblos se acrecientan los métodos de sanación, de sabiduría para la convivencia, en armonía, de la comunidad y de las técnicas de caza. En el caso de las civilizaciones modernas podemos descubrir la piedra angular de la moralidad y los valores patrios, los fundamentos de concitan la unidad.

En la investigación de Nicolás Gissi Barbieri, acerca de la comunidad huilliche de San Juan de la Costa queda de manifiesto la importancia que para esta cultura de ascendencia prehispánica tiene la conservación de la memoria.

De acuerdo a Deleuze, estaríamos ante el olvido como imposibilidad del retorno, y la memoria como necesidad de reanudación, “así resisto, así me constituyo”.²⁷

Es decir que la rememoración se instala como una forma de resistencia y permanencia cultural a través de los mitos. En el caso del pueblo huilliche la anamnesis encuentra su

²⁶ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, p.54

²⁷ GISSI BARBIERI Nicolás, Aproximación al conocimiento de la memoria Mapuche- Huilliche en San Juan de la Costa. Tesis para optar al título de antropólogo social. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultades de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología. 1997, p 95

sustento especialmente en la vigencia de los mitos de El Inca Atahualpa, mitos que dentro de una cultura ya fusionada con la religión católica homologan a este personaje con la figura de Cristo. Ambos personajes mantienen en la mente de la comunidad la esperanza de la llegada de justicia, pero la diferencia de Atahualpa está en su condición de americano y se le tiene presente como un dios del pasado que resucitará en el futuro precisamente para restablecer la justicia y un orden acorde a las creencias de este pueblo. Hoy con mayor razón, debido al proceso de reivindicación de las culturas originarias, esta figura va tomando más fuerza en la comunidad huilliche dando mayor impulso a la conservación de la memoria.

1.3.3.- Carácter mágico de los mitos

Desde otro lugar de observación podemos encontrar la dimensión mágica de los mitos. Para el filósofo mexicano Mauricio Beuchot es condición inherente del ser humano, la necesidad de magia²⁸, lo cual lo convierte en un creador de mitos. El hombre necesita ser feliz. En tal sentido y acorde con el planteamiento referente al ser humano y su necesidad de huir de la realidad, Jaime Valdivieso nos señala:

De aquí que transforme en mitos las ciudades, muchos acontecimientos de importancia colectiva, objetos materiales y culturales, ideas políticas y religiosas, los astros del deporte y del cine, sus propios anhelos y fantasías.²⁹

James Frazer, quizás el antropólogo más reconocido en el estudio de la magia en la cultura, a través de su obra *“La Rama Dorada”* valora esta categoría de pensamiento como principio de una evolución del hombre que más tarde derivó en la religión e incluso en la ciencia. Pero al referirse específicamente a la magia Frazer no da un valor de trascendencia a la magia y define claramente:

²⁸ Ver BEUCHOT Mauricio. Semántica de las Imágenes. Figuración, Fantasía e Iconicidad. México. Siglo XXI Editores, 2007.

²⁹ VALDIVIESO Jaime. El mito de Sísifo y su significado en el mundo actual: Los mitos en Latinoamérica: Bolívar, José Martí y Fidel Castro. Desdén y anemia de los mitos nacionales: Lautaro y la Araucana. *Revista Atenea*, (487): p. 137. Primer semestre 2007.

La magia es un sistema espurio de leyes naturales, así como una guía errónea de conductas; es una ciencia falsa y un arte abortado. Considerada como un sistema de leyes naturales, es decir, como expresión de reglas que determinan la consecución de acaecimientos en todo el mundo, podemos considerarla como magia teórica; considerada como una serie de reglas que los humanos cumplirán con objeto de conseguir sus fines, puede llamarse magia práctica. Mas, hemos de recordar al mismo tiempo que el mago primitivo conoce solamente la magia en su aspecto práctico; nunca analiza los procesos mentales en los que su práctica está basada y nunca los refleja sobre los principios abstractos entrañados en sus acciones. Para él, como para la mayoría de los hombres, la lógica es implícita, no explícita; razona exactamente como digiere sus alimentos, esto es, ignorando por completo los procesos fisiológicos y mentales esenciales para una u otra operación: en una palabra, para él la magia es siempre un arte, nunca una ciencia³⁰

Además en su obra James Frazer señala que se considera mágico, por una parte, aquello que no tiene explicación, que está escondido a las posibilidades de percepción básica, y que por lo tanto se mantiene en el terreno de lo misterioso. La magia para Frazer es una pseudo ciencia en donde opera una pseudo lógica. Se vale de la adivinación y la superstición.

También se considera mágico aquello que tiene efectos maravillosos, es decir, efectos que provocan asombro por traspasar las barreras de lo imposible y por transgredir las normas conocidas de la física, la química y la lógica concebida por el pensamiento racional europeo.

³⁰ FRAZER James. La Rama Dorada. Madrid, España. Ediciones F.C.E. 1944. p. 34

A estos argumentos se unen los planteamientos de Bronislaw Malinowski:

La magia es el único poder específico, fuerza única en su clase, que solo el hombre tiene, que se libera solamente por su arte mágico, que brota de su misma voz y que es convocado por la celebración del rito³¹.

De este modo comprendemos que la magia forma parte de un sistema de creencias en los que están involucrados tanto el rito como el mito, con los relatos y personajes que tutelan la sociedad en que se alojan. Además, por causa del rito, se integra en este conjunto el símbolo. Pero a este tema nos referiremos más adelante.

Cuando hablamos de las personas que conducen un rito y a la vez mantienen viva la memoria de un mito estamos hablando de aquellos que son considerados sacerdotes, machis o chamanes. En estos casos la magia está fabricada por la tradición y se continúa por la tradición hereditaria o exclusiva, lo que hace que no sea una disciplina abierta a la sociedad sino oculta, que se enseña por medio de misteriosas iniciaciones a integrantes particulares de un grupo social o familiar. La magia es siempre posesión del hombre y ello es así merced al conocimiento de éste o de un ser semejante a él.

Por otro lado en los procedimientos del pensamiento mágico no están presentes las reglas del método cartesiano. Ya veíamos anteriormente que para los antropólogos James Frazer y Bronislaw Malinowski el pensamiento mágico no se guía por la razón ni por la observación y vive en una atmósfera de misticismo. Es decir, emerge de un modo de pensamiento en el que no existe una averiguación y conocimiento de las causas de un fenómeno, lo que es suplantado por una explicación emanada de la imaginación y del encadenamiento de razones con una pseudo lógica.

Este aspecto, desde nuestra perspectiva, merece considerar que los conceptos de lo racional en que se sostenían Frazer y Malinowski estaban reglados por acuerdos de pensamiento ilustrado europeo, los que a su vez apuntaban a una forma de acercarse a la realidad. La diferencia se produce, entonces, cuando entendemos que la realidad puede tener una gran cantidad de variables y puntos de vista coherentes. Cabe

³¹ MALINOWSKI Bronislaw. Barcelona, España. Magia, Ciencia y Religión. Editorial Planeta- de Agostini, 1993, p. 27

preguntarse entonces si es que efectivamente no ha habido un ordenamiento o sistema de pensamiento para las prácticas de magia en las culturas que la practicaban.

Nuestra pregunta encuentra inmediatamente respuesta en Mircea Eliade quien demuestra que el ejercicio de la magia en las culturas ha evidenciado un sistema complejo de operación y uno de los claros ejemplos que deja de manifiesto lo señalado, lo podemos encontrar en su obra, “*Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Éxtasis*”. Dicho documento presenta un estudio de las estructuras que cada cultura ha construido en Asia, Oceanía y en el continente americano, las cuales contienen creencias en la magia y sus prácticas.

El pensamiento originario de la magia es la idea de un poder místico e impersonal en el que creen la mayor parte de los pueblos. Este poder es la esencia de la magia que Frazer y Malinowski atribuyen a un pensamiento primitivo. Tal denominación también nos parece válida mirarla desde otra perspectiva y no considerarla necesariamente primitiva, puesto que hasta hoy el cristianismo, la institución religiosa más poderosa de occidente, defiende la creencia en los milagros. Estos, contenidos en la biblia y en los relatos acerca de los santos, dan cuenta de rasgos mágicos en los que se realizan actos maravillosos que transgreden las leyes físicas causando asombro, pero que la creencia judeocristiana no reconoce como tal, sino que define como milagro.

Acerca del rasgo cultural vinculado con lo mágico, en América Latina, encontramos a los autores Octavio Paz, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo, al filósofo Leopoldo Cea y Carlos Castaneda. Este último, en su libro “*El Conocimiento Silencioso*” reflexiona acerca de las posibilidades que tienen los indígenas mesoamericanos Nagual de establecer conexiones con los mundos sagrados, de realizar acciones revestidas de magia.³²

1.3.4.- El rito como ceremonial de rememoración del mito :

Mediante la conmemoración de los mitos del origen aparece entonces el concepto de *tradicón*, la que se mantiene a su vez gracias al *rito*. Estos mantendrían viva la

³² Ver CASTANEDA Carlos. El Conocimiento Silencioso. Distrito Federal, México. Editorial Planeta mexicana. 2008.

conciencia de pertenecer a una cultura y de existir en concordancia con un criterio de orden universal.

El rito fuerza al hombre a trascender sus límites, le obliga situarse junto a los Dioses y los héroes míticos para poder llevar a cabo sus actos. Directa o indirectamente el mito opera una “elevación” del hombre”³³

En la explicación de Mircea Eliade el rito no es una ceremonia de conmemoración sino que es la vivencia tangible del mito, por lo cual las personas que participan de él vuelven a estar en un tiempo y espacio sagrado, fuera del tiempo histórico o inmediato. Como lo señalamos anteriormente, esto se debe a que el ser humano, generalmente ha demostrado una tendencia a no poder vivir solamente encerrado en su realidad, no puede cargar solamente con el peso de la historia. Observación que es presentada también por intelectuales latinoamericanos.

“El hombre moderno, por otra parte, con fe y esperanza en el “progreso”, y en el avance incesante de la historia (concepto transparente en toda la obra de Hegel), necesita crear y recrear mitos; con ellos alimenta su imaginación y sus sueños; a través de ellos trasciende y combate la historia, la sequedad y el vacío del diario vivir.”³⁴

El mito, vivido a través del rito se transforma, entonces, en una “vuelta a casa”, una esperanza, en una forma de consuelo ante aspectos inevitables de la vida como el sufrimiento por la injusticia, la muerte, la soledad. Es una forma de emerger, por ejemplo, de la frustración ante el fracaso ya que, como lo señalamos, en el mito rememorado a través del rito se reencuentra el sentido para los diferentes aspectos de la condición humana.

Pero para comprender la estructura del rito debemos acudir a la observación del símbolo pues “el símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las

³³ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Barcelona, España. Editorial Labor S. A. 1991, p 63

³⁴ VALDIVIESO Jaime. El mito de Sísifo y su significado en el mundo actual: Los mitos en Latinoamérica: Bolívar, José Martí y Fidel Castro. Desdén y anemia de los mitos nacionales: Lautaro y la Araucana. *Revista Atenea*, (487): p. 137. Primer semestre 2007.

propiedades específicas de la conducta ritual.”³⁵ Víctor Turner considera que la emoción se encuentra ligada al símbolo, lo que nos lleva a comprender que el sistema total de un ritual, conformado por símbolos, induce a quienes lo vivencian, a ser afectados en sus sentimientos. Lo sensorial es una condición del elemento simbólico por lo que se espera que provoque sentimientos y deseos. Desde aquí deriva que el símbolo se constituye como un referente valórico pues concita la atención de quienes lo observan.

Consideramos importante señalar cuatro atributos del símbolo ritual expresadas por Edward Sapir:

- Condensación de muchos significados en una forma única. Es decir que una imagen puede ser interpretada de muchas formas según el contexto social e histórico. Una imagen simbólica permanece en el tiempo pues se transforma en un elemento de carácter vigente.
- Economía de referencia
- Predominio de la cualidad emocional
- Vínculos de asociación con regiones del inconsciente

En relación a este último atributo del símbolo, Carl Jung señala que los símbolos son precisamente una manifestación espontánea emanada desde lo más profundo del inconsciente a través de los sueños. Lo oculto y lo indescifrable del inconsciente adquiere formas reconocibles por el individuo que sueña y esa forma es la que Jung denomina como imagen simbólica en el contexto del sueño.³⁶

Con todo lo analizado, el rito debería entenderse como un ceremonial constituido por una estructura conformada por símbolos que derivan en un acontecimiento vivo y que por consecuencia imprime vida al mito. Cada símbolo, a su vez, se transforma en un vehículo que influye en la formación de ideas y conductas y lo expresado a continuación por Víctor Turner en su investigación en la tribu Ndembu, en Zambia, da cuenta de las características de todo ritual religioso, político o social.

³⁵ TURNER Víctor. La Selva de los Símbolos. Cuarta edición. Madrid, España. Siglo XXI Editores. 2005. p. 21

³⁶ Ver JUNG Carl Gustav. El hombre y sus símbolos. Barcelona, España. Editorial Paidós. 1995.

No debe olvidarse que los símbolos rituales no son meros signos que representan cosas conocidas: los ndembu, sienten que poseen eficacia ritual, que están cargados con fuerza que brota de fuentes desconocidas y que son capaces de actuar sobre las personas y sobre los grupos que entran en contacto con ellos. Induciéndoles a que se orienten en la dirección deseada o simplemente haciéndoles mejores³⁷

1.4.- Causa y permanencia del mito según Carl Gustav Jung

¿Qué es lo que provoca que el pensamiento mitológico perdure durante tanto tiempo en el ser humano? ¿En qué radica el poder del relato y del símbolo, contenido en el mito? ¿Por qué los especialistas en el tema sostienen que los mitos se encuentran en todas partes y en todos los tiempos? Lévi Strauss plantea

Las historias de carácter mitológico son, o lo parecen, arbitrarias, sin significado, absurdas, pero a pesar de todo diríase que reaparecen un poco en todas partes³⁸

Cuando observamos y comparamos mitos de diferentes zonas del mundo es posible encontrar que se repiten ciertas imágenes o hechos contenidos en las narraciones, pero más aun se repiten los motivos, es decir, los significados que impulsan las historias y las imágenes de personajes. Lévi Strauss, por ejemplo, menciona la similitud entre un mito de la zona de Canadá y un mito Bororo de la zona de Brasil, en tanto que Carl Jung y Mircea Eliade demuestran las similitudes temáticas y de personajes que los mitos contienen no sólo en culturas de distintos lugares geográficos sino que también en sociedades de distintas épocas.

Al respecto, un análisis interesante es el que expone Carl Jung desde el punto de vista del psicoanálisis y desde sus teorías acerca del inconsciente colectivo y los arquetipos. A

³⁷ TURNER Víctor. La Selva de los Símbolos. Cuarta edición. Madrid, España. Siglo XXI Editores. 2005. pp 59, 60

³⁸ LÉVI STRAUSS Claude. Mito y significado. Bélgica. Editorial Alianza. 2002. p 33

través de ésta será posible comprender la vigencia del mito y las causas de su permanencia en el tiempo.

En principio, Jung explica que el ser humano, a pesar de los miles de años de evolución de su mente, a pesar de lo que significó la invención de la escritura en cuanto a simbolización de ideas y expansión del pensamiento, no ha alcanzado aun un desarrollo completo de la conciencia. Más aún, a pesar de vivir inserto en la modernidad está muy lejos de alcanzar una madurez total de sus potencialidades, por lo que es posible establecer que la mente y la psique están llenas de capacidades por desarrollar. Estas “zonas” que no han alcanzado un desarrollo de la conciencia -zonas *sumidas en las tinieblas*- serían las que constituyen el inconciente.

La psique (denominación del ámbito de la sicología que también tiene su origen en el personaje del mismo nombre de la mitología griega y que representa a la *esencia* del ser humano) sería el lugar de la mente donde se mantendría el inconciente. En éste, a su vez, se encontrarían las imágenes y pensamientos inherentes a la condición de un ser humano, todo lo que está fuera de lo racional y de lo conciente; las conductas animales y sus lazos con ellas es decir los impulsos, la intuición, las fuerzas instintivas, e incluso el sentido de identificación con animales específicos lo que, aun en nuestros tiempos, daría lugar al totemismo.³⁹ Esto deja en evidencia que una verdad que aflora en el ser humano es su naturaleza animal (furia, celos, instinto asesino, impulso sexual sin miramientos). Algo así es lo que plantea el médico y dramaturgo alemán Georg Büchner en sus estudios y en su obra teatral “Woyzeck”.

El mito sería entonces la contribución, en la historia del hombre, para su evolución- y sin perder su conexión con lo animal- puesto que establece modelos e ideales de conducta para poder vivir en sociedad.

El inconsciente influye en la conciencia y, por ende, en la conducta de las personas. Prevalece, en consecuencia, en su percepción e interpretación del mundo y en la

³⁹ En su libro “*El Hombre y sus símbolos*” Jung nos da una serie de ejemplos actuales de ejércitos que contienen imágenes de animales y aves en sus medallas, luchadores que llevan trajes y máscaras pintadas con animales. Nosotros podemos identificar también escudos nacionales con la imagen del águila como símbolo de fuerza, equipos de futbol con imágenes de toros, instituciones de educación con dibujos de búho, leones. De esto se desprende una característica que desde las tribus antiguas ha tenido el ser humano, la que se refiere al deseo de sentir el traspaso de las habilidades físicas de un animal para un mejor desempeño en sus funciones.

elaboración de reglamentos, filosofías, sistemas políticos, religiones y mitos. Esta herencia psicológica de la humanidad es la que Jung define como *inconciente colectivo*.

Todo este mundo alejado de la conciencia del ser humano y de una visión lúcida o racional, sale a flote a través de los sueños, en los que emerge una infinidad de elementos difíciles de descifrar. Imágenes que, particularmente, son denominadas por Jung como *símbolos* y que aparecen como una forma de representar lo que los códigos de la razón no alcanzan a elaborar, es decir, son imágenes instintivas que no brotan de manera organizada ni preconcebida y que requieren ser interpretadas, pues acarrean miedos, impresiones y elementos propios de la mente. Es por esto que los símbolos son la expresión más auténtica de los seres humanos.

El hombre se siente aislado en el cosmos porque ya no se siente inmerso en la naturaleza y ha perdido su emotiva “identidad inconciente” con los fenómenos naturales... Su contacto con la naturaleza ha desaparecido y, con él, se fue la profunda fuerza emotiva que proporcionaban esas relaciones simbólicas. Esa enorme pérdida se compensa con los símbolos de nuestros sueños. Nos traen nuestra naturaleza originaria: sus instintos y pensamientos peculiares. Sin embargo, por desgracia, expresan sus contenidos en el lenguaje de la naturaleza, que nos resulta extraño e incomprensible”.⁴⁰

Los símbolos pueden encontrar su causa en la vida personal del soñante pero también pueden no pertenecer a su individualidad. Pueden aparecer sin razón aparente, son lo que Sigmund Freud, profesor en la primera etapa de formación profesional de Jung, llama los “remanentes arcaicos” y que no tienen relación con la experiencia de vida personal del soñante sino con una herencia primitiva. Estos, al mismo tiempo, se van repitiendo en cada individualidad, y más sorprendentemente aun, en cada sociedad.

⁴⁰ JUNG Carl Gustav. El hombre y sus símbolos. Barcelona, España. Editorial Paidós. 1995. p 95

Los símbolos son, así, la expresión de *motivos* comunes a toda la humanidad y recurrentes para todos los seres humanos y se manifiestan en imágenes que aparecen, también, en los mitos de todas partes del mundo, aun en épocas distintas.

Dichos motivos comunes son los que Jung cataloga como *arquetipos*.

El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalles sin perder su modelo básico. Hay por ejemplo muchas representaciones del motivo de hostilidad entre hermanos, pero el motivo en sí, sigue siendo el mismo.⁴¹

En su propuesta Jung identifica arquetipos de **Iniciación, el Ánima, el Animus, la Madre, la Sombra, el Sí Mismo, el Héroe, Edad de Oro o Paraíso Terrenal.**

Estos arquetipos, al no tener conexión con la racionalidad de las personas, brotan desde la psique cargados de emotividad y no están conducidos por una voluntad. Es por esto que ejercerían tanto poder sobre las personas y al mismo tiempo lo que demostraría que las mitologías son la expresión más profunda de los seres humanos en toda época.

Para Jung es extraño que los investigadores del mito no consideren el vínculo existente entre éste y el alma, pues “los mitos son ante todo manifestaciones síquicas que reflejan la naturaleza del alma”.⁴²

Así comprendemos que, aun existiendo una infinidad de diferencias en las costumbres de las distintas culturas del planeta, persiste una conexión entre toda la humanidad a través del llamado inconsciente colectivo y los arquetipos que brotan desde él.

Esto podría ser la razón de las coincidencias entre los mitos y al mismo tiempo la causa de que provoquen tanta influencia en las conductas de las personas. Y es que los

⁴¹ JUNG Carl Gustav. El hombre y sus símbolos. Barcelona, España. Editorial Paidós. 1995. p 67

⁴² JUNG Carl Gustav, Arquetipos e inconsciente colectivo. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós. 1982, p. 12

mitos son la significación de la naturaleza emocional y psicológica del hombre, el reflejo de los anhelos naturales y ancestrales más profundos del ser humano.

El relato del mito es, entonces, de carácter colectivo, es decir, no pertenece a un autor individual y específico sino que nace y se mantiene en las diferentes versiones de quienes lo cuentan. Esto hace que el mito tenga movilidad pues un individuo puede entregar una versión con hechos y personajes determinados, pero luego otra persona agregará, quitará o variará los hechos y/o personajes según la circunstancia histórica o geográfica específica. Y si bien es cierto que el relato puede tener grandes variaciones, su esencia es la misma. Lo que importa, en definitiva, y como señala Lévi Strauss, es la coherencia global del relato:

“Un etnógrafo que trabajaba en América del Sur se asombraba de la manera como le llegaban los mitos: “Cada narrador, o casi, cuenta las historias a su manera. Hasta en detalles enormes la variación es enorme... “Pero a los indígenas no parecía conmoverles esta situación: “Un carajá que me acompañaba de pueblo en pueblo escuchó una porción de variables de éste tipo y las acogió todas con casi igual confianza. No es que no percibiera las contradicciones, es que no le importaban en lo más mínimo...”⁴³

Con esto, comprendemos que el carácter colectivo del mito hace que el relato sea vigente para cada hecho real en que se vea reflejado, sea cual sea la época o la sociedad en que suceda. Si pensamos entonces en la imagen mitológica a la que se dirige nuestro trabajo, el mito del invunche, en Chiloé, que da cuenta de un niño que los brujos toman sin tener claro si es un secuestro o una compra- deformato y convierten en su esclavo secuestrado en una cueva, podemos relacionar el mito con el sometimiento del hombre por el hombre: Los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile, el llamado “monstruo de Amstetten”, el sometimiento de una cultura sobre otra, el sometimiento laboral, el esconder y negar a un hijo deforme o enfermo, la imposición del antropocentrismo en la naturaleza.

⁴³ LÉVI- STRAUSS Claude, “Lo Crudo y lo Cocido I”, México. Fondo de Cultura Económica. 1968, p 22

Por otro lado y desde la perspectiva del inconsciente colectivo, quizás es posible comprender, también, lo que Karl Jaspers denomina como *El Tiempo Eje* y que se refiere a la simultaneidad en el surgimiento de los grandes pensadores y de las filosofías que cimientan las civilizaciones, durante el siglo VI antes de Cristo. Dicho acontecimiento se habría producido aun cuando no existía ningún intercambio cultural ni comercial entre oriente, oriente medio y occidente. Para Jung la humanidad está ligada por una condición psicológica común al igual que las diversas especies están unidas por condiciones propias a su naturaleza.

Las imágenes arquetípicas del inconsciente humano son tan instintivas como la capacidad de las aves para emigrar (en formación); como la de las hormigas para formar sociedades organizadas; como la danza de movimiento caudal de las abejas para comunicar al enjambre la situación exacta de una fuente de alimento⁴⁴.

Es por esta misma razón que las imágenes, los relatos y los arquetipos que aparecen en los mitos pueden darse también en creaciones artísticas como escultura, literatura, arte o teatro, lo que se debe, como hemos dicho a que el inconsciente del ser humano se proyecta a través de los mitos y del arte.

Los arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a religiones enteras y a épocas de la historia.⁴⁵

Un ejemplo de símbolo recurrente en las diversas civilizaciones es la serpiente, símbolo que generalmente se asocia con la trascendencia y que está presente en: la serpiente enroscada en un madero, para representar la ciencia de la medicina, la serpiente emplumada de la cultura maya, las serpientes Ten Ten y Cai Cai Vilú que dan creación al mundo según la mitología de Chiloé, la serpiente mencionada en el Génesis y que tienta a la mujer y al hombre a comer el fruto del árbol del conocimiento. Este animal, incluso, es tomado en la literatura, por Antoine de Saint Exupéry en su obra "*El*

⁴⁴ JUNG Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España. Editorial Paidós. 1995. p 68

⁴⁵ JUNG Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España. Editorial Paidós. 1995. p 79

Principito” para cumplir la labor de enviar al niño, a través de una mordedura que le provocará la muerte, de vuelta a su planeta para ser feliz junto a su rosa.

1.5.- Clasificación de mitos desde la perspectiva de Mircea Eliade

Ya fuera del psicoanálisis de Jung surge otra visión de mitos recurrentes en la historia del hombre. Dicha observación es la que plantea Mircea Eliade. Si Carl Gustav Jung descubre una común unión a nivel de la psique y el espíritu de los seres humanos, Eliade lo hace a través de una acuciosa observación cultural en la que descubre coincidencias como:

- **Los mitos cosmogónicos** concernientes a la creación de la totalidad del universo.
- **Mitos del origen**, referidos a la aparición de nuevas creaciones, después del origen del universo y que “cuentan como el Mundo ha sido modificado, enriquecido o empobrecido.”⁴⁶ .
- **El mito de la destrucción del mundo para su posterior renovación.** Relato que plantea el final, no sólo de un mundo material, sino también del tiempo en el que está inserto ese mundo. Dicho final suele encontrar su causa en el decaimiento moral, por lo que se daría paso a un nuevo tiempo con un nuevo mundo y armonía.
- **El Mito de la divinidad asesinada** Es el mito que relata el asesinato de una divinidad a manos de los hombres o a manos de otro dios. Esta divinidad, después de su muerte no guarda rencor y, más aún, proyecta beneficios con su asesinato. Ejemplos de esto son los mitos de la ballena Lumaluma en Australia, de los hermanos Bagadjimbiri en la tribu de los Karadjeri, Ngakola, en África⁴⁷

⁴⁶ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, p.13

⁴⁷ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, pp.44, 45

- **Mito del Deus Otiosus** Es el relato acerca del dios omnipotente que después de crear el mundo se retira de la cercanía de sus creaturas. Su partida puede ser después de haber concluido completamente su creación o incluso habiendo dejado inconclusa su génesis del mundo, la cual es completada por divinidades inferiores.

1.6.- Mito y Religión

Desde una postura religiosa, por ejemplo, Mircea Eliade propone un “ensayo” de definición del mito que para él parece la menos imperfecta pero que se sitúa en un contexto específico como el religioso- espiritual:

“El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*.⁴⁸

En la explicación de Mircea Eliade el mito era, para las comunidades arcaicas, un relato, una historia primordial que concernía a la explicación sagrada de los orígenes de todo lo que conformaba la vida y la sociedad. Dicha historia primordial estaba “más allá” del tiempo conocido por la historia y relataba acontecimientos *esenciales*. Se desarrollaba en *illo tempore* (aquel tiempo). Es decir, un relato mitológico suele comenzar su existencia antes y después de los límites de la vida inserta en la historia que conoce la humanidad, fuera de la vida, antes de nacer o después de morir un individuo o la raza humana (mitos cosmogónicos, de la resurrección de los muertos y del fin de los tiempos). Desde esta perspectiva es posible establecer una relación con el

⁴⁸ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, p.6

relato del génesis, perteneciente a la religión cristiana, el que sitúa los inicios de la vida en la tierra en un tiempo no palpable por el ser humano y en el cual el mundo, la mujer y el hombre son creados por el poder de Dios en siete días. Vinculando este ejemplo con el planteamiento de Roland Barthes en cuanto al carácter esencial- y no dialéctico- del relato en el mito podemos entender que ciertamente el mundo no fue creado en siete días, pero si recibimos la idea fundamental de que un ser superior (no varios dioses) creó un mundo ordenado y lleno de vida.

Siguiendo el planteamiento de Eliade, el mito define también los vínculos del ser humano con aquello que está más allá de lo tangible, aquello que pertenece al universo de lo fabuloso y de los seres sobre naturales. En el caso de las civilizaciones griega y romana son los dioses y héroes. Dentro de las creencias aborígenes de cada país son los espíritus. En el mundo cristiano son ángeles, santos, Jesucristo; en la religiosidad mapuche son los antepasados, en las religiones hinduista y budista son personajes celestes o astrales. Es así como aparece el vínculo entre el mito y la religión, entendida ésta como la comunión entre el hombre y sus divinidades superiores o entes espirituales. Es necesario explicar que señalamos esta diferencia entre divinidad superior y entes espirituales debido a que en la mitología huilliche los espíritus que constituyen el mar, la lluvia o cualquier elemento de la naturaleza no son seres superiores sino que son los mismos hombres y mujeres que han muerto y pasan a constituir otra dimensión.⁴⁹

La comunión con los dioses, al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de escapar de la realidad dolorosa, es “esta defensa contra el tiempo que nos revela todo comportamiento mitológico pero que, de hecho, es insustancial a toda condición humana”.⁵⁰

El carácter espiritual y religioso de los mitos, se plantea desde el contexto de las comunidades arcaicas y se extiende a lo largo de la historia del ser humano hasta nuestros tiempos. En su libro “*Mito y Realidad*” Mircea Eliade hace precisamente un análisis del carácter mítico de las religiones y en especial de las más connotadas de la humanidad. Es así como logramos apreciar que las religiones orientales, el judaísmo e incluso el cristianismo presentan ideas e historias míticas comunes.

⁴⁹ Ver GISSI BARBIERI Nicolás, Aproximación al conocimiento de la memoria Mapuche- Huilliche en San Juan de la Costa. Tesis para optar al título de antropólogo social. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología. 1997.

⁵⁰ ELIADE Mircea. Mito, Sueños y Misterios. Barcelona, España. Editorial Kairós 2001. p. 36

Por ejemplo, la defensa contra el tiempo y el dolor es posible apreciarla en el cristianismo cuando se refiere a la necesidad de trascender la realidad conflictiva, con sus angustias, decepciones y dolores. Plantea la idea de volver a Dios y estar siempre vinculados a Jesús, el Mesías que consuela ante el dolor en la proclamación de las bienaventuranzas. En algunas de sus promesas se aprecia precisamente la observación del dolor emocional o, en términos médicos, el dolor psicológico:

Felices los que lloran, porque recibirán consuelo.

Felices los pacientes, porque recibirán la tierra en herencia.

Felices los que tienen hambre y sed de justicia, porque serán saciados...

Felices los que son perseguidos por causa del bien, porque de ellos es el reino de los cielos.⁵¹

De la misma manera el cristianismo pide auxilio, ante la virgen María por vivir en una realidad en la que inevitablemente está presente el dolor.

Dios te salve, Reina y Madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra; Dios te salve. A Ti llamamos los desterrados hijos de Eva; a Ti suspiramos, gimiendo y llorando, en este valle de lágrimas. Ea, pues, Señora, abogada nuestra, vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos; y después de este destierro muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre. ¡Oh clementísima, oh piadosa, oh dulce siempre Virgen María!⁵²

Otra forma de trascender la realidad, en la iglesia católica, está en el establecimiento de los *tiempos litúrgicos* (Adviento, Navidad, Cuaresma, Pascua) que se refieren a los periodos del año en que se motiva a los creyentes para vivir las diferentes virtudes y sacrificios emanados de las figuras sagradas (Jesús, la Virgen, los apóstoles, los santos).

⁵¹ Biblia Latinoamericana, Mateo, capítulo 5, versículos del 4 al 10, Ediciones Paulina Verbo Divino, Madrid, España, 1972.

⁵² Oración a la virgen María proferida en el contexto de la religiosidad popular de la iglesia católica. Esta plegaria está presente de manera emblemática en las celebraciones del mes de María y en las diferentes celebraciones en su nombre a lo largo de Chile.

Tal situación invita a vivir constantemente los mitos en otro tiempo, el tiempo sagrado y es la posibilidad de estar en permanente cercanía con Dios, a salvo de las tribulaciones de la existencia.

Finalmente, ante la insostenible y angustiante situación de la muerte, el cristianismo da la certeza de la resurrección después de la muerte a través del ejemplo de Jesús que resucita entre los muertos.

En otro ámbito, una de las particularidades de la mitología cristiana es que ésta instala la aparición y presencia de la imagen del Mesías en un momento histórico, lo que marca la diferencia con la primera definición de mito de Mircea Eliade en cuanto a ser una historia que nace en *aquel tiempo*, fuera de algún tiempo histórico fechado por el hombre. La anunciación del ángel Gabriel, de que María tendría un hijo concebido por obra de un espíritu superior (el Espíritu Santo), sucede en un momento específico y comprobable de la historia del hombre: el gobierno del emperador Augusto (27 a.c y 14 d.c) y reinado de Herodes *El Grande* en Jerusalén. La presencia de Jesús- que realiza una serie de milagros sobrenaturales durante su vida, es asesinado de manera brutal y luego se levanta de su lecho de muerte para subir, más tarde, en cuerpo y alma al cielo- es contextualizada por historiadores cristianos con el objetivo de dar el carácter de verídico al mito.

En este sentido el cristianismo se ha visto constantemente enfrentado a intelectuales que señalan que su sentido mitológico se ha insertado y mezclado en un contexto histórico. Eliade, por ejemplo, explica esta confrontación exponiendo los argumentos que defensores del cristianismo como Marción, Justino, Taciano y Clemente de Alejandría planteaban a favor de la verdad histórica de los evangelios. Ellos señalaban que la figura de Cristo y todas sus vivencias y milagros habían ocurrido realmente. Pero un punto interesante es el que sostenía Orígenes, puesto que para él, aun siendo un defensor del cristianismo, las historias de los evangelios no soportaban ser observadas como si hubieran ocurrido realmente, sino que guardaban algo mucho más importante y esto era el valor espiritual, la ideología existencial y moral de los libros. Esto es lo que, como señalábamos anteriormente, observa Barthes en cuanto a que lo importante es lo esencial, en un relato mitológico, y no lo que puede o no ser comprobable a través de la historia o la lógica. Para Orígenes, la forma de descubrir la riqueza de contenido del

relato de Jesús era a través de la *exégesis alegórica*, es decir, la interpretación de lo que cada historia contenida en los evangelios significaba. Incluso hoy, en medio del clero de la iglesia católica existen congregaciones y teólogos que sostienen que las narraciones del nuevo testamento son relatos mitológicos con simbologías acerca de reflexiones existenciales más importantes: La llegada de los Reyes Magos, La Multiplicación de los Panes contienen elementos que deben ser interpretados para poder extraer una visión de la existencia en relación con un ser sagrado y todo poderoso.

Ésta exégesis alegórica es la que lleva a la posibilidad de entender a Jesús como un personaje no histórico, sino que alegórico. Es decir que, la imagen de Jesús podría ser la representación humana, la personificación del concepto del amor. Esto debido a que los evangelios constantemente relacionan a Cristo y su padre, Dios, con el amor:

Y el *Verbo* se hizo carne,
Y habitó entre nosotros.
Hemos visto su Gloria,
La que corresponde al Hijo Único
Cuando su padre lo glorifica.
En él estaba la plenitud del Amor y de la Fidelidad⁵³

1.7.- Mito y Política

Ya hemos señalado que Mircea Eliade afirma que el mito, si bien no ocupa un lugar preponderante en la sociedad contemporánea de todos modos subsiste. Ha sido relegado al terreno oscuro de la sique pero “no desaparece nunca: a escala colectiva se manifiesta tal vez, con una fuerza considerable, bajo la forma del mito político”.⁵⁴

El carácter esencial del mito, también es apreciado por el filósofo Friedrich Nietzsche, pero su análisis no se circunscribe a la religión, sino a la educación de su país, lo cual se inserta en un contexto de desarrollo político. El filósofo alemán concibe el relato mitológico no sólo válido para las civilizaciones antiguas sino también como un

⁵³ Biblia Latinoamericana, Juan 1, 14, Ediciones Paulina Verbo Divino, Madrid, España, 1972.

⁵⁴ ELIADE Mircea. Mito, Sueños y Misterios. Barcelona, España. Editorial Kairós 2001. p. 37

elemento aplicable en su época (1874) y es, más tarde, Hans Georg Gadamer quien destaca esta idea.

Nietzsche sólo dio un pequeño paso hacia delante cuando, en “La Segunda Consideración intempestiva”, vio en el mito la condición vital de cualquier cultura. Una cultura sólo podía florecer en un horizonte rodeado de mito. La enfermedad del presente, la enfermedad histórica, consistiría justamente en destruir este horizonte cerrado por un exceso de historia.⁵⁵

Precisamente, en el libro “*La segunda Consideración Intempestiva*”, al que hace mención Hans Georg Gadamer, Friedrich Nietzsche realiza un análisis del rol que podría jugar La Historia como ciencia. Analiza las ventajas y desventajas que podría tener en los procesos de crecimiento de un país, y en especial de la Alemania de 1870. Y es que Alemania, en ese entonces, presentaba ante los ojos de Nietzsche una verdad evidenciada por la historia, cual era la precaria y vergonzosa realidad cultural: el alemán no tenía cultura debido a que las bases de su educación no podían dársela. Era necesario, entonces, confrontar esa verdad emergente con una *mentira de urgencia*, crear *antídotos* para lo histórico. Dicho antídoto era lo *ahistórico* entendido por Nietzsche como el arte y la fuerza de poder olvidar y lo *suprahistórico* entendido como los poderes que distraen la mirada del devenir y la concentran en lo que hace eterno y perdurable la existencia: el arte y la religión. Estos, como lo veremos más adelante, son los vehículos principales del pensamiento mitológico.

De éste modo Nietzsche concebía la idea que para impulsar un amplio horizonte cultural en su país era necesario construir una mitología que orientara la cultura y para ello tomaba como ejemplo las ideas de Platón:

Platón consideraba que la primera generación de su nueva sociedad (el estado perfecto) fuese educada con la ayuda de una poderosa mentira de emergencia. Los niños debían

⁵⁵ GADAMER Hans Georg., Mito y Razón. Barcelona, España. Editorial Paidós. 1997, p 16

aprender a creer que ya habían vivido durante un tiempo, en sueños, debajo de la tierra, donde habían sido moldeados por el maestro de obras de la naturaleza. ¡Imposible rebelarse contra tal pasado! ¡Imposible rebelarse contra la obra de los dioses! Debe ser tomado por una ley inquebrantable.⁵⁶

Nietzsche valora la presencia de la memoria en el transcurso de la humanidad, ese es uno de los aportes que ve de la ciencia de la historia, pero también señala el peso de esta memoria y la imposibilidad de olvidar sucesos que pueden dañar la moral de una sociedad, quedando arraigados a las dificultades de la existencia como las guerras, los proyectos fracasados, las matanzas. Esto es, existe el peligro de que el recuerdo implacable de la historia mantenga a un pueblo anclado a una realidad que invalide su crecimiento.

Cuando se dice que Adolf Hitler encontró en la filosofía de Nietzsche la inspiración para su visión política, quizás sea este uno de los puntos de vista que más tarde influye en las políticas del Tercer Reich ya que, en su persecución del poder total para construir el camino a *la raza perfecta*, sostiene su proyecto en mitologías. Un importante análisis de esto es el que hace Mircea Eliade:

En su esfuerzo por abolir los valores cristianos y volver a descubrir las fuentes espirituales de “la raza”, es decir, del paganismo nórdico, el nacionalsocialismo se vio obligado a reanimar la mitología germánica.⁵⁷

De hecho la sola imagen que Adolf Hitler se encargó de forjar de él mismo ante su pueblo, fue la del mito del Mesías salvador y guía. Imagen que fue recepcionada por gran parte de Alemania.

⁵⁶ NIETZSCHE Friedrich. Primera edición. Segunda Consideración Intempestiva. Buenos Aires, Argentina. Editorial Libros del Zorzal. 2006, p 147.

⁵⁷ ELIADE Mircea. Mitos, Sueños y Misterios. Barcelona, España. Editorial Kairós. 2001, p 25

Por su contraparte, el marxismo también acude a soportes mitológicos para poder alentar a los trabajadores a trascender la realidad de injusticia y tomar aliento para transformar la sociedad. En su libro *“Mito, Sueños y Misterios”* Mircea Eliade nos plantea que el marxismo proyecta el motivo mitológico del paraíso, que encuentra sus raíces en las estructuras escatológicas milenaristas, es decir de las realidades últimas de la humanidad (el fin del mundo y su renovación hacia un tiempo de gloria), enarbolando la imagen del redentor justo adjudicada al proletariado. Éste, por sus sufrimientos, tiene la misión de cambiar el sentido del mundo iniciando, como un mesías, - mito judeo cristiano- la *lucha entre el bien y el mal* para establecer, luego, la edad de oro en donde imperará la justicia y la solidaridad.

Resulta interesante, con esto, observar la contemporaneidad de los regímenes fascista y marxista ya que al estar ambas ideologías sostenidas en mitologías se deduce que la confrontación política que sostuvieron era también una confrontación de mitologías. Si los mitos eran los que motivaban las esperanzas y objetivos de uno y otro sector, alentándolos a movilizar armas, desarrollar tecnologías, incrementar el conocimiento científico e idear leyes, quiere decir que esta raíz mitológica no podía flaquear puesto que constituía “la sangre” de sus acciones, era lo que le daba sentido a sus conductas políticas.

Si observamos en hechos más recientes, el ejemplo más fastuoso de la creación de un mito político es posible apreciarlo en la muerte del líder de Corea del Norte Kim Jong Il, ocurrida el 17 de diciembre del año 2011. Luego de su deceso, en medio del proceso de funerales y de los informativos de noticias, que duraron cerca de dos semanas, canal trece comunicaba en su noticiario principal:

Según informó una agencia de noticias oficial, los coreanos han sido testigos de varios episodios sin explicación. Por ejemplo, dicen que un lago congelado se partió en 2 provocando un gran estruendo. También, habrían visto un gran resplandor en una montaña sagrada. Medios internacionales aseguran que era tal el culto a la

personalidad del líder Kim Jong il, que lo veían como un ser divino.⁵⁸

Por otra parte la agencia de noticias española “*Mundo*” publicaba:

Su biografía asegura que era capaz de jugar al golf mejor que Tiger Woods y tenía **un intelecto sobrenatural que le permitió** escribir más de 10.000 libros, incluido un relato de 300 páginas sobre sus tres primeros años de vida.⁵⁹

Los hechos demuestran la creación de un mito en la figura del político norcoreano con un claro objetivo de dominación política. Mito que se relaciona con el arquetipo del hombre dios explicada por Jung. Esto, a su vez, es posible homologarlo con el relato bíblico de la muerte de Jesús, el que menciona que luego de expirar el hijo de Dios, se rasgaron las cortinas del templo y se produjo un sismo de gran magnitud.

1.8.- Vigencia del mito en la actualidad

Ya hemos señalado que, en su empeño por ostentar una madurez en el conocimiento y en la evolución de la humanidad, existen en la actualidad grupos de intelectuales que consideran el pensamiento mítico como un rasgo superado por el hombre del siglo XXI y por otra parte se ha pensado que los mitos que aun siguen vigentes corresponden a sociedades primitivas o atrasadas en conocimiento, lo que ya hemos contravenido en los puntos anteriores. Lo cierto es que aun hoy, en nuestros días y en las sociedades más avanzadas, el mito ha operado como elemento determinante en la unión de sentimientos patrios o criterios de conducta social.

⁵⁸ <http://tele13.13.cl/internacional/aseguran-fenomenos-paranormales-tras-muerte-de-kim-jong-il> . Consultado en Diciembre de 2011

⁵⁹ <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/28/internacional/1325029575.html> . onultado en diciembre de 2011

Es por esta razón de vigencia, entonces, que los mitos adquieren la categoría que Mircea Eliade define como *Mitos vivos*, es decir, son “una historia verdadera, y lo que es más, una historia de inapreciable valor porque es sagrada, ejemplar y significativa”⁶⁰.

En este sentido se podría mencionar un ejemplo actual, en el caso del cristianismo, cuando en el llamado tiempo pascual los creyentes no consumen carne por respeto al cuerpo de Cristo que, según los relatos bíblicos, fue torturado y crucificado *padeciendo los dolores de la carne*.

En tanto, México encumbra en su bandera y en su escudo nacional la imagen que representa el mito fundador de la histórica ciudad de Tenochtitlán que, más tarde se convertiría en la actual ciudad de México.

A esto se une también el caso de los habitantes de la isla de Chiloé, quienes aún en estos tiempos creen en los males que algún vecino brujo puede provocar a un familiar.

Es posible apreciar algunos aspectos de la muerte en Chiloé, en particular en un territorio donde lo racional y lo sobrenatural, en lo que se refiere a las mentalidades, son planos que no se encuentran bien definidos; y donde las causas de muertes extrañas o repentinas son asociadas inmediatamente a seres míticos o a la acción negativa de la magia local, representada por los brujos y brujas.⁶¹

En este dato entregado por el historiador Marco Antonio León se aprecia la razón que los isleños del sur de Chile dan a las enfermedades extrañas y la muerte. Por causa de las influencias mitológicas huilliche los actuales habitantes de Chiloé entienden que las afecciones de salud o muerte de sus seres queridos son causadas por espíritus o incluso otros seres humanos malignos. No interpretan la muerte, por ejemplo, como lo haría un cristiano desde su mitología, en donde la acción de un *ser supremo* (Dios) se hace presente para llamar a su *hijo* a su presencia. Tampoco atribuyen el daño a un *castigo de Dios*. Esta conducta cultural se da aun considerando el sincretismo religioso

⁶⁰ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, p.4

⁶¹ LEÓN Marco Antonio. La Cultura de la Muerte en Chiloé. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, pag. 49.

existente en la isla grande, puesto que en dicha región conviven fusionadas la mitología huilliche original y la mitología cristiana.

Pero todo el pensamiento mitológico del habitante de Chiloé siempre concita la atención de los visitantes y es así que surgen preguntas como: ¿qué es lo que hace que un enorme grupo social crea aun en relatos y personajes que en estos tiempos son considerados ingenuos o pintorescos? ¿Existirá un rasgo psicológico común? Las preguntas enunciadas podrían encontrar alguna respuesta en las teorías de Carl Jung, respecto de la siquis y el inconsciente. O también en una condición de la mente del ser humano que ha sido valorada por filósofos y psicólogos, la cual se refiere a la imaginación. En este sentido, por ejemplo, Gastón Bachelard habla de “considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana”⁶² Al observar la imaginación es posible llegar a lugares muy distantes de análisis, pues su origen y sus márgenes son muy variables al estar determinada por las emociones, los sentidos, la percepción o las circunstancias en la que se halla inmerso el ser humano. Y es por esta misma razón que el pensamiento o la forma de concebir el mundo están determinados por la imaginación. En palabras de la filósofa María Elena Lapoujade:

La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se vuelven subalternos. La imaginación actúa en diversos niveles y contextos. En la vida de vigilia participa en preceptos, recuerdos, conceptos, lenguaje... en el ensueño, en el sueño, en la creación artística o en la invención científica; en las creencias colectivas (mitos), en los proyectos utópicos. En rigor, no queda rincón de la actividad humana que no esté penetrado por procesos imaginativos.⁶³

⁶² BACHELARD Gastón. La Poética del Espacio. Buenos Aires, Argentina. Editorial Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 21

⁶³ LAPOUJADE María Noel. Filosofía de la Imaginación. Coyoacán, México. Siglo veintiuno editores. 1988, pp 21, 22

El ser humano siempre mantendrá un profundo nexo con sus rasgos primitivos. Como lo señala Jung, una dimensión animal relacionada con la intuición y la sugestión. Lo que lo llevará constantemente a la necesidad de tener relatos que den sentido a su vida y que lo identifiquen. Siempre requerirá de imágenes que simbolizen un poder de protección, ordenamiento, motivación y armonía.

A partir de esta idea, entendemos que los diferentes relatos mitológicos han servido no sólo para explicar el origen del universo y sus componentes, sino que también han promovido directrices éticas y morales según la sociedad que los genera. Los integrantes de una comunidad aprenden lo que se determina como bueno o malo, valórico o anti valórico, hermoso o feo. El mito es un punto de vista, una interpretación de la existencia, un balbuceo de filosofía que se expresa a través de imágenes, historias, alegorías, personajes pues esta forma de transmitir el pensamiento, es decir a través de relatos, es un camino mediante el cual el ser humano puede visualizar, comprender y asimilar mejor una enseñanza teórica.

En el caso de nuestra civilización occidental, desde la mitología y los criterios establecidos especialmente por los griegos en adelante, se han definido los conceptos de belleza, de política y del hombre. El imperio romano, por su parte, cuando ya se había constituido como civilización e incluso cuando se situó como uno de los peldaños de la evolución político- jurídico de Occidente, establecía sus orígenes en el mito de “Rómulo y Remo”.

Más tarde, las civilizaciones siguientes han sumado, con sus mitologías, nuevos criterios para elaborar nuevas visiones de la existencia hasta concretar lo que es la civilización actual.

Ahora, si el mito ha cumplido una *labor* orientadora también ha promovido o causado persecuciones, enfrentamientos bélicos, asesinatos y destrucción del ecosistema. Los mitos, en una cultura, alientan y orientan, estancan, justifican crímenes, invasiones y abusos.

Los seres humanos, entonces, han necesitado la presencia de mitos y se siguen valiendo de ellos para regir organizaciones religiosas, sociales y políticas.

Observando de manera más acuciosa podemos encontrar también el caso de un mito contemporáneo, que desde siempre se ha manifestado en las sociedades, sea cual sea su nivel de desarrollo social, cultural o económico. Este es el mito del Héroe, ya enunciado anteriormente y que se desprende de los estudios de Jung.

El sicólogo considera que la presencia del mito del Héroe se hace permanente en los ámbitos individual y social.

Creo que este modelo tiene significado psicológico tanto para el individuo, que se dedica a descubrir y afirmar toda su personalidad, como para toda la sociedad, que tiene una necesidad análoga de establecer la identidad colectiva.⁶⁴

En el área individual, las personas reciben modelos desde su niñez, en la adolescencia e incluso durante la etapa adulta y es aquí donde podemos identificar héroes que no sólo encantan y configuran la psicología y las conductas de un individuo, sino que también lo orientan hacia un modelo cultural que no necesariamente se corresponde con la idiosincrasia original. En este sentido es posible referirnos a la relación que Mircea Eliade establece entre los mitos y los Mass Media o Medios Masivos.

Recientes investigaciones han puesto en claro las estructuras míticas de las imágenes y de los comportamientos a las colectividades por medio de los *mass-media*. Este fenómeno se da, sobre todo, en los Estados Unidos. Los personajes de los *comics strips* (historietas ilustradas) presentan la versión moderna de los héroes mitológicos o folklóricos. Encarnan hasta tal punto el ideal de una gran parte de la sociedad, que los eventuales retoques impuestos a su conducta o, aun peor, a su muerte provocan verdaderas crisis en los lectores.⁶⁵

⁶⁴ JUNG Carl Gustav. El hombre y sus símbolos. Barcelona, España. Editorial Paidós. 1995. p 110

⁶⁵ ELIADE Mircea. Mito y Realidad. Primera edición en Colección Labor. Barcelona, España. Editorial Labor S.A. 1991, p.78

Esta observación de Eliade encuentra sentido también en Chile y América latina, donde las imágenes de héroes y heroínas que predominan de manera definitiva son derivados de la mitología nórdica, más específicamente desde el imaginario europeo y norteamericano. Integradas en el sistema educativo oficial, están las imágenes de Blanca Nieves y sus enanos, la Bella Durmiente, Cenicienta y El Príncipe azul. Ellas insertan en la psicología infantil modelos de belleza, concepciones de cómo debe ser el amor de pareja. El amor perfecto e ideal pasa a ser durante mucho tiempo el modelo que las personas buscan, llegando incluso a avanzada edad y viviendo la decepción por no encontrar en la vida real ese ejemplo de idilio. Al mismo tiempo transmiten códigos morales que más tarde deberán ser entendidos como valores a aplicar en la vida cotidiana.

El cine de Estados Unidos por su parte también participa en la divulgación de imágenes que llevan adherida su cultura y lo logra muy bien con sus personajes El Rey León o Superman, Héroes que encarnan los valores norteamericanos desde sus posiciones de poder jerárquico y sobrenatural respectivamente.

En un plano distinto al mito del Héroe encontramos las imágenes de Marilyn Monroe, James Dean, Marlon Brando, como los ideales de femineidad, virilidad y sensualidad. Llevados a la categoría de íconos gracias a la estrategia señalada por Roland Barthes, en cuanto a que el mito es un habla, permanecen alojados en la mente de las grandes masas. Estos personajes del cine, sublimados, elevados a la categoría de mitos, han sido personas reales, tan humanas como cualquier ciudadano del mundo, o para ser más precisos, como cualquier artista destacado de otro continente, pero la forma en que se han elevado sus imágenes; los relatos, las canciones, las fotos, los dibujos, entre los que se cuenta el reconocido cuadro de Andy Warhol, de Marilyn Monroe, la estrategia publicitaria, han sublimado el recuerdo de estos artistas norteamericanos hasta transformarlos en lo podríamos categorizar como mitos populares.

Retomando el arquetipo mítico del héroe, podemos descubrirlo a nivel social en nuestro país en los personajes que hasta hoy son utilizados para ensalzar los rasgos nacionales y para incentivar el sentido de unificación. Siempre desde el plano escolar, y abarcando todas las formas y niveles de comunicación, a O Higgins y Prat se les presenta ante el país como hombres valientes, leales y honestos, amantes de su patria al

punto de posponer sus propias vidas. Es decir, estos hombres que sirven de modelo de comportamiento fueron capaces de realizar grandes hazañas y trascender sus fragilidades humanas, motivados por la defensa y engrandecimiento de Chile. Y el mito se mantiene año a año gracias a los discursos elogiosos, a los relatos que ensalzan el impacto de sus hazañas, a las imágenes retocadas que puedan mejorar su aspecto físico, a las canciones y poesías. Es importante señalar que nuestro análisis no pretende, en ningún caso, desconocer la entrega ni el valor histórico que tuvieron para Chile, Bernardo O Higgins y Arturo Prat. Sólo reflexionamos acerca del proceso de mitificación de ellos.

De la misma manera cada sector social tiene su Héroe. Un partido político, un ejército, un movimiento social pueden sostener y adherir personas a su causa cuando enarbolan la imagen sublimada de un Héroe. Y es que esta imagen arquetípica además de encausar un pensamiento y una conducta, puede imponer en cierto modo una obligación moral en las conciencias de quienes los observan. Descontinuar la obra del Héroe podría ser causa para enrostrar una acusación de deslealtad. No seguir los ejemplos de acción del héroe afectaría el valor de su *sacrificio* y le quitaría sentido a su esfuerzo. El ejemplo del héroe define un rumbo, concita fortaleza y mueve a una resistencia, a una lucha. Atacar la imagen mítica de un Héroe ocasiona en muchas ocasiones la reacción de sus seguidores.

1.9.- Confrontación y subyugación de mitos

En el entendido que los mitos transmiten convicciones y concitan a conductas sociales, surge la posibilidad de apreciar el procedimiento que instituciones o países han realizado a favor o en contra de estos. Ya hemos señalado, cuando nos referíamos a la confrontación entre fascismo y marxismo, que la presencia de sus respectivos mitos era el soporte de sus causas y de la misma forma otras agrupaciones humanas han acrecentado su presencia o se han abierto camino en sus conquistas.

En el caso del cristianismo podemos observar la persecución que realizó, durante la era de la inquisición, en contra de quienes contradijeran postulados fundamentales de su mitología. Tal caso de persecución se da, por ejemplo, en un hecho histórico

ampliamente conocido, cual es la defensa que la iglesia católica hizo del mito de la tierra como centro del universo. La discusión suscitada por el científico Galileo Galilei llevó a que la poderosa institución religiosa de ese tiempo obligara al científico a negar su teoría referida a que era el sol el que se situaba en el centro de una galaxia y que la tierra giraba a su alrededor. El no haber negado su teoría le habría significado la ejecución por herejía.

Por otra parte es posible observar la subyugación de mitos que los enviados de la corona española (ejército, civiles y sacerdotes) realizaron en contra de tribus y civilizaciones originarias de América latina, durante la conquista. Al mismo tiempo podemos apreciar la infiltración y fusión con mitos que, por su fuerte arraigo en los pueblos, no pudieron hacer desaparecer. Este es el caso del archipiélago de Chiloé, en donde es posible distinguir la mezcla de creencias mitológicas Huilliche y españolas.

Al citar estos ejemplos específicos queremos proponer al lector, la reflexión en cuanto a una constante que se ha presentado a lo largo de la historia de la humanidad. Dicha constante es precisamente la confrontación de mitologías, escenario en el que se puede apreciar la subyugación de un mito por otro, lo que establece un grupo de mitos dominantes y sistematizados (griegos, romanos, judeocristianos) y mitos sofocados (chilotes, mapuches, incas, aztecas, mayas).

El enfrentamiento del marxismo y el nacional socialismo, el cristianismo versus las religiones prehispánicas en nuestro continente, la filosofía europea versus la incipiente filosofía americana, el modo de vida norteamericano versus el modo de vida de los países sudamericanos, el criterio de civilización traído por los conquistadores, intelectuales y religiosos europeos a América latina versus los conceptos de vida social no sólo de los llamados pueblos originarios, sino también del mundo mestizo que se extiende y reniega hasta hoy. Todas estas menciones son precisamente la señal de que los enfrentamientos culturales no han sido sólo militares o económicos, sino que también se han realizado en el terreno de las creencias mitológicas. Se combaten y se anulan relatos, imágenes, manifestaciones culturales y rituales con el objetivo de hacer desaparecer un pensamiento que distingue a una sociedad. Si el mito es una forma de preservar la memoria, anularlo traerá entonces la consecuencia de debilitar una cultura ya que perderá los nexos con sus orígenes. De la misma manera se neutralizarán pensamientos comunes y, en consecuencia, cohesión. No sería errado, entonces, pensar

que el sustento de una sociedad no está, en último término, en sus líderes sino en su mitología, ya que al tener ésta la fuerza y efectividad del símbolo, trasciende el discurso y la teoría. A nivel síquico tiene un movimiento circular pues, nace en el inconsciente y se aloja en el inconsciente formando, en consecuencia, una fuerza moral para resistir y mantener una cultura.

Esta reflexión acerca de la subyugación y/o dominio de un mito es la que podremos aplicar en la situación de Chile y, más específicamente, de Chiloé. No sólo la doctrina cristiana sino que también las teorías científicas, el avance tecnológico y, por cierto, el universo mitológico europeo han ido socavando una cosmología que, mirada desde nuestro sitio histórico, se ve tan disgregada como las islas que componen el archipiélago, quizás como una mitología, en cierto modo, fosilizada. Aun así, en medio de las ideologías y concepciones de mundo llegadas desde Europa, han persistido las creencias originales debido a su profundo arraigo en el inconsciente de la población, ya mestiza. La influencia mapuche- Huilliche ha perdurado debido a que su mitología forma parte de sus convicciones más profundas, aun cuando quizás no sea para ellos algo conciente.

Capítulo II

Recabando en la mitología de Chiloé

En formas que aun están completamente fuera de nuestra comprensión, nuestro inconciente está análogamente armonizado con nuestro medio ambiente, con nuestro grupo, con la sociedad en general y, más lejos aun, con el continuo espacio- tiempo y con toda la naturaleza.

Carl Gustav Jung

2.1.- Revaloración del mito en América Latina

En la actualidad se dice que América Latina es la zona con mayor porcentaje de cristianos en el mundo, pero al mismo tiempo este cristianismo se ha visto filtrado por las creencias existentes desde tiempos previos a la llegada de Colón.

Desde el arribo de los conquistadores europeos, y durante quinientos años, se logró desacreditar las mitologías de diversos pueblos prehispánicos que hablaban de seres sagrados. Dioses como Inti o Viracocha en el imperio Inca, además de Quetzalcoatl con todos los dioses en la civilización Maya son sólo algunas de las imágenes y culturas que, extendidas por todo el continente, fueron sofocadas por el sistema de creencias del habitante del viejo mundo. La religión oficial de España logró instalar de manera definitiva toda su mitología contenida en la Biblia. Para los europeos, nuevos habitantes de América, era absurdo considerar válida la existencia de dioses o espíritus que rigieran la vida de las personas, pues en su concepción el dios era solo uno. Creer en actos de magia provocados por alguna divinidad o alguna persona era señal de un pensamiento primitivo que se debía civilizar por medio de la razón, el castigo, o la muerte. Este razonamiento, al mismo tiempo, respaldaba la veracidad de los nuevos relatos que hablaban de un solo dios, de apóstoles y de santos que también realizaban

actos que trasgredían las leyes de la naturaleza, pero que no eran magia sino milagros. Se imponía entonces una mitología que presentaba una visión religiosa monoteísta, al hombre como el centro del universo, externo a la naturaleza y por lo tanto dominador de ésta.

Desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días se ha producido la normal movilidad cultural, política y científica, no solo en nuestro continente, sino que también en países de Oriente y Occidente. Muchas ideologías que en su momento fueron tomadas como certezas hoy son cuestionadas mientras otras simplemente sucumbieron. El rápido desarrollo tecnológico, del conocimiento y de las comunicaciones, ha contribuido a apurar procesos de cambio en los que ciertos paradigmas han perdido validez, dándose paso a otros criterios de convivencia. Si anteriormente señalábamos que la mirada absolutista de la razón había perdido fuerza también podemos agregar que el mundo se ha volcado a mirar otros ámbitos del desarrollo humano. Por una parte los mismos errores cometidos en el tiempo han puesto a la sociedad global frente a consecuencias que exigen revertir el rumbo, pero por otro lado los aciertos conducentes al bienestar social han dado lineamientos para encaminarse hacia otras oportunidades de crecimiento. El aumento de la conciencia ecológica, la creciente aceptación de la diversidad religiosa, étnica y sexual, la ampliación de los espacios de participación de la mujer, el veloz intercambio cultural han llevado a un momento en el que se conjugan la crisis y el surgimiento de una nueva etapa. En este momento se reconsideran ideologías y mitologías, formas de vida y de concebir el mundo que en otro momento fueron desechadas y tildadas de enfermedad, pecado, locura o salvajismo. Al mismo tiempo, desgastados por el tiempo, se desmoronan fundamentos ideológicos que condujeron las sociedades durante siglos. En Medio Oriente, a causa de las revoluciones sociales de Egipto, Libia, Siria y el Líbano se habla de La Primavera Árabe, Europa se ve empantanada en una crisis económica que muestra el triste desplome de Grecia, España y otros países. Si en la década de 1990 el sistema económico capitalista se declaraba triunfante sobre el marxismo, hoy se ve enfrentado a una ciudadanía crítica y activa que reclama cambios, sino, su abolición. La clase política en Europa y en América Latina enfrentan el juicio y el rechazo público, la iglesia católica ve caer su supremacía en Occidente.

El avance en la validación del mito durante el siglo XXI, sumado a la revaloración de las culturas originarias en todo el continente americano ha llevado a abrir caminos para revisar la mitología y el imaginario latinoamericano por parte de sus propios habitantes produciéndose, en consecuencia, una apertura de criterios de apreciación e investigación. Si desde el inicio de este trabajo se mencionaban nombres de investigadores europeos, ahora es posible destacar personalidades latinoamericanas ligadas a la antropología, la filosofía y el arte. Ellos están realizando desde el siglo XX un rescate espontáneo y conciente de los mitos que, de alguna manera, permanecieron postergados, producto de la imposición del pensamiento del Viejo Mundo. Esta nueva mirada ha llevado a renovar y a enriquecer la revisión de la historia de las culturas en América Latina y, por tanto, la validez de su cosmovisión. No sólo filósofos como Leopoldo Zea, María Noel Lapoujade o Mauricio Beuchot han entregado aportes a la mirada del mito, desde la perspectiva latinoamericana, sino que también escritores como el mexicano Octavio Paz y el colombiano Gabriel García Márquez, además de artistas mexicanos como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Oroscó. En el caso de Chile encontramos a Nicasio Tangol, Francisco Coloane, Oscar Castro, Jorge Teillier o María Asunción Requena, Carlos Franz y Catalina Parra.

Chile aloja una gran cantidad de mitologías heredadas de los habitantes originarios. Cuando volvemos la mirada hacia estos mitos podemos visualizar componentes de la condición humana que atañen no sólo al pensamiento sino también a las emociones y las conductas. Reposan en cada historia mitológica los vestigios de una cultura humana antigua, razón por la cual escudriñar en un mito es encontrarnos con una suerte de *arqueología del pensamiento humano* que va más allá de lo racional, puesto que nos acercaría a concepciones de mundo, en apariencia, muy diferentes pero al mismo tiempo muy cercanas a nuestras costumbres actuales. De la misma forma debemos considerar que nuestro acceso a las creencias originarias más puras, ya no es posible debido al mestizaje y a lo que Canclini denomina como *hibridación*. Las imágenes de distintas culturas se han fusionado, han buscado acomodarse entre unas y otras. En Chile, un ejemplo que nos ayuda a comprender este *hibridaje* son las llamadas *animitas*, a lo largo de todo el territorio. Estas son las almas de personas que han muerto en circunstancias violentas y repentinas y que, si bien por creencia cristiana se cree que están con Dios, de todos modos se tiene la certeza que dichas almas tienen el poder de interceder por los vivos e incluso de solucionar sus problemas. Lo que se

observa en esto es la fusión entre elementos de la doctrina cristiana y una creencia más antigua perteneciente al mundo mestizo latinoamericano que se refiere a la convicción de que los seres sagrados con poder de protección o de transformar las circunstancias, no son sólo las divinidades como ángeles o la virgen María, Jesús o Dios, sino que también son los seres humanos que han fallecido. Siguiendo esta dirección, cuando ponemos la mirada en la mitología del Chiloé actual, es preciso tener en cuenta la fusión de mitologías europeas traídas por los españoles, durante la conquista, y las mitologías del pueblo huilliche que vivía ahí al momento de la llegada de los conquistadores.

Desde su llegada el europeo se valió de las avanzadas evangelizadoras realizadas por mercedarios, franciscanos y jesuitas para insertar las creencias cristianas, pero al mismo tiempo también traía otras creencias mitológicas y mágicas.

La magia y el mito nos llevan a la intimidad del mundo mapuche-veliche. Empero esta realidad no es sólo india. El europeo colonial y la sociedad chilota naciente de estos encuentros y desencuentros se introdujeron a estas estructuras de pensamiento. En algunos casos las incorporaron como propias y cuando esto no ocurre las influyen profundamente con sus creencias religiosas, mágicas y míticas acarreadas desde Europa.⁶⁶

. No obstante, a pesar de los años de evangelización, el habitante originario y más tarde el descendiente mestizo ha mantenido vivas las creencias alojadas, desde tiempos antiguos, en el pueblo huilliche. Tales creencias se ven aplicadas en los ámbitos de la vida cotidiana y en tal sentido el profesor Renato Cárdenas nos señala que “los chilotes evidencian su sistema de creencias en temas como los brujos, la muerte, las siembras y en su relación con el medio ambiente”.⁶⁷

Para todo observador externo a la isla llama la atención que aún hoy se mantengan creencias que, contrapuestas con el actual modelo de vida occidental, parecen señales

⁶⁶ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. El Libro de la Mitología. Punta Arenas, Chile. Editorial ATELI, 1998. p. 5

⁶⁷ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. Manual del Pensamiento Mágico y la Creencia Popular. Castro, Chiloé. Ediciones Challanco. 2005, Castro, Chiloé, p 10

propias de un tiempo de conocimiento rudimentario. En el contexto de este trabajo, que busca rescatar el valor de la mitología de Chiloé, es importante señalar que efectivamente una parte de la mitología de esta zona puede estar obsoleta por ser relatos e imágenes que explican y dan sentido a una situación propia de comunidades Huilliche originarias de un momento histórico que ha variado con el tiempo. De hecho la vida, previa a la llegada de los españoles, mostraba diferencias entre las que es posible mencionar aquella que se refiere a que los habitantes se abastecían sólo de lo que les daba la naturaleza, la que podía ser generosa y hostil a la vez. Narciso García Barría nos refiere, al respecto, lo que podrían haber concebido los pueblos originarios como Chonos, Payos y Huilliches.

Mediante una serie de experiencias casuales, pero sin llegar al dominio de las causas, han debido intuir, con el tiempo, un mundo abstracto por encima de sus vidas, que actuaba, por supuesto, independientemente de ellos. Con esta sospecha se aferraban más y más a tal idea, en la esperanza de obtener, quizá, lo que la vida les negaba.⁶⁸

De igual forma que el génesis bíblico confrontado a la teoría evolucionista de Charles Darwin y los dogmas de la iglesia católica enfrentados a los textos filosóficos de la ilustración, las creencias del archipiélago fueron perdiendo validez pues los nuevos alcances logrados por la ciencia y la tecnología fueron dando mejores explicaciones que los mitos. Más clara aún es la influencia del actual sistema económico mundial que persigue una modernización a nivel global.

2.2.- Rasgos culturales contenidos en el imaginario de Chiloé

Para esta investigación debemos tener en cuenta que la mitología de Chiloé llega hasta nuestros tiempos con información parcial debido a múltiples factores como la imposición sistemática de la cultura española, a través de los años, por medio de la fuerza y la descalificación; la supremacía de un pensamiento cristiano que no solo ha determinado una concepción religiosa determinada sino que también ha construido una

⁶⁸ GARCIA BARRÍA Narciso. Tesoro Mitológico del Archipiélago de Chiloé. Quinta edición. Santiago, Chile. Editorial Andrés Bello. 1997. p 35

forma de cultura europea; la ausencia de registros escritos o materiales que ayuden a profundizar en las imágenes e ideas contenidas en los relatos. Al respecto Renato Cárdenas entrega un dato de gran importancia el que explica, a su vez, la razón de que la mitología se haya desmembrado durante los años:

Tradicionalmente el mito mapuche-veliche no tuvo representación ni gráfica ni escultural. La transmisión siempre fue oral, lo que daba lugar a la conformación de un modelo muy general, que se iba renovando permanentemente en cada individuo de la cultura quien incorporaba a la versión sus particulares formas de ver.⁶⁹

Con esta consideración, intentaremos ahondar en circunstancias y criterios de pensamiento que podrían haber influido en la creación de relatos y personajes, desde el contexto de la cultura de los primeros habitantes indígenas, los europeos arribados en el siglo XVI y los mestizos nacidos en el territorio. Esto nos permitirá conocer aspectos del mundo que subyace en este universo mitológico.

En principio lo que encontramos en Chiloé es una mitología sofocada por otra, es decir, observamos la mitología del cristianismo y de la razón de origen ilustrado, que se impone por sobre la mitología huilliche. No obstante, aun con esta supremacía del mito europeo, el imaginario de los habitantes originales ha perdurado, como ya lo hemos señalado, a través de la fusión de mitos. ¿Qué razones mantendrían vivas aun las creencias de un pueblo sometido? Tal vez la respuesta a esta pregunta podría emanar desde los postulados de Jung respecto del inconsciente colectivo y es que el habitante de Chiloé ha vivido influido, en una parte, por su entorno geográfico y climático y por otro lado mantiene aún- al igual que en todas y cada una de las culturas en el mundo- una estructura mental propia en la que se aloja un sentido de unión con la naturaleza y una particular proyección de los arquetipos. Similar consideración es la que plantea el historiador chileno Marco Antonio León cuando se enfrenta a la investigación de la forma que los chilotes tienen de entender la muerte:

⁶⁹ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. El Libro de la Mitología. Punta Arenas, Chile. Editorial ATELI, 1998. pp. 8, 9

El estudio del contexto local y mental de un pueblo ayuda a darle un contenido social a la muerte, ya que es a través de los ritos fúnebres que una comunidad reestablece el sentido de la vida y aleja el peligro de la desintegración del grupo o de la localidad.⁷⁰

Profundizar, en este caso, equivaldría a tener en cuenta elementos que sobre salen de la cultura huilliche, los que en el tiempo se fueron filtrando entre la enseñanza de la doctrina religiosa europea. Si en un principio nos referimos a lo que Marco Antonio León denomina como contexto mental podemos hermanar la opinión de Julio Vicuña Cifuentes en cuanto a la importancia de extraer lo máximo de las manifestaciones del espíritu popular por “cuanto hay en ellas de útil para el estudio la psicología de la raza.”⁷¹. Una observación similar presenta Evaristo Molina Herrera en cuanto a que los grupos culturales generan mitos de acuerdo a lo que podrían ser sus condiciones intelectuales e incluso su temperamento.

Si en el grupo predomina el espíritu artístico o creador de belleza, las creencias se revestirán de un espectacular sentido estético, como ocurre con la mitología griega. El pueblo chilote, esencialmente tranquilo y hospitalario, con innegable visión de lo bello y moviéndose siempre, a través de largos siglos, en el escenario grandioso a que anteriormente me he referido, ha sabido plasmar una categoría especial de mitos, que participan de sus propias condiciones, especialmente de su espíritu aventurero y de su carácter fatalista, siempre llano a admitir lo inevitable con toda resignación.⁷²

⁷⁰ LEÓN Marco Antonio. La Cultura de la Muerte en Chiloé. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, p. 48

⁷¹ VICUÑA CIFUENTES Julio. Mitos y Supersticiones Santiago, Chile. Editorial Nascimento, 1947. p. 11

⁷² MOLINA HERRERA Evaristo. Mitología Chilota. pp 41, 42, texto a disposición en Anales de la Universidad de Chile, <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/11780>

2.2.1.- Naturaleza y su relación con la mitología.

Uno de los elementos que se presenta en la mitología huilliche, chono y payo, y que se mantiene en el tiempo hasta los actuales habitantes de Chiloé, es el animismo. Para los habitantes originarios la naturaleza era algo vivo que mantenía relación con los seres humanos, por lo tanto el mar, las lluvias, el bosque estaban dotados de alma y los familiares fallecidos, que recibían la denominación de antepasados, una vez fuera de la vida terrenal, se transformaban en algún elemento o ser de la naturaleza. Es decir, las almas de los antepasados pasaban a conformar parte de un orden sagrado regido por la naturaleza. Desde ese estado de existencia, los familiares fallecidos tenían la facultad de proteger y guiar a las personas que solicitaban su ayuda. En la actualidad una entrevista realizada por el antropólogo social chileno Nicolás Gissi Barbieri, entre integrantes de la comunidad Huilliche de San Juan de la Costa, en Osorno, nos da cuenta de esta creencia que se ha extendido hasta nuestros días:

María Z. Paillamanque concibe una naturaleza antropomorfizada, los antepasados constituyen hoy parte integrante de los fenómenos naturales, “ahí andan los compadres... se transformaron en viento”⁷³

Barbieri nos da cuenta que para la comunidad huilliche de San Juan, cuyos antepasados ya vivían hace quinientos años en el archipiélago, la naturaleza era considerada imprescindible en la existencia de las personas, por lo tanto ocupaba un lugar de privilegio y ante esta naturaleza el ser humano no estaba por sobre ella sino que era una forma de vida integrada en ella. El profesor Jaime Blume lo explica de la siguiente manera:

Por ser anterior al hombre, la naturaleza aparece como algo ya hecho, inamovible y divino, y su estructura como paradigma del modo de ser en el mundo. La naturaleza es, al mismo tiempo, cifra de conocimientos por adquirir y modelo de

⁷³ GISSI BARBIERI Nicolás, Aproximación al conocimiento de la memoria Mapuche- Huilliche en San Juan de la Costa. Tesis para optar al título de antropólogo social. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología. 1997. p 81

comportamientos sociales. Todo está en la naturaleza y sólo lo que está en la naturaleza es. De ahí que no exista la posibilidad de escaparse de ella, por cuanto vida, familia, clan, ritos, trabajos, memorias, proyectos, misterios y revelaciones no son sino lecturas distintas que el huilliche hace de ese libro sagrado que es la naturaleza.⁷⁴

Con esto ya se configura una concepción distinta del mundo, la que se ve expresada en mitos que confieren un lugar preponderante a algo que no es el ser humano sino la naturaleza. Se difiere entonces, en este caso, con la visión renacentista de situar al *hombre* como centro del universo y desde cuyo pináculo se interpreta la existencia y se construye la historia. En consecuencia se perfila otro ordenamiento social, otra religión, otros códigos morales, éticos y de conducta que, a causa del nuevo orden establecido por la colonia española, no germinaron pero si subsistieron fuertemente a nivel de un inconsciente colectivo.

Con esta circunstancia, y centrándonos en el planteamiento de Jaime Blume, creemos que la manera de razonar, especialmente de los habitantes originarios, está relacionada con la naturaleza, es decir que para ellos, ésta debe ser observada e interpretada para extraer la experiencia de la relación humana con ella, el conocimiento de sus ciclos, sus espacios y sus centros energéticos. Es necesario aprender a *escuchar sus voces para recibir sus mensajes*.

Comprendemos así, que en este proceso debieron desarrollarse los sentidos, la capacidad de relación y reflexión. Como vemos, es otra forma de elaborar un pensamiento, otro sistema de razonamiento.

La memoria mapuche- huilliche ofrece una visión de la naturaleza a partir de una sensibilidad fuertemente arraigada en el inconsciente, que resuelve a la naturaleza (hombres incluidos) en magia, misterio, hazaña y horror y

⁷⁴ BLUME SÁNCHEZ Jaime. Cultura Mítica de Chiloé. Departamento de Estética de la Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, 1985, cit en CÁRDENAS Renato. El Libro de la Mitología. Renato Cárdenas, Editorial ATELI, 1998, Punta Arenas, Chile, 1998, p.9

se abre a la universalidad del horizonte del mito, de las configuraciones arquetípicas comunes a la humanidad de todos los tiempos.⁷⁵

Para Nicolás Gissi Barbieri es un sentimiento alojado en el inconsciente lo que asienta las bases de una población que hace alrededor de 500 años ha ido configurando una identidad anclada en sus creencias originarias. Si bien es cierto que la llegada de los europeos provocó la inserción de creencias nuevas en el imaginario original de la zona, de todos modos hemos creído importante diferenciar precisamente estas bases de pensamiento. Es decir el animismo y la influencia de la naturaleza, los que a su vez, son concebidos, por los pueblos indígenas, en una estrecha relación.

Frente a esto podemos entender que el pensamiento mítico y religioso de la población de Chiloé ha estado influido de manera importante por el clima y la geografía, lo que nos lleva a tomar en cuenta datos referidos a estos ámbitos pues contribuyen a comprender el por qué de su influencia en el imaginario de sus habitantes⁷⁶.

Uno de los aspectos a considerar del clima es la lluvia. Para poder dimensionar los niveles de lluvia en la zona de Chiloé, sería importante señalar, como ejemplo comparativo, que el año más lluvioso en Santiago fue en 1904 con 687 mm, lo que comparado con el clima del archipiélago es bastante inferior considerando los 3.000 mm anuales a los que suele llegar en la isla.⁷⁷

La misma importancia tiene considerar el pasado más remoto pues “durante el cuaternario, casi la totalidad de la isla estuvo cubierta por hielo”,⁷⁸ lo que nos llevaría a

⁷⁵ GISSI BARBIERI Nicolás, Aproximación al conocimiento de la memoria Mapuche- Huilliche en San Juan de la Costa. Tesis para optar al título de antropólogo social. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología. 1997. p 147

⁷⁶ Según el informe “Bosque nativo y Pequeños propietarios Mapuche- Huilliche Chile, Chiloé” El clima de Chiloé es templado y lluvioso, con una influencia oceánica marcada, sobre todo en la parte Oeste de la isla. De hecho los vientos dominantes vienen del océano pacífico, las precipitaciones son importantes durante todo el año, concentrados en los meses de invierno. Además disminuyen desde las zonas más expuestas al océano hacia el interior por la protección que provee la cordillera de la costa. Por ejemplo, en Ancud caen más de 2.300 mm anuales, mientras que en Castro caen menos de 1900 mm y en Quellón poco más de 2.100 mm. En cambio en la cordillera de la costa pueden alcanzar unos 3.000 mm (instituto meteorológico de Chile). La temperatura mediana anual es de 10°, 4° C. Sin embargo pueden llegar a bajo de 0° C en épocas invernales, por lo que no es de extrañar la presencia de heladas.

⁷⁷ Información disponible en Internet en

http://www.meteochile.gob.cl/nino_nina/nino_nina_descripcion_nina.html

⁷⁸ POFLET Laetitia. 2007. Bosque Nativo y pequeños propietarios Mapuche Huilliche Chiloé, Chile. Prácticas de fin de estudio. Formation des ingénieurs Forestiers de l'ENGREF Agro Paris Tech.

entender que los suelos y consecuentemente la vegetación de la isla estarían determinados por este antecedente.

Narciso García Barría, en su libro *“Tesoro Mitológico del Archipiélago de Chiloé”* expone una interesante cadena de relaciones que desemboca en una coherente explicación de cómo se podría haber conformado el imaginario mitológico del isleño. Menciona entre los factores la característica volcánica y sísmica de la zona, el predominio de un mar oscilante entre la calma y la hostilidad, la presencia de fuertes y constantes lluvias, una vegetación abundante que rápidamente invadía los espacios que las personas intentaban despejar para instalarse, vientos impetuosos, una relación estrecha con animales y aves.⁷⁹

De la misma forma que los habitantes de Santiago vemos moldeadas nuestras conductas y nuestras emociones a causa de las características físicas y materiales de la ciudad (luz artificial, cemento, humo saturado de tóxicos en el aire, exceso de ruido de motores, metales y sirenas, sobrepoblación, estímulo visual y sonoro definido por radio, televisión, cine, afiches), los habitantes del archipiélago también adquieren una forma de ser y pensar, de acuerdo a los estímulos en su percepción.

Narciso García señala un primer dato muy importante, relativo al seno de Reloncaví, el que se ubica en el mar interior de la isla grande de Chiloé:

Según todas las apariencias, y esa es la opinión de algunos investigadores, habría sido en el pasado un gran lago de la serie del Llanquihue, Todos los Santos y Chapo, abierto a las aguas del Pacífico por efectos de un trastorno geológico de colosales proporciones⁸⁰

Este dato nos lleva a establecer relación con un aspecto que todos los habitantes de un país sísmico conocemos, el que se refiere a las consecuencias de un movimiento de

Federación de comunidades huilliche de Chiloé. Agro París Tech, Institut des sciences et industries du vivant et de L'Environnement, París Institute of technology for life, food and environmental sciences. p 10

⁷⁹ Ver GARCIA BARRÍA Narciso. *Tesoro Mitológico del Archipiélago de Chiloé*. Quinta edición. Santiago, Chile. Editorial Andrés Bello. 1997

⁸⁰ GARCIA BARRÍA Narciso. *Tesoro Mitológico del Archipiélago de Chiloé*. Quinta edición. Santiago, Chile. Editorial Andrés Bello. 1997. p 17

tierra con características de cataclismo. Es decir, se sumergen extensiones de tierra, se modifica la geografía, los asentamientos de agua como lagos y ríos se trastocan, zonas en el mar reaccionan generando tsunamis que entran a tierra firme inundando y afectando toda vida que se encuentre en ese sector. Investigaciones señalan que la presencia de tribus en la zona de Chiloé se remonta a unos 13.000 años, en cuyo lapso de tiempo se habría producido una serie de grandes terremotos que dividieron el gran lago Llanquihue (zona hundida en mapudungun) en dos: lago Todos los Santos y Llanquihue.

Esta seguidilla de movimientos telúricos podría haber forjado en la imaginación de los antiguos habitantes el mito de Ten- Ten y Cai- Cai Vilú. Dicho mito nos cuenta las intenciones de la gran serpiente Cai- Cai Vilú de invadir la tierra con inundaciones y a cuya acción se opuso la gran serpiente Ten- Ten Vilú.

Ante esta realidad telúrica y de inundaciones provocadas por los cursos fluviales surgen, entonces, las siguientes preguntas: ¿Es posible que los relatos y creencias de los habitantes estén influenciados por hechos traumáticos como terremotos? Producto del temor ante un mar imponente, embravecido por las circunstancias climáticas y por sus propias corrientes marinas, unido a lluvias fuertes e incabables, ¿se irían instalando imágenes persistentes en las mentes de las personas que desde hace miles de años han habitado la zona? Quizás no solo al estar despiertos, sino también al dormir- en sus sueños- veían y escuchaban el mar con sus olas, bajo cielos soleados, nublados o lluviosos. Es decir que la percepción estaría invadida por estos estímulos, lo que ciertamente pudo ir forjando una constante en su inconsciente colectivo.

Por otro lado debemos considerar la presencia de un clima en el que las lluvias persistentes, no son gotas pequeñas sino goterones que empapan el cuerpo en pocos segundos. Producto del exceso de humedad la vegetación crece rápidamente invadiendo los espacios que el hombre crea para sí; ante la ausencia de redes de luz eléctrica la oscuridad de la noche es absoluta cuando está nublado, el viento que golpea las casas de madera se filtra entre los árboles y chimeneas provocando sonidos que, a ratos, dan la sensación de voces en el aire. Caminos llenos de barro arcilloso no sólo hacen difícil el desplazamiento sino que también afectan la percepción de quienes los recorren. Del mismo modo esta presencia total de la naturaleza se vuelve paradisíaca en días de buen

clima; el mar revuelto se muestra más calmado y azul ante un cielo despejado de nubes y asoleado. Los traslados en lancha son, entonces, más tranquilos.

Toda esta circunstancia de variabilidad hace que el chilote vea impulsada su imaginación para generar, desde la sugestión, relatos y observar la presencia de espíritus, energías y fuerzas en medio de la naturaleza. En su mente la naturaleza da la sensación de estar viva y tener un carácter, un alma, estados de ánimo. Se le atribuye, entonces, una forma, una personalidad, lo que da paso a la generación de seres representativos.

2.2.2- Relatos mitológicos introducidos por los europeos:

Un segundo elemento que conforma actualmente el imaginario mitológico de Chiloé es el de las creencias vertidas por los españoles y que con el paso del tiempo se fueron fusionando con la creencia huilliche.

Los misioneros españoles, en su labor de evangelizar llevaron a cabo una promoción de la doctrina católica a través de imágenes, cantos, oraciones y rituales. El objetivo era insertar las imágenes de Jesús, la virgen, Dios Padre, los santos y la concepción de un solo Dios todo poderoso que deseaba la salvación de la humanidad a través la vivencia de códigos morales y éticos definidos desde su perspectiva. Se traían, dentro de este ideario los conceptos de amor, culpa y pecado. Pero al llegar a la zona se encontraron con dificultades como la dispersión de los poblados a causa de la geografía, el fuerte arraigo de creencias mitológicas propias en el habitante originario y costumbres sociales nacidas desde las condiciones de vida ya mencionadas.

Esta realidad hizo que la evangelización y educación de los habitantes originarios, y más tarde de los mestizos fuera difícil. Las costumbres y creencias estaban muy arraigadas, la dificultad para llegar rápido y de manera constante era enorme. Se debía entonces llevar a cabo una estrategia misionera que consistió en delegar encargados, entre los mismos habitantes mestizos, de celebrar los rituales católicos en las islas y de atender las necesidades de sacramento en la gente. De esta forma se fue insertando la creencia católica que, a su vez, se mezcló con la religiosidad original.

Es interesante observar en este proceso de introducción de la mitología católica, el rol jugado por el arte, puesto que a través de la estética barroca aplicada a las estatuas y a la arquitectura de las iglesias...

se representó la vida religioso- espiritual no por vía racional sino mediante la imaginación que sensibiliza los sentidos. En otros términos exhortó al espectador con la vista, considerado el órgano sensorial básico.⁸¹

De este modo tanto jesuitas como franciscanos siguieron las instrucciones entregadas desde el vaticano a través del concilio de Trento:

Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresada en pinturas y otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe⁸²

De esta manera el recién llegado europeo, no sólo asentó la doctrina católica sino que también, por otros medios, se instalaron los relatos de brujería y personajes mitológicos arrastrados desde la civilización griega.

Esto, sumado a la falta de registros escritos o materiales ha llevado a que la raíz de los diversos mitos en Chiloé no sea clara y al mismo tiempo a que sea difícil desentrañar en un cien por ciento la concepción del universo de pueblos originarios de la isla como chonos, payos y huilliches. Las investigaciones de destacados estudiosos, entonces, han dedicado parte de sus esfuerzos a despejar el panorama mítico de Chiloé, a separar y diferenciar imágenes y relatos como un trabajo de excavación arqueológica. Aparecen así no solo las certezas sino que también las conjeturas y teorías, acentuándose el carácter misterioso de Chiloé no sólo en su ámbito mitológico sino también en su dimensión humana, espiritual y de pensamiento.

⁸¹ ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012. p.66

⁸² Sesión 25 del Concilio de Trento citada En ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012. p.63

2.2.3- Elementos de la mitología medieval europea

Si bien los acuerdos en la historiografía definen el descubrimiento de América como el hecho que pone fin a la Edad Media y comienzo al renacimiento, de todos modos las imágenes propias del Medioevo se transmitieron hacia nuestro continente y a las tierras de Chiloé a través de las expediciones europeas. Basta recordar que la creencia en bestias deformes, de carácter mitológico, era una de las características de la Europa antigua y medieval. Desde la civilización griega del siglo II es posible encontrar referencias mitológicas a personas malformadas hasta la categoría de esperpentos y seres extraños resultantes de la fusión de animales, aves y/o seres imaginarios. Tal es el ordenamiento de estas creencias que desde el siglo II en adelante se publican los denominados *Bestiarios*, como el “*Physiologus*” de autor anónimo y emanado desde Grecia, el “*Bestiario de Aberdeen*” publicado en el siglo XII en Inglaterra. En ellos se describen y se exponen láminas con dibujos de animales reales e imaginarios, siendo estos últimos una mezcla de cuadrúpedos y/o aves. Estas ilustraciones buscaban un objetivo moralizante y de concientización religiosa, pues cada figura era relacionada con significados relativos a la formación de virtudes y denuncia de vicios como la envidia o el desorden en la vida sexual entre otros. Las imágenes, acompañadas de pequeños relatos y reflexiones, también buscaban ser un método pedagógico relativo a la doctrina cristiana.

Cabe señalar que el uso de imágenes de animales para la formación doctrinaria y social revelaría, de manera evidente, el vínculo que el ser humano ha sentido siempre con el mundo animal, al establecer relaciones de semejanza e inspiración.

Con este antecedente, algunas figuras de la mitología de Chiloé podrían considerarse insertadas, desde Europa, en la cultura del sur de Chile. En tal sentido el ejemplo más claro es el Basilisco⁸³ debido a que su presencia en la mitología del viejo continente se remonta al año 23, en Roma gracias a documentos de Gayo Plinio Cecilio Segundo y más tarde adquiere gran relevancia durante la edad Media. Pero acerca de esta imagen mitológica nos referiremos, detalladamente, más adelante.

⁸³ Según la mitología chilota, bestia con cuerpo de serpiente y cabeza de gallo, con ojos relucientes y mirada capaz de causar la muerte a seres humanos. En algunas variaciones presenta, también, patas de gallo.

Otro ejemplo a mencionar es La Sirena, personaje mitológico mencionado precisamente en el Bestiario “*Physiologus*”

2.3.- Relatos mitológicos vinculados al mar:

Ya decíamos que la vida de los habitantes originarios del archipiélago pudo haber estado marcada por fuertes transformaciones en la naturaleza y la geografía, lo que habría modificado dos grandes espacios de vivencia en los isleños, los cuales son la tierra y el mar. Las mujeres y hombres, en Chiloé, viven su vida en estrecha relación con el mar. No sólo extraen desde él parte importante y fundamental de su alimentación sino que también deben conocer sus tiempos, sus zonas peligrosas y óptimas para navegar. En este mar, que se manifiesta con su sonido constante, las personas navegan para trasladarse de un lugar a otro para visitar parientes, amistades, para proveerse de alimentos, o para trasladar una casa. Desde sus habitantes originarios, entonces, el mar se vuelve un *ser* imponente, proveedor, cambiante, digno de respeto ante lo peligroso que podría resultar introducirse en él. Se va forjando una manera de percibirlo, de interpretarlo y de pensarlo, se deduce una forma de relación en la que aparecen explicaciones y formas de comunicarse, de dialogar con él. Se despliega, en consecuencia, un *idioma* a través del cual el ser humano se proyecta a sí mismo, junto con sus vivencias. Germinan entonces personajes y relatos, un sistema mitológico relacionado con el mar, sistema mitológico que se puede ordenar según jerarquía.

En primer lugar a Cai- Cai Vilú y Ten- Ten Vilú, las dos grandes serpientes que, según los relatos mitológicos, conforman el mito cosmogónico del archipiélago. Las dos, en un pasado indeterminado, o en lo que Mircea Eliade identifica como *Illo Tempore*, se enfrentaron en una lucha territorial. Cai- Cai Vilú ocupaba sus fuerzas para provocar que el mar inundara por completo las tierras en tanto que Ten- Ten Vilú defendía las zonas terrestres. Las personas que no lograron salvarse se convirtieron en seres marinos y otros, en tanto para poder escapar, se convirtieron en aves con la consiguiente facultad de volar hacia tierras más altas.

Planteado ya este primer relato cosmogónico comienzan los mitos del origen, en los que aparece el nacimiento del rey de los mares, El Millalobo. En la creencia este rey habría sido engendrado por un lobo marino y una mujer de gran belleza.

El nacimiento de un ser mitológico importante, entonces, se produce luego de la relación sexual entre un animal y un ser humano lo cual no es particular de las creencias en Chiloé. Esta imagen también se puede observar en la mitología griega cuando Zeus, dios máximo de los griegos se convierte en animal para poder aparearse con bellas mujeres. Es el caso de una muchacha llamada Leda que, seducida por Zeus- bajo la forma de cisne- queda embarazada para posteriormente dar a luz a Helena de Troya. Después, para seducir a otra muchacha llamada Europa, se convierte en toro y luego de revelar su verdadera identidad tienen relaciones sexuales de las que nacen Minos, Sarpedón y Radamatis.

Para el habitante de Chiloé es específicamente el mar una de las fuentes que lo provee de una importante parte de su alimento y que determina si su vida será tranquila o difícil. De las condiciones de navegación depende si puede salir o no de su isla para entablar contacto con personas de otras islas (parientes, compadres, amigos, amores) En este sentido cabe señalar la importancia vital que tiene para el isleño la relación con la comunidad, pues en ella está el apoyo para solucionar necesidades. Con la ayuda de la comunidad y través del mar se realizan también los traslados de casas. Al verse impedido de dominar una presencia tan colosal comienza a imaginar y elaborar una relación que da sentido a su situación y en la que se pide y agradecen los beneficios que puedan venir de este mar.

Se podría pensar que si el rey de los mares, El Millalobo, nació de la relación entre un animal del mar y un ser humano, deberá tener en cuenta una justa repartición de los beneficios, por lo que existirá la posibilidad de que provea de los productos marinos necesarios a las personas. En este rol de entablar una comunicación entre El Millalobo y los seres humanos estaría su hija, La Pincoya, nacida de la relación con la machi Huenchur. La imagen de la Pincoya coincide con la de las nereidas, seres femeninos de la mitología griega, ninfas del mar que ayudaban a los navegantes cuando estos naufragaban. En la imaginación de los griegos eran la representación de todo lo bueno del mar. Al mismo tiempo la Pincoya es la encargada de anunciar si el mar será o no

generoso. Además sería, junto al Pincoy y la Sirena chilota encargada de recoger a los hombres que se ahogan en el mar para luego llevarlos al Caleuche. En este barco fantasma los seres extraviados seguirían viviendo en otro estado distinto al corpóreo. De esta manera la creencia del isleño buscaba dar un sentido a la desaparición de hombres en el mar a causa de naufragios de sus lanchas, lo cual no era poco común debido, como hemos dicho anteriormente, a lo difícil de navegar en un mar de marejadas cambiantes, impredecibles y difíciles.

2.4.- Relatos mitológicos vinculados a la fatalidad

Cuando nos referimos a la historia de la sociedad chilota, y cuando observamos especialmente el periodo entre los siglos XVI y XIX, podemos mencionar una serie de circunstancias entre las que se cuenta la dificultad geográfica y climática para poder vivir y el aislamiento en relación al continente. Esto último provocaba el consiguiente retraso en el acceso a la tecnología y a un sistema de salud eficiente. La abundante humedad del ambiente a causa de las lluvias, los pantanos y el mar hacían proclive la aparición de enfermedades respiratorias. A esto se unían los casos de alcoholismo, ingesta de elementos nocivos para la salud (como plantas venenosas administradas por habitantes conocidos como brujos) y desconocimiento de procedimientos para el cuidado de ciertas enfermedades.

Mas allá de las explicaciones basadas en actos de brujería o en la acción de un ser mitológico, desde mediados del siglo XIX existieron profesionales, escasos por lo demás, que pudieron trazar un cuadro de los principales males como la bronquitis, la tuberculosis, la cirrosis hepática, el tifus y la fiebre tifoidea; a parte de enfermedades de transmisión sexual que, mal cuidadas, podían terminar en tragedia.⁸⁴

La población de entonces desconocía muchas de las enfermedades mencionadas anteriormente, lo que daba lugar entonces a una serie de interpretaciones vinculadas al pensamiento mitológico.

⁸⁴ LEÓN Marco Antonio. La Cultura de la Muerte en Chiloé. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, p. 80

De acuerdo a su sistema de creencias, en la génesis de toda enfermedad siempre estaba presente la voluntad de algún hombre o espíritu que quería hacer daño en forma premeditada. Aunque generalmente el mal era causado por un brujo o hechicero, también podía deberse a la acción autónoma de seres malignos; a veces incluso eran los espíritus benignos quienes manifestaban al afectado su desagrado por no haber obedecido un mandato celeste.⁸⁵

Incluso, con el paso del tiempo y el aumento de los conocimientos, independientemente de saber o no cuál era la enfermedad que había afectado a la víctima, de todos modos el indígena chilote, los primeros mestizos e incluso la población española, atribuían “a seres míticos o a la acción negativa de la magia local”⁸⁶ la provocación de esa enfermedad que podía terminar en un mal pasajero o en la muerte.

Aun en aquellos casos en que la causa de la muerte era conocida- un golpe provocado al caerse de un caballo, por ejemplo-, los familiares trataban de indagar si el fallecido había tenido antes de morir alguna riña o altercado que pudiera haber originado una venganza.⁸⁷

Esta concepción del origen de una enfermedad se mantiene incluso en la actualidad en medio de la cotidianidad de la sociedad chilota.

En definitiva las enfermedades eran una constante en la zona y, al verse afectadas las personas de cualquier edad, se iba generando un ambiente de fatalidad que se explicaba, a la vez, por medio de las creencias propias de una sociedad animista.

Pero dicha fatalidad no se circunscribía sólo a las enfermedades, sino también a los malos resultados de las siembras y a los accidentes y se atribuía, a la vez, a algunos de

⁸⁵ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 22

⁸⁶ LEÓN Marco Antonio. La Cultura de la Muerte en Chiloé. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, p. 49

⁸⁷ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 107

los seres que mencionaremos someramente a continuación y que más tarde analizaremos en forma más detallada.

En primer lugar es posible identificar a una serie de personajes femeninos: *La Fiura*, mujer enana y horrible que vaga entre los bosques y que al seducir, mediante el embrujo, a los hombres mantiene relaciones sexuales con ellos para, posteriormente, causarles la locura. *La Llorona* y *la Viuda*, dos personajes que durante la noche y en medio de los bosques hacían desaparecer a hombres que transitaban por sus caminos. Por otro lado encontramos *La Voladora*, bruja que tiene la facultad de transformarse en un pájaro conocido como *la badua* para luego dirigirse a casas y avisar mediante su canto o su sola presencia, la próxima la muerte de alguno de los integrantes de ese hogar. De este personaje se creía también que tenía la labor de ser mensajera de los brujos y volar de isla en isla para mantenerlos informados.

En todo caso, y ya refiriéndonos a los pájaros, no sólo *la badua* era mirada con recelo por los isleños pues, en general, y hasta nuestros días “las aves de mal agüero están siempre presentes en el imaginario mortuorio de Chiloé”⁸⁸.

La misma identificación con la desgracia la tienen animales mitológicos como *El Cuchivilú*, mezcla de cerdo y lobo marino que destruye los cercos de pesca a la vez de causarles la maldición para futuras pescas. *El Basilisco*, serpiente con cabeza y alas de gallo que con su sola mirada provoca la muerte de quien lo mire a los ojos.

Pero la principal figura a la que se ha responsabilizado de las desgracias de una familia es al brujo. Este personaje que en tiempos previos a la llegada de los españoles era llamado *kalku* era el responsable de enfermedades de toda índole, trastornos en el sueño, locura, muertes, daño en las siembras y afecciones económicas.

⁸⁸ LEÓN Marco Antonio. *La Cultura de la Muerte en Chiloé*. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, p. 57

2.5.- Relatos mitológicos vinculados al mundo espiritual:

Al referirnos al conjunto de mitos pertenecientes al mundo espiritual de la cultura chilota, quizás estemos acercándonos a las causas que explican la persistencia de creencias que en nuestro tiempo son observadas con curiosidad. Desde nuestro punto de vista, observar la antigua religiosidad indígena, nos da la posibilidad de comprender las razones que llevan a que aun hoy se crea, por ejemplo, en la acciones dañinas de brujos. Creemos que esta es la base de lo que más tarde, en la sociedad de Chiloé, será la mitología conocida por todos.

Los principales datos y argumentos que sostienen nuestro punto de vista están emanados desde los estudios de Gonzalo Rojas Flores y Marco Antonio León. Ellos, en sus libros *“Reyes de la Tierra”* y *“La Cultura de la Muerte en Chiloé”* nos presentan elementos clarificadores de la religiosidad, fundamentalmente, Huilliche y desde la cual se debe considerar en primer lugar el carácter animista de su cultura.

En principio, si observamos de manera comparativa, el cristianismo, llegado desde Europa, trajo la concepción de un Dios creador omnisciente, omnipotente, que es el principio y el fin. Este Dios posee un reino en los cielos, al cual se puede llegar expiando culpas y manteniendo una vida ajustada a los preceptos del amor y la virtud.

Se suponía que los pecados cometidos en vida se manifestarían ineludiblemente en los últimos momentos del moribundo, acontecimiento que era explicado de forma masiva a los distintos grupos sociales a través de sermones e imágenes que hacían directa alusión al “juicio particular” que se desarrollaba en el lecho del moribundo, donde ángeles y demonios disputaban la salvación o condena de su alma.⁸⁹

La cultura Huilliche del archipiélago, en tanto, creía- como ya lo hemos señalado- que todo lo presente en la naturaleza poseía un alma y las personas que morían también se

⁸⁹ LEÓN Marco Antonio. *La Cultura de la Muerte en Chiloé*. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, p. 42

transformaban en espíritus, para pasar a formar parte de un mundo paralelo al mundo real, en el que habitaban los espíritus benignos. En este mundo podía existir alguna suerte de jerarquía pero no se concebía la presencia de un ser todopoderoso. Si bien es cierto que “entre los espíritus benignos o seres espirituales favorables, el principal era Ngenechen”⁹⁰, de todos modos este no era considerado un dios supremo. El lugar místico de los seres espirituales estaba habitado por parientes, jefes guerreros y machis fallecidos, los que podían actuar, en el mundo de los seres vivos, a favor de las personas dando protección, acompañando, guiando a través de los sueños o manifestándose a través de algún elemento de la naturaleza como el viento, la lluvia o un ave.

Pero al mismo tiempo el mundo de los espíritus también estaba habitado por los espíritus malignos.

El principio del mal recibía el nombre de *wekufu*, una fuerza o espíritu invisible que hacía daño y que también era la causa material de las enfermedades.⁹¹

Según información entregada por Gonzalo Rojas, respecto de las creencias de los huilliche, los *wekufu* podían actuar solos o manejados por personas dedicadas a la magia y la hechicería, los que recibían la denominación de *kalku*. Estos hechiceros, junto a los machi, son los que más tarde, a la llegada de los españoles, recibirían el rótulo de brujos.

Gracias a su relación con un *wekufu*, el *kalku* adquiría poderes como: facultad para transformarse en animales o seres deformes, bolas de fuego o cometas. También podían causar daños a distancia, lo que era conocido como *llancazos*; heridas e incisiones denominadas *sajamientos*; adquirir facultades para volar; entrar en los sueños de las personas para atormentarlas. Es decir, los poderes de un *kalku* se adquirían en estrecha relación con un *wekufu*, pero al mismo tiempo este hechicero debía ser poseedor de un poder muy fuerte para lograr dominar al *wekufu* de lo contrario corría el riesgo de morir.

⁹⁰ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 18

⁹¹ Ibid

Con estos datos es posible dilucidar, en primer lugar, la común concepción del bien y el mal en las culturas española y Huilliche de entonces, lo que por supuesto es inherente a toda cultura. Esta característica es la que podría haber servido de puente para establecimiento de relaciones entre las imágenes míticas de cada cultura con su consiguiente fusión. Esto se entendería desde la perspectiva que los indígenas, los españoles y primeros mestizos de la zona sentían la necesidad de protección ante todo aquello que pudiera hacerles daño; la naturaleza u otras personas. Por tanto si un santo, ángel o mesías promulgado por la iglesia católica ofrecía bienestar y protección no era, para un indígena, contradictorio aceptarlo como entidad benefactora.

Al contrario de lo que aseguran las leyendas populares, incluso la mayoría de los investigadores que han estudiado el tema, los hechiceros no fueron inmunes a la evangelización. Al igual que el resto de la población indígena, los brujos no sólo se cristianizaron, sino que se transformaron en fervorosos católicos. Ello no fue obstáculo, sin embargo, para que en el momento de hacer el mal recurrieran a los wekufu o espíritus malignos.⁹²

Creemos interesante señalar que, precisamente la necesidad de sentir protección ha sido inherente no sólo a los habitantes de Chiloé, sino que también a todo ser humano. Basta mencionar la creencia de los etruscos y los romanos en los *Lares*, dioses protectores de la familia, representados en figurillas diseñadas en bronce, para colocarlas en las entradas de las casas con el objetivo de protegerlas de todo aquel que llegara a robar o dañar de alguna manera la convivencia de la familia, para proteger el hogar de enfermedades o accidentes. En el caso del cristianismo, además de Cristo, María y los ángeles, es el *ángel de la guarda* quien tiene- según las creencias- el deber de proteger a una persona que Dios le ha encomendado. Entre los orishás encontramos a “Ogán, uno de los dioses protectores del culto candomblé”⁹³

⁹² ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. pp 59, 60

⁹³ MOREL Héctor V y DALÍ Moral José. Diccionario Mitológico Americano: Dioses, Razas, Leyendas. Buenos Aires, Argentina. Editorial Kier, 1987. p.101

Observada, entonces, la raíz animista de las creencias huilliche, unido a la necesidad humana de protección, en un ambiente geográfico y climático de grandes dificultades, es posible comprender el por qué de la integración de las imágenes católicas a la cultura, más tarde, constituida por mestizos. Naturalmente que con este planteamiento no queremos desconocer que la imposición del imaginario religioso europeo incluyó presiones a través de políticas de represión, descalificación y amedrentamiento, pero si proponemos que en el proceso de aculturación incidieron también condiciones mentales y emocionales propias de la humanidad como la creencia de seres extra terrestres con la facultad de dar protección ante la adversidad y fortuna en diversos aspectos de la vida.

Esto es, a nuestro entender, una de las características del ser humano en cuanto a su necesidad de subsistencia no sólo material, sino también psicológica, emocional y existencial. Desde este aspecto entendemos personajes como las sirenas, *la Pincoya*, *el Caleuche*, *el Camahueto* por mencionar sólo algunos ejemplos. Son estos y otros personajes mitológicos los que explican la raíz de un perjuicio o la posibilidad de bienestar.

Lo que creemos importante es entender que el imaginario religioso huilliche, su creencia en un universo mítico con espíritus celestes protectores y espíritus malignos denominados *wekufu*- los que son a su vez manejados por personas con facultades especiales- es la raíz para comprender las creencias que hasta hoy se mantienen ajenas al sistema de pensamiento oficial, sostenido en la mitología cristiana y en el sistema racional europeo.

Creemos que este imaginario religioso mapuche- huilliche- base para comprensión de la cultura y la mitología chilota- es tan válido como el imaginario religioso católico, puesto que ambas concepciones de lo sagrado provienen de una raíz de pensamiento mitológico. Lo que las diferencia, en el tiempo, es la posibilidad que una de estas creencias – el cristianismo- tuvo para persistir y evolucionar gracias al respaldo recibido desde sistemas políticos y sociales oficiales.

2.6.- Condiciones de la realidad chilota que originan el mito.

Cuando nos abocamos a la observación de los distintos personajes y relatos mitológicos de Chiloé podemos encontrar una serie de características comunes que a la larga van conformando un esbozo de sistema mitológico. El origen de tales características se encuentra en aquello que creen los chilotes, en lo que serían sus preocupaciones cotidianas

Centran sus preocupaciones en los brujos, en la muerte, en las siembras y en el tiempo meteorológico. Tal vez el brujo está muy presente porque incursiona en la cotidianeidad del chilote en su trabajo, en su salud y pueden incluso provocar la muerte⁹⁴

A partir de estas preocupaciones fundamentales y considerando también las antiguas influencias del medio geográfico y climático es posible señalar las siguientes ideas comunes al interior del universo mitológico.

Fusión de culturas : Una característica fundamental a considerar es la mezcla de creencias contenida en la mitología de Chiloé. Existe consenso entre los especialistas en cuanto a que el predominio ideológico pertenece a la cultura española. Por parte de ésta se instala en el territorio no sólo el imaginario de la doctrina cristiana, sino también aspectos de la brujería y la mitología pagana europea. Dicha fusión se produce por condiciones como el mestizaje y las denominadas *misiones circulares*⁹⁵ de la iglesia católica. Francisco J. Cavada, en su libro *“Chiloé y los chilotes”* propone una clara relación entre la mitología llegada desde Europa y la mitología de Chiloé y señala las similitudes en cuanto a imágenes y significados. Cabe señalar que mencionamos a este

⁹⁴ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. Manual del Pensamiento Mágico y la Creencia Popular. Castro, Chiloé. Ediciones Challanco. 2005, Castro, Chiloé, p 14

⁹⁵ El historiador Marco Antonio León explica: “El sistema de misiones circulares o andantes, como se mencionó al método de evangelización de los jesuitas, actuó de acuerdo a una pauta en la cual durante cierta época del año (diciembre- mayo), partiendo desde el colegio jesuita de Castro, se visitaban diferentes poblados a lo largo y ancho del archipiélago para llevar el mensaje y apoyo cristiano a las comunidades establecidas. La estructura misional estaba basada en centros claramente identificables como el citado Colegio de Castro (1609), punto de partida, y tres misiones estables ubicadas en Quinchao (1743), Chonchi (1746) y Cailín (1764). Además, cada pueblo de indios tenía su capilla y su respectivo encargado, lo que complementaba la labor de los religiosos que podían llegar así, hasta lejanos parajes”. *“La Cultura de la Muerte en Chiloé”* RIL editores, segunda edición 2007, Santiago, Chile, pp. 34- 35

autor a pesar de disentir profundamente con su actitud de menoscabar en gran parte de su obra a la cultura del habitante del archipiélago. Este mismo investigador nos sirve para graficar una de las características que ha tenido la historia de Chiloé en cuanto a las burlas y el socavamiento que ha debido enfrentar su cultura.

La alimentación, comida, fertilidad : Para los huilliche, y luego para el habitante mestizo, el tema de la alimentación ha sido de importancia fundamental. Esto aun considerando que la subsistencia nunca estuvo puesta en entredicho ya que desde el mar extraían gran variedad de alimentos y en tierra se encontraba la posibilidad de sembrar y cosechar todo lo necesario para vivir. En lo relativo a los productos extraídos desde el mar, estos dieron sustento a la población del archipiélago desde tiempos de los Kawashkar:

Su dieta estaba constituida por mariscos, peces, crustáceos, algas, aves, nutrias, lobos y ballenas varadas. Practicaban la cocción de sus alimentos con piedras calientes. También recolectaban hongos, bayas, papas y apio silvestre.⁹⁶

No obstante en las primeras comunidades originarias y más tarde, en la población indígena y mestiza, había una conciencia de valoración de los alimentos y una constante actitud de agradecimiento y petición de bonanza. En su labor de atención de las comunidades, los machis y brujos eran encargados no sólo de la sanación de enfermedades de las personas sino que también de los rituales que aseguraran las buenas cosechas, la buena pesca y la satisfactoria fertilidad de los animales como ovejas, cerdos y vacuno.⁹⁷ Es así como los machis y brujos encargados de convocar bendiciones-llamados *chaumaneadores*- en su relación mística con la naturaleza, se proveían de diferentes piedras con las cuales efectuaban la purificación y bendición de los alimentos. Así las cosechas tendrían asegurada la bonanza y al mismo tiempo la protección del hechizo negativo que algún *Kalkú*, brujo o ser mitológico pudiera hacerle. Está presente, entonces, en la mitología chilota la visión de que hay seres que pueden afectar el buen desarrollo de las siembras o la pesca. El recelo, la preocupación

⁹⁶ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p 83

⁹⁷ Ver ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002.

de que una buena temporada de recolección de alimentos sufriera un traspíe, estaba dirigida a un otro que podía causar el daño, el mal de ojo, el hechizo, el envenenamiento de los alimentos. La creencia de la zona nos habla del asecho que seres mitológicos o personas pueden realizar en contra de la buena fortuna, lo cual se establece como la razón que explica el hecho de que se estropeen los alimentos y al mismo tiempo impulsa los rituales de protección.

La muerte : Previo a la presentación de algunos de los personajes mitológicos de Chiloé es pertinente señalar que en ellos se proyectan, repetidamente, visiones constantes del habitante respecto de lo que le sucede en su vida cotidiana. En tal sentido, autores como Renato Cárdenas, Narciso García Barría, Gonzalo Rojas Flores y Marco Antonio León coinciden en observar un tema recurrente en la vida de los chilotes, el que se refiere a la muerte. Y es que este hecho se repetía muy seguido en las comunidades de las diferentes islas instalando una constante presencia de la fatalidad.

La muerte no solo está presente en estas creencias, sino que constituye un verdadero culto, reforzado por los rituales de la iglesia católica. Este tópico universal aparece aquí como una especie de alerta, de previsión.⁹⁸

En esta misma sensación de fatalidad, se incluyen los accidentes, las enfermedades repentinas, conocidas o desconocidas, la misma muerte y lo que se cree que hay después de ésta. En el caso de las enfermedades llama la atención el lugar que ocupa la pérdida de la razón, ya que por una parte es producida por varios personajes mitológicos y por otra, emerge como algo muy específico en la mortificación de una persona.

Marco Antonio León, en su libro *“La Cultura de la Muerte en Chiloé”* nos expone la realidad vivida por los chilotes, especialmente entre los siglos XVII y XIX, en cuanto a afecciones de salud y accidentes en un contexto de falta de recursos y conocimientos médicos científicos. A esto se suma, también, la mayor preocupación que, tanto sacerdotes y machis, dedicaban al ámbito religioso- espiritual.

⁹⁸ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. Manual del Pensamiento Mágico y la Creencia Popular. Castro, Chiloé. Ediciones Challanco. 2005, Castro, Chiloé, p 10

Ya hemos mencionado, en el punto referente a la relación entre mito y fatalidad, que durante muchos años, una de las características de las islas del archipiélago fue la presencia de graves enfermedades a causa de la falta de recursos médicos y la precaria forma de vida expuesta al frío, la humedad y el alcoholismo. Esto habría sido sufrido, primero por los huilliches y luego por la población mestiza a causa, también, del aislamiento en relación con el continente.

Con motivo de esta situación en todos los relatos del archipiélago está presente la explicación del origen de las enfermedades, las muertes y las desapariciones de personas en el mar. La muerte es una realidad que constantemente se hace presente en la vida de los isleños.

Ya con esta información, es importante señalar el punto de vista de Gonzalo Rojas Flores en cuanto a la relación entre la fatalidad y el mundo mitológico de la población. El hecho que los habitantes de Chiloé desconocieran el origen de la enfermedad, o la enfermedad misma, no fue la razón por la cual se crearon los seres o relatos mitológicos, ya que los mapuche- huilliche podían saber muy bien la razón de la enfermedad de una persona (una caída desde el caballo, una enfermedad conocida) pero de todas formas atribuían la desgracia a algo o alguien que la había provocado: un ser mitológico, un espíritu maligno o un brujo.⁹⁹ Si bien es cierto que gradualmente ha ido desapareciendo la creencia en la existencia de animales mitológicos, de todas formas persiste la concepción de un mundo regido por lo bueno y lo malo, los espíritus celestiales y los espíritus malignos. Estos últimos, los espíritus malignos, serían a su vez los que actúan bajo el control de un brujo o *Kalkü* ya que este tiene la facultad de establecer contacto con un espíritu maligno, dominarlo y dirigirlo para dañar a otra persona. Surge aquí, entonces, una relación con los creyentes cristianos que atribuyen a Dios la causa de las enfermedades mortales como el cáncer, o las desgracias en la población como los terremotos y otras manifestaciones destructivas de la naturaleza. La desgracia que el cristiano ve como *castigo del señor* por los actos culpables de la humanidad, el huilliche y el mestizo chilote lo veían como actos de espíritus malignos llamados *Wekufü*.

⁹⁹ Ver ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002.

El principio del mal recibía el nombre de *Wekufü*, una fuerza o espíritu invisible que hacía daño y que también era la causa material de las enfermedades.¹⁰⁰

A causa de esto, las sanaciones conferidas por los machis eran buscadas no solo en los recursos de la naturaleza como hierbas, piedras, agua o secreciones corporales (saliva) sino también y principalmente en el mundo de los espíritus. Y es en este caso en donde se realizan los rituales para proteger los distintos ámbitos de la vida de la comunidad. Para los mapuche- huilliche la armonía de todo lo que sucedía en la naturaleza y en la salud del ser humano era determinada por los espíritus y por la naturaleza, incluyendo aquí animales reales y no reales.

En definitiva, todo lo relacionado con el fatalismo y la desgracia es atribuido a estos dos ámbitos que ya hemos señalado.

No obstante, siempre en el plano de la salud y la vida o la muerte, muchos de estos seres mitológicos que anuncian o causan daño a la población, también pueden causar mejorías. Es decir que se ve en ellos una ambivalencia, una suerte de *Yin* y *Yan* oriental, una condición de enfermedad y antídoto al mismo tiempo, según cual sea el momento de encuentro con ellos. Esto lo podremos ver de manera más específica en el análisis de algunos de los personajes mitológicos.

El miedo : Otra característica común a gran parte de los seres mitológicos de Chiloé es la de infundir miedo en la población a través de dos formas. Una de esas formas es la fatalidad que estos arrastran y causan en las personas y otra es la apariencia horrible o extraña. Tal manera de instalar una fuerza no es exclusiva del mundo huilliche, puesto que también el cristianismo utilizó este método de evangelización al hablar de un Dios castigador y furioso con los *hijos que pecaban*. Al mismo tiempo apeló a imágenes de pintura y escultura barrocas para mostrar un cristo crucificado que más que inspirar piedad concitaba el horror de un cuerpo flagelado y rostro desfigurado por el dolor y la angustia.

¹⁰⁰ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 18

Este recurso se utilizaba por ejemplo en lienzos que representaban la figura doliente de Cristo impulsando al espectador a convertirse en un testigo- autor del sacrificio de Jesús.¹⁰¹

Por otro lado, si observamos diferentes sociedades y momentos de la historia, el hombre ha apelado a la fuerza del miedo tanto para dominar como para defenderse. En las guerras de distintas épocas, los ejércitos consideraban que una de las formas de avanzar sobre el enemigo era deteriorando su moral y su fuerza de enfrentamiento a través del miedo. Un ejemplo de esto lo encontramos precisamente en Chiloé, donde las autoridades españolas luego de recuperarse del ataque realizado por los huilliche a la ciudad de Castro en 1598 tomaron represalias para intimidar a los indígenas insurrectos:

Al mes siguiente llegaron los refuerzos españoles. Conjuntamente con la refundación de Castro, se aplicó una sangrienta política de represalia. Dieciocho caciques que habían sido capturados fueron quemados vivos y más de treinta fueron ahorcados.¹⁰²

Respecto de este recurso del miedo como estrategia para atacar y defender, surge la figura del *invunche*, ser mitológico que según los relatos es un niño raptado por los brujos y deformado físicamente; se le tuerce una pierna hasta pegársela a la espalda, se le cosen todos los orificios del cuerpo, menos la boca, se le hacen crecer pelos en todo el cuerpo mediante hierbas mágicas y se le corta la lengua en dos para que no pueda hablar. Durante su vida se le alimenta primero con leche de una mujer indígena y carne de güagüa muerta, luego con carne de adultos muertos. Su rol es cuidar la entrada a la cueva de los brujos y salir algunas noches a anunciar mediante horribles alaridos la próxima muerte de un vecino. Para el investigador Renato Cárdenas este hombre transformado en monstruo es precisamente un ser inventado por la sociedad de brujos de *La Recta Provincia*- tema al que nos referiremos más adelante-, con el objetivo de resistir a la intromisión chilena mediante la instalación del miedo. Era la forma de

¹⁰¹ ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012. p.67

¹⁰² ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 62

proyectar la idea de que los brujos indígenas tenían un monstruo al cual se tendrían que enfrentar los españoles.

2.7.- Carácter mágico del mito en Chiloé

Otro elemento constante en los relatos de personajes mitológicos de Chiloé es el sentido mágico que encierran. Dicha característica es poseída también por machis y brujos de la zona.

En ellos es posible encontrar la capacidad de trasgredir las leyes de la física y la biología (seres humanos que vuelan, brujos que se introducen en los sueños de las personas, enfermedades y muertes provocadas a distancia por voluntad o por la sola mirada)

Estas llamadas supersticiones por el pueblo nos han interesado de manera especial porque son depositarias de un rico contenido ideológico, enmarcado en un pensamiento prelógico, generalmente de tipo mágico y que es aceptado por tradición.¹⁰³

Esto se podría ver por ejemplo en el mito chilote del *Camahueto*¹⁰⁴. El aspecto mágico contenido en este mito aparece en la creencia de que el polvillo que se raspa del cuerno de un camahueto tiene facultades sanadoras ante enfermedades de personas y a la vez sirve como generador de fuerza y resistencia física.

Del mismo modo también se podría comprender la creencia, hasta hoy, en hechizos o *llancazos* de brujos a personas, hechizos que se traducen en provocar enfermedades pasajeras o mortales a distancia. Previo al siglo XIX los habitantes de la sociedad chilota no sabían acerca de la existencia de bacterias o virus que provocaban

¹⁰³ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. Manual del Pensamiento Mágico y la Creencia Popular. Castro, Chiloé. Ediciones Challanco. 2005, Castro, Chiloé, p 8

¹⁰⁴ Mito de un ternero de grandes proporciones, con un cuerno en el centro de su cabeza, que arrasaba con la naturaleza para poder avanzar desde los cerros hacia el mar. Creemos que este relato surgía porque las personas no conocían las causas de los aludes de barro que arrastraban bosques hasta llegar al mar y quizás la forma de explicarlo estaba contenida en este animal mitológico.

enfermedades de largo tiempo o repentinas, entre las que se encontraba la tuberculosis, sífilis, sarna o hepatitis y por esta razón atribuían la aparición de esas afecciones al accionar de brujos.

Por otro lado podemos encontrar a las y los machis que a través de sus ceremoniales en los que entablaban contacto con los espíritus de los antepasados, podían descubrir quienes eran los brujos responsables de un mal e incluso, en algunas ocasiones, sanar ese mal.

Hemos señalado anteriormente que la magia es un conocimiento que, en las culturas, tiene un carácter hereditario, lo que quiere decir que se transmite entre familiares o parientes, lo que hace que estos procedimientos sean ocultos y de práctica exclusiva. En el caso de Chiloé, es posible apreciar esta característica en la restricción de la *Recta Provincia*¹⁰⁵ en cuanto a aceptar solamente personas de raza indígena o herederos de la misma. En todo caso el paso del tiempo hizo que incluso chilenos fueran incluidos en la asociación de brujos.

Creemos que los modos de concebir y definir lo mágico, por ejemplo en la cultura huilliche y más tarde en la cultura de Chiloé, tienen un sistema de averiguación y razonamiento diferente al europeo, lo que lleva a un conocimiento de aspectos diferentes de la realidad, es decir, se presenta otra forma de acercamiento a la realidad. El problema se suscita cuando el modo de concebir la realidad de una sociedad, con su respectivo sistema de pensamiento, se impone sobre otro. Al respecto Renato Cárdenas observa que:

El pretendido desarrollo de una sociedad y una cultura sobre la base hegemónica de la ciencia y la razón, no sólo arremete desde la educación desautorizando o invalidando otras aproximaciones a la realidad.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Sociedad secreta de brujos organizados en toda la zona de Chiloé durante los siglos XVII y XVIII y a cuyas características nos referiremos, detalladamente, más adelante.

¹⁰⁶ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. Manual del Pensamiento Mágico y la Creencia Popular. Castro, Chiloé. Ediciones Challanco. 2005, Castro, Chiloé, p 8

En lo que respecta a la relación del hombre con la naturaleza, creemos que cuando el habitante antiguo de Chiloé elaboraba respuestas a partir de su observación del clima, las plantas y los animales, no lo hacía solamente con un sentido mágico, una pseudo lógica o con métodos de adivinación, sino que también operaba una *lectura* del entorno en el sentido de establecer relaciones entre lo observado y lo experimentado, en el conocimiento de los ciclos naturales, de las conductas de animales y aves. Es decir, no había sólo una interpretación antojadiza, sino nacida desde la experiencia y el conocimiento concreto de cuales eran los movimientos de la naturaleza.

Es en el mundo indígena del archipiélago, constituido por Payos, Chonos, Huilliches donde podemos encontrar una fuerte creencia en el poder de la magia que tenían las personas o incluso los grupos de personas. Un testimonio recogido por Nicolás Gissi Barbieri, de una mujer huilliche que se refiere a las guerras frente a los españoles en tiempos de la invasión española nos da cuenta de esta creencia.

Candelaria Huenupan señala que la guerra se ganó previa ayuda de los fenómenos naturales característicos del sur de Chile y por la muerte de dos caballos blancos, cuya sangre se transubstancializó en más gente mapuche.¹⁰⁷

En el universo mitológico del archipiélago el poder de lo mágico se da desde el lenguaje, pues el sólo hecho de mencionar algo da la posibilidad de que se cumpla en beneficio o desgracia de una persona. Y de la misma forma los relatos mitológicos o los rituales desarrollados por machis y brujos tenían como pilar, el lenguaje.

Por detrás de estas actitudes forjadas durante siglos había una explicación. El uso del veliche para las actividades cotidianas, circunscribiendo el castellano para los actos oficiales, hizo posible que gran parte de la población reprodujera el rico significado simbólico de esa lengua, que

¹⁰⁷ GISSI BARBIERI Nicolás, Aproximación al conocimiento de la memoria Mapuche- Huilliche en San Juan de la Costa. Tesis para optar al título de antropólogo social. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología. 1997. p 85

transmitía precisamente imágenes míticas y mágicas, como bien lo aprecian algunos estudios¹⁰⁸.

Con esto queda de manifiesto una característica que no es exclusiva del mundo mitológico y mágico de Chiloé, cual es la influencia de la palabra particular del idioma, el carácter que emana de su sonido y su significado al ser pronunciada. A tal punto se elevaba el poder de la palabra que incluso ésta adquiría la facultad de ser terapéutica o dañina:

Otro elemento a considerar es el principio de que el sólo acto de nombrar el problema tiene un efecto terapéutico. Los encantamientos son, en este sentido, formas de logoterapia, de cura por la palabra.¹⁰⁹

La palabra, para los habitantes de Chiloé, alcanzaba incluso un carácter extra terrenal puesto que el idioma huilliche, en el contexto de ritual, tenía la facultad de trascender hasta las esferas celestiales. Las oraciones circunscritas a los ceremoniales aborígenes incluso recibían el nombre de *romanceos*

Esa relación de familiaridad que mantiene con los espíritus, ya sean tutelares (divinos) o guardianes (familiares) es la que permite comunicarse con estos a través de una lengua secreta¹¹⁰

Es así como se transmite, entonces, un sistema de creencias y como se propaga, a la vez, la influencia de ese sistema.

Por otra parte, cada mito en Chiloé tiene un carácter mágico que se aprecia en transformaciones, capacidad de volar, introducirse en los sueños, provocar la locura,

¹⁰⁸ LEÓN Marco Antonio. La Cultura de la Muerte en Chiloé. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, p. 53

¹⁰⁹ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 24

¹¹⁰ ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012. p.109

hacer mal a distancia, enunciar palabras o frases que tienen la capacidad de modificar la realidad, emitir sonidos o dirigir miradas con poder de causar daño, etc.

2.8.- Personajes mitológicos de Chiloé

Luego de haber observado los aspectos fundamentales que rodean al mito y elementos de la cultura de Chiloé pasamos a mencionar algunos de los relatos de la zona, que se han transmitido con mayor resistencia en el tiempo. En ellos es posible establecer relaciones con los datos entregados anteriormente y por lo tanto, entender mejor las razones por las cuales se generaron, la influencia que ejercieron o aún ejercen en su sociedad y las probables raíces culturales que los construyen.

Tempilcahue : Personaje mitológico de origen mapuche- huilliche. Es un anciano que acude, en una balsa, a buscar a las almas de los recién fallecidos, las que esperan su llegada en la orilla de la playa para ser llevados hacia el otro lado del mar en donde están las almas de los antepasados. Este relato es una creencia distinta acerca del destino de las almas de los difuntos, ya que estas no se convierten en elementos de la naturaleza, como dicen los relatos mapuche- Huilliche, sino que son transportadas hacia otro lugar. Este mismo relato se conoce como el *Balseo de las Ánimas*.

Nos parece interesante mencionar que precisamente en la obra de J.J. Tolkien, “*El Señor de los Anillos*” se relata la partida de Bilbo Bolson, Frodo y el mago Gandalf a las tierras del más allá a través de un barco que los espera para atravesar el mar, luego de que han muerto. Este ejemplo nos demuestra que la imagen de Tempilhue ya tiene antecedentes en Europa.

El Camahueto : Según el relato, es un ternero de gran tamaño con un cuerno en su cabeza, el que “estaba seguramente vinculado a las creencias europeas en el unicornio”¹¹¹. Luego de nacer, generalmente bajo las cascadas, vive enterado bajo la tierra o en ríos o lagunas fangosas hasta cumplir unos veinticinco años de edad, ocasión en la que inicia una correría hacia el mar arrasando con árboles y piedras, rasgando el suelo con su cuerno y abriendo la tierra por donde, después, pasará el agua que corre desde las alturas. La leyenda del *Camahueto* podría proporcionar una explicación a los

¹¹¹ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 115

constantes cambios producidos en la geografía, no sólo por la acción de terremotos y olas marinas, sino también por las inacabables lluvias y persistente humedad de la zona. Es importante considerar en este relato, el hecho que el *Camahueto* viva ligado a la tierra (enterrado o en zonas de barro) ya que ese sería el lugar desde donde se producirían las rodadas. Sería, así, el origen de nuevos cursos de agua desde las zonas más altas de una isla hasta el mar, los cuales, en realidad, se producirían por derrumbes en las noches de tormenta, que arrastran zonas boscosas y dejan nuevos riachuelos. Según la creencia solamente un brujo o un machi tienen el poder de ver a un camahueto y controlarlo mediante rituales mágicos. El polvo de cuerno de camahueto sirve para fabricar ungüentos con los que se sanan males como afecciones a la piel, reumatismo, anemia, desgano, enfermedades del susto y nerviosas.¹¹² Según información de Renato Cárdenas en la isla de Calén se dice que la raspadura de su cacho sirve para dárselo a los bueyes, con lo que adquirirían más fuerza. También se le puede dar a una persona pero en dosis justa pues sobrepasarla puede provocar locura. Estas facultades medicinales, como hemos visto anteriormente, son elementos mágicos contenidos en un mito.

El Basilisco : Serpiente con cabeza de gallo. Durante la Edad Media se creía que el *Basilisco* nacía de un huevo deformado puesto por una gallina y empollado por un sapo o una culebra. Después de nacer y al alcanzar su madurez tiene la facultad de matar a las personas con su mirada o con su aliento venenoso. Manteniendo la imagen recurrente de la serpiente, *el Basilisco* en la mitología de Chiloé es una serpiente con cabeza de gallo, pequeñas alas y cortos pies. Durante el día se esconde bajo la casa de quien será su víctima y en la noche se filtra hasta llegar a la cama de la persona para succionarle noche tras noche la saliva. En el tiempo que dura su acción la persona va adelgazando, palideciendo y perdiendo energía hasta finalmente morir

Su presencia es definitivamente letal. El sentido de este animal mitológico podría ser para explicar la tuberculosis o alguna enfermedad respiratoria, en concordancia con la información entregada por Marco Antonio León en cuanto a que estas afecciones serían, hasta el siglo XIX, muy recurrentes en la zona. Además tiene el poder de matar o paralizar a una persona con su mirada. *El Basilisco* es un animal mitológico muy antiguo en las creencias del hombre europeo. Según informaciones su origen se remontaría a Grecia, desde donde fue tomando presencia en distintos lugares y

¹¹² Ver ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002.

momentos históricos. Su imagen mitológica estuvo presente en el imperio romano, Italia, España, hasta terminar por ser reconocido en toda Europa durante la Edad Media. Es claro, entonces, que *el Basilisco* es una imagen llegada desde Europa y que con el correr de los años en Chiloé fue mutando de acuerdo a la realidad de vida de sus habitantes.

El Cuchivilú : Bestia marina repulsiva con cuerpo superior de cerdo, e inferior de serpiente. Además de ser el responsable de robar peces de los corrales, se le atribuye la contaminación de aguas estancadas en estos, lo que conllevaría el fracaso en la labor de pesca. La liberación de su embrujo la podía realizar un machi a través de un ritual denominado *treputo*.¹¹³ Otras creencias señalan que este animal se interna en lagunas o esteros, causando la contaminación de las aguas y en consecuencia, la causa de la enfermedad de la sarna en quienes se bañen en esas aguas. Su rasgo de fatalidad es que si alguien escucha su grito de cerdo, aun sin verlo, debe asumirlo como un aviso de pronta muerte.

La Viuda y la Llorona : Mujer vestida completamente de negro y con el rostro cubierto. Ataca a los hombres que transitan muy tarde en los caminos para luego llevárselos al interior del bosque y hacerlos desaparecer. *La Llorona*, por su parte es una mujer que bien puede no verse, pero si pueden escucharse su llanto y sus lamentos. Cuando ese llanto se escucha próximo a una casa es señal de que alguien de ese hogar morirá pronto.¹¹⁴ En Putique, poblado ubicado en la isla de Quinchao, “sigue a los jóvenes; anda vestida de blanco; cuando llora hace temblar a la tierra”¹¹⁵. Cabe señalar que la Llorona es un personaje extendido en gran parte de Latinoamérica y si bien se pueden dar variaciones del mito la esencia de este es la misma. Según referencia de Marco Antonio León estas dos imágenes serían la proyección de la fatalidad originada en ambos personajes femeninos que han perdido a seres queridos, hijos o esposo, y que posteriormente vagan por los poblados derramando su desgracia.

¹¹³ Ver ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002.

¹¹⁴ Ver LEÓN Marco Antonio. La Cultura de la Muerte en Chiloé. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007

¹¹⁵ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. Manual del Pensamiento Mágico y la Creencia Popular. Castro, Chiloé. Ediciones Challanco. 2005, Castro, Chiloé, p 59

Las viudas se convierten en el símbolo de fatalidad, pues representan una situación real como era el carácter trágico que adquirirían dentro de las comunidades isleñas, quedando marcadas no sólo por una pérdida familiar, sino además por un conjunto de prohibiciones sociales que restringían claramente sus actividades en la vida diaria, tales como salir del hogar a plena luz del día, viéndose obligadas a realizar tareas durante la noche, e incluso asearse¹¹⁶

Las creencias también hablan del gran dolor y rabia que habrían sentido estas mujeres al perder sus hijos, lo cual las llevó a enloquecer. No sería de extrañar el surgimiento de estos personajes mitológicos considerando el continuo deceso de personas entre las que se encontrarían esposos o hijos, a causa del persistente riesgo a la salud que ya se ha mencionado anteriormente. Por otra parte podría establecerse una relación, al igual que en el caso de *La Fiura*, con el arquetipo de el Anima establecido por Jung para referirse a la proyección negativa de lo femenino asociado a la fatalidad y la desgracia.

La Condená, el Trauco y la Fiura, una familia de sexo asociado al pecado

Según las creencias en Chiloé, El Trauco sería un personaje enano y feo perteneciente a la mitología mapuche.

Tal vez este personaje puede haber encontrado su génesis en la cultura mapuche pero al mismo tiempo es difícil sustraerse a las coincidencias entre elementos morales de la doctrina católica, antiguas creencias europeas y las características que presentan los relatos del *Trauco*, tal como se ha venido transmitiendo desde hace años. Si recordamos que el cristianismo filtró sus códigos morales y éticos, en imágenes ya existentes en todo el continente latinoamericano, es posible deducir que el *Trauco* también pudo haber pertenecido a una “estrategia evangelizadora” dirigida a las conductas sexuales de los indígenas y primeros mestizos.

¹¹⁶ LEÓN Marco Antonio. La Cultura de la Muerte en Chiloé. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, p. 56

Para asegurar la pervivencia de las enseñanzas impartidas a los indígenas en localidades apartadas, los jesuitas establecieron, desde un principio, un sistema de vigilancia mutua entre los naturales, para denunciar vicios y pecados como la poligamia, el concubinato, la hechicería y la embriaguez. Igualmente, fueron perseguidas celebraciones como los *cahuines*, fiestas colectivas que degeneraban en borracheras y otros comportamientos licenciosos, situación que perduró, según algunas fuentes, hasta muy avanzado el siglo XVIII, pero que puede detectarse incluso entre los siglos XIX y XX.¹¹⁷

Dichas conductas sexuales por lo general presentaban cierto desorden, el que no se daba solamente en fiestas sino también en la cotidianeidad de la vida entre vecinos y en la vida corriente al interior de las familias. Es decir, que no sólo podía darse el caso de relaciones sexuales entre parientes sino que también eran comunes los casos de incesto.

Ante esa realidad creemos probable que la imagen y las características del mito del Trauco serían una manera de instalar, por parte de las creencias católicas, la idea de lo horrible asociado a lo pecaminoso.

Por lo que respecta a la Alta y a la Plena Edad Media, la idea del monstruo está generalmente vinculada al mal y a Satán, del que es, en ocasiones, la encarnación. En este sentido el procedimiento de su representación se asemeja, tanto a una advertencia como a una forma de exorcismo.¹¹⁸

Desde esta perspectiva, veamos a continuación las características que en diversas publicaciones se dicen de este personaje:

¹¹⁷ LEÓN Marco Antonio. *La Cultura de la Muerte en Chiloé*. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, p. 36

¹¹⁸ LECLERCQ- MARX Jaqueline. Los Monstruos Antropomorfos de Origen Antiguo en la Edad Media. Persistencia, Mutaciones y Recreaciones. *Revista Anales de la Historia del Arte* Número Extraordinario 1. Dedicado a: II Jornadas Complutenses de Arte Medieval, 2010, Universidad Complutense, Madrid, España, p. 259

En primer término, al Trauco se le describe como un ser pequeño de no más de 90 centímetros y de apariencia horrible. Poseedor de una fuerza descomunal. Su origen es indeterminado. Se dice que es hijo bastardo de *Cai- Cai Vilú*, nacido de la rabia de la serpiente por la ingratitud de los hombres respecto de los beneficios que les da el mar. Por otro lado tiene la capacidad de hipnotizar y seducir a las mujeres con su aliento. Si desea a una mujer que, por evitarlo, no sale de su casa, le deja sus excrementos amarillos en la puerta de su hogar como señal y le provoca a distancia, sueños libidinosos bajo la apariencia de un hombre apuesto. Así la convencería mágicamente. Para entrar subrepticamente a la casa toma forma de ramas de quillaneja, carbón o leña usada. Luego espera a la noche para asumir forma corpórea y tomar a su víctima. A quienes lo molestan, si no son mujeres, los puede matar con su mirada, deformarles la cara o quebrarle los huesos. Esto aun a grandes distancias. Con su aliento tuerce la boca, deja jorobado, atontado, mudo o condenado a morir en poco tiempo.

Una forma de protegerse de él es con un puñado de arena seca pues se distrae en contar granos. Otra es colocar excrementos en el cuerpo de la mujer, así el *Trauco* no le hará nada pues le gusta la limpieza. También se le puede alejar quemando sus excrementos. Su punto débil es el *pahuedún*, bastón que siempre trae consigo. Al lograr quitarle el *pahuedún* y golpearlo, el *Trauco* se inmoviliza. Si el *Trauco* es atrapado por su hijo, este mismo hijo puede colgarlo sobre un fogón. El personaje se convertirá así en un palo que destila un aceite mágico y luego morirá. El aceite servirá para sanar los males causados por él.

Es importante señalar que la probabilidad de que el *Trauco* contenga una intención de insertar una idea de sexo pecaminoso, se deba a las dificultades que tuvo el proceso de adoctrinamiento debido a las grandes distancias entre islas y casas.

El aislamiento de muchos poblados, debido a la caprichosa geografía, impidió un adoctrinamiento sistemático, a parte de hacer difícil la aceptación de un solo Dios dentro de su cosmovisión animista.¹¹⁹

¹¹⁹ LEÓN Marco Antonio. La Cultura de la Muerte en Chiloé. Segunda edición. Santiago, Chile. Ril Editores. 2007, p. 34

La dificultad para acudir a evangelizar con regularidad, los desordenes en las conductas sexuales hacían compleja la labor misionera de la época. Por esto, no solo podría haber funcionado la organización de fiscales y sota fiscales mestizos para velar por el cumplimiento de las leyes morales, sino que también se pudieron haber insertado las ideas cristianas a través de los mitos y es así como podría haberse inoculado la idea de que el acto sexual fuera del matrimonio se asocia con la brutalidad, la fealdad y lo demoniaco del *Trauco*. Además, dicho carácter demoniaco se condeciría con la facultad que tiene de infiltrarse en los sueños de las muchachas vírgenes al igual que los íncubos, seres mitológicos demoniacos existentes, especialmente, en el imaginario medieval transmitido por los europeos. De hecho, la creencia en estos seres era tan grande durante el medioevo europeo, que teólogos y santos de la iglesia católica se referían a ellos como seres reales con los que se debía luchar.¹²⁰ Tal fuerza en su creencia podría haber movido a los sacerdotes españoles a identificar al *Trauco*, un ser mitológico ya existente en la cultura mapuche, con las características del *incubo o ncubus* y de paso demostraría, hoy, que las huestes europeas que traían el pensamiento ilustrado, traían también creencias particulares de brujería.

Desde otra perspectiva es posible, también, observar el mito del *Trauco* como la posible negación de una práctica recurrente no solo en el sur de Chile sino que también en todo el mundo, cual es la relación sexual entre parientes cercanos o entre adolescentes. Si tomamos en cuenta la característica del *Trauco* en cuanto a introducirse en los sueños podemos entender que este personaje entraba a la casa a poseer a una muchacha sin que los dueños- padre, hermanos, madre- se dieran cuenta. No sería extraño suponer que las personas de confianza que visitaban la casa eran los que se acercaban a la muchacha. Esto es tíos, primos, hermanos, padre. Al mismo tiempo es posible pensar que las jóvenes podrían tener encuentros sexuales con sus novios en salidas al bosque o en la visita a casa de vecinos. Esto supondría que el mito del *Trauco* podría ser, entre otras opciones, la posibilidad de esconder los actos sexuales prohibidos.

Con todo esto es posible encontrar similitudes con otro personaje mitológico: *La Condená*. Esta habría sido una muchacha muy hermosa, de familia acomodada y que se

¹²⁰ GUAZZO Francesco María. *Compendium Maleficarum*. Alicante, España. Editorial Club Universitario, 1988. cap. XI

habría dedicado a disfrutar excesiva y desordenadamente de los placeres sexuales, razón que habría llevado a que *el mal* poseyera su cuerpo para transformarlo en un ser horrible y *condenado* a vagar por los bosques. Nótese que en este relato la mujer es poseída por *el mal* a causa de su desordenada vida sexual, lo que, a su vez la transformaría de hermosa en fea. Es decir que el libertinaje sexual es asociado con el mal, con lo feo, con la condenación, el vivir perdido y desamparado en el bosque, a diferencia de la castidad virginal de *María Madre de Jesús*, la que es hermosa, *señora*, pura y elevada en los altares espirituales.

Pero la cadena de esta historia se prolonga pues, más tarde, esta mujer habría seducido al *Trauco* para tener relaciones sexuales y de esa copula habría nacido *La Fiura*, mujer señalada como la semilla de la perversión y cuyas características son:

Mujer de estatura máxima de 50 centímetros, cuerpo delgado y grandes pechos. Apariencia de rostro horrible, ojos pequeños y relucientes, escondidos entre medio de una nariz grande y deformada. Sus extremidades se alargan y retuercen en todas direcciones, sus dedos se mueven histéricamente. Posee gran fuerza física, es ágil para esquivar golpes, adoptar posturas extrañas y hacer muecas con su rostro. Su relación con el *Trauco* es incestuosa o propia de animales por cuanto instintiva, sin códigos morales. Tiene hijos con su padre, el *Trauco*, los que reciben los mismos nombres. Su carácter es maligno y feroz y goza con causar daño a las personas. Vaga por los bosques. Come en exceso el fruto de las chauras y defeca en las raíces de los árboles. Se baña en pequeñas cascadas, permanece desnuda durante horas, y baila sobre la delgada capa de la superficie de los pantanos. A pesar de su horrible apariencia tiene un gran poder de seducción a través de su aliento. Pero con este mismo puede torcer o quebrar partes del cuerpo de quien la mire a la cara. Tiene relaciones sexuales con animales y hombres a quienes, una vez terminado el acto, les provoca la locura. Rapta niños para criarlos y corromperlos. Los males causados por la *Fiura* no tienen solución, salvo a veces, en que una machi lo puede sanar con polvo de piedra de Ara (piedra de mármol del altar de una iglesia. Aquí está la solución entregada por el Dios católico. Pero por otro lado la solución también puede proceder desde aquel lugar sagrado en la creencia huilliche, es decir desde la naturaleza, pues las deformaciones se curarían con savia de pahueldún (enredadera)

Es improbable que estos tres personajes sean imágenes traídas por los misioneros europeos, pero como acabamos de señalar al mencionar el mito del *incubus* y la doctrina moral de la iglesia católica, si es posible encontrar algunos aspectos que se relacionan con la fe católica o con otras mitologías traídas por el español. Es decir, estaríamos frente a otro ejemplo de fusión de relatos mitológicos.

Al mismo tiempo es difícil no vincular la imagen de la *Fiura* con el arquetipo del *Ánima* de Jung, pues vemos una imagen femenina perversa que causa daño inmediatamente a quienes tienen relaciones sexuales con ella y ese daño se relaciona con la locura.

Este elemento nos da la posibilidad de señalar que, dentro de las enfermedades mencionadas en Chiloé, no están solo las afecciones biológicas sino que también mentales pues otro de los males recurrentes en la creencia del archipiélago está relacionado con la pérdida de la razón, cuya causa se le atribuiría no sólo a la *Fiura*, sino que también a los brujos.

Caleuche : Barco fantasma, poderosamente iluminado y en cuya cubierta se realizarían alegres fiestas. También llamado *Buque de Arte* quizás a causa de su tripulación principal, que está formada por brujos, los que practicarían la brujería denominada entre los chilotes como *arte*, es decir, ciencia de los brujos.¹²¹ Su origen podría atribuirse a la gran cantidad de buques españoles, holandeses e ingleses que recorrieron esas zonas desde la llegada de los españoles hasta la toma de posesión definitiva del gobierno de Chile.¹²² Se podría considerar como la explicación al naufragio y desaparición de los navegantes en el mar, una forma de entender que las almas de los ahogados se instalan a morar este barco por la eternidad. En este sentido se puede deducir, también, una explicación coherente con el sentido animista de los habitantes de Chiloé. Como ya hemos señalado anteriormente, en la cultura huilliche y mestiza estaba asentada la creencia de que los espíritus o *ayllu* de las personas pasaban a otro estado transformándose en algún elemento de la naturaleza. También podían ser transportados por el espíritu del balsero *Tempilcahue* hacia el horizonte donde se

¹²¹ Ver CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. El Libro de la Mitología. Punta Arenas, Chile. Editorial ATELI, 1998.

¹²² Ver GARCIA BARRÍA Narciso. Tesoro Mitológico del Archipiélago de Chiloé. Quinta edición. Santiago, Chile. Editorial Andrés Bello. 1997.

encontraban las almas de todos los difuntos. En este caso, el espíritu de los navegantes desaparecidos en el mar encontraría lugar en este barco.

2.9.- La mitología de Chiloé en el contexto de la globalización

Hoy el mundo es mucho más que Europa, dominante especialmente desde los siglos XV al XIX. Bajo los criterios de modernidad, un nuevo ordenamiento económico ha llevado a una relación diferente de países y culturas en el contexto de la denominada globalización, la que ha ocupado un lugar de gran influencia en el presente siglo.

Al respecto el antropólogo Néstor García Canclini observa, de dicha globalización, una serie de beneficios, perjuicios y nuevas realidades culturales derivadas de un criterio determinado por el mercado. En este contexto el fuerte desarrollo de las comunicaciones acrecienta la interrelación entre países y provoca un efecto de homogeneización en torno al consumo. Pero por otro lado la globalización “también genera procesos de estratificación, segregación y exclusión”¹²³ por el desigual acceso a los bienes de la modernidad. Para Canclini el problema es que, en el mundo de la globalización las puertas están abiertas para todos quienes quieran integrarse siempre y cuando sea desde el criterio del mercado, lo cual conlleva a que cada segmento cultural elabore estrategias para mostrarse y validarse frente al mundo. Este sería el camino para prevalecer y no desaparecer.

Las culturas locales crecen y se expanden a fuerza de volverse cosmopolitas, como los artesanos prósperos de Michoacán y Guerrero, en México, cuando descubren que la preservación pura de sus tradiciones no puede ser el único recurso para reproducirse y reelaborar su situación: al incorporar a los diablos de Ocumicho y a las pinturas en amate de Ameyaltepec escenas contemporáneas, al aprender inglés y a viajar en avión, o al manejar tarjetas de crédito, consiguen el dinero que les permite modernizar su

¹²³ GARCIA CANCLINI Néstor. Cambió la Arquitectura Corporativa. Revista Patrimonio Cultural (44): p. 18. 2007

vida cotidiana y al mismo tiempo revitalizar sus tradiciones y ceremonias antiguas¹²⁴.

En el caso de Chiloé, el gran avance tecnológico y comunicacional, ha instalado una serie de beneficios como el mejor acceso a la información y la interrelación cultural, además de las mejoras en la calidad de vida. Pero por otro lado, cultores como Renato Cárdenas, observan que la identidad propia de la sociedad está siendo permeada:

Chiloé es una aldea o son muchas aldeas que se van quedando silenciosas a medida que entra en el archipiélago el ruido de la ciudad y su estridente colorido. Las radios y sus tocacintas van apagando las guitarras. Es el paulatino entrar de una cultura que viene de arriba y que trae sus propios cantos y sus propios sonidos. Pero el Chilote sigue haciendo su vida...¹²⁵

Incluso con la presencia de Internet o la llegada del primer mall a la ciudad de Castro, es posible vislumbrar la avasallante llegada de información que seguirá instalando las formas de vida propias del sistema económico neo liberal y los diversos modelos culturales del mundo. Todo, a su vez, se verá definitivamente acelerado si en algún momento se concreta el proyecto de construcción de un puente sobre el Canal de Chacao, el que se ha venido posponiendo desde el gobierno de Eduardo Frei Montalva, a fines de 1960.

Como señalamos, entonces, este es el proceso de avance que trae de la mano tanto beneficios como perjuicios. Perjuicios que para los promotores de la identidad del archipiélago se traducen en la pérdida de sus tradiciones y sus valores comunitarios, lo que terminaría a la larga con lo que José Bengoa define como *erosión* para referirse a la destrucción de las particularidades de nuestra idiosincrasia nacional.

¹²⁴ GARCIA CANCLINI Néstor. Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales, Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe. Volúmen III. (005): p. 114. 1997

¹²⁵ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. Manual del Pensamiento Mágico y la Creencia Popular. Castro, Chiloé. Ediciones Challanco. 2005, Castro, Chiloé, p 5

El concepto de “erosión” pareciera ser de gran utilidad para comprender el fenómeno de la identidad nacional... Así como el metal erosionado puede terminar por romperse, así también las identidades se desmoronan sin que se hayan producido hechos evidentes y visibles.¹²⁶

En este contexto Sergio Masilla Torres plantea una visión crítica acerca de lo que sucede en Chiloé puesto que, independientemente de los beneficios llegados a la isla ve, en la necesidad de subsistir culturalmente, el peligro de renunciar a rasgos esenciales de su sociedad.

La sobrevivencia tiene un precio nada fácil de pagar: para que la identidad cultural históricamente heredada no desaparezca en la bruma del olvido ante la arremetida de la cultura capitalista comercial, Chiloé, como Fausto, deberá vender su alma al sistema dominante y preservar, así, ya no el alma (o por lo menos ya no el alma de antaño) sino una fachada identitaria, una máscara ya sin rostro, reificada y reducida a la categoría de “folclore” o de estereotipo; fachada que, en la medida en que es comercializada con éxito en el mercado de los bienes simbólicos, cancela todo efecto crítico sobre las relaciones de dominación capitalista.¹²⁷

Esto es lo que nos da la posibilidad de entender la proliferación de imágenes de la mitología de las islas, en la forma de figuritas graciosas, a la venta en ferias artesanales de Puerto Montt y Chiloé, catálogos con dibujos animados y revistas de cómics que retratan a personajes mitológicos desde la perspectiva de lo anecdótico, lo gracioso o lo pintoresco.

¹²⁶ BENGOA José. La Torre de Babel. *Revista Patrimonio Cultural* (44): p. 21. 2007

¹²⁷ MANSILLA TORRES Sergio. Chiloé y los dilemas de su identidad cultural ante el modelo neoliberal chileno: la visión de los artistas e intelectuales. *Revista Alpha* (23): p18. 2006

Por otro lado, el criterio de comercialización de la zona ha trascendido lo mitológico y lo cultural pues los mares y lagos que hace años eran zona de pesca libre para los habitantes, hoy son áreas privatizadas para la instalación de salmoneras. La misma situación se produce con los terrenos de bosque intervenidos por la industria forestal. Los campesinos que durante muchos años se autoabastecieron a través de la siembra y la pesca se han ido transformando en trabajadores dependientes, produciéndose así “la modificación de la estructura social de las islas; la proletarización del campesinado”¹²⁸. Si especialmente en la década del sesenta los hombres de Chiloé debían partir a Argentina en busca de trabajo, dejando a sus mujeres solas durante meses, hoy tienen la posibilidad de estar en la isla con trabajo y junto a sus familias. Muchas de las nuevas circunstancias en Chiloé se transforman en un avance ambivalente que beneficia, pero que al mismo tiempo genera una pérdida, un impacto cultural relacionado precisamente con las creencias más antiguas: La naturaleza ya no es un espacio sagrado con el que se debe mantener un diálogo y una armonía, sino que es un producto para ser explotado en beneficio del crecimiento económico familiar, social y nacional.

La globalización, si bien es centralmente económica, conlleva además otras dimensiones: de partida, comunicativa y cultural, pero también informática, demográfica y ecológica. Incide, por ende, en los estilos de vida de los niños, jóvenes y adultos, en los imaginarios e identidades tanto personales como colectivas. De allí la importancia del tema de la identidades regionales.¹²⁹

El comentario de Bernardo Subercaseaux no solo es una observación clara de la modificación de los criterios culturales sino que es, al mismo tiempo, un eslabón más en la cadena de llamados, no sólo a redescubrir, sino también a asumir elementos que conforman nuestra historia profunda para dar consistencia a la proyección de una identidad. Cualquiera sea su cauce, será siempre necesario volver a revisar nuestro origen como cultura.

¹²⁸ MANSILLA TORRES Sergio. Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña. *Convergencia; revista de ciencias sociales*. (51): p 272. 2009

¹²⁹ SUBERCASEAUX Bernardo. Problemas y desafíos territoriales. *Revista Patrimonio Cultural* (44): p 8. 2007

Ante esto cabría, entonces, la posibilidad de preguntarse: En lo referente a la creación de elementos artísticos, ¿la integración de elementos culturales y mitológicos de Chiloé con elementos de la modernidad sería, efectivamente, un irremediable camino de pérdida de identidad? ¿Se trastocaría necesariamente la esencia de la idiosincrasia chilota si en la difusión de sus rasgos se utilizaran estrategias y herramientas contemporáneas?

Si entendemos que la cultura es un movimiento vivo veremos que la integración y fusión de elementos culturales, ya sea en el plano religioso, político, social, simbólico y artístico es inevitable por lo tanto el ingreso, uso y asimilación de nuevas visiones siempre será parte de los procesos sociales. De hecho, como podremos ver más adelante Chiloé es precisamente una cultura constituida esencialmente por el sincretismo.

La vida se ordenó a partir de las perspectivas de mundo y los proyectos de sociedad del conquistador, pero incorporando también parte importante de la cosmovisión mapuche- veliche del sector. En algunos casos hay sincretismos de ambas culturas; en otros, es la voz española la que predomina, como en el lenguaje, la música y la religión.¹³⁰

Hoy, Chiloé se ha abierto cada vez más a la llegada de turistas extranjeros y de chilenos del continente que incluso se han instalado a vivir de manera permanente. Con la masificación de medios de comunicación como Internet y televisión por cable las personas tienen mayor acceso a manifestaciones de diversa índole, como por ejemplo: música, videos musicales, películas, prensa, redes sociales, entre otros. Los estímulos para modificar la cultura, entonces, crecen y con esta modificación se van trastocando tradiciones, pero al mismo tiempo se mejora la calidad laboral y vida del habitante.

Frente a esto surge una nueva pregunta: ¿qué es lo que debe defenderse de la cultura de Chiloé? ¿Los rasgos culturales indígenas, los rasgos españoles, los resultantes del mestizaje, los que se van a producir en unos años más? ¿Hoy, al igual que en el siglo

¹³⁰ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. El Libro de la Mitología. Punta Arenas, Chile. Editorial ATELI, 1998. p 5

XVII, el archipiélago debe seguir siendo una frontera cerrada¹³¹ ajena a la entrada y salida de otros criterios culturales?

José Bengoa nos señala:

En los tiempos que vivimos las culturas son esencialmente cambiantes e interdependientes y en ellas las identidades están en permanente metamorfosis. Por ello nunca se puede afirmar la existencia de una identidad social. Siempre es un proyecto.¹³²

Nos topamos, entonces, con la omnipotente presencia de la muerte pues debemos entender que incluso a nivel cultural y de tradiciones, todo está afecto a desaparecer.

Este movimiento, consistente en la entrada y salida de población y costumbres que se provoca en Chiloé, es precisamente lo que hace que todo lo concerniente a su cultura vaya sufriendo modificaciones. En lo que se refiere a la mitología esta no sólo queda en manos de los habitantes naturales, sino que también concita la atención de ciudadanos de otras latitudes quienes están vinculados a la labor de expresión artística o a los principios del mercado y la generación de riquezas. En consecuencia la difusión de los relatos, las imágenes y su trasfondo cultural queda en manos de una diversidad de criterios que pueden, por una parte, banalizar estos elementos culturales con el objetivo de instaurar un negocio rentable...

La sociedad mercantil que se ha establecido en el archipiélago tiende a asimilar esta dimensión de nuestra realidad tradicional como mercancía. Comenzó a aparecer una variada imagería, especialmente de dibujos poco afortunados, y diversos otros *souvenires*, muchos de los

¹³¹ Urbina Burgos Rodolfo señala en su documento que “El levantamiento mapuche- huilliche tuvo también otros efectos: transformó a Chiloé de frontera abierta a frontera cerrada. El desplazamiento de gente cesó después de 1604, tanto para los entrantes a Chiloé como para los salientes. Los que permanecieron en la provincia quedaron escindidos del reino conformando una sociedad residual marcada por el aislamiento que será clave para el tema de la cultura chilota en el siglo XVIII”. Documento “*Contacto Hispano- veliche, Etapa Fundante de Chiloé: 1567- 1630*”, II Seminario: Chiloé, Historia del Contacto, DIBAM, 2010, p.2

¹³² BENGOA José. La Torre de Babel. Revista Patrimonio Cultural (44): p. 20. 2007

cuales representan aberraciones, tales como brujas volando en escobas o *pincoyas* que son *sirenas*. Se van generando así imágenes de los mitos que, en este caso, pasan a ser arquetipos o modelos que tienden a imponerse.¹³³

Una observación dirigida en el mismo sentido es la que nos comparte Néstor García Canclini

Mientras los teóricos e historiadores exaltan la autonomía del arte, las prácticas del mercado y de la comunicación masiva- incluidos a veces los museos- fomentan la dependencia de los bienes artísticos de los procesos extraestéticos.¹³⁴

Se aprecian entonces dos campos de desarrollo diferenciados por quienes sitúan las expresiones culturales en el área del mercado y otros que asumen la opción de tomar esos elementos culturales para rescatarlos y darles un realce que denote su autenticidad y haga patente las concepciones de mundo de esta zona.

En este último caso podemos encontrarnos con el libro de cómics “*El Brujo*” de la española Carla Berrocal la que narra historias de personajes de la mitología de Chiloé¹³⁵ o con la publicación, también del cómics, “*Celeste Buenaventura, La hija del Trauko*”¹³⁶ Ambas publicaciones realizadas en la última década rescatan de manera honesta, formas de concebir la existencia y elementos de la realidad chilota como: los criterios frente a la muerte, los hijos no reconocidos y el carácter animista aun presente

¹³³ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. El Libro de la Mitología. Punta Arenas, Chile. Editorial ATELI, 1998. p. 8

¹³⁴ GARCIA CANCLINI Néstor. Culturas Híbridas, Estrategias Para Entrar y Salir de la Modernidad. México. Editorial Grijalbo. 2005. p.32

¹³⁵ Novela gráfica que la española Carla Berrocal realizó inspirada en la mitología de los brujos de Chiloé y a través de la cual observa la visión de la muerte alojada en la cultura de los habitantes del archipiélago. Ver <http://elbrujo.carlaberrocal.com/> y <http://www.eurolatinpresscultura.com/cultura/actualidad/792-elbrujo-carlaberrocal-mitologia-chilota-en-comics>. Consultado en enero de 2013

¹³⁶ Libro de cómics lanzado oficialmente por Editorial Mythica en el año 2010 y auspiciado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Narra la historia de una muchacha de Chiloé, de 16 años, hija de padre desconocido y señalada, por el pueblo, como hija del Trauco. En la historia, que se define como un viaje entre “la aventura, la fantasía, el mito y la realidad” el personaje protagónico se ve envuelto en conflictos con diferentes personajes de la mitología chilota como el Trauco, La Fiura, El Caleuche y el Chonchon entre otros. Ver <http://mythica.cl/cb/?p=205>

entre los habitantes. Todo esto estableciendo una relación con circunstancias de la sociedad contemporánea y a través de la estética reciente del cómic.

Podemos apreciar, entonces, que el actual proceso de modernización y globalización sitúa a las culturas frente a caminos y desafíos en los que está en juego la identidad, con todo lo que ello involucra. Desde nuestra perspectiva creemos que el cuidado de la identidad cultural en Chiloé se refiere a evitar que sus tradiciones, símbolos y virtudes sociales se transformen en un vacío producto comercial puesto que, de darse esta situación, se generará una deformación y erosión cultural. El problema no se refiere a la integración de otras perspectivas de pensamiento, sino a transformación de los criterios de vida en mercancía moldeable a gusto de uno u otro cliente. Eso quizás podría denominarse prostitución.

Mientras más abierto está el mundo hacia un mercado global, más los pueblos se revelan para conservar su identidad cultural y religiosa. Por lo tanto hoy, para salvar este fenómeno es necesario introducir parámetros de cultura, identidad y comunicación.¹³⁷

Todo lo expuesto anteriormente, nos acerca definitivamente al concepto de *diversidad*, término que nos llama a una labor no menos difícil cual es abrir nuestro criterio y tolerancia a una realidad de interrelaciones a nivel global. Y es que la dificultad no se presenta sólo cuando hay que observar hacia fuera de nuestra cultura, sino que también cuando hay que observar hacia dentro de nosotros mismos como Latinoamericanos y, más específicamente, como nación pues Chile es un país que siempre ha tenido una heterogeneidad cultural, desde sus habitantes originarios distribuidos en numerosos pueblos, pasando por toda nuestra historia de mestizaje. Desde esta disposición a ampliar los criterios de observación estaremos encaminados a una labor que también se presenta como desafío para este momento de replanteamientos en el mundo, el cual se refiere a redescubrir aspectos de nuestra idiosincrasia, acercarnos para observar mejor lo que hemos omitido, lo que no habíamos alcanzado a ver o incluso lo que habíamos rechazado mirar por influencia ideológica.

¹³⁷ HAFEMANN Michelle. Hay que pensar en la cohabitación de las culturas. Revista Patrimonio Cultural (44): p 6. 2007

Es en este sentido que podemos entrar nuevamente en el tema del mito, debido a que, como ya lo hemos visto anteriormente, es el mito el que ha influido fuertemente en cada cultura al momento de forjar identidad lo que, dicho sea de paso, ya ha sido observado por creadores del área teatral.

Por tanto, el teatro debe atacar lo que podría catalogarse como los complejos colectivos de la sociedad, el meollo del inconsciente colectivo o quizá de lo superconsciente (no importa cómo lo llamemos); los mitos que no son una invención de la mente sino que, por decirlo así, nos han sido transmitidos por la sangre, la religión, la cultura y el medioambiente.¹³⁸

Son tiempos de globalización con criterios de mercado. Tal vez asumir las palabras de Jerzy Grotowski, pueda considerarse una conducta de porfiada resistencia pero es precisamente esta postura la que han tomado integrantes de diversas culturas y en el caso de Chiloé no es la excepción. Y es que como señala Grotowski en Chiloé la esencia de sus mitos no ha desaparecido pues “han sido transmitidos por la sangre, la religión, la cultura y el medioambiente”. Creemos que la sabiduría de los mitos, enmarcadas en un relato simbólico que se interpreta, permanecerán en el tiempo quizás más allá de los relatos nacidos de la razón, puesto que atañen a la esencia del ser humano y por esta misma causa es que se rozan y emparentan mitos de un lugar y otro completamente lejano.

Por esto y a pesar de todo, los relatos mitológicos se mantienen especialmente en las zonas campesinas de la isla grande y en las pequeñas islas del archipiélago. Sergio Masilla Torres señala:

Es fácil comprender que la vida cotidiana de la mayoría de los chilotes de hoy ya no está regida por ciclos naturales ni por el orden de las estaciones del año, ciclos que permitían (y requerían, creemos) un ingente volumen de relatos que se intercambiaban en largas conversaciones en torno al

¹³⁸ GROTOWSKI Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. México. Editorial Siglo XXI Editores. 1970. p. 37

fuego...los tiempos han acabado casi del todo con estas practicas de vida. Sin embargo los mitos y leyendas chilotes se niegan a desaparecer. Es más, en los últimos años han resurgido con fuerza sorprendente.¹³⁹

Creemos que la razón de este resurgimiento es no sólo el motivo comercial, sino también la comprensión de que en ellos hay una sabiduría guardada. Una sabiduría que se suma a los mitos ganadores de prestigio en distintas partes del mundo como lo son el budismo, el cristianismo o el hinduismo.

El sentido animista adherido al inconsciente colectivo de la sociedad chilota ha perdurado como una idea implícita en la existencia, por lo cual es posible referirse a estas ideas como concepciones de la existencia de comunidades ancestrales. Quienes comprenden esto en la actualidad asumen una postura de consecuencia con la identidad chilota que encuentra su origen desde hace más de 500 años.

Se podría, entonces, afirmar que el sistema de narraciones mitológicas se ha ido volviendo patrimonio de la moderna *intelligenzia* chilota y menos del campesino, del pescador o del obrero de los centros de cultivo acuícola. Y que, así dado, tal repertorio narrativo ha transitado de ser un capital conversacional de los campesinos y pescadores a un reservorio de imágenes y símbolos crecientemente estetizados, disponibles como material formante del arte, la literatura y de mensajes mediáticos.¹⁴⁰

Para Mansilla la razón de esta conducta de consecuencia obedece a una forma de resistencia cultural que guarda la intención de mantener un distanciamiento con el visitante y el sistema racional que pretende regir todas las áreas de desarrollo humano. Este accionar estaría fomentado por los grupos intelectuales originarios del archipiélago.

¹³⁹ MANSILLA TORRES Sergio. Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña. *Convergencia; revista de ciencias sociales*. (51): p 287. 2009

¹⁴⁰ MANSILLA TORRES Sergio. Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña. *Convergencia; revista de ciencias sociales*. (51): p 288. 2009

Puestas así las cosas, no extraña el surgimiento de actitudes de resistencia que se manifiestan como discursos que buscan desacomodar el discurso racionalista e instrumental de la modernidad económica, de manera que si ya no es en la conversación cotidiana de campesinos será en el arte y la literatura donde se construya un sistema simbólico, cuyas significaciones no son precisamente celebraciones de la “invasión moderna”. Tampoco es de extrañar que tal resistencia acontezca, sobre todo, entre quienes tienen el oficio de trabajar con signos y símbolos, cuyas significaciones modifican, de uno u otro modo, el paisaje cultural de las islas; personas que, por formación y convicciones ideológicas, no están alineadas con la industria en el sentido de no ser agentes operativos del aparato ideológico del orden neoliberal instalado en las islas.¹⁴¹

Es importante señalar que la búsqueda de una identidad Latinoamericana reflejada a través del arte, no es algo nuevo, sino que ya se viene construyendo especialmente desde el periodo de 1900. Arturo Uslar Pietri nos señala, desde su perspectiva, que el empeño por reflejar una literatura que contuviera una identidad latinoamericana contundente, tanto en su forma como en sus temas, surgió en la década de 1930 con los primeros trabajos del realismo mágico de Alejo Carpentier, Estrada Cabrera y Miguel Ángel Asturias. Esto, como una reacción a la constante imitación de la literatura europea, por parte de los escritores latinoamericanos.¹⁴² Desde esta perspectiva se abre ante nosotros la posibilidad de continuar en una construcción de identidad, lo que nos deja frente a una variedad de rasgos culturales. De la misma manera, los caminos para “recoger y proyectar” cultura también son variados por lo que definimos que en nuestro caso el camino es el teatro, específicamente la búsqueda de una forma de construir una puesta en escena bajo el concepto de Espacio. La consecuencia de nuestro propósito es

¹⁴¹ MANSILLA TORRES Sergio. Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña. *Convergencia; revista de ciencias sociales*. (51): p 293. 2009

¹⁴² Ver USLAR Pietri Arturo, *Realismo Mágico*, disponible en Internet en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf>

a la vez la respuesta a una petición planteada hace años por el investigador Evaristo Molina.

No puedo terminar sin dejar, a lo menos, expresado un anhelo personal. Tengo la certeza de que la mitología chilota constituye un verdadero tesoro que debe ser aprovechado por el arte chileno en todas sus manifestaciones... Ojala que esta esperanza se cumpla a corto plazo, antes de que la Mitología Chilota se pierda o se desfigure, para bien del Arte Chileno.¹⁴³

Si bien es cierto que nuestro trabajo se trata precisamente de recoger el legado mitológico de Chiloé para la construcción de un lenguaje y visión artística, es importante señalar que concebimos este material cultural como propiedad exclusiva de los habitantes de Chiloé y que si bien entendemos que las imágenes y relatos mitológicos no rigen la vida contemporánea, si son un testimonio cultural desde el cual es posible extraer concepciones de la existencia y de la humanidad perfectamente vigentes en la actualidad. Es esto, además de la causa común de resistencia cultural, lo que nos mueve a tomar una mitología de transmisión oral para rescatarla a través de los recursos y lenguajes de arte teatral.

Continuamos de esta forma el camino que ya otros han iniciado y que al mismo tiempo intelectuales como Evaristo Molina motivan al comprender que el universo mitológico de Chiloé es fértil en la elaboración de imágenes y significados susceptibles de instalar en un hecho artístico elevado y no solamente supeditado a la historieta anecdótica infantil.

¹⁴³ MOLINA Herrera Evaristo, Mitología Chilota. Texto a disposición en Anales de la Universidad de Chile, <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/11780> p. 67, 68

Capítulo III

El invunche

Dentro de la variada cantidad de personajes y relatos mitológicos analizados, en este capítulo nos dedicaremos al estudio de una figura en particular como es El Invunche. Las razones para puntualizar de manera específica en esta figura se refieren por una parte y como sería natural, a que este es uno de los objetos de estudio de la presente tesis y por otro lado se debe a que este personaje ha sido ya tomado, en numerosas ocasiones, por artistas chilenos como metáfora de aspectos propios de nuestra cultura. Creemos, en términos interpretativos, que las circunstancias del relato mitológico se condicen con circunstancias históricas de nuestro país y de América Latina y se reflejan también en lo que consideramos actitudes inherentes al ser humano durante toda su historia, las que se refieren en principio al afán de dominación e imposición para alcanzar el poder.

No obstante es necesario señalar inmediatamente que, desde la perspectiva de este trabajo, la imagen del *Invunche* no es posible analizarla separada de la imagen de otra figura muy fuertemente arraigada en Chiloé, y esta figura es la de El brujo.

La relación entre ambos es inevitable, debido a que es precisamente el brujo el que provoca la aparición del *Invunche*. Es el brujo el que por medio de un proceso aberrante de deformación y hechizo transforma a un niño de meses en un esperpento de características monstruosas y animales, condenando su vida al encierro, al patetismo y al trato esclavizante. Por lo tanto para poder entender el mito del *Invunche*, desde su origen en Chiloé, empezaremos por presentar los elementos que definen y establecen el mito del brujo.

3.1.- El Brujo de Chiloé

Hemos señalado anteriormente que gran parte de la visión de mundo reflejada en la mitología de Chiloé ha ido quedando obsoleta luego de la llegada del mundo europeo a la zona. El pensamiento racional, la doctrina católica, la ciencia y la tecnología han ido sofocando la validez de relatos que explicaban el funcionamiento del universo y de la

sociedad indígena. A pesar de los años transcurridos desde la llegada del español Francisco de Ulloa en 1553¹⁴⁴ hasta hoy persiste, en el pensamiento de los habitantes de Chiloé, la creencia en ciertos mitos y personajes heredados en el tiempo. Uno de estos personajes vinculados con el mundo mitológico y pensamiento mágico es el brujo. En términos generales un brujo puede ser cualquier persona que convive en medio de la comunidad y que tiene capacidades extraordinarias sin tener la condición de un ser sobrenatural. Esto hace que no cuenten con la categoría de invencibles pues existen modos de descubrirlos, de neutralizarlos e incluso de darles muerte.

Cuando hablamos de la vigencia del brujo hasta nuestros días, nos referimos a que esta creencia está tan presente en la sociedad del archipiélago que no sólo se desarrolla en el ámbito cotidiano de las personas sino que también llega a ser considerado como razón de denuncia y de delito para ciertos ciudadanos.

En la isla sigue extendida entre muchos la creencia en las artes ocultas. Estos casos llegaron al Ministerio Público tras la partida de la Reforma Procesal Penal como amenazas, pero sólo una logró ser investigada.¹⁴⁵

En principio, la imagen que más se ha difundido entre los investigadores, es la del brujo con características europeas, lo que no hace más que confirmar la gran influencia del viejo mundo en el imaginario chilote. De hecho, Julio Vicuña Cifuentes señala “que nuestros brujos son esencialmente iguales a los de España, Francia, Alemania y demás países europeos”.¹⁴⁶ No obstante debemos recordar la información entregada en páginas anteriores en cuanto a que el *kalku* huilliche, es el que sustenta las creencias particulares de la zona y que se relacionan con el animismo. Es decir a partir de él se proyecta en el tiempo la mitología del *wekufu* y los espíritus celestiales del mundo espiritual. Nuestro planteamiento en cuanto a la particularidad de los brujos de Chiloé se sostiene en la política de represión que el estado chileno realizó en contra de La Recta Provincia en el año 1880.

¹⁴⁴ CAVADA Francisco J. Chiloé y los Chilotes. Santiago, Chile. Imprenta Universitaria, 1914. p. 16

¹⁴⁵ MALDONADO J.R. Rodrigo Reportaje de Diario La Tercera, Sección Nacional, 29 de Abril de 2007,

¹⁴⁶ VICUÑA CIFUENTES Julio. Mitos y Supersticiones. Santiago, Chile. Editorial Nascimento, 1947. p. 32

Si no fueron las creencias europeas acerca de la brujería, ¿qué explica entonces las notorias diferencias entre los perseguidos kalku de la Araucanía y los poderosos brujos de Chiloé? A nuestro juicio, éstas se debieron a la profunda alteración, desarticulación y posterior destrucción del sistema chamánico. Esto provocó un gran desequilibrio en la estructura de poder de quienes controlaban los secretos del bien y el mal.¹⁴⁷

El origen de lo que, en Chiloé, durante muchos años se ha conocido como brujos, se encuentra entonces en un tiempo más remoto, y es que en este pensamiento y conducta se aloja una creencia originada en el mundo indígena huilliche. Los aportes entregados por Gonzalo Rojas Flores nos acercan de manera clara a un mundo animista, en el que la creencia señalaba que los espíritus influían en el mundo real, “todo lo existente tenía un espíritu o estaba animado por ellos, incluyendo animales, árboles, plantas, volcanes y cometas”.¹⁴⁸ Los *machis*, importantes autoridades religiosas contactadas con los espíritus benignos, y los *kalkú*, hechiceros relacionados con los espíritus malignos o *wekufü*, participaban de manera determinante en la sociedad del archipiélago. Los *machis*, por un lado, tenían la capacidad de ser una conexión entre el mundo real y la dimensión de los espíritus benévolos cuando ascendían al *mundo celeste*. En el caso de los *kalkú*, estos tenían el poder de relacionarse con los espíritus *wekufü*, los que, a su vez, adquirirían la forma de animales y aves. El poder de transformación era muy usual, también entre los mismos *kalkú*, lo que les confería la capacidad de transformarse en bolas de luz, animales, aves o extraños seres metamorfoseados.

Con la llegada de los españoles y las misiones católicas la figura del *machi* fue perdiendo validez e influencia entre la comunidad, debido al desprestigio impulsado por los europeos para ganar terreno en su labor evangelizadora. La consecuencia de este menoscabo fue el crecimiento progresivo de influencia y poder de los *kalkú* los que, dentro de la jerga española, recibieron el nombre de brujos. Al mismo tiempo el mestizaje llevó a que estos nuevos líderes indígenas adoptaran las creencias y conjuros

¹⁴⁷ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 59

¹⁴⁸ Ver ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002.

derivados desde Europa. Los *kalkú*, con el retiro progresivo de la principal autoridad religiosa- los *machi*- comenzaron a asumir las labores que ella desarrollaba, es decir, liberación de hechizos o maldiciones, sanación de enfermos, además de causar daño a otras personas.

Es decir, los *Kalkú* no sólo mantuvieron su vínculo con los espíritus malignos, según la creencia de la etnia huilliche, sino que también asumieron las labores propias de los machis. Con el tiempo y en razón del aislamiento en relación al continente y el ordenamiento jurídico chileno comenzaron a administrar justicia entre los habitantes del archipiélago, entendiendo que los criterios de justicia no eran los mismos del continente, sino que eran los dictados por el criterio de la comunidad. Es decir, si una señora perdía el afecto de su esposo por haber sido éste seducido por otra mujer, la esposa despechada podía acudir en busca de un brujo para que castigara a la adúltera o al marido, lo que era atendido, evaluado y ejecutado.

En consecuencia, al estar en manos de los brujos la administración de justicia, la atención de salud y la protección a las cosechas y pesca, estos fueron ganando un poder de influencia cada vez más grande entre los habitantes. Los sacerdotes, que sólo podían acudir una vez al mes a una isla estaban sobrepasados por los brujos y la misma situación ocurría con los funcionarios médicos o de justicia. El curso favorable de los hechos llevó finalmente a que los brujos se organizaran en una agrupación autodenominada *La Mayoría*, también conocida como *Recta Provincia*.

Influidos por el sistema jerárquico de la iglesia Católica (cabildos religiosos jesuitas) y del poder judicial chileno fueron dando estructura a un ordenamiento en el que designaban cargos como Rey o presidente, Virrey o Vicepresidente, Visitador General, Comandante o Diputado. También mantenían una clara definición de roles entre los que se distinguían Escribanos, Reparadores, Brujos Menores, Recaudadores y Guardianes-Porteros de la cueva como el *Chivato* y el *Invunche*.

Dentro de las acciones de castigo de los integrantes de La Mayoría estaba causar daños a la salud, arruinar la siembra o pesca de algunas familias, causar locura a las personas, o incluso dar muerte. Todo esto por decisión propia o por petición de algún vecino, previo pago de *servicios*.

Investigaciones más profundas han dado a conocer la creencia de la población, en diversas facultades escabrosas respecto del poder y el accionar de los brujos. Entre los procedimientos, que se creía que ejecutaban, se cuentan:

1.- Profanación de tumbas en el cementerio para cortar la piel del pecho de un cadáver, preferentemente de mujer, con lo que confeccionarían una suerte de chaleco llamado *macuñ*¹⁴⁹. Con el complemento de un hechizo, éste les daría la facultad de volar. Se cruza en este hecho la norma de extraer el cuerpo dentro de los nueve primeros días del entierro, lo cual coincide a su vez con el novenario católico consistente en nueve días de luto y visitas de pésame para la familia del difunto.¹⁵⁰ Tal aspecto daría cuenta de la interrelación de creencias de los llamados brujos, es decir que estos creían en los preceptos huilliche, pero también en elementos de la doctrina católica.

2.- Intromisión en los sueños de las personas para causar pesadillas y posteriormente la locura.

3.- Creación de pócimas, a base de plantas, con las que envenenaban a los sentenciados.

4.- Ultraje y humillación de cadáveres transformados en zombies. Según Julio Vicuña Fuentes esta acción sería para extraer de ellos algún secreto, o como aplicación de castigo pues “esta profanación tiene siempre el carácter de venganza póstuma”¹⁵¹. En tanto que, según lo recabado por Evaristo Molina en la isla de Quinchao, sería una entretención macabra.

Estas conducciones, según unos y otros relatos, se hacen del siguiente modo: el muerto va caminando muy lentamente, con sus propias piernas, seguido por un gran

¹⁴⁹ Chaleco realizado con piel de cadáver y que, mediante un conjuro, daría las facultades a un brujo para volar. Según la creencia los brujos profanan una tumba, preferentemente de mujer. En el Proceso a los Brujos de Chiloé se nos refiere: “La sacan de los cadáveres a la izquierda del cuerpo y en dirección del pecho hacia la barriga. Esa piel la curten con ciertas yerbas y enseguida los brujos se la cuelgan con sus cordones al lado izquierdo y con ella andan de noche produciendo una luz que los distingue”. “*Proceso a los brujos de Chiloé*”, p. 130, Declaración de Mateo Coñuecar.

¹⁵⁰ Ver MOLINA Evaristo. Mitología Chilota. Texto a disposición en Anales de la Universidad de Chile, <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/11780>

¹⁵¹ VICUÑA CIFUENTES Julio. Mitos y Supersticiones. Santiago, Chile. Editorial Nascimento, 1947. p. 30

séquito de brujos, que van cantando responsos y otros cánticos fúnebres. El muerto se queja de un modo desgarrador; y a veces se para, como resistiéndose. Los brujos se mofan entonces de él y lo apostrofan recordándole los agravios que en vida les infirió. Cuando se resiste mucho, lo hacen caminar a punta de azotes.¹⁵²

De acuerdo a las investigaciones de Gonzalo Rojas Flores, el nivel de organización de *La Mayoría* alcanzó tal magnitud que los denominados brujos alcanzaron a establecer un ordenamiento que abarcaba la gran mayoría de las islas del archipiélago y cada una de ellas recibía un segundo nombre que, en consecuencia, daba la sensación de entrar a un mundo paralelo.¹⁵³ Es de esta forma entonces como las acciones y la fama de *La Mayoría*, en Chiloé fueron creciendo de tal manera que en el año 1880 la justicia chilena dio inicio al llamado “*Proceso a los Brujos de Chiloé*”.

Sus actividades no se limitaron a simples actos de hechicería, sino decididamente se dedicaron a asesinar por cuenta propia y ajena, extendiéndose el terror en todas las islas y comarcas del Archipiélago de Chiloé. Semejante situación movió en 1880 al intendente de la provincia don Luis Martiniano Rodríguez a tomar las medidas necesarias para ponerle término. Ordenó una redada de todos los individuos señalados como brujos, concentrándolos en Ancud y aquellos que parecieron culpables de delitos comunes fueron entregados a la acción de la justicia.¹⁵⁴

¹⁵² MOLINA Evaristo. Mitología Chilota. Texto a disposición en Anales de la Universidad de Chile, <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/11780> p. 64

¹⁵³ Los lugares e islas tenían su nombre paralelo de la siguiente manera: Isla de Abtao/ Norteamérica, Achao/ Buenos Aires, Aucar/ Antofagasta, Isla de Caucahue/ Perú, Conao/ Concepción, Chacao/ Polizón, Isla de Chauques/ Estero, Isla de Chelín/ Chillán, Cholhuén/ Arica, Dalcahue/ Villarrica, distrito de Matao/ Ñuble, región de Payos/ España, Isla de Quehui/ Bolivia, Quetalco/ Talca, Quicaví/ Lima o Salamanca, Tenaún/ Santiago o Salamanca.

¹⁵⁴ Proceso a los Brujos de Chiloé, p. 124 documento judicial disponible en página web, Memoria Chilena, <<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=juicioalosbrujosdechiloe>> [consulta: enero 2012]

3.2.- Proceso a los brujos de Chiloé

La Mayoría o *Recta Provincia* estaba conformada por indígenas o mestizos descendientes directos de indígenas, los cuales se distribuían cargos de poder semejantes a los que existían en la organización eclesiástica de los jesuitas.

Todo lo anterior corrobora nuestra impresión de que La Mayoría fue creada siguiendo la estructura externa de los Cabildos creados por los jesuitas, aunque adoptando naturalmente otras funciones¹⁵⁵

Trece Consejeros o Mayores estaban a la cabeza de esta organización que, en rangos menores, se distribuían en Reyes, Virreyes, Escribanos, Reparadores, Brujos Menores, Recaudadores, Guardianes- Porteros de la Cueva¹⁵⁶ y su presencia se establecía en las diferentes islas que recibían un segundo nombre conocido solo por la cofradía¹⁵⁷. Esto generaba de inmediato un mundo paralelo, no solo en términos políticos, sino también en cuanto a una realidad que investigadores como Renato Cárdenas, han traducido como una resistencia organizada en contra de la injusticia social propia del sistema de encomienda.

Esta cofradía que, al parecer, ya tenía un siglo en esa fecha, surgió como resistencia organizada contra sus amos: el encomendero español y todo el sistema que lo respaldaba¹⁵⁸

Una opinión distinta es la que tiene, al respecto, Gonzalo Rojas Flores, quien ve en la generación de esta organización, un objetivo mágico- religioso propio de las

¹⁵⁵ ROJAS FLORES Gonzalo. *Reyes Sobre la Tierra*. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 119

¹⁵⁶ Ver ROJAS FLORES Gonzalo. *Reyes Sobre la Tierra*. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002.

¹⁵⁷ En su libro *“Reyes Sobre la Tierra”* Gonzalo Rojas Flores da cuenta de la siguiente dualidad de nombres para los lugares e islas: Isla de Abtao- Norteamérica; Achao- Buenos Aires; Aucar- Antofagasta; Isla de Caucahue- Perú; Conao- Concepción; Chacao- Polizón; Isla de Chauques- Estero; Isla de Chelín- Chillán; Cholhuén- Arica; Dalcahue- Villarrica; distrito de Matao- Ñuble; región de Payos- España; isla de Quehui- Bolivia; Quetalco- Talca; Quicaví- Lima o Salamanca; Tenaún- Santiago o Salamanca.

¹⁵⁸ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. *El Libro de la Mitología*. Punta Arenas, Chile. Editorial ATELI, 1998. p 19

necesidades impulsadas por la cultura, lo cual no dejaría de ser, por cierto, un modo de resistencia religiosa y cultural ante la acción evangelizadora de la iglesia.

En cuanto a la forma en que los hechiceros denominaron a su sociedad, es probable que con el nombre de “Mayoría” hayan querido designar a quienes eran los depositarios de la sabiduría, el conocimiento, las tradiciones ancestrales; es decir, los “mayores”, término que aún sobrevive en las comunidades indígenas. Esto concuerda con nuestra hipótesis de que la Mayoría nació como una sociedad de iniciación¹⁵⁹

Las impresiones que *La Recta Provincia* ha generado en el tiempo, para los diferentes investigadores, han sido de diversa índole, produciéndose una mirada favorable en cuanto al valor como hecho histórico y como poderosa manifestación de una cultura distinta a la chilena. Es en este contexto que se establecen relaciones entre la organización de los brujos de Chiloé y otras cofradías de culturas de distintos países como una manera de ponderar el valor socio- cultural e incluso político de *La Mayoría*. Gonzalo Rojas propone como referente de comparación una sociedad secreta de Gabón y Camerún en donde los integrantes vivían la identidad mística conformada entre un hombre y un animal. En dicha sociedad secreta denominada *Hombres Leopardo* los integrantes se vestían con pieles de leopardo y garras de metal en las manos. Luego, bajo el efecto de alucinógenos, salían a atacar a la población, asesinaban personas y luego las devoraban en medio de actos rituales.

La diferencia entre las sociedades de hombres- leopardo y la sociedad de brujos chilotes es notoria: mientras los primeros se organizaron, al parecer, en pequeños grupos, manteniendo e incluso acentuando su carácter antisocial, los segundos lo hicieron, a una escala mucho mayor, socialmente significativa, una vez que asumieron

¹⁵⁹ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. pp. 122, 123

características funcionales a la comunidad de la que formaban parte.¹⁶⁰

De parte de Flores existe una valoración del nivel de organización e impacto causado por *La Mayoría*, pero por otro lado Julio Vicuña Cifuentes no ve en esto más que una organización que quedó en la categoría de anécdota.

La secular asociación de la Recta Provincia, organizada por los brujos de Chiloé, en los delitos que se le pudo comprobar, tuvo más de grotesca que de criminal. Sus miembros conocidos con el nombre de “médicos de la tierra” jamás hicieron nada parecido, ni para causar el daño, ni para curarlo.¹⁶¹

Con todos estos antecedentes relativos a la Recta Provincia, podemos referirnos ya al denominado “*Proceso a los Brujos de Chiloé*” ocurrido en 1880. Este comenzó con una orden del intendente de la época, don Luis Martiniano Rodríguez, de llevar a cabo una redada a todas las islas del archipiélago con el objetivo de apresar a todas las personas que fueran señaladas como brujos, por la población. Dicha orden surgió, según los documentos de entonces, como una respuesta a las constantes peticiones de intervención por parte de habitantes que se veían perjudicados por crímenes de diversa índole y en los que se señalaba como responsables a los denominados brujos¹⁶².

Una vez detenidos, los involucrados fueron sometidos a interrogatorios que a la luz de diversas investigaciones, dan claridad de haberse caracterizado por torturas, incautación de bienes materiales. El abogado Ricardo Varela, bajo el seudónimo Robustiano Vera publicó en 1891 el libro “*El Azote, el Tormento y las incomunicaciones como medios de descubrir delitos*”. En el texto, podemos dar cuenta de las críticas que el autor realiza al código penal creado en 1874 y que incluía interrogatorios que:

¹⁶⁰ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 69

¹⁶¹ VICUÑA CIFUENTES Julio. Mitos y Supersticiones. Santiago, Chile Editorial Nascimento, 1947 p.

10

¹⁶² Ver “*Proceso a los Brujos de Chiloé*”. Página web del portal Memoria Chilena.

Se llevan a efecto sin testigos extraños, en altas horas de la noche, o bien en lugares apartados donde no es posible que se oiga el lamento de la víctima¹⁶³

Más adelante señala:

Los castigos más frecuentes para arrancar la confesión de los procesados hasta la fecha son: 1º, los azotes con varas de membrillo; 2, Amarrar los brazos al procesado por detrás de la espalda y después suspenderlo en aire, martirio á que es imposible resistir; 3º, darle de bofetadas; 4º, colgarlo de los brazos; 5º, privarle del alimento ó tenerlo á pan y agua; 6º, la mordaza; 7º, el encierro en celda húmeda y malsana, y 8º, la incomunicación, sin permitirle ni siquiera cama o que le vean personas extrañas.¹⁶⁴

A esta situación, el autor agrega la denuncia en cuanto a práctica de algunos jueces de alterar la declaración del interrogado al momento de escribirla, aprovechando que este no sabe leer ni escribir.

Ya decíamos que este código penal fue publicado en 1874, que el proceso a los brujos de Chiloé se realizó en 1880 y que el cuestionamiento al código está hecho en 1891. Dicha relación lleva a considerar seriamente la posibilidad de que los interrogados hayan pasado por el régimen de tortura señalado.

Refiriéndonos nuevamente a los interrogatorios, pasamos a señalar que fue en estos donde aparecieron declaraciones relativas a hechizos, fórmulas para la creación de brebajes, aspectos de organización interna de *La Recta Provincia*, provocación de enfermedades y asesinatos por encargo y relatos mitológicos. Fue en este contexto que apareció una mención al personaje que ocupa la atención de nuestro estudio: *El Invunche*.

¹⁶³ VERA Robustiano. El Azote, el Tormento y las Incomunicaciones Como Medios de Descubrir Delitos. *Revista Forense Chilena*. Tomo VII. p. 587. 1891

¹⁶⁴ *Ibidem*

Con todo, el resultado final de este proceso judicial llevado a cabo por el Estado chileno terminó en la condena de un pequeño grupo de indígenas bajo el cargo de asesinato. En el caso de las otras personas sometidas a interrogatorio y que no se vieron involucradas en asesinatos, pero sí en estafas, engaños o amenazas se dice que fueron absueltas y liberadas. Pero investigaciones actuales cuestionan esta última información y levantan la tesis de que los castigos derivaron en azotes, torturas, extorsión y expropiación de bienes¹⁶⁵.

Finalmente es importante señalar que la impresión de algunos investigadores apunta a que la detención y proceso judicial a las personas acusadas de crímenes y brujería en Chiloé, no tenía el objetivo de atender a necesidades de justicia sino a instaurar un régimen social y político.¹⁶⁶ Este punto de vista se ve fortalecido cuando observamos las circunstancias históricas que rodearon el proceso en contra de los brujos de Chiloé. Y es que las políticas expansionistas del Estado chileno de ese entonces se veían reflejadas en la Guerra del Pacífico ocurrida entre los años 1879 y 1883, con el objetivo de tomar posesión de territorio peruano y boliviano. Por el sur de nuestro país, entre los años 1861 y 1883, se realiza la ocupación de la zona de la Araucanía y en 1879, las expediciones de chilenos daban cuenta de grandes yacimientos de oro en Tierra del Fuego, lo que provocó el arribo a la zona de numerosas expediciones que con el tiempo comenzaron a asesinar a la población Selknam. Con esta serie de sucesos, entonces, es posible entender el procesamiento a las personas que formaban parte de una poderosa e influyente sociedad secreta indígena. La medida del Estado chileno era parte de un conjunto de medidas que buscaban estabilizar un proyecto de país mediante la expansión territorial y la hegemonización de la población en torno a una religión y un ideario político.

Volviendo a la estructura organizacional de *La Mayoría*, decíamos anteriormente que al interior de ésta existía una serie de cargos a desempeñar, entre los cuales se encontraba el de Guardián o Portero de la Cueva, referida ésta al lugar secreto y

¹⁶⁵ Ver “Proceso a los Brujos de Chiloé, primer acercamiento: El Proceso Judicial”, charla dictada por Jeannette González Pulgar en el II seminario Chiloé Historia del Contacto, Junio de 2010. Documento a disposición en portal web de la municipalidad de Ancud. Rojas Flores Gonzalo, “Reyes Sobre la Tierra”, Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello, 2002, Santiago, Chile.

¹⁶⁶ Ver ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002.

subterráneo donde los brujos desarrollaban sus reuniones. Es aquí, entonces, donde aparece la figura del *Ibunche*, *Invunche* o *Imbunche*¹⁶⁷, la que también, bajo la mirada actual, se podría considerar como otro de los delitos adjudicados a los brujos por ser, el *Invunche*, un niño raptado o entregado para su posterior tortura y deformación. Precisamente sobre este aspecto nos referiremos a continuación.

3.3.- El invunche

El relato mitológico dice que el *Invunche* es, originalmente, un hijo primogénito, separado de su familia, entre los seis meses y el año de edad, para ser criado y utilizado como guardián de la entrada de la cueva de los brujos. Su cuerpo es deformado por la acción hechicera de los brujos especialistas en imbunchar. Tiene la cabeza doblada hacia atrás. Según algunas versiones, todos los orificios del cuerpo le son cocidos menos la boca, la pierna derecha le es torcida hasta quedar encajada en su espalda. Con una hierba llamada picochihuín frotada en su cuerpo se le hace crecer pelo. Se le corta la lengua en dos para que no pueda hablar, por tanto se comunica a través de gruñidos y sonidos guturales. Se dice que estos niños llegan a manos de los brujos a través del rapto o de la entrega voluntaria de los propios padres, también brujos. También se dice que otros padres, no siendo brujos, lo entregan a cambio de favores y beneficios. En una primera etapa de vida el niño es alimentado con leche de nodriza indígena (bajo el nombre de *leche de gata negra*) luego, en su infancia con carne de niño exhumado del cementerio (bajo el nombre de *carne de cabrito*) y al crecer con carne de adulto también exhumado (bajo el nombre de carne de *Chivato*). No obstante, según declaración de un testigo del proceso a los brujos de Chiloé, la carne era efectivamente de cabrito, lo que demostraría que el origen humano de la carne sería solo un rumor para “acentuar la naturaleza no humana de los hombres- monstruo”¹⁶⁸ y, a nuestro parecer, infundir miedo en la población. Este sería, entonces, uno de los recursos para adquirir y mantener dominio sobre la población y sobre quienes quisieran vulnerar el poder de la organización de brujos.

¹⁶⁷ Averiguaciones etimológicas de la palabra nos dirigen a referencias como: 1.- “Quizá del mapudungun *ivum* “pequeño monstruo cuadrúpedo” y de *che* “gente”, Nicasio Tangol, “*Diccionario Etimológico Chilote*”, Editorial Nascimento, 1976, Santiago, Chile. 2.- “La palabra *invunche* proviene de las voces veliches *ivún*, pequeño ser, y *che*, hombre, esto es, *hombrecillo*. “*Mitópolis*”, Joaquín Edwards Bello, Biblioteca popular Nascimento, 1973, Santiago, Chile, p. 43

¹⁶⁸ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 139

Las razones que llevaron a los hechiceros a “crear” un Chivato humano para que custodiara su casa subterránea parecen provenir de antiguas tradiciones europeas que asociaban a ese animal con el demonio. Los aquelarres tenían como invitado principal al macho cabrio, a quien los danzantes le ofrecían adoración, en especial a sus “partes traseras”. Esto guarda estrecha relación con el Chivato, Machucho o Butamacho (macho grande), a quien los brujos chilotes debían dar- según la leyenda- tres besos en el ano antes de poder franquear la puerta de la Casa Grande.¹⁶⁹

En todo caso, tras este dato que denotaría una fusión con elementos de la mitología europea, Gonzalo Rojas nos precisa que el objetivo de los brujos, con esta imagen de *Chivato*, no era adorar al demonio. Esto se podría comprender pues efectivamente el mundo huilliche solventaba su creencia en espíritus malignos sin relación con la imagen del demonio traída desde el viejo continente.

Renato Cárdenas, por otra parte, nos entrega más información tras su recopilación en la zona y hace referencia a la variación de creencias que en distintas islas tienen del *Imbunche*.

- 1.- Cuando por la noche sacan un invunche y le dan palo¹⁷⁰, significa que va a haber una terrible peste y una muerte en el lugar (Chonchi)
- 2.- Cuando vaga un invunche por la ciudad muere el más rico de ese lugar (Putique)
- 3.- La carne de invunche sirve para curar cualquier mal. Por eso las machis se lo “pleitean” (pelean) cuando muere uno (Chadmo)¹⁷¹

¹⁶⁹ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 140

¹⁷⁰ Modo del isleño de referirse a la idea de golpear a una persona o animal con un palo.

¹⁷¹ CÁRDENAS ÁLVAREZ Renato. Manual del Pensamiento Mágico y la Creencia Popular. Castro, Chiloé. Ediciones Challanco. 2005, Castro, Chiloé, p 55

El segundo punto encuentra relación con lo recabado por Gonzalo Rojas Flores en cuanto a que ocasionalmente los brujos consultaban al *Invunche* acerca de la conveniencia de actuar o no en contra de algún habitante. Si respondía afirmativamente con la cabeza era llevado hacia las inmediaciones de la casa de la víctima.

De acuerdo a investigaciones de Julio Vicuña Cifuentes la imagen del *Invunche* está presente en más lugares de Chile, como Chillán, Melipilla, Talagante¹⁷²

Lo espantoso del *Invunche*, en términos humanos, es en primer lugar la anulación de un hijo primogénito, entendiendo que este es el portador de la primera esperanza y proyección de una familia. Por otro lado se puede ver, en la intervención de los orificios, la privación de los sentidos como la vista, la audición, el olfato. Este cierre de los orificios de la nariz provocaría, en consecuencia, la asfixia. Además la obstrucción del ano nos lleva a la reflexión respecto de la interrupción de los procesos orgánicos de un ser humano. El no poder defecar, en términos médicos, supone el envenenamiento y muerte del organismo, pero en este caso el *Invunche* sigue viviendo, o siendo un cuerpo muerto que se mueve, gracias a conjuros mágicos. Nuevamente aparece, entonces, la imagen de lo que podría ser un zombie cuyo cuerpo se moviliza a fuerza de poderes oscuros de los brujos, un cuerpo sin voluntad.

Pero la deformación continúa cuando se le corta la lengua en dos y se le aísla del aprendizaje del lenguaje por lo que, transformado en una bestia, ya no puede comunicarse a través de la palabra. Se le provoca una degeneración de la piel al hacer que le crezca pelo en todo el cuerpo con conjuros mágicos. Al torcerle la pierna hacia atrás, además de inhabilitar su capacidad humana de caminar y correr, se le da apariencia de monstruo. Fuera de esto se le tuerce la cabeza hacia atrás, lo que acentúa su deformación y le impide realizar el movimiento natural hacia el frente al momento de alimentarse. Se le alimenta con carne de niño y adulto muerto convirtiéndolo en un monstruo antropófago. Finalmente se le encierra en la cueva aislándolo de la comunidad y destruyendo su memoria, su historia como ser humano.

¹⁷² Ver VICUÑA CIFUENTES Julio. Mitos y Supersticiones. Santiago, Chile Editorial Nascimento, 1947

3.3.1.- Interpretaciones del invunche

Adrián Santini analiza la figura del *Imbunche*, según los ojos de José Donoso, en la novela “*El Obsceno Pájaro de la Noche*” y lo descifra como un personaje que contiene la metáfora de la incomunicación y la mutilación del ser humano.

De lo anterior se desprende que, consecuentemente con la isotopía del encierro, para el personaje “imbunchado” sólo hay acceso a un solo mundo, el de “adentro”, delimitado por un envoltorio (el afuera) que lo aprisiona como un paquete.¹⁷³

Se produce entonces lo que denomina negación ontológica, es decir, la negación del ser. Es el aplastamiento de la identidad individual.

Una visión más contemporánea del invunche se encuentra plasmada en la novela “*Ygdrasil*”, del escritor chileno Jorge Baradit.

Según lo relatado en la novela *Ygdrasil*, el invunche es el esclavo del mundo informático

Vemos así cómo en *Ygdrasil* Baradit continúa una tradición de la literatura chilena, al utilizar el mito del imbunche como clave de representación de la identidad nacional, pero al mismo tiempo la altera, pues ya no se trata de la crítica desde la élite de rasgos fijos (como ocurre con Edwards Bello y Franz), sino de la condición de un sujeto posmoderno fragmentado y conectado a redes informáticas globales, al servicio de poderes desconocidos y a merced de una supuesta utopía tecnológica, el cual es representado, entre otros, por las figuras de la mujer utilizada como carne, del político corrupto que colabora pensando que así

¹⁷³ SANTINI Adrián. Encierro y Sustitución en el Obsceno Pájaro de la Noche de José Donoso. Santiago, Chile. Editorial RIL Editores. 2001. p. 101

logra su propio beneficio y del artista de vanguardia alienado, obnubilado por la tecnología.¹⁷⁴

En Ygdrasil los *Invunches* son todos los seres humanos intervenidos física y mentalmente para propósitos computacionales. Se presenta la imagen de lo aberrante o anormal, lo que también podría trasladarse al habitante de Santiago, en el sistema neoliberal: Este es un *Invunche* obligado al trabajo forzado e intervenido mentalmente a través de mala educación y la entretención barata que da la televisión nacional. Es un ser humano que no vive conforme a su naturaleza sino de acuerdo a experimentos que transgreden su tendencia natural a vivir como un ser social y autónomo.

Para Joaquín Edwards Bello la imagen del imbunche sirve como metáfora de una tendencia nacional hacia el culto a lo feo. En su libro “*Mitópolis*” señala que el espíritu de la institución de los brujos se ha extendido hacia las posteriores generaciones en Chile para seguir ejerciendo el acto diabólico de *Invunchar*. Esto, movidos por un sentimiento de envidia, manifestación del “espíritu de destrucción”, “jactancia por la fealdad”.¹⁷⁵

Para Sergio Boisier el *Invunche* es la metáfora de la negación a la descentralización del poder económico y político que detenta Santiago en nuestro país, entendiendo que en Chile existe una ideología política incubada desde los tiempos de Diego Portales y que a través de todos los gobiernos, de cualquier ideología política, inhibe la descentralización del poder, estancando la posibilidad de autodeterminación de las provincias. Es decir, se cierran los canales administrativos y económicos para que las provincias no puedan impulsar un desarrollo significativo de trabajo, cultura y educación conforme a las necesidades y características de cada zona.

Definitivamente se puede decir que la clase política chilena jamás ha estado a favor de la descentralización política, es decir, de la liberación del poder. Y el Estado ha dispuesto

¹⁷⁴ ARECO Macarena. Bestiario Ciberpunk: Sobre el Imbunche y otros monstruos en Ygdrasil de Jorge Baradit. *Revista Aisthesis* (49): p. 173. 2011

¹⁷⁵ Ver EDWARDS Bello Joaquín. *Mitologías*. Santiago, Chile. Editorial Nascimento, 1973.

gratuitamente entonces de una plataforma en la cual apoyar su sistemática negativa a la descentralización.¹⁷⁶

Las ideas portalianas de mantener el poder centralizado podrían derivar precisamente de la circunstancia histórica que enfrentó la etapa previa a su gobierno y su propio periodo de mandato. Esto es, las constantes confrontaciones de políticas internas, entre sectores ideológicos, para dirigir el país. Dicha situación dio el impulso para homogeneizar el territorio y sofocar cualquier intento de autodeterminación que interrumpiera la instauración del control político.

Otra interpretación del *Invunche* se refiere a la metáfora de la conciencia, memoria e identidad, todo visualizado en la anulación de la raza mapuche y etnias originarias¹⁷⁷.

También es interpretado como la anulación de la literatura y el arte, la identidad social (Carlos Franz: "*La Muralla Enterrada*"). En tal sentido, Franz nos enfrenta a la evidencia de textos literarios chilenos, a lo largo de nuestra historia como país, los que dan cuenta de la idiosincrasia del habitante de Santiago, de las distintas y dispares áreas sociales que se albergan en la capital, y de la negación que un sector social hace de otro. Paralelamente, en el libro "*La Muralla Enterrada*" se presenta la reflexión en cuanto a los antecedentes literarios, es decir la negación de obras literarias que van quedando sumergidas ante la arrogancia de cada nueva generación de escritores y ante la indiferencia de una población.

El *Imbunche* se define entonces como la metáfora de la anulación. Desde algunos autores surge la visión de la anulación del ser humano a través de la mutilación y la deformación de la dignidad, la expresión y la memoria.

La acción de *invunchar* o transformar en *Invunche*, imposibilita la autonomía y, por ende, la posibilidad de revelarse ante una situación de descontento o abuso. Es por esto que los grupos que quieren conservar un poder elaboran estrategias para mantener sometida a una mayoría que podría estropear sus anhelos de supremacía. Considerando

¹⁷⁶ BOISIER Sergio, "*El Imbunche en la Política del Estado Chileno*", <http://www.redelaldia.org/?El-Imbunche-en-la-politica-del>

¹⁷⁷ BUENO ROMÁN Víctor, "*Chile y el Invunche: Sobre un mito mapuche. Ideología, memoria e identidad*" <http://old.kaosenlared.net/noticia/chile-invunche-sobre-mito-mapuche-ideologia-memoria-identidad>

que estas estrategias de poder se han dado en toda la historia de la humanidad al interior de las sociedades o entre las sociedades, es posible vislumbrar en el sistema neo-liberal una estrategia para mantener el sometimiento de la mayoría con el objetivo de mantener el poder y sus privilegios. Sería entonces, el mito del *Invunche*, la metáfora de una condición inherente al ser humano, lo que se puede observar en los periodos monárquicos de Europa y que en Francia y Rusia llevaron a sangrientas revoluciones. También es observable en la historia de China, en las grandes civilizaciones prehispánicas de América Latina.

Se podría considerar al *Invunche* como la metáfora de una condición inherente al ser humano, como una imagen universal en cuanto a un rasgo propio de la especie humana en todo tiempo, lo cual es la dominación. Esta aplicada a la dominación del hombre por el hombre, o de la naturaleza por el hombre.

En esta relación de dominador y dominado podemos distinguir la imposición de criterios por parte del primero. No sólo se conserva el poder, sino que también se ejerce lo que ese poder conlleva, es decir, la definición de modos de pensar, organizar y hacer funcionar un grupo, una sociedad.

Por parte del dominado se vive la pérdida de derechos, el cierre de la expresión, el estancamiento en el desarrollo de las potencialidades, lo que a la larga conduce hacia la muerte y desaparición sin dejar vestigios que conserven una memoria.

Capítulo IV

Indagaciones acerca de un espacio escénico

El concepto de espacio en el teatro ha sido explorado tanto en términos creativos como en el área del estudio académico.

Las concepciones de espacio han tenido una multiplicidad de puntos de vista y desarrollo. Cada etapa, dentro del proceso histórico de evolución, define lineamientos que aportan a un sistema de ordenamiento escénico con el objetivo de elaborar discursos, estéticas y poéticas. Desde el teatro griego en adelante las culturas han ido estableciendo formas de ordenar el espacio de acuerdo a su concepción de mundo y a sus criterios de belleza, de acuerdo a su realidad histórica y a sus rasgos culturales.

Pero para referirse al concepto de espacio, es conveniente observar primero, brevemente, al teatro en su dimensión global y en donde los artistas han ido generando nuevas ideas, ampliando los puntos de vista en su análisis y ejecución de la actuación, la expresión corporal, el gesto, el diseño escenográfico o la relación actor- espectador. Todo esto en relación con la elaboración de un discurso en el que se proyecta, a través de símbolos, una cultura y una ideología.

4.1.- El terreno abierto de la creación teatral

Patrice Pavis, en sus estudios, hace mención a la esencia del teatro, entendiendo por esto las razones fundamentales por las cuales el ser humano mantiene su deseo por representar. Desde aquí surge todo lo relativo a las formas de construir la escena, en donde se ha tomado en consideración el texto dramático y cada elemento del espectáculo total. Dichas formas de construir la escena están determinadas por la raíz del impulso de representación a partir de lo cual se provoca la diversidad de expresiones que van más allá de lo que puede determinar una cultura específica.

Buscar la esencia del teatro nos lleva rápidamente a relativizar la tradición occidental europea, a ampliar la

noción de teatro hasta la de práctica espectacular, para lo cual hay que inventar todavía una etnoescenología atenta a las condiciones locales de todas las *cultural performance* donde el teatro, en el sentido occidental, no es más que una práctica entre muchísimas otras.¹⁷⁸

La apreciación de Pavis es, en si, una suerte de conclusión frente a las evidencias que se han ido arrastrando durante mucho tiempo y es que las formas de concebir la puesta en escena son múltiples y están determinadas, entre otras cosas, por la cultura.

Antonin Artaud, por ejemplo, asombrado de la religiosidad, de las expresiones teatrales y forma de vida en México, encontró motivación para su propuesta teatral en las imágenes de dioses, los tótems y la forma de relacionarse con la naturaleza y la vida de los indígenas del país latinoamericano.¹⁷⁹ El teatro balinés, por otro lado, llamó fuertemente su atención por la gran cantidad de gestos codificados y puestos al servicio de una escena de carácter sagrado¹⁸⁰. Durante el siglo XX, en Europa, Bertold Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Peter Brook repensaron la representación luego de conocer más profundamente el teatro oriental.

En consecuencia la afirmación de Patrice Pavis es la constatación de la irremediable apertura hacia la validación de la diversidad creadora, lo cual va en concordancia con la actual etapa de la humanidad en donde muchos paradigmas de todas las instituciones están derrumbándose para dar paso a nuevas concepciones. Con esto se da lugar a la revisión de ideas o a la recuperación de pensamientos antiguos que durante años permanecieron marginados por un sistema ideológico dominante.

En el caso del teatro, en América Latina se reabren caminos para la revisión de manifestaciones teatrales antiguas contenidas en mitos, rituales, creencias y modos de vida. Y es precisamente esta búsqueda la que ocupa la atención de nuestros estudios.

¹⁷⁸ PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. España, Baecelona. Editorial Paidós Ibérica. 1998. p. 169

¹⁷⁹ Ver ARTAUD Antonin. El Teatro y su doble. Barcelona, España. Editorial Edhasa, 1978.

¹⁸⁰ ARTAUD Antonin citado por Juan Antonio Hormigón en Investigaciones Sobre el Espacio Escénico. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970, pp. 209-211

A partir de este último planteamiento queremos hacer hincapié, en la relación inevitable que el teatro tiene con la cultura. Cuando estas propuestas provienen de elementos culturales el teatro sigue en movimiento evolutivo. Es el caso, por ejemplo, del teatro generado en Europa durante el siglo XX y que gestado desde un universo cultural determinado, ha influido hasta hoy en los creadores del viejo continente y de América Latina:

“durante el siglo XX se construyó una simbiosis entre pensamiento ligado a ficciones de la sociedad y modelos de construcción de realidades artísticas”.¹⁸¹

Ejemplos de lo señalado en esta frase del dramaturgo y director chileno Ramón Griffero son las poéticas teatrales de Constantin Stanislavski y Bertold Brecht, que perseguían instalar una forma de imaginar la sociedad a través de un pensamiento racionalista y que al mismo tiempo creaban métodos de actuación, poéticas y estéticas que llegaron a determinar lo que era correcto o incorrecto al momento de hacer teatro.

Peter Brook, por otro lado, da cuenta de cómo estos estilos de actuación que ya están aprobados por la oficialidad del teatro (escuelas, directores y actores reconocidos) han provocado aportes, pero también le han hecho daño a una gran parte del mundo actoral. Esto se debe a que las teorías han sido mal interpretadas o sinceramente no sirven a todos los profesionales de la actuación por estar sujetas a teorías científicas o filosóficas.

El gran método de Stanislavsky, que por primera vez consideraba todo el arte interpretativo desde el punto de vista de la ciencia y el conocimiento, ha hecho tanto daño como bien a muchos jóvenes actores, que lo leen mal en detalle y lo más que llegan es a aborrecer la impostura.¹⁸²

Ahora, si nos atenemos a este planteamiento de los métodos instaurados desde razones científicas, filosóficas, culturales o políticas, podemos darnos cuenta que el teatro

¹⁸¹ GRIFFERO Ramón. *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago, Chile. Ediciones Frontera Sur. 2011. p 38

¹⁸² BROOK Peter. *El Espacio Vacío*. Barcelona, España. Ediciones Península. 2012, p. 116

insertado en Chile, primero por los conquistadores europeos y luego por los intelectuales que formaron la república, contenía una forma de imaginar al hombre y la sociedad desde el prisma europeo y en consecuencia la forma de hacer teatro obedecía también a este imaginario.

Se ha tendido a manejar la definición de “teatro” establecido por el discurso cultural europeo dominante en occidente a partir del Renacimiento.¹⁸³

En nuestro país y en Latinoamérica se creyó durante muchos años entonces, que el teatro debía ejecutarse según la tradición europea. Es decir, que si en el primer capítulo de esta tesis señalábamos que los mitos europeos sofocaron la mitología total de Latinoamérica, el concepto de teatro también se impuso por ser una disciplina “embarcada” desde el viejo continente, independientemente de las teatralidades ya existentes entre los pueblos y civilizaciones precolombinas. El origen de esta imposición encuentra uno de sus escenarios precisamente en Chiloé durante la tarea evangelizadora llevada a cabo por los jesuitas franciscanos a los pueblos originarios.

Respecto a la importancia del teatro como elemento propagandístico de valores hay que mencionar el autosacramental y su recurso, el soliloquio, como la expresión teatral sintetizadora del espíritu religioso de la contrarreforma.¹⁸⁴

La aparición, entonces- con el tiempo-, de intelectuales mestizos con propuestas para dar identidad al teatro latinoamericano fue de gran valor para mantener, de alguna manera, el interés por forjar estéticas nuevas. Es el caso, por ejemplo, del escritor Guatemalteco Miguel Ángel Asturias que en 1932 propone una serie de pasos para ejercer un teatro que refleje el imaginario de América Latina al mismo tiempo de ejecutarse con una estética propia del continente. Pero la mirada más detallada de este ejemplo la realizaremos más adelante.

¹⁸³ VILLEGAS Juan. Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual. Irvine, California, E. E. U. U Ediciones de Gestos, 2000. p.37

¹⁸⁴ ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. Irvine, California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012. p.68

En la actualidad continúa, en los distintos países de nuestro continente, la búsqueda de nuevas formas de hacer teatro en congruencia con nuestro imaginario. Un ejemplo de ello es la obra “*Cuando el Río Suen*a”¹⁸⁵ que en vez de desarrollar un argumento desde la perspectiva aristotélica, épica o absurda, plantea la posibilidad al espectador de realizar un recorrido por diversos espacios escénicos. En estos se reconstruye, a través de objetos, iluminación y sonidos, lugares relacionados con la sociedad colombiana del siglo XX. Habitaciones, patios de casa con cordeles para tender la ropa, una playa, un lugar invadido por la oscuridad de la noche, lugares de sueños van provocando en el espectador su propia historia o quizás ni siquiera eso, sino también recuerdos, asociación con vivencias, personas. Toda esta propuesta se relaciona a su vez con elementos vinculados con la cultura colombiana del 1900.

“Cuando el río Suen

a” nos lleva a pensar en la posibilidad de un teatro que no cuenta una historia, sino que, a través de estímulos sensoriales, motiva el recuerdo, las sensaciones, la añoranza y la sensibilidad para generar en cada espectador una conciencia de su lugar vital, del tiempo, del espacio cultural en el que está contenida su vida, sus costumbres y afectos.

Dentro de esta cadena de renovación teatral que da lugar a la experimentación de nuevas formas de representación, Ramón Griffiero instala dos afirmaciones en el contexto específico del espacio en el teatro.

Por que el espacio no conlleva a priori ninguna ideología ni forma de elaboración, es sólo un lugar para construir la descontextualización de universos propios... Nadie se puede arrojar la mirada sobre el imaginario, ni la forma como la obra debe ser representada; esto en si contraviene la práctica misma del arte.¹⁸⁶

185 Obra: Cuando el río suena... Co Producción Chile- Colombia, Dirección: Enrique Vargas, Compañía: Teatro de los Sentidos (Colombia), Dramaturgia: Enrique Vargas y Gabriella Salvaterra Diseño de espacios e imaginario: Gabriella Salvaterra, Paisaje sonoro: Francisco Javier García, Paisaje olfativo: Giovanna Pezzullo, Diseño de luces: René Méndez, Vestuario: Gabriella Salvaterra y Jessica Vera, Registro y documentación: Sofía Tejo, Asistencia de iluminación: Juan Llaneret Producción y contactos: Marta Pérez, Difusión: Claudia Reyes. Obra presentada en el Festival de Teatro Santiago a Mil versión 2011.

¹⁸⁶ GRIFFERO Ramón. La Dramaturgia del Espacio. Santiago, Chile. Ediciones Frontera Sur, 2011. pp 48, 49.

Coincidimos con Ramón Griffero cuando señala que el espacio escénico es una plataforma en la que nada puede considerarse preestablecido, por cuanto caben de manera democrática, una infinidad de estéticas, estilos, imágenes, discursos políticos, religiosos o filosóficos. En el espacio escénico cabe la vida entera, la existencia, considerando en ello la cultura de cada pueblo o civilización, el punto de vista particular de un creador, lo que significa un discurso determinado por el lugar, la época o la idiosincrasia.

En su libro “La Puerta Abierta” Peter Brook señala:

El teatro no tiene categorías. El teatro se trata de la vida. Este es el único punto de partida y no hay ninguna otra cosa que sea verdaderamente fundamental. El teatro es la vida..... Esencialmente se trata de la vida, pero de la vida en una forma más concentrada y más comprimida en tiempo y en espacio.¹⁸⁷

La primera afirmación, respecto de la relación teatro- vida, ya nos sitúa frente a la inmensidad de lo que significa el teatro pues deriva hacia una relación intrínseca, ni más ni menos que con la existencia. Si la vida no es solo lo que sucede en Inglaterra o Alemania, sino lo que acontece en todas las latitudes, en determinadas épocas, podemos entender que también el teatro es la puerta abierta a la vida en Latinoamérica, en Chiloé. Por tanto el hecho teatral se revestirá de particularidad.

La segunda idea referida a la concentración de la vida en el espacio y el tiempo nos remite directamente al desafío directorial de instalar esos elementos de la vida en el escenario, para que puedan ser vistos y sentidos. Bajo los principios señalados, el escenario deja de ser sólo lugar desde el cual se enuncian discursos sino que se transforma en un espacio de metáforas, signos y símbolos, un espacio estético de misterio, poesía. Es un espacio ritual.

Con todo lo expuesto anteriormente queda frente a los creadores, en Chile, la muy motivante posibilidad de aportar formas nuevas de hacer teatro, rescatar objetos de

¹⁸⁷ BROOK Peter. La Puerta Abierta. España. Alba Editorial, Barcelona. 1994. p. 77

creación que durante años no fueron muy valorados, como por ejemplo, y en razón de nuestro estudio, la mitología chilena y más específicamente de Chiloé.

4.2.- Visiones del espacio escénico

Remitiéndonos entonces al problema del espacio, que es el centro de nuestra investigación, podemos entrar en la observación de experiencias de creación que nos servirán de referente al momento de construir nuestra propuesta. En este sentido es innegable que dentro de los referentes debemos considerar el trabajo realizado por artistas europeos pues, independientemente de nuestro camino de búsqueda centrada en elementos de Latinoamérica, no podemos dejar de lado el conocimiento que al respecto hemos heredado desde Europa, más aun en nuestra situación de mestizos.

El espacio, entonces, ha sido objeto de estudio de semiólogos y filósofos. Su punto de vista ciertamente ha sido un gran aporte para el desarrollo del teatro, pero el espacio escénico fundamentalmente ha sido el lugar de experimentación creadora de directores y escenógrafos. Si bien es cierto que nuestro estudio recogerá los aportes de teóricos teatrales, es necesario precisar que la visión fundamental será la que extraeremos de los creadores pues es éste el lugar en donde se genera el fenómeno que incita al estudio. “La búsqueda- más bien mítica- de la esencia o de la especificidad teatral obsesiona desde siempre a la reflexión crítica”¹⁸⁸

En consecuencia de esto, cuando iniciamos la reflexión en torno al espacio en el teatro se hace necesario señalar las especificidades que hasta hoy se han acordado pues esto nos llevará hacia un rumbo claro de trabajo.

En principio, semiólogos e investigadores como Patrice Pavis, Jostte Féral y Anne Ubersfeld presentan una serie de tipologías de espacio en las que es posible mencionar el espacio teatral, el espacio dramático, el espacio escénico, el espacio mimético, el espacio lúdico o gestual, el espacio escenográfico, el espacio interior.

Todos estos, si bien están distinguidos unos de otros, de todas formas están ligados por una interrelación que lleva a la puesta en escena de manera efectiva. De la misma

¹⁸⁸ PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 169

forma que cada personaje de una obra dramático teatral cumple un rol específico que complementa a su vez los otros roles, los distintos espacios señalados se conforman en una unidad total para converger en la representación.

Para efectos de nuestro estudio consideraremos todas las definiciones de espacio en el teatro pero centraremos la atención en la relación **espacio dramático- espacio escénico**, entendiendo que en este vínculo están contenidas las otras definiciones de espacio, haciendo surgir, en consecuencia, la posibilidad de elaborar una ficción en la que se entrelazan el significado y la evocación.

Así el **espacio dramático** “es el espacio de la ficción”¹⁸⁹, contenido desde ya en el texto y que se concreta, desde la sola lectura, en la imaginación del espectador cuando se ha formado una imagen total de la estructura dramática. En este marco el espacio dramático incluye todos los espacios de ficción que son visibles y perceptibles por el espectador, además de los espacios solamente mencionados pero que influyen en el desarrollo de la obra. Al respecto es posible mencionar como ejemplo, de la obra “*La Gaviota*”, el exterior de la casa de Tréplev, espacio en el cual el joven se suicida y de cuya acción se escucha sólo el disparo. Además Patrice Pavis, en su análisis del espacio dramático, menciona la estructura actancial como aquella que induce al movimiento dramático y que, a su vez, está constituida por elementos como los personajes y sus diferentes roles, las relaciones entre uno y otro, las circunstancias, los objetivos perseguidos por los protagonistas. La comprensión de esta estructura actancial es la que lleva a clarificar el modo de concretar este espacio dramático contenido en las ideas y en la imaginación. La materialización, entonces, es la que se lleva a cabo en el espacio escénico.

El **espacio escénico** es el lugar concreto en el que se construye y ejecuta la representación dramática valiéndose de lugar de representación, actores, objetos, escenografía, iluminación, música y sonido.

Este espacio escénico es el que se transforma en el desafío de creación para el director, especialmente a partir del siglo XX, ya que luego de antiguas discusiones acerca de la supremacía del texto dramático literario, en detrimento de la puesta en

¹⁸⁹ PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 170

escena¹⁹⁰, se comprende que el espacio escénico es el lugar en donde uno de los objetivos es:

Proyectar la concepción del lenguaje como sistema de comunicación constituido por signos a otras esferas de los sistemas comunicativos, además del lenguaje verbal, y aceptar su estar constituido por lenguajes convencionales¹⁹¹

Es decir, que todo elemento utilizado en el espacio escénico se transforma en un recurso simbólico que, entrelazado con los otros elementos, deriva en un sistema semántico que expresa ideas.

4.3.- Consideraciones del espacio escénico: Experiencias de creadores imprescindibles

Un primer punto de partida en este estudio es considerar la relación del espacio escénico con el espacio del público, lo que especialmente desde el siglo XIX en adelante se transformó en una preocupación de dramaturgos, diseñadores y directores teatrales.

Remitiéndonos a Grecia, en lo que se determina como el origen del teatro occidental, observamos que las llamadas danzas miméticas se desarrollaban en un espacio ritual común para el intérprete y el público. Más tarde, en el tiempo, se produce la separación de estas áreas físicas en las que cada uno de los participantes en el hecho teatral tiene su lugar.

Ya consolidado como un hecho social el teatro ha tenido, en Europa, una evolución en la que sobresalen el periodo del teatro griego, la etapa del teatro romano y luego del teatro medieval y finalmente del teatro renacentista o teatro a la italiana. En cada uno de

¹⁹⁰ Ver VEINSTEIN André. La Puesta en escena, Teoría y Práctica del Teatro. Buenos Aires, Argentina. Compañía General Fabril Editora. 1962.

¹⁹¹ VILLEGAS Juan. Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual. Irvina, California, E.E.U.U. Ediciones de Gestos, 2000. p.25

estos momentos el espacio escénico ha sido instalado de diferentes maneras según su relación con el espectador, lo que ha influido en las posibilidades de concreción de una puesta en escena. Para Walter Gropius, fundador de la escuela Bauhaus en Alemania, hasta fines de 1800 se podían distinguir fundamentalmente tres formas de estructura teatral: La arena circular, el anfiteatro y la escena a la italiana¹⁹². En estas tres formas arquitectónicas la relación actor- público o espacio escénico- espacio teatral se caracterizaba por una separación entre el intérprete y el espectador.

Fue precisamente a fines del siglo XIX cuando se produjo una serie de propuestas que comenzaron a definir lo que sería el teatro del siglo XX, de hecho, “podría decirse que el teatro, así como las otras artes, fue llevado en el siglo XX a reconsiderar sus certezas”¹⁹³.

Los estudios de especialistas concuerdan en que estas propuestas fueron impulsadas fundamentalmente a partir de los trabajos escénicos de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig.

Las investigaciones de los teóricos, suizo e inglés, van a ser el punto de arranque de todo el teatro moderno y base de las experiencias que unos y otros, idealistas y materialistas, realizarán sobre los distintos apartados que comporta el arte teatral¹⁹⁴

En principio, para Adolphe Appia y Gordon Craig, en la relación actor- espectador se debía superar la distancia suscitada por la caja del escenario a la italiana que sitúa al intérprete en un lado y al observador en otro, con la consecuencia de un efecto de no involucramiento con la obra. El espacio escénico limitado en un rectángulo y separado del público es replanteado y proyectado para una relación más directa entre ambas partes. Por esto ambos creadores buscan generar un modo de vinculación entre el espacio escénico (del actor) y el espacio teatral (del espectador) a través del

¹⁹² Ver GROPIUS Walter citado por Juan Antonio Hormigón *en* Investigaciones sobre el Espacio Escénico. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970. p 138.

¹⁹³ FERAL Josette. Acerca de la Teatralidad. Buenos Aires, Argentina. Editorial Nueva Generación. 2003. p.89

¹⁹⁴ HORMIGÓN Juan Antonio. Investigaciones sobre el Espacio Escénico. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970, p 20

reforzamiento de la ilusión, de la creación de recursos escénicos que conciten la captación de los sentidos del espectador y que al mismo tiempo lo involucren en un mundo cargado de significados.

En este punto de vista ya podemos apreciar, por parte de Appia, una relación de su teatro con un contexto de ideología socio- política.

Tarde o temprano llegaremos a lo que será la sala catedral del porvenir que, en un espacio libre, amplio, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística y será el lugar, por excelencia, en donde el arte dramático florecerá, con o sin espectadores. El arte dramático de mañana será un acto social al que cada cual aportará su concurso ¿y quién sabe? Quizás llegaremos, tras un periodo de transición, a fiestas majestuosas en las que todo un pueblo participará, en donde cada cual expresará su emoción, su dolor y su gozo y donde nadie consentirá en seguir siendo un actor pasivo.¹⁹⁵

En la persecución de sus objetivos, ambos creadores ponen en práctica métodos de uso de materiales escénicos y al mismo tiempo elaboran concepciones acerca del rol del actor- actriz.

Adolphe Appia en su “repudio de los decorados de papel pintado, de las falsas perspectivas heredadas y envilecidas desde el renacimiento”¹⁹⁶ suprime los decorados de telones pintados y establece, en su lugar, una escenografía corpórea, de criterio arquitectónico y en función del sentido discursivo de la obra. Esto es, a su vez, enriquecido por medio de la iluminación controlada y al servicio de los objetivos de su nueva puesta en escena, que resalta ideas, proyecta estados interiores de los personajes, crea sensaciones y atmósfera. Impulsó la creación de una escenografía tridimensional en

¹⁹⁵ APPIA Adolphe. La Musique et la mise-en-scène, citado por Juan Antonio Hormigón en *Investigaciones del Espacio Escénico*. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970, pp 24, 25

¹⁹⁶ HORMIGÓN Juan Antonio. *Investigaciones sobre el Espacio Escénico*. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970, p 24

la que cada elemento aportaba a los significados del total de la obra. A su vez, influido por el compositor alemán, Richard Wagner, en cuanto al uso de la música con objetivos dramáticos, establece el uso de ésta para definir espacios con sus tiempos y lugares ficticios. Esta propuesta para el espacio escénico se vería potenciada principalmente por la presencia del actor, quien cobraba, para Appia, un rol determinante en la generación de los espacios dramáticos. Sitúa al intérprete como componente esencial de la escena pues considera que el espacio es creado por el actor a través de su cuerpo y en relación con la temporalidad musical. El espacio- despojado de todo elemento que denote falsedad, dotado de recursos evocadores y que contribuyen a la narración- adquiere vida gracias al cuerpo del actor y de los objetos organizados en una armonía visual acorde con los significados. Esto es lo que, entre los herederos de Appia se posesiona como el principio del espacio escénico y que Bernardo Trumper enriquece con la siguiente explicación:

Las cosas y lugares portadores de sentido, de acciones humanas, son la base de la creación escenográfica. El “lugar” adquiere características de “espacio en cuanto tiene sentido para la acción dramática, sino, es solamente un lugar, un sitio.¹⁹⁷

Es decir, que es el actor, con su organicidad, el que completa el sentido de un lugar escénico transformándolo en un espacio escénico ya que desde el actor surge la emotividad, las sensaciones humanas que establecen lo dramático.

Gordon Craig, en tanto, busca *sumergir* al espectador en la obra, también a través de un criterio arquitectónico del espacio escénico, por medio de una metodología de puesta en escena en donde el observador se involucre emocionalmente y a través de la afectación de su percepción. En su visión los componentes de la puesta en escena se deben inter relacionar y fusionar entre si hasta crear un sistema que influya en el espectador.

¹⁹⁷ TRUMPER Bernardo. El Espacio Escénico. Santiago, Chile. Departamento de Artes de la Representación, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile. 1975, p. 15

Craig es ante todo un creador de ambientes, un evocador; los objetos se desmaterializan para convertirse en sucedáneos de una idea: en símbolos.¹⁹⁸

Para el logro de este objetivo el director inglés diseñó lo que conocemos como dispositivos de escena, es decir, un sistema de paneles móviles y transformables para liberar al espacio escénico de una rigidez visual y darle movimiento, proyectar la sensación de hacer aparecer muchos lugares. Los dispositivos eran para Craig algo viviente en las manos de un artista y los comparaba con los músculos de un rostro que siendo siempre los mismos, en la misma posición, podían modificar la expresión de un actor según sus movimientos. Al igual que Appia, busca el realce de los efectos que provocan sus screens a través de los recursos de la iluminación, en lo que se desprende color, intensidad, brillo, luz y sombra. En cuanto al actor, Craig no lo considera una presencia determinante dentro del espacio dramático sino un elemento más dentro de la totalidad de recursos a apelar, es lo que denomina la *supermarioneta*. Su creación es movida por un criterio idealista en el que guarda una visión mística y cercana a lo religioso¹⁹⁹ y en este sentido se identifica creativamente con los textos de Maurice Maeterlinck. Según Craig, el dramaturgo resalta el sentido dramático sin recurrir a asesinatos, tormentos de celos o desbordes emocionales para mostrar el drama. Sitúa al espectador en medio de la naturaleza- sin presencia de un ser humano- con todas las posibilidades dramáticas que se pueden desprender de este lugar. Es lo que Craig señala como un nuevo sentido de lo dramático.

Esta sensibilidad atenta a las sutilezas, sumada al sentido simbólico de sus espacios escénicos lo lleva a tomar, como uno de sus espacios de inspiración, la estructura de la escalera- un lugar arquitectónico- para utilizarlo con fines dramáticos, pues ahí percibe la vida, la presencia y la energía humana. En la escalera se ve el movimiento de otros elementos y luces, en el tiempo. Sin la intervención de un actor, sin el recurso de la palabra, desarrolla unidades dramáticas.²⁰⁰ Bajo esta metodología Gordon Craig busca

¹⁹⁸ HORMIGÓN Juan Antonio. Investigaciones sobre el Espacio Escénico. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970, p 28

¹⁹⁹ Ver BABLET Denis citado por Hormigón Juan Antonio en Investigaciones sobre el Espacio Escénico. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970.

²⁰⁰ Ver HORMIGÓN Juan Antonio. Investigaciones sobre el Espacio Escénico. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970

involucrar al espectador tanto emocional como racionalmente, persigue la edificación de la ilusión.

Se pasa de una escena a otra sin ruptura de ningún tipo y, una vez realizado el cambio, se tiene la impresión que no existe ningún desacuerdo entre la escena presente y precedente.²⁰¹

Más tarde y siempre buscando los caminos de relación espacio dramático- espacio teatral para una influencia del teatro en la conciencia del espectador, Bertold Brecht, desde una perspectiva distinta a la que proponían Appia y Craig, señalaba que, en una obra teatral, el observador debía ser motivado a la reflexión objetiva, racional y no a ser interpelado en sus emociones. Su camino de concreción de la escena, entonces, fue la creación del llamado efecto v como método de actuación (Verfremdungsteffekt) Los elementos materiales que constituyen la puesta en escena, en tanto, debían ser evidenciados respecto de su sentido de espectáculo: focos a la vista, pancartas; momentos dramáticos diferenciados y separados para evitar que el público caiga en la ilusión.

Hoy en día es preferible que la decoración le diga al espectador que se encuentra en un teatro a que le diga que se encuentra en algo así como Aulis. El teatro debe ser dotado de esa realidad fascinante que tiene el palacio de deportes donde se celebran los combates de boxeo. Lo mejor es que se muestre la maquinaria, los aparejos y el telar.²⁰²

Por supuesto que este método surge también como consecuencia de la observación y compromiso con una postura social, política y de pensamiento de la época, lo que nos deja en claro que la construcción del espacio escénico debe derivar hacia la transmisión de una visión de mundo.

²⁰¹ HORMIGÓN Juan Antonio. Investigaciones sobre el Espacio Escénico. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970, p 77

²⁰² BRECHT Bertold. Escritos Sobre Teatro en SÁNCHEZ A Sánchez. La Escena Moderna Ediciones Akal, 1999, Madrid, España, p. 264

Esta técnica permite al teatro adaptar el método de la nueva ciencia social, el materialismo dialéctico, sus representaciones.²⁰³

Con el surgimiento, durante el siglo XX, de directores teatrales como Constantin Stanislavsky, Antonin Artaud, Vsévolod Meyerhold, Oskar Schlemmer los modos de construir la ficción en el espacio escénico se vieron acrecentados por sus propuestas que liberaban al espectáculo del dominio de la palabra escrita y abrían las posibilidades para la utilización de los recursos del cuerpo, el gesto, las acciones físicas, la danza, la iluminación y la escenografía. El hecho teatral pasaba a ser considerado un arte en el que se alojaba estética, discurso, símbolo, forma y fondo. La representación, en sí, con todo lo que en ella se encierra, adquiriría más importancia y comenzaba a alejarse de las teorías que señalaban que no alcanzaba a tener la valoración de arte. Descendía la supremacía del texto literario y en consecuencia comenzaba a expandirse la importancia por lo que sucedía en el espacio escénico.

La labor de construcción del espacio escénico se convertía entonces en una labor exclusiva del director, lo que a su vez transformaba a éste en el protagonista de la escena.

Con el tiempo los escenógrafos constructivistas reemplazan el espacio escénico naturalista por estructuras de andamiaje para dar al actor un espacio funcional. Así también se aleja al espectador de la ilusión y se le incita a participar en la construcción del espectáculo mediante su imaginación.

Meyerhold determina la creación del espacio dramático a través de la biomecánica, Antonin Artaud- quien influyó fuertemente en directores como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Peter Brook- aboga por un sentido ritual y sagrado del espacio.

²⁰³ BRECHT Bertold. Pequeño Organon Para Teatro. [http://www.iprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeño-organon-para-el-teatro-completo-1948\[1\].pdf](http://www.iprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeño-organon-para-el-teatro-completo-1948[1].pdf). fragmento N° 45. [consulta: junio de 2013]

Oskar Schlemmer, al alero de la escuela Bauhaus, en Alemania, dedica sus trabajos a la investigación de lo que considera los componentes fundamentales del teatro, los cuales son la línea, la forma, el color, el hombre y el espacio. Sus primeras investigaciones se circunscriben a la danza y la pantomima por considerarlas expresiones básicas y fundamentales del ser humano.²⁰⁴

Coincidente con el criterio de Appia, Jerzy Grotowski potenciaba al máximo la figura del intérprete como esencia del hecho teatral, pero liberado el espacio escénico de todo elemento extra. Con las concepciones de teatro de Grotowski es posible adentrarnos en una reflexión acerca del espacio en el que no son imprescindibles los recursos de vestuario, iluminación o escenografía. Es la máxima reducción de recursos hasta alcanzar lo esencial, que en este caso es el actor, el ser humano, “un hombre solitario representando su drama final”²⁰⁵ Se genera en el espacio escénico de Grotowski, una fuerte concepción de lo sagrado, en donde cabe lo imprescindible, lo esencial.

Peter Brook da cuenta de esto cuando observa el trabajo del director polaco:

La vida de nuestro teatro es, bajo cualquier punto de vista, diferente de la del suyo. El dirige un laboratorio. Sólo ocasionalmente necesita tener público, y un público reducido. Su tradición es católica, o anticatólica; en este caso los extremos se juntan. Lo que él está creando es una forma de servir. Nosotros trabajamos en otro territorio, en otro lenguaje, con otra tradición. Nuestro objetivo no es una nueva misa, sino una nueva relación isabelina, que vincule lo privado con lo público, lo íntimo y lo multitudinario, lo secreto y lo revelado, lo vulgar y lo mágico.²⁰⁶

²⁰⁴ Ver HORMIGÓN Juan Antonio. Investigaciones sobre el Espacio Escénico. Madrid, España. Alberto Corazón Editor. 1970

²⁰⁵ BROOK Peter. Más Allá del Espacio Vacío. Segunda edición. Barcelona, España, Alba Editorial. 2004. p. 34

²⁰⁶ BROOK Peter. Más Allá del Espacio Vacío. Segunda edición. Alba Editorial. Barcelona, España. 2004. p. 32

Esta diferencia que Peter Brook señala con Grotowski, nos hace recordar también una observación importantísima que el director polaco hace en cuanto a los medios tecnológicos y materiales que se ocupan en la escena y que para nuestro trabajo funciona como fundamento.

No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y la televisión.²⁰⁷

La afirmación señalada por Grotowski no es sólo una declaración de desventaja del teatro, sino que se inserta también en su búsqueda de lo que identifica a la representación. Es el deseo de encontrar elementos que contribuyan a descubrir cuál es su aporte exclusivo y diferenciador de los medios de comunicación masiva.

Con esto pensamos que la búsqueda del teatro, y más específicamente del espacio dramático, se debería centrar en construir espacios de evocación, no en la construcción acabada que dan los recursos tecnológicos. Y cuando señalamos evocación nos referimos a la afectación de los sentidos del espectador para lograr hacer partícipe a su imaginación y a sus sensaciones que completan la abstracción del espacio escénico.

El espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose mutuamente a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante ya no somos capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado por nosotros mismos. Es en este momento exacto, cuando interviene la ilusión teatral, la cual es- realmente- del orden de la ilusión; nos persuade de que no inventamos nada, de que estas quimeras que se alzan hasta nuestros ojos y nuestra mente son reales.²⁰⁸

²⁰⁷ GROTOWSKI Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. México. Siglo XXI Editores, 1970. p. 14

²⁰⁸ PAVIS Patrice. *Diccionario del Teatro*. Editorial Paidós Ibérica, 1998, España, Barcelona, p. 170

Esta observación realizada por Patrice Pavis nos remite a la percepción y los modos en que esta puede ser afectada. Así el espectador es conducido no sólo hacia un terreno de evocación y afectación de su sensibilidad, sino también hacia un terreno de pensamiento, un punto de vista. El espectador quiere sentir emociones, quiere sentirse atrapado por una historia, seducido por un relato escénico.

Esta idea se condeciría con la etimología de la palabra Theatrón que significaba “el lugar donde el público contempla”²⁰⁹ y en donde debemos considerar precisamente el significado de la palabra contemplación en cuanto observación profunda desde una perspectiva espiritual. ¿Cuál sería, entonces, el camino para la ejecución de un espacio escénico de evocación y reflexión vinculado con los componentes de la mitología y más específicamente con la de Chiloé?

A continuación nos adentramos en una observación y reflexión respecto de los recursos escénicos que servirán de herramienta para nuestro objetivo.

4.4.- El mito como recurso para la creación

Para nuestro trabajo hemos de considerar el mito como pilar fundamental de construcción del espacio escénico, el mito que no guarda su esencia en la razón, pero si en un razonamiento distinto al europeo, en un sistema de pensamiento ligado con lo fantástico, lo religioso y lo mágico, dando pie así a lo sensorial y a lo emocional.

En el entendido que el teatro es una de las posibilidades de educación de una cultura queremos considerar los elementos, en este caso, de nuestra cultura actual, es decir, nuestros mitos a partir de los cuales se desprenden valores sociales, defectos, teatralidades y símbolos que sepamos interpretar, ante qué reaccionamos con sensibilidad.

Reflexionábamos anteriormente acerca de la realidad histórica de los mitos sofocados y los mitos elevados al máximo reconocimiento, con lo cual se instalaban, en consecuencia, visiones específicas para construir una sociedad. Creemos que Chiloé es en cierto modo un reflejo de Chile cuando consideramos el carácter sincrético de su cultura. Elementos de la tradición y de la mitología Europea se han fusionado con las

²⁰⁹ PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. Editorial Paidós Ibérica, 1998, España, Barcelona, p. 435

creencias más profundas de los habitantes originarios y se han posesionado por encima de ellas. Nosotros, los chilenos hemos nacido así, con componentes genéticos de distintas culturas y de la misma manera que los vestigios de las culturas primigenias del archipiélago se pierden en la fusión con lo español, nuestras características ancestrales americanas se confunden en aquello que también somos: un sincretismo de españoles, alemanes, chinos, árabes, italianos, franceses, ingleses, yugoslavos. En esta mezcla multirracial se han amalgamado precisamente pensamientos mitológicos, creencias transmitidas por nuestras familias, parientes, amistades, cultura oficial.

Indagaremos, entonces, en la generación de un espacio escénico inspirado en el carácter mitológico, pero donde el énfasis será una de las mitologías que se sitúa en los orígenes de nuestra cultura y se cruza con las mitologías europeas, y que es la mitología de Chiloé y más específicamente el mito del *Invunche*.

Recordamos precisamente lo planteado por Levi Strauss respecto del mito; si el estudio y comprensión del mito no puede supeditarse al método cartesiano y racional, el espacio escénico en nuestra propuesta también puede elaborarse desde una estructura no dialéctica y no aristotélica. Es decir, hemos de considerar las características del mito en cuanto a integrar aspectos como la dinámica del inconsciente y de los sueños con imágenes de fuerte repercusión emocional, el símbolo, el rito, la palabra y el relato integrada a la música y la danza. Y por qué no aventurarse también en la integración de una mirada moderna del barroco que influyó durante las misiones circulares iniciadas en el siglo XVI. Todo esto en función de lograr, entre otras cosas, la ilusión y la evocación en el público.

Por otro lado, así como Brecht propone un teatro científico en el que se pueda “adaptar el método de la nueva ciencia social, el materialismo dialéctico a sus presentaciones”, nosotros proponemos un teatro que, atendiendo a las características culturales de Chile, se construya en base a los elementos característicos del mito.

4.5.- En búsqueda de una poética de espacio escénico inspirada en la mitología de Chiloé

A continuación de los estudios realizados en torno al mito y su conexión con la cultura, las teorías filosóficas, psicológicas, sociológicas y antropológicas consideramos que es importante encausar algunas aplicaciones hacia el foco de nuestro trabajo, el que se orienta hacia la búsqueda de un lenguaje circunscrito al problema de la creación de un espacio escénico a partir de los elementos identificadores de la mitología de Chiloé.

¿Qué posibilidades existen de elaborar una poética del espacio escénico considerando la estructura del mito y todo lo que se desprende de él en términos culturales?

¿De qué manera y con qué elementos concretos al alcance de un director es posible construir un espacio escénico en que el público no sólo *lea* un sistema semiótico sino que también se sienta *absorbido* en términos sensoriales y de evocación?

¿Cuál es el camino para poner a los ojos y oídos del espectador un espacio de contemplación, un “Theatrón” derivado de los pilares culturales del archipiélago?

4.5.1.- Espacios de Chiloé a evocar

A la luz de estas opiniones podemos ya referirnos al mundo a retratar en esta tesis: el mundo de la mitología de Chiloé, con las costumbres, imágenes, sonidos y pensamiento de su cultura. De esta forma circunscribimos nuestra búsqueda a un contexto cultural específico.

Un primer espacio a mencionar es aquel constituido por la naturaleza. Consideramos que la creación de un espacio vinculado con la naturaleza de Chiloé, debería tener en cuenta el silencio absoluto. Desde este punto de partida sería posible dirigir la concentración del espectador hacia los sonidos propios de un espacio vinculado con el misterio, lo mitológico, en donde cada sonido se vuelve prácticamente un personaje; el mar, el viento entre medio de las ramas o entre las chimeneas y entablados de las casas, los insectos, aves y animales.

Nuestra propuesta busca resaltar la influencia del espacio en los personajes y en el espectador. Este objetivo es un reflejo cultural, relacionado con la influencia del medio

en nuestras vidas y especialmente en las vidas de los habitantes de Chiloé. Es lo que aún permanece a partir de la relación que los pueblos originarios mantenían con la naturaleza y que hasta hoy podemos encontrar en las ceremonias que descendientes de huilliche realizan en el contexto de la recuperación cultural.

Cada lugar de la naturaleza arrastra la motivación para ser instalado en la escena. Una motivación que desde hace años ya es parte del interés generalizado de los creadores latinoamericanos.

El campo inmenso del trópico flagrante, la selva llena de sonidos, los mares olorosos a eternidad, las montañas “cogidas de la mano a la hora del crepúsculo”, los ríos impetuosos, los volcanes, que de jóvenes se coronan de columnas de humo y de viejos de cabellos de nieves perpetuas, todo esto y cuanto más que no se dice, espera que se lleve al teatro, no en forma de bambalina (sino) en forma de soplo, de símbolo, de potencia verbal que por la fuerza de la evocación llegue a crear con ellos un ambiente nuevo, el ambiente de la escena americana.²¹⁰

Considerando esta idea de Miguel Ángel Asturias como un ejemplo de propuesta de generación de un teatro inspirado en elementos culturales latinoamericanos- como la relación del ser humano con el espacio natural- especificamos la reflexión hacia nuestro objetivo de estudio. Si ya decíamos que la naturaleza es una presencia determinante en las vidas de los habitantes de Chiloé, no es difícil establecer una relación de coincidencia con Asturias en cuanto a tomar atención de todo lo que la geografía del archipiélago contiene.

No hay solamente mar, islas y bosques, sino también hombres movidos por creencias y en este sentido son interesantes los puntos comunes entre las creencias huilliche-mapuche y toltecas de Mesoamérica en relación a la naturaleza y la geografía. Tanto

²¹⁰ ASTURIAS Miguel Ángel. Reflexiones, Las Posibilidades de un Teatro Latinoamericano. diario El Imparcial, N° 3.808, Guatemala, 1932, p 3. en MALDONADO HENRIQUEZ NANCY NOEMI. Rasgos Estilísticos de las Fantomimas de Miguel Ángel Asturias. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. 2006, p. 151

para los habitantes originarios del archipiélago de Chiloé como para las antiguas culturas de México, la naturaleza era algo vivo, que contenía los espíritus de los seres humanos fallecidos y tenía energías diferentes en distintas zonas.

Desde una epistemología telúrica, común a las culturas chamánicas, el territorio era el espacio en el que lo sagrado se manifestaba; las montañas, las flores y las piedras eran consideradas entidades vivas capaces de albergar la sabiduría de los dioses.²¹¹

Desde este hecho y según la explicación de Patricia Henríquez, eran los sacerdotes toltecas los conocedores de las zonas fuertes, sagradas o de malos espíritus en uno u otro lugar geográfico y por lo tanto ellos eran los encargados de establecer contactos con el mundo sagrado a través de esas zonas. Esto derivaba en rituales donde las capacidades corporales como el ritmo, la articulación, la forma tendían a la búsqueda de armonía con formas y ritmos pulsativos del cosmos, con la vegetación y con los animales. Se reflejaba en este hecho la mutua dependencia entre el ser humano y el cosmos.²¹²

Como es posible apreciar, los rituales toltecas guardan una similitud con los rituales huilliche por cuanto la expresividad corporal al interior del ritual se realiza en función de un todo, para lograr establecer vínculo con el universo en el cual se sienten inmersos.

Derivamos así hacia un segundo espacio a observar: el espacio ritual. Este es el caso del Nguillatún llevado a cabo en el llamado Guillatuwe, un espacio que la investigadora Elba Andrade señala como un escenario de teatralidades huilliche contenidas en el ritual.

El escenario teatral de Guillatuwe es, por tanto, un escenario ambiental, pues todas las actividades acaecen en

²¹¹ HENRÍQUEZ Puentes Patrice. De la Escena Ritual a la Teatral en una obra de Teatro Indígena Prehispánico. *Revista Aisthesis* (44): p. 70. 2008

²¹² *Ibidem*

un espacio abierto, la llanura y en contacto íntimo con la naturaleza.²¹³

Y es que la visión de la naturaleza redentora ha persistido siempre en la creación latinoamericana debido, quizás, a que es un lugar atávico.

Del mismo modo se hace presente el espacio sagrado traído por el europeo y que a lo largo de los años se constituyó como parte de la cultura, las costumbres y creencias del isleño. Dicho espacio sagrado es la iglesia y su criterio de construcción barroca se instaura a modo de ejemplo de como el espacio, según como ha sido construido, puede afectar la percepción y los sentimientos del espectador al punto de influir en la modificación de sus pensamientos. Especialmente para el aborígen y para los primeros mestizos, entrar a la iglesia era entrar a otro espacio y tiempo, quizás a otra dimensión. Los interiores de las iglesias se constituían en el “símbolo espacial sagrado del obligado encuentro anual de esta nueva feligresía.”²¹⁴ En ellos se encontraba lo que Elba Andrade define como escenografía constituida por el altar y sus adornos de metal, madera, seda, bordados, flores, estandartes, banderas, cirios, todo lo cual era potenciado por las imágenes, las palabras y gestualidades del sacerdote.

Con esto aparece, como aspecto inherente al espacio, *el límite*, aquello que define el inicio de un lugar y el comienzo de otro. No sólo el dentro y fuera de la iglesia sino más aún. Nuestra propuesta que persigue la concreción y evocación de una multiplicidad de espacios.

llegados al presente el espacio suena como rumor de límites, el espacio interno y el espacio externo, el límite como punto de partida y como fin, de nuevo y siempre la especialidad como característica del ser humano y que en la

²¹³ ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012. p.110

²¹⁴ ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012. p.58

narrativa audiovisual se siente cada vez con más fuerza porque se entiende cada vez con más racionalidad²¹⁵....

¿Qué límites?, ¿sólo el interior del exterior?, ¿puede ser el aquí y el allá, este espacio y aquel simultáneamente, en tiempos distintos? ¿Espacios paralelos? ¿Espacios simultáneos o contenidos el uno en el otro? ¿El mismo espacio percibido desde diez miradas distintas? El espacio como fronteras, Chiloé como espacio al otro lado de la frontera de la modernidad.

En esta multiplicidad de límites cada espacio tiene su tiempo. Es el caso del espacio teatral percibido por diferentes espectadores, del espacio natural percibido por los chilotes (huilliches, europeos, mestizos, chilenos), el bosque, el mar, todo envuelto por la lluvia, el frío, el sonido del viento, la fauna. El espacio real en donde se encuentra también el espacio metafísico, el de los sueños, el del mito, el de los espíritus, el espacio mágico. El lugar de los muertos y el lugar de los vivos, el lugar de los espíritus que, a su vez, rondan en la naturaleza entre los vivos.

En definitiva, en nuestra reflexión abordamos los distintos espacios que se generan en la vida del archipiélago de Chiloé y que al momento de traducirlo en una poética del espacio escénico consideraremos:

Naturaleza : El mar, la costa, el bosque.

La casa : La cocina, las habitaciones

Espacio mitológico : Los espacios imaginarios, los espacios sagrados (donde habitan los espíritus celestiales y malignos), el espacio de los seres mitológicos.

Estos tres espacios- desde los cuales se desprenden otros espacios- como lo demuestran las investigaciones, han ido determinando el imaginario, el pensamiento y las conductas de los habitantes de Chiloé, su forma de organizarse socialmente. Aquello de lo que deben cuidarse y los terrenos de tranquilidad.

²¹⁵ BLANCO MALLADA Lucio. El Espacio: Visión y Representación. Revista Oppidium (1): p. 261. 2005

4.5.2.- Espacio escénico inspirado en la mitología de Chiloé y sus componentes Culturales

Para considerar el rescate y aplicación de elementos de la mitología y cultura de Chiloé, en primer lugar debemos referirnos al concepto de teatralidad pues entendemos que éste es uno de los principios en los que se aloja la esencia de nuestro trabajo.

La teatralidad ha sido analizada por investigadores que aportan distintos matices de definición. Para Josette Féral definir la teatralidad es una empresa difícil e incluso imposible y no está claro si el teatro da existencia a la teatralidad o si la teatralidad al teatro pues analizar este concepto

Abre un campo de investigaciones que no tienen solamente que ver con el teatro, como acabo de decir, sino también con la antropología, las ciencias sociales, las finanzas, la filosofía, la sociología, la política, la comercialización. El concepto es tan amplio que puede ser usado por cualquier disciplina, de manera que cubre varios campos artísticos y no artísticos. Cubre los rituales, el carnaval, las ceremonias religiosas, las celebraciones nacionales, las coronaciones, los cumpleaños, los desfiles de moda, los deportes, la religión. Su alcance es mucho más amplio que el de la esfera puramente teatral.²¹⁶

Como antecedente nos señala que el término fue creado por Evreinov y Meyerhold, y que de ahí en adelante ha sido analizado por diversos autores.

Pero considerando que en nuestro trabajo no corresponde adentrarnos en el rigor de los análisis de este tema, vamos a sostenernos en aquellos acuerdos aplicables a nuestros objetivos.

²¹⁶ FÉRAL Josette. Acerca de la Teatralidad. Buenos Aires, Argentina. Editorial Nueva Generación, 2003. p. 11

Señalábamos anteriormente que Patrice Pavis intuía la necesidad de una etnoescenología que ayudara a ampliar la comprensión de las manifestaciones teatrales en la humanidad y, en este sentido ya vislumbra algo cuando señala que el término teatralidad “tiene algo de místico, de demasiado general, incluso de idealista y de etnocentrista”²¹⁷ A continuación, en su “*Diccionario del Teatro*” destaca algunas ideas de otros teóricos que concitan algunos acuerdos para entender la teatralidad en el teatro:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al teatro bajo la plenitud del lenguaje exterior.²¹⁸

Inmediatamente nos presenta la idea de Arthur Adamov en cuanto a que teatralidad es “la manifestación del contenido oculto, latente, donde germina soterradamente el drama”.²¹⁹ Sin embargo, previamente a las definiciones que encontraremos en la teatralidad del teatro, es necesario remitirnos a la sugerencia de Juan Villegas en cuanto a la relación teatro y cultura

Sugerimos que uno de los aspectos poco considerados por la tradición de los estudios dramáticos y teatrales ha sido la dimensión del teatro y de la cultura como producción visual.²²⁰

A partir de esta idea, y presentada en los inicios de este capítulo desde la perspectiva de Ramón Griffero, Villegas propone que el estudio de un texto dramático debe ser entendido a la luz de la circunstancia cultural en que fue escrito y que la teatralidad

²¹⁷ PAVIS Patrice. *Diccionario del Teatro*. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 434

²¹⁸ BARTHES Roland citado por PAVIS Patrice. *Diccionario del Teatro*. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 434

²¹⁹ ADAMOV Arthur citado por PAVIS Patrice. *Diccionario del Teatro*. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 434

²²⁰ VILLEGAS Juan. *Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual*. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, 2000. p. 9

debe ser entendida desde una integración de las disciplinas involucradas en el estudio global. Todo esto en el entendido que:

El texto dramático y el texto teatral constituyen dos prácticas discursivas cuyos sistemas de signos involucran el todo de la vida social, el sistema cultural, los sistemas de comunicación y las tecnologías legitimadas por los emisores de esos discursos²²¹

Involucrarnos con la propuesta de Villegas abre la posibilidad de extender la mirada hacia lo que venimos desarrollando en esta tesis y que se refiere a la mitología de Chiloé, junto a sus condiciones culturales e históricas, para el rescate de elementos que serán llevados al espacio escénico a través de un sistema semiótico. Es, en definitiva, observar y rescatar las teatralidades que encuentran su génesis en lo social, la teatralidad entendida como:

Sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo es percibido como escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos.²²²

Esta sería, en definitiva, una manera de dirigirse hacia lo que Villegas denomina “la resemantización de lo teatral”²²³, pues da la posibilidad de búsqueda de nuevos caminos de creación.

Podríamos decir que esta resemantización de lo teatral se inscribe dentro de un proceso global de renovación del teatro que, desde nuestro punto de vista, se inicia en el siglo XX y alcanza su plenitud en la actualidad con aportes como los señalados por

²²¹ VILLEGAS Juan. Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, 2000. p. 24

²²² VILLEGAS Juan. Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, 2000. p. 50

²²³ VILLEGAS Juan. Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, 2000, Irvine. p. 39

Villegas y donde también destacan las observaciones de Hans Thies Lehman en cuanto al *teatro posdramático* como aquella corriente escénica en donde el texto literario deja de ser la esencia de la puesta en escena, en donde desaparecen los límites entre lo ficcional y lo real derivando, así, desde el término representación al de presentación.²²⁴

Es así como en medio de esta ampliación de los campos del teatro, se produce la posibilidad de visitar manifestaciones culturales de Chiloé desde las que emanan una infinidad de teatralidades aplicables a la escena. Es posible acudir a imágenes desde las culturas originarias en adelante, lo que atiende, al mismo tiempo, con lo señalado por Villegas respecto de las culturas prehispánicas de nuestro continente, las que han sido investigadas y reveladas en cuanto a su ubicación geográfica, su economía, política, estructura social, cosmogonías pero:

Lo que no se ha hecho, sin embargo es reconstruir su “teatralidad”, su modo de hacerse presente en el espectáculo social y analizar la función de la misma en cada cultura.²²⁵

Comenzar a definir nuestro campo de investigación escénica nos remite inmediatamente a mencionar un ejemplo establecido por el escritor Guatemalteco Miguel Ángel Asturias en cuanto la construcción de un espacio escénico inspirado en elementos culturales propios. Esto demuestra que nuestro trabajo sólo es la continuación de indagaciones que ya se han venido dando desde hace años en América Latina.

Asturias, en su propuesta enunciada en 1932, habla de un teatro en el que se ocupen, como recursos escénicos, telones de colores que signifiquen el día o la noche, decoración en la que se busque la desproporción y lo fantástico hasta el absurdo. Propone el uso de máscaras de animales y de formas inspiradas en los códices y bajorrelieves de los templos maya. Como esencia de todo plantea la dinámica del juego para la construcción de escenas breves y la aplicación de un lenguaje *alado, libre y religioso* para actuaciones de corte lúdico como los juegos de los niños.

²²⁴ Ver entrevista realizada a Thies Lehman Hans por Revista de Cultura, Diario El Clarín, Argentina, 2008, http://www.revistaenclarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_0_755924664.html. Consultado en enero de 2013.

²²⁵ VILLEGAS Juan. Historia Multicultural del Teatro y las Teatralidades en América Latina. Buenos Aires, Argentina. Editorial Galerna, 2005. p. 45

En los juegos de nuestros niños encontramos guía y sostén para nuestra obra, que tiene que ser una diversión infantil, y nada más. América está jugando todavía ¿por qué vamos a envejecerla con preocupaciones estéticas de naciones de más edad?... Este, naturalmente, es un primer paso. Luego, jugando, jugando, llegaremos en América a plantearnos los problemas sociales que agitan nuestro mundo, y que precisa que salten a la escena, llevados por plumas de verdaderos revolucionarios, para comunicar a las multitudes el espíritu de los pensadores americanos que aspiran a la renovación completa de nuestros desacreditados sistemas democráticos.²²⁶

Desde las propuestas de Asturias hasta nuestros días han transcurrido años y hechos históricos, desarrollo cultural suficiente como para sentir que América Latina ya no está jugando y que las formas de concretar la escena deben ir más allá de un juego inocente.

La presencia de ejemplos de búsqueda de teatralidades latinoamericanas y que de alguna manera orientan nuestra investigación, es abundante pero naturalmente existen casos destacados que concitan la atención de numerosos investigadores. Uno de estos es el Ravinal Achí o Danza del Tun, ritual tolteca con claras manifestaciones de teatralidad y que es considerado un referente para las búsquedas de teatralidades latinoamericanas:

En los intersticios de esta propuesta se revela una poética escénica en la que, tal como lo he señalado en estudios anteriores, arte y vida no pueden sino estar profundamente imbricados, en tanto el primero, materializado en la flor y el canto, es propuesto como una de las únicas vías para tornar sabio el rostro y firme el corazón, es decir, para trazar una fisonomía moral que se revela en la firmeza del corazón, centro del que parece provenir toda la acción del hombre. De ahí la vigencia del teatro indígena prehispánico

²²⁶ ASTURIAS Miguel Ángel. Reflexiones, Las Posibilidades de un Teatro Latinoamericano. diario El Imparcial, N° 3.808, Guatemala, 1932, p 3. en MALDONADO HENRIQUEZ NANCY NOEMI. Rasgos Estilísticos de las Fantomimas de Miguel Ángel Asturias. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. 2006, p. 153.

y la urgente necesidad de consultarlo obstinada y persistentemente.²²⁷

Desde esta información es interesante fijar la atención en la palabra *fiesta* puesto que el drama indígena se desarrolla en un ambiente de celebración derivado del mito e inserto en el ritual que rememora ese mito. Dicho drama con carácter de fiesta es vivenciado, a su vez, casi en una inter relación directa entre los ejecutores y los observantes, en un espacio abierto. En esto es posible constatar un aspecto de la teatralidad referido al espacio y es que “la propuesta escénica, entonces, difuminaba los límites entre el espacio destinado al espectador y al actor”²²⁸. Esto ya es antecedente de lo que Adolphe Appia mencionaba en Europa durante los inicios del 1900, en cuanto a la interrelación público- espectador.

La investigadora Patricia Henríquez nos plantea que los antecedentes emanados del Ravinal Achí datan de tiempos antiguos. Esto nos hace pensar en los diversos rituales con elementos teatrales que se han dado en diferentes partes de nuestro continente, hasta hoy. Quizás no todos son ideados como obras teatrales, pero si son manifestaciones en las que intervienen personajes o personas con acciones físicas o gestos en medio de situaciones ficticias o espontáneas, nos remite a las teatralidades sociales y especialmente rituales: La fiesta de la tirana en el norte de Chile- ritual de carácter sincrético-, las danzas rituales del *Choike Purrun* en el pueblo mapuche- ritual de características ancestrales-.

Cabe señalar lo planteado por la investigadora Elba Andrade en cuanto a que, previamente a la llegada del europeo, se habría desarrollado un tipo de teatro en Mesoamérica, en el Amazonas y en las zonas andinas.²²⁹

²²⁷ HENRÍQUEZ Puentes Patrice. De la Escena Ritual a la Teatral en una obra de Teatro Indígena Prehispánico. *Revista Aisthesis* (44): p. 79. 2008

²²⁸ HENRÍQUEZ Puentes Patrice. De la Escena Ritual a la Teatral en una obra de Teatro Indígena Prehispánico. *Revista Aisthesis* (44): p. 67. 2008

²²⁹ Ver ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012.

Es importante señalar, que nuestra búsqueda no se remitirá solamente a la indagación de teatralidades en el contexto de las culturas originarias del archipiélago, sino que observará todo lo que es, hasta hoy, la cultura de Chiloé.

Podemos mencionar, entonces, como un ejemplo de teatralidades actuales en Chiloé, la Celebración de la Fiesta de Jesús Nazareno de Caguach. En esta encontramos un sincretismo de teatralidades huilliche e hispanas en relación a las ritualidades religiosas de cada cultura y donde evidentemente el predominio está dado por la ideología cristiana arribada desde Europa.²³⁰

Como vemos, el contexto cultural es fundamental al momento de dirigirnos hacia una estética y semiótica escénica. Esto a su vez conlleva una ideología nuestra, acorde con nuestro entorno social, de la misma manera en que Brecht proponía un teatro desde el pensamiento alemán²³¹ o Appia que proponía un teatro inspirado en el espíritu republicano. Para la materialización del espacio dramático en el espacio escénico...

surge, indudablemente, la concepción dramaturgica, es decir, la cuestión ideológica del conflicto humano, del motor de la acción, etc. Sólo a partir de aquí el teatro escoge el tipo de espacio escénico y dramaturgico que mejor conviene a su visión dramaturgica y filosófica.²³²

En este contexto adquiere sentido la idea de considerar la mitología y la cultura de Chiloé como el campo de extracción de teatralidades para el espacio escénico. Las particularidades de este sistema social y cultural inserto en un lugar geográfico específico, son la base para elaborar un espacio dramático singular, sostenido a su vez en una concepción ideológica.

Pensamos así en todo aquello que se presenta a partir de la mitología de Chiloé y que se constituye como recurso de concreción: Los personajes y lugares mitológicos, lo

²³⁰ Una visión más detallada acerca de las teatralidades y el sincretismo de la Celebración de la Fiesta de Jesús Nazareno es la entregada por Elba Andrade en su libro *“Iglesias, Imágenes y Devotos...”*

²³¹ Ver BRECHT Bertold *“Pequeño Organon Para Teatro”*, <http://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948>, fragmento N° 75

²³² PAVIS Patrice. *Diccionario del Teatro*. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 171

mágico, los ritos, gestos, acciones, costumbres, dichos y relatos, leyendas. Las religiones, la idiosincrasia de carácter sincrética que encuentra sus inicios en las comunidades originarias de la isla, pasando por la influencia cultural europea y llegando hasta los actuales efectos y manifestaciones de la modernidad. También pensamos en la presencia protagónica de la naturaleza y las interpretaciones que se desprenden de ella en cuanto espacio sagrado, hostil, paradisiaco y misterioso, el día y la noche con sus matices de luz y sombra, los colores.

Vamos más allá y pensamos en las posibilidades espaciales que nos dan el imaginario chilote, originado en el inconsciente colectivo; el espacio mitológico, el espacio sagrado de los espíritus benignos celestes y *wekufe*, de los personajes de la cristiandad.

Pensamos en las casas con sus cocinas, habitaciones y patios, en los bosques, los caminos interceptados por la humedad y la lluvia.

Incluimos en nuestras posibilidades nuestra propia mirada como personas producto del mestizaje, las nuevas tecnologías arribadas en el contexto de la modernidad.

Con todo esto es que nuestro trabajo considera la búsqueda de lo que Gastón Bachelard denomina como una poética del espacio que contempla la metafísica de la imaginación, imágenes con resonancia síquica en el que observa, estímulo de la conciencia soñadora. Es la consideración del espacio atravesado por el tiempo y observado desde la fenomenología.²³³ Es decir, buscamos ir más allá de la confección de espacios reales, queremos indagar en todo aquello que se gatilla a partir de un lugar geográfico y cultural particular como Chiloé.

Y más allá de las imágenes, pensamos también en los sonidos, no sólo aquellos que emanan del habla y los lenguajes propios de las culturas involucradas en el proceso de fusión, sino también en todos aquellos que dan carácter al archipiélago: el mar, el viento, la lluvia, la vegetación y los pájaros, los animales, los cantos, la música, las campanas, la madera que cruje en los árboles, en las carretas, en las lanchas o en las casas, el silencio. Es un hecho cierto que el sonido también forma parte en la elaboración de la memoria y los componentes psicológicos de las personas.

²³³ Ver BACHELARD Gastón. La Poética del Espacio. Buenos Aires, Argentina. Editorial Fondo de Cultura Económica, 2000.

El hombre, por naturaleza, siempre ha relacionado el sonido con su fuente productora lógica. De este modo ha sido capaz de comprender, en una teoría conductivista, que el sonido de un relincho siempre corresponde a la imagen de un caballo y que un sonido de golpes metálicos proviene del trabajo de una fragua. Nuestra mente puede crear esas correspondencias sin necesidad de ver físicamente el caballo ni la fragua. El sonido es capaz de estimular la mente cuando construye unas imágenes ideales desvinculadas de las imágenes reales. El sonido se muestra por naturaleza autorreferencial.²³⁴

Las posibilidades específicas que se desprenden del sonido y la música las señalaremos más adelante.

4.6.- Espacio escénico comprensible (relación con el público)

La tarea del teatro, como la de las otras artes, ha consistido siempre en divertir a la gente. Esta tarea le confiere siempre su especial dignidad. No precisa de otro requerimiento que el de divertir. Pero, desde luego, éste le es absolutamente imprescindible.²³⁵

El paso siguiente es que, través de nuestro trabajo, pensamos en la construcción de un espacio escénico que el espectador pueda comprender en cuanto a lo que ve y escucha en escena, sin signos complejos, textos áridos y personajes indescifrables.

Creemos que es imprescindible no olvidar que la obra teatral es un acto de comunicación, por lo que se hace fundamental que el espectador entienda lo que se le está presentando. Cuando Juan Villegas habla de un objeto cultural cargado de

²³⁴ ARIZA Javier. Las Imágenes del Sonido. La Mancha, España. Ediciones de la Universidad de Castilla, 2003. p. 17

²³⁵Ver BRECHT Bertold. Pequeño Organon Para Teatro. [http://www.iprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948\[1\].pdf](http://www.iprojazz.cl/intranet_profesor/subir_archivo/archivos_subidos/24993807-Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948[1].pdf). fragmento N° 3. [consulta: junio de 2013]

significados que busca comunicar señala también que la interpretación “involucra la competencia del destinatario potencial para descifrar el mensaje”²³⁶, surge pensar en lo importante que es, en el contexto chileno y quizás latinoamericano, considerar las competencias del espectador.

La Teatralidad y las teatralidades son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del productor y que requieren ser descifradas por el receptor. Constituye una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto- representarse en el escenario social.²³⁷

Se hace necesario, entonces, aplicar el criterio de teatralidad social al de teatralidad teatral, articular un espacio escénico con un sistema semiótico de signos, códigos y símbolos reconocibles, con elementos visuales y sonoros que el espectador pueda comprender en términos racionales, que lo afecten sensorial y emocionalmente y que finalmente lo lleven a encontrar sentido. De lo contrario la puesta en escena seguirá siendo para él un lugar críptico, ajeno y aburrido que no evoluciona hacia una interrelación con el público considerando que éste busca entretención porque “la mayoría de la audiencia no quiere ser molestada sino entretenida”.²³⁸

Con esto no se pretende hacer una invitación a un teatro mercantil y vacío, sino a un teatro que capture al espectador con lenguajes asequibles no sólo en una comprensión inmediata y facilista, sino que también a través de canales a su alcance y no por eso, menos elevados. Del mismo modo creemos importante que este lenguaje escénico deba ser trascendente en cuanto a su interpretación, es decir, que no se quede estancado en un localismo que no involucra al ser humano de otras latitudes. Buscamos así un modo de

²³⁶ VILLEGAS Juan. Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual. Irvine, California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, 2000. p. 30

²³⁷ VILLEGAS Juan. Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual. Ediciones de Gestos. Irvine, California, E. E. U. U. 2000. p. 50

²³⁸ IVANNA SOTO. Hans- Thies Lehmann: El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político. [en línea]. Diario Clarin.com. 15. 08. 2012. <http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_0_755924664.html> [consulta: octubre de 2012]

creación de espacio con significados universales en los que no sólo se sienta identificado el público chileno y latinoamericano.

Es interesante, al mismo tiempo, considerar la presencia de lo tecnológico en la cultura, puesto que esto nos lleva a entender que precisamente por las tecnologías computacionales y de internet, el habitante chileno y de Chiloé recibe grandes caudales de información musical, comercial, política, social, deportiva, de moda e infinidad de datos. Esto lo hace estar en conexión simultánea con ciudadanos de otros países y por lo tanto no maneja sólo códigos culturales locales, sino que está al tanto de imágenes y criterios sociales más allá de su zona, lo que lo convierte en un espectador teatral con mayor amplitud de códigos para interpretar un espacio dramático constituido de elementos y teatralidades sociales. Esta realidad que nos muestra un público con mayor información es la que Néstor García Canclini enmarca en el contexto de la globalización que amplía los signos y símbolos de culturas económicamente dominantes.

Los consumidores de todas las clases sociales son capaces de leer las citas de un imaginario multilocalizado que la televisión y la publicidad agrupan: los ídolos del cine hollywoodense y de la música pop, los logotipos de jeans y tarjetas de crédito, los héroes deportivos y los políticos de varios países, componen un repertorio de signos en constante disponibilidad.²³⁹

²³⁹ Ver GARCÍA CANCLINI Nestor. *Culturas Híbridas, Estrategias Para Entrar y Salir de la Modernidad*. México. Editorial Grijalbo, 2005

4.6.1- El símbolo como recurso de construcción discursiva en el espacio

El espacio escénico calificado es un signo, una partitura; el actor pone este signo en movimiento con su acción, lo interpreta y lo hace comunicable.²⁴⁰

La idea planteada por Bernardo Trumper nos conduce desde ya hacia un punto de vista vinculado al mundo de las ideas y de las emociones y que se genera precisamente a través del símbolo. Como ya lo hemos visto a través de Levi Strauss y Carl Jung, en el contexto del mito los símbolos mantienen una estrecha relación con las imágenes más profundas del inconsciente humano, lo que los hace estar fuertemente vinculados con las emociones.

En el espacio escénico, con el uso del símbolo se condensa un discurso o una imagen total, lo que nos lleva inmediatamente al sentido de lo esencial en la puesta en escena.

Por el mero hecho de formular la pregunta de ¿cuánto es esencial poner en el escenario para tener un bosque? Se desbarata de un plumazo el mito de que es necesario colocar ramas, hojas, árboles y todo lo demás para mostrarlo. Y en el momento mismo en que formuló la pregunta, fue como si se abrieran las puertas de un escenario vacío, donde una simple estaca basta para sugerir lo que se necesite sugerir.²⁴¹

Anteriormente hemos realizado una observación de las características del mito desde la perspectiva de Víctor Turner. En ella pudimos constatar el carácter multisémico del símbolo, lo que nos da la posibilidad de valernos de este recurso para generar un espacio para la interpretación y para la afectación del espectador.

²⁴⁰ TRUMPER Bernardo. El Espacio Escénico. Santiago, Chile. Departamento de Artes de la Representación, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile. 1975, p. 34

²⁴¹ BROOK Peter. Más Allá del Espacio Vacío. Segunda edición. Barcelona, España, Alba editorial. 2004. p. 34

Lo que nos interesa de sobre manera en este trabajo es elaborar un sistema de símbolos que estén al alcance de la comprensión del público. En este sentido establecemos relación con las reflexiones de Turner en cuanto a que

Para llegar a dar una explicación adecuada de un símbolo particular, lo primero necesario es examinar el contexto más amplio del campo de acción del que el mismo ritual es simplemente una base.²⁴²

Es decir que los símbolos deben ser considerados en el contexto del ritual y más aún se debe ir a lo que causa el ritual, pues los fines del ritual obedecen a las circunstancias-antecedentes. Se debe considerar si las circunstancias son fenómenos naturales, procesos económicos y tecnológicos, crisis vitales humanas, ruptura de relaciones sociales cruciales.

Lo planteado por Turner, nos hace comprender que los símbolos a utilizar en el espacio escénico deben considerar las causas que llevan a la exposición de determinado tema y por consecuencia, para lograr una comunicación con el público, deben ser símbolos reconocibles por éste.

Cuando se piensa en los signos y símbolos que se ocuparán en la representación, generalmente se piensa en recursos determinados por un criterio de alta academia europea.

Por ejemplo, en una escena donde un personaje come una naranja mirando por una ventana hacia la ciudad se dice que el color naranja significa una idea y que la naranja significa otra y de esta forma se genera un discurso. El problema en este ejemplo es que la gran mayoría de los espectadores no conoce esa simbología por ser acuerdo semiótico de un grupo de intelectuales. Resulta de esto, entonces, una serie de símbolos que sólo entiende el grupo de especialistas y no la mayoría de los espectadores. ¿Para quién se hace teatro entonces? Esta una de las preguntas fundamentales que también determina qué espacio escénico será elaborado. Los signos y símbolos que se utilicen en el espacio

²⁴² TURNER Víctor. La Selva de los Símbolos. Cuarta edición. Madrid, España. Siglo XXI editores. 2005. p. 50

escénico deberían ser asequibles para la mayoría del público, de lo contrario se genera el teatro de elite para gusto de la academia.

Estos signos, códigos y símbolos serán extraídos, entonces, desde nuestras culturas originarias y desde las culturas europeas de las que también somos descendientes. Este sincretismo analizado anteriormente nos da, desde ya, la posibilidad de generar espacios escénicos con un sistema semántico y con un imaginario abierto a la posibilidad de comprensión de público más allá de nuestra territorialidad.

El desafío de la construcción de la narrativa visual de un texto es volver a potenciar su discurso, reformular sus acciones escénicas, volver a entregarle un ámbito de ficción que develará las emociones y visiones que contiene. Si al personaje de *Prometeo* lo representamos inserto en un muro de pantallas con bombarderos atacándolo, como un joven rebelde, aislado, escuchando música, esto constituye la re- elaboración de la imagen de la situación y estado que nos entrega la obra, por lo tanto nos lleva a otra perspectiva de su temporalidad, de su actuación y a los códigos que derivan de su puesta en espacio. Esto no impide que la esencia emotiva a representar no corresponda a la fábula propuesta.²⁴³

4.6.2.- Teatro que estimula la percepción.

Por otro lado no creemos en un recurso o signo escénico que interpela sólo a lo intelectual. Si bien los recursos materiales deben adquirir precisión no deben ser meras señales frías de un discurso intelectual, sino que deben ser organizados de tal forma que induzcan a sensaciones e imágenes. Quizás esta sea una manera de identificar nuestra propuesta con la característica propia de nuestro continente en cuanto sentido y gusto por lo “mágico”, por todo aquello que rompe con lo cotidiano, que va más allá de lo

²⁴³ GRIFFERO Ramón. La Dramaturgia del Espacio. Santiago, Chile. Ediciones Frontera Sur, 2011. p. 175

concreto, empírico o científico. Dichas características se condicen con el ámbito de nuestra investigación referida a la mitología de Chiloé y a la tendencia, no sólo de la cultura del archipiélago del sur de Chile, sino también a todo nuestro continente: una zona multicultural en la que se alojan mitologías y ritualidades diversas.

En este sentido se trazaría una línea diferenciadora con el continente europeo que ha generado y divulgado el concepto de ciencia y razón en todas sus disciplinas, incluido el teatro. En tal sentido señalábamos que el director alemán, Bertold Brecht proponía un espacio escénico en el que no se propiciara la *hipnosis emocional* del espectador, sino que se llamara al ejercicio consciente de la razón. Es decir que buscaba que el espectador no fuera confundido o manipulado a través de las emociones sino que observara la puesta en escena sabiendo, en todo momento, que lo presenciado era una ficción cuyo objetivo central era llamar a la reflexión racional. Para esto generó un espacio escénico sin estrategias de ensoñación.

Si la propuesta de Brecht consideraba la generación de un teatro con un rol socio-político y que para ello el espectador debía ser estimulado para razonar y no para perderse en las emociones, nuestra propuesta por el contrario si busca “encantar” al público por medio de los sentidos. No buscamos, en esto, la enajenación, sino encaminar la reflexión íntegra del espectador, es decir, aquella que involucra su percepción, sus emociones, su razonamiento, todo conducido hacia la reflexión. Creemos, por tanto, que la participación de todas las dimensiones de la persona, al momento de apreciar un espectáculo teatral, son importantes para generar una reflexión, el goce estético y una vivencia de la entretención.

Se abre, de manera interesante, entonces, la inquietud por la creación de espacios escénicos de contemplación, en donde el espectador no sólo se haga partícipe a través de la razón que ordena, liga, sistematiza y desentraña una lectura, sino que también observe desde la emoción, se sienta envuelto en un espacio de magia y misterio, se sienta involucrado a partir de la interpelación de su inconsciente.

Creemos que el camino de la ensoñación- señalada por el filósofo Gastón Bachelard- en el espacio escénico, es también una forma de acercar al ser humano no sólo a un análisis frío y racional, sino también tocado por la emoción que genera empatía,

vínculos y estímulo para la reflexión por medio de la poesía que “es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma”²⁴⁴

El artista es aquel que puede mostrarnos exactamente lo que la metafísica sólo puede conceptualizar como condición del objeto, del fenómeno. El artista, en su capacidad y grandeza, dispone determinadas sensaciones en una interrelación tal que consiguen hacer aparente lo que la realidad siempre esconde. Por eso el arte es también terreno de ficción.²⁴⁵

El espacio en el arte, entonces, es una construcción que nace desde la mirada del creador a partir de un espacio real o imaginario. Los diversos espacios, elaborados más allá del teatro, en otras manifestaciones artísticas, generan en el ser humano una serie de reflexiones y conductas.

No es extraño, en asunto tan esquivo como la metafísica del espacio, que cuando algunos filósofos se han encontrado con la obra de Eduardo Chillida le haya sobre venido un palpito como cuando un fantasma aparece, como cuando un espectro se hace realidad, cuando un concepto adquiere una materialidad por la que pasa de concepto a objeto.²⁴⁶

Para Gastón Bachelard la casa o el cajón de un estante están llenos de posibilidades para generar una relación con el ser humano. Para el escultor español Eduardo Chillida el espacio tiene una fundamental importancia en su obra pues desde él desarrolla la reflexión del vacío interior, los límites y el espacio exterior en sus esculturas.

Además de las reflexiones de Bachelard y de las experiencias creadoras de Chillida tomaremos como ejemplo los postulados de Adolphe Appia en cuanto a involucrar

²⁴⁴ BACHELARD Gastón. La Poética del Espacio. Buenos Aires, Argentina. Editorial Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 10

²⁴⁵ MUÑOZ GUTIERREZ Carlos. La Metafísica del Espacio. A Parte Rei revista de filosofía, (70): p. 3. Julio de 2007

²⁴⁶ MUÑOZ GUTIERREZ Carlos. La Metafísica del Espacio. A Parte Rei revista de filosofía, (70): p. 3. Julio 2007.

sensorialmente al público por medio de la percepción visual bajo los recursos de la iluminación y los elementos de la escenografía. Coincidimos también con Gordon Craig en cuanto a la necesidad de dar movimiento a la escena y salir de una característica estática y rígida.

4.7.- Ubicación del público en el espacio

Otro aspecto vinculado con nuestro trabajo es la ubicación del espectador respecto de la puesta en escena. Compartimos la perspectiva de Peter Brook en cuanto a que la elección del espacio escénico parte desde la consideración de los aspectos prácticos inmediatos, es decir, si es un espacio abierto o cerrado, si es un espacio que crea distancia entre el actor y el espectador o si es un espacio que concita calidez y buen desarrollo visual y acústico entre otras variantes. “Lo importante no es el espacio en teoría, sino el espacio como herramienta”²⁴⁷, entendiéndolo que, según el objetivo escénico a lograr, es la herramienta que se va a elegir.

Ya desde esta consideración se produce la búsqueda de lo que será la mejor ubicación para que los espectadores puedan apreciar el espectáculo. Esto contribuirá no sólo al aspecto práctico de la buena visión sino también a la adecuada transmisión de significados o sensaciones. Opera aquí, entonces, la consideración del punto de vista según la ubicación del espectador en relación al espacio ya que finalmente dicha definición contribuirá a una de las relaciones más importantes para Peter Brook, la que se refiere a la relación espacio- concentración.

Si el objetivo de una representación fuera el de crear una imagen de confusión, entonces una esquina de una calle sería perfecto para ello. Pero si el objetivo fuera el de centrar el interés en un punto único, y hubiera ruidos molestos o mala visibilidad, o si los acontecimientos ocurrieran al mismo tiempo, arriba, abajo, detrás y muy

²⁴⁷ BROOK Peter. Más Allá del Espacio Vacío. Segunda edición. Barcelona, España. Alba editorial. 2004. p. 115

cerca del espectador, entonces este comprobaría que concentrarse es imposible.²⁴⁸

En este sentido proponemos la integración de un espacio escénico en un entorno de naturaleza, lo que nos remite al referente del Guillatuwe: espacio ritual abierto a la naturaleza e inserto en ésta. Ya definido este aspecto proponemos la fusión entre el espacio teatral (espectador) y el espacio escénico (actor), es decir que el observador se haga parte del espacio donde sucede el hecho teatral, como si fuera absorbido, como si fuera un integrante de la historia.

Al igual que Grotowski sentimos necesario romper la tradicional ubicación del teatro a la italiana y situar al público en medio del espacio escénico, o se puede ubicar el escenario más debajo de los espectadores, o más arriba de los espectadores. Esto ya genera una lectura.²⁴⁹ Una de las propuestas más recientes en cuanto a la relación del espectador con el espacio escénico es la que plantea Hans Thies Lehman y que se inserta dentro de las nuevas expresiones teatrales que se vienen gestando desde los años setenta. Es lo que él denomina *Teatro Posdramático*.

El teatro ha inventado nuevas situaciones, donde el espectador tiene un nuevo rol. Recomiendo, a todos los que tienen un proyecto, plantearse posibilidades para el espectador, qué puede hacerse para él, si tengo un espacio donde actores y espectadores entran juntos o si se separa. Un pequeño grupo de espectadores tiene diferentes posibilidades a las de un grupo grande. Son cosas que se sobreentienden, y son ahora el centro de la nueva dramaturgia teatral. Necesitamos más ahora una dramaturgia de espectador que de escena.²⁵⁰

²⁴⁸ BROOK Peter. Más Allá del Espacio Vacío. Segunda edición. Barcelona, España. Alba editorial. 2004. p. 116

²⁴⁹ Ver GROTOWSKI Jerzy. Hacia un Teatro Pobre. México. Siglo XXI Editores, 1970.

²⁵⁰ Hans Thies Lehman, entrevista realizada en clase magistral de Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea en Agosto de 2010, Santiago, Chile, <http://www.artes.uchile.cl/noticias/65171/hans-thies-lehmann-y-sus-postulados-escenicos>

Cabe recordar que el contexto en que Lehman plantea esta idea, es el de un teatro que fortalece el sentido de espectáculo, supeditando el texto dramático, lo literario, a un nivel de herramienta al servicio de la puesta en escena. Los actores en este ámbito no sólo representan una situación sino que también presentan, es decir, no interpretan situaciones ficticias sino también reales: el actor deja de interpretar un personaje y habla, se muestra él mismo en una situación inmediata frente al espectador. Esto, que claramente se produce en el performance, puede llegar a momentos en que el actor-actriz, se relaciona con el espectador haciendo que éste último sea integrado directamente al hecho teatral.

Lo que nos parece interesante es darnos cuenta que este planteamiento que Lehman ha observado en el teatro de los últimos treinta y cinco años no es novedoso, si nos remitimos a estudios acerca de la teatralidad prehispánica de América Latina.

Una visión muy atractiva en cuanto a la ubicación del espectador es la que ya hemos señalado desde la explicación de Patricia Henríquez Puentes y en torno a lo que ella presenta como teatro indígena prehispánico. En éste, la relación espectador- actor es tan estrecha que el espectador participa en las actividades previas y posteriores del drama. Es decir que en este hecho escénico se funde la ficción con la realidad y los personajes representados se entremezclan con las personas, provocándose también una fusión de espacios real- mágico- imaginario.

Una de las características del “drama” indígena prehispánico, es la integración del teatro en la vida del espectador. Este, a diferencia del espectador del teatro occidental, colabora de diversas formas con el espectáculo teatral, con su trabajo, con aportaciones monetarias o preparación de comida y/o de vestuario para la fiesta... el espectador indígena se vuelve muchas veces actor en lugar de limitarse a ser espectador.²⁵¹

²⁵¹ HENRÍQUEZ Puentes Patrice. De la Escena Ritual a la Teatral en una obra de Teatro Indígena Prehispánico. *Revista Aisthesis* (44): p. 76. 2008

Una propuesta de este tipo seguramente tendería a ser interpretada como performance, pero en estricto rigor sería un elemento tomado desde las teatralidades del ritual religioso indígena.

4.8.- Recursos para la construcción del espacio escénico

Hemos mencionado el término herramienta, utilizado también por Peter Brook, para referirnos a los elementos concretos con los que construiremos nuestra propuesta espacial.

Habiendo observado las experiencias de creadores como Adolphe Appia, Gordon Craig, Ramón Griffero, Peter Brook, Oscar Schlemmer consideraremos la utilización de la iluminación, el sonido, los objetos, los colores y el actor- actriz- con todo su potencial expresivo corporal y vocal- para la elaboración de un espacio escénico en función de las ideas presentadas anteriormente.

El actor (acciones, gestos, ubicación, movimiento, danza, voz)

La mente humana normal no parece ser capaz de realizar una actuación puramente unidimensional. Incluso un mero punto de luz que avance y retroceda en la oscuridad, o un único punto animado que se mueva sobre una pantalla vacía, se perciben como actuantes en el espacio total y en relación con ese espacio.²⁵²

Desde esta experiencia comprobada en las experimentaciones del psicólogo Rudolph Arnheim es posible establecer una relación con la presencia del actor o de un elemento en escena. Puede haber sólo un actor en el escenario y en la mente del espectador éste se relacionará inevitablemente con el espacio en donde se encuentra. Por lo tanto su sola ubicación y posición ya podría entregar una lectura.

²⁵² ARNHEIM Rudolph. Arte y Percepción visual. Madrid, España. Editorial Alianza, 1979. p 246

La presencia del actor- actriz en el espacio como organismo vivo da movimiento y por tanto, evolución al espacio. Provoca las sensaciones de manera directa. Es presencia viva en el espacio que establece la relación más sublime con el espectador por su voz, el cuerpo que se mueve o danza, la mirada, el rostro, la energía, el calor, el sudor, el sonido de la respiración.

Hay un solo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo vivo. Debido a esto cada desafío del actor, cada uno de sus actos mágicos (que el público es incapaz de reproducir) se vuelve algo grande, algo extraordinario, algo cercano al éxtasis. Es necesario por tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario, removiendo todas las fronteras.²⁵³

La vida de los habitantes del archipiélago de Chiloé se ha desarrollado entre la realidad y los sueños, las creencias mitológicas y religiosas, de ahí que nuestro trabajo se centra en la creación de espacios utilizando los recursos técnicos y materiales que sean necesarios para evocar espacios reales y subjetivos. Pero son la actriz y el actor quienes dan vida a todo el vacío y a toda la materialidad del espacio escénico.

No es sólo la creación realista o naturalista de espacios lo que perseguimos, sino una suerte de poesía del espacio que refleje estados de ánimo, ensoñación. En la persecución de este objetivo es, por ejemplo, el cuerpo y su movimiento, ubicaciones, formas, desplazamientos y relación con otros cuerpos o materialidades en el espacio escénico, lo que se presenta como uno de los recursos fundamentales, teniendo en cuenta, al mismo tiempo, que desde el actor debe existir “conciencia de un cuerpo que está expuesto para ser descifrado en su accionar”²⁵⁴. Estos componentes son los que nos llevan de manera especial a considerar los recursos expresivos corporales del intérprete, pero en especial el recurso de la danza, definiendo dos áreas de desarrollo:

²⁵³ GROTOWSKI Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. México. Siglo XXI Editores, 1970. p. 36

²⁵⁴ GRIFFERO Ramón. *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago, Chile. Ediciones Frontera Sur, 2011. p. 75

1.- La danza emanada desde el ritual aborígen y desde las actuales manifestaciones culturales del archipiélago (bailes de raigambre hispana). Entendemos que estos dos ámbitos en los que se desarrolla la danza están cargados de expresividad y se constituyen como teatralidades pues en ellas se denotan costumbres, pensamientos y dinámicas sociales. En el caso específico de las danzas heredadas desde España:

La esencia de la danza es la expresión humana, el paisaje del alma humana. Creemos que todas estas danzas, estos bailes, revelan algo de nosotros mismos o algún aspecto prodigioso de los seres humanos. Es el eterno pulso vital, el deseo puro, la sensualidad, el palpitar de la vida misma.²⁵⁵

Lo señalado por el músico Marcos Acevedo es posible apreciarlo en los trabajos de su grupo que interpreta danzas heredadas desde España y que se ejecutan en pareja y en grupo. En ellas se ve la relación consciente e intencionada entre los bailarines, manifestando amistad, coquetería, desafíos de destrezas. Es decir que a través de la danza se expresa la relación de comunidad de las personas. Por otro lado los desplazamientos están trazados con un sentido de códigos, “muchos mensajes hay en sus estructuras, en su mapa, en su arquitectura, en sus trayectorias, en sus evoluciones, en sus vueltas y contra vueltas, en sus giros y contra giros.”²⁵⁶

En cuanto a las danzas huilliches despunta el *Choike Purrún*, danza ritual constitutiva del Guillatún y que consiste en desplazamientos en salto bailados, circundando del Gullatuwe (espacio ceremonial del guillatún) con el objetivo de bendecir y derramar protección al lugar.²⁵⁷

Debemos aclarar, de todas maneras, que nuestro trabajo no busca ser una interpretación fidedigna de las danzas señaladas, puesto que no planteamos un trabajo

²⁵⁵ ACEVEDO ENCINA Marcos. Director Grupo Chilhué, “*Exégesis*” DVD con interpretación de 14 danzas de Chiloé. Obra financiada por Consejo Nacional de la Cultura 2007. Santiago, Chile.

²⁵⁶ ACEVEDO ENCINA Marcos. Director Grupo Chilhué, “*Exégesis*” DVD con interpretación de 14 danzas de Chiloé. Obra financiada por Consejo Nacional de la Cultura 2007. Santiago, Chile.

²⁵⁷ Ver ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012.

de reconstrucción ceremonial, sino una reinterpretación teatral de estas manifestaciones en aras de una estética y un discurso escénico.

2.- La danza contemporánea y danza teatro:

Consideramos este recurso en la elaboración del espacio escénico por las infinitas posibilidades expresivas que emanan del cuerpo y que, en consecuencia, derivan en la evocación de espacios. La danza contemporánea contiene, en nuestra opinión, un poder evocador que parte desde la sola ubicación de los intérpretes en el espacio. La dinámica de movimiento, a su vez, - determinada por la forma, las velocidades, las actitudes- posibilita la ruptura de límites y la amplitud de posibilidades para crear ilusión y misterio en el espectador. El precedente que nos da ejemplos para la investigación del espacio a través de este recurso, es el trabajo realizado especialmente por los coreógrafos alemanes Kurt Joss y Pina Bausch, quienes exploraron la expresividad teatral del cuerpo en el espacio luego de haber causado una ruptura con la tradición de la danza. No es sólo la elaboración de formas corporales a través de una estructura musical sino también la integración de gestos, miradas, intenciones, acciones físicas, relaciones entre intérpretes que, en cierto modo, interpretan personajes.

Ponemos énfasis que, en el contexto de nuestro trabajo, queremos invocar espacios realistas e incluso tomar elementos posdramáticos y transitar entre lo ficticio y lo real, entendiendo por esto las posibilidades de que, en algunos momentos, las actrices y actores sean ellos mismos dentro de la puesta en escena.

Pero nuestra propuesta busca también la generación de espacios no realistas y es en este sentido que entendemos la danza como una posibilidad de establecer espacios escénicos abstractos y subjetivos

La palabra

Una forma de diferenciar los espacios, las dimensiones es definir y remarcar formas de lenguaje verbal y gestual en escena.

En este sentido encontramos el soporte de nuestra afirmación en los grupos sociales o culturales. Los espacios que generan los adolescentes, por ejemplo, y en el cual difícilmente entran los adultos, está marcado entre otros aspectos por las palabras, gestos y modales. Lo mismo sucede con los grupos de adultos de alto nivel cultural o con los presidiarios de una población penal. Y es que el lenguaje verbal proyecta símbolos, códigos, acuerdos, costumbres. No sólo la palabra, sino también cómo se pronuncia la palabra, el sonido, los énfasis en una u otra vocal, consonante o sílaba. Es posible hablar de espacios sociales en los que opera lo psicológico. Si una profesora de colegio de religiosas escucha a un grupo de adolescentes lo más probable es que encuentre las expresiones risibles, cómicas o hasta ridículas. En tanto que si escucha a un grupo de personas marginales hablando en el llamado lenguaje del *coa*, lo más probable es que se sienta intimidada. Esta profesora no encontrará la comodidad para insertarse rápidamente en cualquiera de esas dos conversaciones.

En el plano étnico es posible entender que las palabras y sonidos vocales de una cultura originaria conllevan, para la sociedad moderna, lo diferente y lo misterioso. Marco Antonio León señala precisamente la influencia del lenguaje veliche en Chiloé para generar un espacio de misterio en el que se sentían absorbidas incluso las personas de sectores dirigenciales y cultos como sacerdotes, médicos o funcionarios del poder judicial. Explica también que por esta vía se mantuvo la propagación de imágenes y relatos mitológicos propios de la zona.

En el segundo capítulo ya nos hemos referido al carácter exclusivo de la palabra y concretamente del idioma veliche, en los ámbitos de la cotidianidad y del ritual. A través de la lengua aborígen fueron transmitidas de manera más clara, las creencias y relatos huilliche y payos. Del mismo modo los llamados *Romanceos* adquirirían la categoría de lenguaje metafísico y misterioso, por cuanto, servían para establecer conexiones con el mundo de los espíritus. De esto se desprende, en consecuencia, el

poder de la palabra, en cualquier idioma o dialecto, para generar sensaciones a través de sus sonidos, evocar espacios e imágenes en las personas.

En la experiencia de la puesta en escena Peter Brook presenta el ejemplo del actor John Gielgud

Era como si la articulación de una palabra enviara a través de él vibraciones que traían, a modo de ecos, significados mucho más complejos de los que su pensamiento pudiera hallar. Pronunciaba, por ejemplo, la palabra “noche” y se veía obligado a hacer una pausa. Al escuchar con todo su ser los asombrosos impulsos que se agitaban en una misteriosa cámara interior, experimentaba la maravilla del descubrimiento en el momento en que sucedía.²⁵⁸

La virtud del actor mencionado por Brook se refiere a la capacidad del intérprete de adquirir la conciencia de la imagen de cada palabra, de su contenido emocional o simbólico para luego proyectarla a través de su intención en medio del silencio o de otro sonido que complementa su voz. Esta condición es la que no está sujeta a la exclusividad de los actores ingleses y es la que tienen también actores chilenos como Mario Lorca o Humberto Duvauchelle, quienes en sus recitales poéticos pronuncian un verso con tal conciencia de la palabra que inmediatamente se genera en la imaginación del espectador, la imagen de un paisaje, un rostro, un clima.

Una referencia similar a la importancia de la palabra tiene Ramón Griffero cuando señala que en el espacio escénico comienza a existir el espacio dramático cuando el actor está conciente de que cada frase (palabra) es una frase de su cuerpo, cada idea es una idea que encarna su cuerpo y cada emoción existe en él.

Otro ejemplo importante es el que se puede extraer de los relatos campesinos que aun perduran en Chile, desde la novena región hacia el sur y que forman parte de una antigua costumbre. Cuando hace años no existía la radio, la televisión ni los medios gráficos eran algunas personas las que contaban historias inventadas al interior de sus

²⁵⁸ BROOK Peter. Más Allá del Espacio Vacío. Segunda edición. Barcelona, España. Alba editorial. 2004. p. 109

familias o entre amigos y vecinos. Sus relatos se revestían de tal convicción y habilidad que su entonación vocal, su rostro y cuerpo reflejaban la sensación de haber vivido realmente la experiencia narrada.

En resumidas cuentas es posible comprender que el uso conciente de la palabra, por parte del actor, contribuye a la invocación de un espacio dramático. El actor se convierte, en cierto modo, en un machi que, en estado de trance, establece a través de las palabras un nexo entre la realidad y un espacio sagrado, se produce así el sentido de ritual. Y si la voz y el cuerpo potencian el poder expresivo de la palabra, si remarcan y acentúan sus significados, mayor podría ser el poder de evocación del espacio dramático.

Importante nos parece finalmente la explicación de Ramón Griffero en cuanto a que el sentido de la palabra se completa en relación con el espacio:

Sobre el espacio la palabra adquiere un valor que no sólo se remite a su enunciación, ya que no se refiere ni surge de un presente “real” sino que se propone en simbiosis con poéticas de espacio autorales, construcciones visuales de realidad, sin referencias previas en el espectador, y emitida por un cuerpo preasignado.²⁵⁹

Sonido

No es novedoso que la complementación de la palabra con sonidos instrumentales o ambientales (naturaleza, entorno de ciudad, animales) provoca la evocación de lugares. En este sentido son numerosos los ejemplos referidos a la creación musical en nuestro continente, en donde la pronunciación de frases propias de culturas originarias mezcladas con sonidos, como los mencionados anteriormente, provocan desde sensaciones hasta imágenes en el auditor. De la misma forma que una persona puede recordar una situación o sensación por medio de un tema musical, también es posible

²⁵⁹ GRIFFERO Ramón. La Dramaturgia del Espacio. Santiago, Chile. Ediciones Frontera Sur, 2011. p 174

que diversos sonidos generen imágenes en las personas. El sonido del viento en la Patagonia, con superposición de notas musicales o frases en idioma Selknam, con característica de eco provocará sensaciones e imágenes en la mente del espectador que asocia inevitablemente un sonido con algún tipo de información recogida durante su vida.

Estas ideas que hacen referencia al poder de influencia del sonido en la mente y la conducta del ser humano recuerdan inmediatamente la escena del film *“La Naranja Mecánica”*²⁶⁰ en donde el protagonista es obligado a ver imágenes de violencia extrema mientras escucha la Novena Sinfonía de Beethoven, ya que de esta forma quedará condicionado para asociar la agresividad con la obra musical señalada. Entendiendo la música esencialmente como un conjunto de sonidos, sostenemos que los estímulos auditivos influyen de manera determinante en la generación de espacios dramáticos.

La música es un lenguaje relacionado con lo invisible por medio del cual la nada cobra de repente una forma que no puede verse, aunque sí percibirse.²⁶¹

Iluminación (colores, luz, sombra)

Nos hemos referido anteriormente a las experiencias de Adolph Appia y Gordon Craig en cuanto a las posibilidades de la iluminación para la generación de espacios, estados de ánimo y sensaciones.

A partir de la utilización de la electricidad, de las experimentaciones escénicas simbolistas (concernientes a las relaciones entre cromatismo y música) y de la difusión de las teorías de Adolphe Appia (referidas a las cuestiones de intensidad, colores y movilidad en el espacio) y Edward Gordon Craig (centradas en los juegos de luces y sombras sobre decorados compuestos de planos y volúmenes), los

²⁶⁰ *“La Naranja Mecánica”* es el filme del director de cine norteamericano Stanley Kubrik realizado en 1971 y que está basado en la novela homónima del escritor Inglés Anthony Burgess.

²⁶¹ BROOK Peter. Más Allá del Espacio Vacío. Segunda edición. Barcelona, España. Alba editorial. 2004. p. 118

teatristas del siglo XX adquieren más conciencia del valor semiótico de la iluminación y comienzan a investigar las nociones de atmósfera, clima y evocación.²⁶²

Todo aquello que respecta a la imagen ha sido potenciado por la iluminación y las experiencias y ejemplos se pueden observar en la pintura, el cine, la danza y, por supuesto, el teatro.

Al remitirnos a nuestra propuesta, creemos que no sólo la luz artificial, generada desde la electricidad, es la que nos entrega las posibilidades de construir espacios escénicos. Es también la luz del fuego en una vela, en un fogón, en una antorcha la que contribuye a gatillar la imaginación de espacios en la mente del espectador pues la luz interviene, en sus diversas formas, en la psicología de las personas, cosa que ya era entendida en la época medieval, donde “la luz comenzó a adquirir un evidente valor simbólico en analogía con la imagería contenida en los textos religiosos, especialmente en los espectáculos realizados dentro de las iglesias”²⁶³. Este aspecto referido a la influencia de la mente del espectador, a su vez, también es explicado por Ramón Griffiero en su “Dramaturgia del Espacio”

Construcción de un espacio mental, un viaje al museo interno de nuestros registros emotivos sensoriales, un viaje a los salones de nuestra memoria y de sus vivencias, así sus lugares y temporalidades no los va definiendo la didascalía ya que están inmersos al interior del texto.²⁶⁴

El fuego ha estado presente en los actos rituales del hombre, ha convocado a la reunión en torno a hogueras, ha estimulado la imagería de los seres humanos, se le asocia con la protección, la defensa y la destrucción. En todas las culturas, a lo largo de la historia, el fuego constituye una presencia ligada a la vida real y a los aspectos psicológicos. En la cultura de Chiloé el fuego ha sido un recurso permanente para la

²⁶² TRASTOY Beatriz, ZAYAS DE LAMA Perla. Lenguajes Escénicos. Buenos Aires, Argentina. Editorial Prometeo Libros, 2006. p. 197

²⁶³ TRASTOY Beatriz, ZAYAS DE LAMA Perla. Lenguajes Escénicos. Buenos Aires, Argentina. Editorial Prometeo Libros, 2006. p. 196

²⁶⁴ GRIFFERO Ramón. La Dramaturgia del Espacio. Santiago, Chile. Ediciones Frontera Sur, 2011. p. 223

existencia desde las comunidades aborígenes hasta nuestros tiempos en las cocinas donde se reúne la familia para comer, conversar, pasar horas en silencio mirando por la ventana, pensando.

La luz que emana del fuego, sus colores, el calor, las luces y sombras movedizas que desata, los límites difusos que crea entre la luz y la oscuridad se convierten en una herramienta de experimentación que nos interesa de sobremanera y que por lo tanto pasa a ser parte de nuestra búsqueda teatral.

En definitiva, la iluminación, en nuestra investigación, se abocará a la creación de la luz de los espacios reales y de los espacios psicológicos que derivan en lo mitológico en lo misterioso y en lo mágico.

Objetos y elementos de la naturaleza

Hemos querido hacer esta distinción pues podríamos definir un elemento manipulable con la palabra *objeto* pero en nuestro trabajo consideraremos lo que, creemos, va más allá de esta definición. A nuestro entender, un elemento de la naturaleza- una flor, una rama- no es un objeto, de la misma manera que un ser humano no es un objeto. Un recurso extraído de la naturaleza, es parte de un todo que afecta los sentidos y la psicología del ser humano desde siempre. La evidencia de lo que decimos queda de manifiesto a propósito de todo lo expuesto en cuanto a la relación de las culturas precolombinas con la naturaleza y de lo que todo científico sabe de la naturaleza en cuanto a ser un ecosistema vivo. Ciertamente que este planteamiento podría ser discutible, pero se enmarca precisamente en nuestra ideología a retratar en escena, en nuestro punto de vista que se genera desde la concepción del montaje, desde sus cimientos.

Señalada esta diferencia, empezamos por apoyarnos en una importante definición que Ramón Griffero realiza de los objetos.

A través de los objetos nos comunicamos, amamos, nos exterminamos, desarrollamos deseos, saberes. En nuestra

apropiación le hemos otorgado cargas emotivas, sensoriales, religiosas, políticas, los hemos impregnado de vida, de signos, de poderes.²⁶⁵

Al tener una conexión utilitaria y psicológica con el ser humano, los objetos se transforman en recursos expresivos en escena, especialmente si los relacionamos con el ritual: un bastón de poder, un rehue, un cultrún, un crucifijo. Lo mismo sucede si observamos un plano cultural y cotidiano: una carreta, una cuchara de madera, un remo son algunos de los muchos elementos que se encuentran en la sociedad del archipiélago y que sirven a nuestro objetivo de construcción de espacio especialmente real.

Creemos que no es mucho más lo que se puede agregar en cuanto al uso de objetos en escena puesto que las experiencias creadoras a lo largo de toda la historia del teatro se sostienen en esto y resulta gratuito justificar un recurso inherente de la escena.

Entendemos, eso sí, que las particularidades del uso del objeto en nuestro trabajo saldrán a la luz en la experiencia práctica.

En lo que respecta a elementos de la naturaleza sentimos que se presentan como una excelente opción de articulación de un espacio escénico que exprese la dimensión humana en conexión con lo sagrado y un aspecto importante de lo cultural, referido al mito y la sociedad de Chiloé. La presencia, en un lenguaje escénico, de plantas, verduras, frutas, agua elaboran un discurso diferente al de los objetos, puesto que se relacionan directamente con la vida de las personas. Los ejemplos de la naturaleza que acabamos de señalar intervienen en el desarrollo de la vida; son alimentos, impelen al ser humano a trabajar, a moverse por conseguirlos. Su ausencia provoca conflicto y desesperación, su abundancia genera tranquilidad, alegría y bienestar. Si en la vida de un ser humano falta un teléfono, ciertamente que se provocan limitantes importantes, pero no constituye un riesgo vital. En la historia del hombre de Chiloé, sea cual sea su raza, cultura o momento histórico, la naturaleza está ligada a lo misterioso, al sustento, a la hostilidad o lo paradisiaco y ciertamente a lo sagrado y a lo etéreo. Por todo esto se constituye en un recurso fundamental para generar discurso y sensibilización en el espectador.

²⁶⁵ GRIFFERO Ramón. La Dramaturgia del Espacio. Santiago, Chile. Ediciones Frontera Sur, 2011. p. 117

Por todo lo señalado anteriormente, volvemos a señalar que nuestra propuesta deriva hacia la necesidad de contar con un espacio escénico instalado en un entorno natural. Desde nuestra perspectiva, al hablar de Chiloé es imprescindible considerar lo que rodea el lugar de la representación pues se transforma en una parte del lugar de representación. De este modo integramos, en un contexto ideológico, la naturaleza como parte del trabajo y lo que ella provoca en el espectador. Integramos su inmensidad, los efectos que por sí sola provoca en el observador.

De esta manera establecemos una conexión no sólo con todo aquello cultural de Chiloé que buscamos rescatar en nuestro trabajo, sino también con ejemplos de tradiciones de países orientales en las que ha perdurado lo que en occidente fue dejado de lado.

El japonés no hace distinción entre Vida, Naturaleza y Arte. De aquí que el *Ikebana*, o arreglo de las flores, pudiera incluirse dentro de la concepción japonesa de su teatro clásico. Un *Noh* aún más depurado y estilizado. Un drama en el que ya no existen palabras, ni movimiento, ni gestos de ninguna especie. Pero existen actores, que son las flores y ramas, existe el escenario que es el florero y existen los espectadores que somos nosotros.²⁶⁶

Creemos que todo lo expuesto se constituye como las bases de nuestra creación, de la concreción de los postulados teóricos. Dichas bases se presentan al mismo tiempo como recurso que puede gatillar otras necesidades y el uso de otras herramientas escénicas.

En nuestra experimentación directorial resumimos nuestras reflexiones de la siguiente manera: el mito, como posibilidad de generar un espacio escénico en relación con el espacio dramático, nos lleva a considerar el contexto en que se genera dicho mito; la cultura, la geografía, la condición humana. Observadas estas áreas definimos una gama de recursos escénicos con los que exploraremos la creación escénica, la que fijará su historia en el mito del *Invunche*.

²⁶⁶ CARBAJO GARCIA Felipe. El Japón que yo he Vivido. Madrid, España. Editorial Visión Libros, 2010. p. 132

Ahora nos dirigimos a la etapa de laboratorio, en la que tendremos la posibilidad de confrontar las ideas con lo concreto que es, precisamente, materializar el escenario.

Capítulo V

Puesta en escena

La experiencia práctica de la creación teatral, desde el rol de la dirección, implica una serie de desafíos vinculados no sólo a la confrontación de los postulados teóricos con la práctica, sino que también a las labores de gestión y a la necesidad de conformar un equipo de trabajo capaz de llevar a la práctica los desafíos suscitados desde el planteamiento teórico. Dicho equipo, con sus diferentes roles, dio paso a la siguiente ficha técnica:

Nombre de la obra

“Invunche”

Autor

Manfred Martin

Elenco

Pamela Cartagena

Carolina Vásquez

Carlos Fuentealba

Tomás Peña

Alejandro Tapia

Pablo Cifuentes

Alberto Pérez Saavedra

Diseño

Cristina Villar

Teatro La Tribu

Música

Karla Schuller

Iluminación

Loreto Escobar
Montserrat Venegas

Asesoría Técnica

Germán González

Dirección

Manfred Martin

Duración de la obra

75 minutos

Funciones

16, 17, 18, 23, 24 y 25 de Enero de 2014

5. 1.- Dramaturgia

Un primer ámbito a desarrollar es el que se refiere a la dramaturgia.

Haber asumido la creación del texto dramático obedeció a la necesidad de plasmar un discurso ideológico, una propuesta estética particular y al mismo tiempo elaborar una estructura y un argumento que diera un tratamiento profundo al tema del Invunche. Al respecto ya hemos mencionado, en capítulos anteriores, la tendencia social a mirar la mitología de Chiloé como una serie de creencias pintorescas e intrascendentes, atravesadas por el humor. Si bien es cierto, existen textos dramáticos chilenos que abordan la temática mitológica y la cultura de Chiloé, estos no incluyen aspectos que nuestra investigación sentía necesario tratar. Dichos aspectos se refieren a la posibilidad de realizar interpretaciones, del mito del Invunche y de los brujos, vinculadas con la vida moderna y con la identidad, con el pensamiento de las comunidades originarias de la isla, con todo lo referido al mundo interior del ser humano (inconsciente, sueños, alma) y con el sentido de magia y misterio ligado a la idiosincrasia. Crear el texto dramático abría la posibilidad de dar una orientación relacionada con elementos propios

de la cultura de Chiloé, pero con la intención de abordarlos con una profundidad que permitiera descubrir lo trágico, lo doloroso, lo oscuro y al mismo tiempo lo sagrado, lo hermoso y lo iluminado, lo verídico. Había un deseo de hacer madurar un tema generalmente tratado de ingenuo, una necesidad de insertar el peso y la sabiduría de una cultura.

No obstante, dentro del proyecto, el texto dramático estaba planteado como un elemento más del proceso de dirección, un material más para la creación del equipo artístico, puesto que el objetivo final era el espectáculo direccionado, a su vez, hacia la búsqueda de una estética escénica. No tenía un carácter rector a la hora de la puesta en escena sino que estaba sujeto a correcciones y a modificaciones desprendidas de las evidencias y necesidades de la puesta en escena. Esto obedecía a la premisa de no considerar la supremacía de lo literario, sino de la creación escénica, la que a su vez se valía de todos los recursos mencionados en el capítulo anterior.

De todos modos había un componente del texto que debía ser considerado imprescindible a la hora de trabajar. Este componente era *la palabra*, ya que como hemos señalado en capítulos anteriores, a través -por ejemplo- del director Ramón Griffero, la palabra incide en la creación de espacio, la palabra crea realidad, intercepta a quien la escucha y despierta la imaginación, afecta el pensamiento. De manera más clara y amplia, la palabra se transforma en un material de imprescindible valor en nuestro trabajo por las posibilidades sonoras y de incidencia en la generación de imágenes en el espectador.

La utilización artística de la palabra consiste en la explotación de estas cualidades físicas concretas. Dicha la palabra, lo hemos ya advertido, se convierte en sonido, y constituye un elemento material... Sólo por su empleo combinado las palabras encuentran un significado original que completa su transposición física realizada por el actor.²⁶⁷

²⁶⁷VEINSTEIN André. La Puesta en escena, Teoría y Práctica del Teatro. Buenos Aires, Argentina. Compañía General Fabril Editora. 1962. p. 100

El texto dramático creado para este proyecto se vale muchas veces del *relato* y de un lenguaje poético que apela a la metáfora lo cual, a su vez, está elaborado con un sentido musical en cuanto a la presencia de ritmos y tonalidades intencionadas en la morfosintaxis. Por otro lado no sólo está escrito en español, sino que también en mapudungun, con el objetivo de resaltar la musicalidad y las sensaciones que desata en el espectador escuchar rogativas, hechizos, maldiciones y bendiciones en un idioma que guarda su simbología particular y que por su sonido, al pronunciarlo, genera sensaciones distintas al idioma oficial.

Weñentugeal feicvhi wünen püñeñ. Zeumatugeai ta ifunche. Ellagetuai kom ñi kion falgenoal ñi muntuñmagen, chem feipile feichi weche meu. Ayekageai kom ñi feyentun, re piamgetuyai müten. Feipigelayai ñi kümeche gen, ka ñi feyentugen. Tañi inan peñi küme tremkülelu feipígetuai kiñe piam. Feimu kai feichi peñi weza zuguleai tañi ñamkülelu peñi meu, chofügefui, pütufe, pozchegefui, zuamlai tañi pu reñma. Famgechi layai, welulkan rakizuum meu²⁶⁸

En este sentido, al momento de direccionar la interpretación de los textos, asumimos la denominación de *canto* que algunos poetas dan a la poesía y este es el caso de Pablo Neruda (“Canto General”) y Vicente Huidobro cuya obra “Altazor” está dividida en cantos.

Todo lo que usted quiera, si señor. Pero son las palabras las que cantan²⁶⁹

En el texto dramático “Invunche” la construcción de una frase está realizada de tal manera que su intención es, al ser interpretada, ser escuchada como una música, como

²⁶⁸ Extracto del texto dramático “Invunche”: Robar al niño primogénito. Transformarlo en ibunche. Esconder todo aquello que revele la verdad de su secuestro, todo aquello que hable de él. Ridiculizar sus creencias, hacerlas cuentos de niño. No hablar de sus virtudes, ni de su fe. A su hermano menor, que crecerá bien, se le contará una historia falsa. Entonces hablará mal de su hermano secuestrado creyendo que era un flojo, un borracho, un sucio, sin sentimientos con su familia. Morirá así, engañado.

²⁶⁹ Pablo Neruda “Las Palabras” del libro “Confieso que he Vivido”

una canción, por el sonido intrínseco de las palabras y por el sonido que el intérprete da con su propia voz.

Al referirme a los textos en mapudungun, cabe señalar que una de las oportunidades que se dieron en el proceso de ensayos, fue contar con la traducción de textos- desde el español al mapudungun- del profesor Necul Painemal y posteriormente con la asesoría del profesor Antonio Chihuaicura²⁷⁰ para lo referido a la pronunciación. Fue en esta ocasión cuando el profesor Chihuaicura manifestó su temor de leer en voz alta el conjuro de invuchamiento de un brujo pues, hasta hoy, en la creencia mapuche basta con que algo se diga para que se cumpla. Es decir, que podemos constatar que actualmente persiste el sentido mágico que se da a las palabras, lo que por otro lado ya ha sido comentado por Marco Antonio León en su libro *“La Cultura de la Muerte en Chiloé”*.

Por todo lo señalado las actrices y actores se vieron implicados en un trabajo de conciencia y recuperación de habilidades respecto de la forma de interpretar los textos, lo que exigía una dicción excelente, flexibilidad de tonos, proyección adecuada, creatividad vocal. El objetivo para ellos era adoptar el rol de hechiceros a través de la palabra, lo que los obligaba a captar la atención total del público en los relatos, en los diálogos, en las invocaciones.

Es importante señalar que la concepción del texto dramático, en su totalidad, no estuvo sujeta a los criterios aristotélicos tradicionales. Es decir que el curso de la narración no se elaboró, como tradicionalmente se entiende, con reglas de causa y efecto, no se aplicaba la regla de conflicto, clímax y desenlace en un arco temporal único. Por el contrario, en la creación, fue tomado en cuenta un dato de Levi Strauss que para este proyecto se transformó en una de las piedras angulares. Este dato es el que mencionamos en el primer capítulo y que se refiere a que en el mito los temas se desdoblaron hasta el infinito. Entendimos esta afirmación del antropólogo como una posibilidad de expandir los límites de la creación en cuanto a elaboración de espacios y representación de tiempos, en cuanto a aparición de personajes inspirados en la realidad

²⁷⁰ El profesor Necul Painemal es conferencista y profesor de lengua mapuche y fue, entre los años 2005 y 2010, el encargado del programa de recuperación y revitalización de las lenguas indígenas en la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena CONADI. Por su parte el profesor Antonio Chihuaicura es Magíster en Educación con tesis enfocada en medios de integración cultural en el sistema escolar.

y en el mito. Por la misma razón la narración se apartaba del realismo psicológico y se adentraba en lo mágico, dando oportunidad de apelar a una multiplicidad de espacios en los que no necesariamente operaban los criterios reales, sino también los criterios del inconsciente, del sueño, del mito, de los giros históricos. Naturalmente que todo cuanto sucede en escena guarda relación con una totalidad pero la forma de desarrollo se podría vincular con las imágenes y evolución de un sueño en el sentido de existir un desarrollo narrativo más vinculado con los símbolos e incluso con arquetipos de Jung como *la sombra* representada por el brujo o *el ánima* representada por la madre del niño imbunchado, la que a su vez es *La Llorona*.

5. 2.- La concepción del espacio en el montaje “Invunche”

El lugar Teatral

En primer término hemos de señalar que el lugar elegido para la realización de la puesta en escena de la obra “Invunche”, fue el parque de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Este espacio es lo que definiremos, tomando en cuenta la explicación de Patrice Pavis, como el *lugar teatral* que no sólo se supedita al edificio teatral y su arquitectura sino que también se sitúa en lugares no tradicionales.

Su inscripción en la ciudad o en el paisaje; pero también el lugar no previsto para una representación que se ha decidido instalar, sitio específico no transferible a un teatro o a otro lugar.²⁷¹

El lugar teatral entonces se caracterizó por sus árboles y pastizales alejados del movimiento de vehículos motorizados y de transeúntes. Esto daba la posibilidad de apreciar el silencio, el aroma del pasto y la tierra mojada, el sonido suave del viento moviendo las hojas de los árboles y el canto de los pájaros. En sí mismo el lugar ya contenía los elementos fundamentales que contribuirían a la puesta en escena de un espectáculo enfocado en el espacio escénico, con las especificidades de un discurso que, entre otras cosas, tocaba los vínculos entre ser humano y naturaleza, lo que a su vez se

²⁷¹ PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 159

constituía como una conexión coherente con la creación en torno a la mitología de Chiloé. En la construcción de este universo dramático, estaría involucrado todo el lugar teatral concreto, su entorno y lo que sucediera en él, es decir no sólo las áreas donde se realizarían acciones de los actores, sino todos los sectores al alcance de la percepción del público (visión, olfato y audición) tanto hacia los alrededores como hacia arriba (copas de los árboles, cielo atardeciendo y de noche) Los espacios que se apartaban de la zona central de actuaciones también podrían ser utilizados con paseos de personajes o voces desde la distancia. Incluso los sectores que no fueran cubiertos con la presencia de los intérpretes se constituirían como la proyección del epicentro de la acción, y esto no implicaba manipular intencionada y completamente cada metro cuadrado del parque sino integrar todo lo que se daba de manera natural e imprevista (ramas movidas por el viento, paseo o ladrido de perros, cantos de pájaros, grillos o la imagen propiamente tal del lugar). En definitiva, el objetivo era integrar todo el espacio, más allá de las ubicaciones de los espectadores, incluso un edificio de departamentos colindante al parque, que con su sola presencia daba la posibilidad de integrarlo a ciertos momentos de la obra.

Hemos señalado que el lugar teatral se instalaba coherentemente con nuestros objetivos referidos a un espacio ritual insertado en un entorno de naturaleza. Dichos objetivos ya se apreciaban en el capítulo cuarto, donde mencionábamos las reflexiones y estudios de Patricia Henríquez y Elba Andrade en cuanto a la concepción que las comunidades originarias de Mesoamérica y del extremo sur, tenían de la naturaleza: Todo lo que forma parte de un territorio natural está provisto de vida y energía, por lo que pasa a constituirse en una presencia, adquiere la categoría de espacio de relación entre los seres humanos y el mundo sagrado, lo que deriva en espacio para la ejecución de rituales contenedores de gestualidades, símbolos y teatralidades²⁷². Recordemos incluso un ejemplo en que Elba Andrade entrega la denominación de escenario teatral al Guillatuwe, aquel espacio ritual de la cultura mapuche, situado en un lugar abierto en medio de un campo y entendiendo lo teatral del espacio por la inserción de elementos cargados de simbolismo, por las acciones y gestos ceremoniales de los participantes y por las frases y cantos intencionados hacia una rogativa, todo lo cual, junto a una serie de objetos significantes, generaba la vivencia de una dimensión o estado de realidad

²⁷² Ver ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012.

fuera del mundo concreto y cotidiano. En este escenario teatral se incluían el sol con sus salidas y ocultamientos, árboles, hierbas, piedras, fuego. *El Templo* del ritual para la cultura mapuche-huilliche era, entonces, la misma naturaleza. Incluso hoy, en las procesiones y celebraciones religiosas de Chiloé, marcadas por el predominio de la fe católica, es completamente vigente la integración del espacio abierto en los ceremoniales religiosos, aun con los años de supremacía del pensamiento mitológico europeo. Esto es especialmente apreciable en la celebración de Jesús Nazareno de Cahuach

El conjunto de ritos y ceremonias de esta celebración solemne se produce en un espacio cerrado: la iglesia o capilla donde se origina y finaliza la procesión de imágenes. Sin embargo, este espacio limitado se expande cuando los celebrantes se desplazan hacia espacios abiertos como la plaza, las calles, la pampa o la playa del pueblo. Pero el espacio es también la naturaleza con sus fiordos y canales, el cielo, el viento, la lluvia. En este macro escenario son paseadas las imágenes que, como símbolos dominantes, se erigen para ser tocadas durante la procesión mayor.²⁷³

Con todo lo señalado en nuestro trabajo, la naturaleza contenida en el parque de la Facultad de Artes, se convierte para nosotros en nuestro lugar teatral, es el espacio-tiempo concreto en el que se genera el espacio abstracto (lugar ficticio y temporalidad imaginaria), en lo que denominamos *templo para el ritual* inspirado en la mitología de Chiloé.

En segundo término, este lugar teatral nos dio desde un principio la posibilidad de concretar un objetivo propio de nuestra experimentación, concordante con uno de los rasgos culturales que identifican al habitante de Chiloé, el que se refiere a la difusión de límites entre lo real y lo imaginario. Todos los elementos contenidos en el espacio concreto formaron parte del espacio ficticio (los árboles, la luz y su declinación hacia la

²⁷³ ANDRADE Elba. Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé. California, E. E. U. U. Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, 2012.p .173

oscuridad por el atardecer) y el tiempo real vivido por el espectador se convirtió en un aliado del tiempo ficticio. Finalmente nuestra estrategia en la creación fue superponer permanentemente el espacio- tiempo real con el espacio- tiempo representado, lo que contribuyó a hacer poco claros los límites entre lo real y lo representado, no hubo un anuncio ni una marcación entre el momento en que el público se acomodó y el inicio de la obra. Se inició así un permanente transitar entre la realidad y lo imaginario, entre el espacio concreto y el espacio representado.

He ahí nuestra propuesta de instalarnos en el lugar ya señalado para tomarlo como la base de nuestra construcción escénica, como elemento constitutivo de nuestras indagaciones en la poética del espacio.

5.3.- Multiplicidad de espacios y tiempos

Componentes de la creación

Hemos de recordar, en primer lugar, que en nuestro trabajo concebimos el espacio escénico desde la idea de Grotowski en cuanto a ser un lugar que no puede competir con la alta tecnología del cine, por lo tanto su fortaleza se encuentra en el uso de los recursos escénicos para afectar la percepción del espectador.

Desde esta perspectiva, al momento de generar el texto dramático y concretarlo en el espacio escénico, hemos tomado una de las características del mito descritas por Levi Strauss en cuanto a ser una historia con temas que se desdobl原因 hasta el infinito. En términos creativos se despertó la imagen de muchas dimensiones conectadas por túneles y con este planteamiento, nuestro trabajo, enfocado en el mito del Invunche, vio la posibilidad de instalar muchos espacios dramáticos y cada uno con su propio tiempo, a causa de la multiplicidad de temáticas abordadas, situaciones y personajes planteados. La mitología de Chiloé y todo lo que implica en términos de tradición, historia y cultura, derivaba hacia una gran cantidad de interpretaciones en las que estaba presente la metáfora y el símbolo, por tanto, se presentaba como un relato que podía generar una serie de imágenes, teatralidades y argumentos.

En segundo lugar hemos considerado también como pilar, la estrecha relación entre inconsciente- sueño- mito planteada por Carl Gustav Jung, lo que significa que los personajes y el argumento de la obra guardan relación con las zonas más profundas del inconsciente. Este aspecto es clave para nuestro trabajo pues proponemos que muchos de los momentos dramáticos llevados a escena provienen del inconsciente del personaje principal, el Invunche (recuerdos, pensamientos, imágenes develadas) o se generan desde el relato de dos personajes: Gerónimo y Coñuecar.

Para efectos de nuestro trabajo, este antecedente derivó a la elaboración de lo que Patrice Pavis denomina espacios interiores²⁷⁴, ya que, además de las proyecciones de la mente del Invunche, los personajes de la obra, en algunos momentos, son espíritus, proyecciones de imágenes remotas que transitan entre lo real y lo irreal, lo mágico y lo terrenal, entre momentos actuales y momentos de la historia del archipiélago (lo que ante el espectador se revela también como imágenes de la memoria colectiva) Esto, a su vez, va en estrecha vinculación con el concepto de la memoria más antigua, aquella que los seres humanos no alcanzamos a distinguir en nuestra propia mente. Esto último es lo que experimentamos escénicamente en base al concepto de *illo tempore* que Mircea Eliade integra en su análisis del mito, es decir, las historias que ocurrieron en “aquel tiempo” perdido en la memoria y que se relacionan con el origen de nuestra identidad derivada desde las culturas originarias, aquello que se podría determinar como un segmento de nuestra personalidad colectiva y que, influidos por la intervención sanguínea europea, negamos o “invunchamos”. Este segmento de nuestra personalidad es, al mismo tiempo, el que emerge desde las sombras del inconsciente y que en nuestra propuesta escénica es representado mediante un sueño del Invunche. En éste ve salir al niño secuestrado, desde la oscuridad de la cueva de los brujos.

Por esta razón, y de manera particular, el sueño cobra importancia como elemento de creación por su sentido simbólico, lo que contribuye a la elaboración de una cadena de significados que den sentido a la narración. No obstante cabe señalar que esta cadena de sentido dentro de la obra no se plantea desde un orden racional aristotélico sino desde la perspectiva del sueño.

²⁷⁴ Ver PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998.

El sueño no es nada parecido a una historia contada por la mente consciente. En la vida diaria se piensa lo que se desea decir... Pero los sueños tienen una estructura diferente. Imágenes que parecen contradictorias y ridículas se apiñan sobre el soñante, se pierde el normal sentido del tiempo y las cosas corrientes pueden asumir un aspecto fascinante o amenazador.²⁷⁵

Cabe recordar las ideas de Jung en cuanto a que los sueños se presentan como una manifestación del inconsciente, a través de símbolos y en ellos se encuentra la posibilidad de recobrar la memoria más antigua que, a su vez, es parte de un inconsciente colectivo. Esta es la forma, entonces, en que- escénicamente- invocamos la esencia del mito del origen.

Del mismo modo, los relatos e imágenes mitológicas son la proyección de esas zonas más profundas del inconsciente del ser humano, por lo tanto es en esta esfera donde aparece lo que Jung define como arquetipos, reconocibles a su vez, en el imaginario europeo (mito cristiano y pagano) y el imaginario mapuche- huilliche (animismo) Nuestra propuesta escénica hace aparecer, entonces, el arquetipo de la madre, reflejado en la Virgen María o la madre del niño imbunchado que, a su vez, contiene la imagen de La Llorona. También acudimos a los arquetipos de la sombra a través de los brujos, al arquetipo del héroe, a través del machi y del niño imbunchado y al arquetipo del paraíso terrenal a través del relato del niño encontrado en la cueva de los brujos, el que habla acerca de la vida de los pueblos y los campos vinculados con nuestra cultura original como país. Es importante señalar que dicho relato del niño rescata textualmente una de las creaciones literarias del escritor chileno Jorge Teillier (“Crónica del Forastero”) ya que nuestro poeta contemplaba, en su obra, precisamente la visión del mito del paraíso terrenal- cultural extraviado en el tiempo.

De ahí también la nostalgia de “los poetas de los lares”, su búsqueda del reencuentro con una edad de oro, que no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del

²⁷⁵ JUNG Carl Gustav. El hombre y sus símbolos. Barcelona, España. Editorial Paidós. 1995, p.39

paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra... Así los poetas actuales persiguen una Edad de Oro de la cual se tiene un recuerdo colectivo inconsciente, buscan los verdaderos alimentos terrestres, reestablecer “la antigua conexión con el dínamo de las estrellas”²⁷⁶

Con esta mención queremos establecer la importancia que tiene el punto de vista de Jorge Teillier, el que es integrado también como elemento de creación dentro de nuestro estudio.

El tercer componente de creación en cuanto a la multiplicidad de espacios es el animismo, rasgo cultural particular de los habitantes originarios del archipiélago. El concepto animista entrega la posibilidad de romper con los criterios de realismo para indagar en la ensoñación, en el carácter etéreo de las imágenes que aparecen y desaparecen. Es esta condición la que da la posibilidad de indagar en lo extraño y en un carácter poético.

Ante nosotros se presentaba una enormidad de posibilidades creativas, pero al mismo tiempo nuestra intención no era desligarnos de todo cuanto se ha hecho en el teatro, anteriormente. Teníamos, entonces, por un lado, la consideración de aspectos de la tradición del teatro occidental y por otro lado el material cultural extraído desde las investigaciones en torno al mito y cultura de Chiloé, para transformarlo en material para la puesta en escena. El procedimiento desembocó en una experimentación con los diversos elementos y al igual que las fusiones en la cultura chilota, nuestro trabajo abrió la búsqueda en el contexto de un sincretismo teatral, en una desarticulación de las normas para efectos de una puesta en escena que sirviera a los intereses creadores. A estas alturas de la investigación, de hecho, ya hemos podido constatar que nuestro proceder no se aparta de todo cuanto se refiere a la inter relación de culturas en la humanidad, en donde toda expresión humana se mezcla y en donde, tarde o temprano, el *purismo* más radical termina derivando, en todo sentido, hacia lo que José Bengoa define como un *hibridaje* el que, a su vez, deviene de un constante proceso de

²⁷⁶ TEILLIER Jorge “*Los Poetas de los Lares*” *Boletín de la Universidad de Chile* (56): p. 53. Mayo de 1965 revista ubicada en sitio web <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97923.html> , Santiago.

*erosión*²⁷⁷ de las culturas. Esta situación implica, entonces, la mezcla de criterios artísticos, estéticos y técnicos de la misma forma en que se mezclaron criterios religiosos al momento de cruzarse las culturas huilliche y española.

Es esta consideración la que nos lleva, por lo tanto, en lo referente a la actuación, a tomar elementos del método realista de Stanislavski (acciones físicas, gestos, psicología del personajes, circunstancia dada, memoria emotiva) o de las propuestas de Jerzy Grotowski (sentido ritual del teatro). Al mismo tiempo hemos decidido insertar aspectos de la danza contemporánea y en lo que se refiere a diseño, considerar los planteamientos de Adolph Appia y Gordon Craig. Todo esto fue material para integrar en una búsqueda en el ámbito del mito y la cultura de Chiloé.

Con todo lo señalado queremos poner de manifiesto que nuestro objetivo ha sido instalar en escena, mediante la utilización de símbolos y la metáfora, mediante los rasgos del mito, del sueño y del inconciente colectivo, un lenguaje cargado de poesía en el espacio.

Esa poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquellos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena, como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura.²⁷⁸

Finalmente, las motivaciones que dieron origen a nuestra búsqueda más todo el proceso de investigación, creación y experimentación dieron lugar a los siguientes espacios.

Espacios dramáticos representados en escena

Espacio real : Es el momento en donde las actrices y actores son ellos mismos inter relacionándose con el público. Este espacio real es el lugar concreto, el parque, en donde las actrices y actores dan la bienvenida a los espectadores a través de un diálogo amigable e individualizado, dan la indicación de dónde tomar asiento, conversan de

²⁷⁷ Ver BENGOA José. La Torre de Babel. *Revista Patrimonio* (44): p. 21. 2007

²⁷⁸ ARTAUD Antonin. El Teatro y su Doble. Barcelona, España. Editorial Pocket Edhasa. 2001, p. 43

manera trivial y espontánea, mientras tanto otros dos actores- músicos interpretan canciones chilotas, con guitarra y acordeón. El público llega al lugar mismo en que será representada la obra y dicho lugar, que adquiere significado por las acciones y conductas de los intérpretes, se define por su uso sin simbolismos, es decir, todo es lo que es: el parque es el parque de la universidad, las sillas son sillas, el pasto y los árboles son lo que son y los actores son ellos mismos relacionándose con el público sin representar personajes. Desde una óptica contemporánea podría señalarse que este aspecto de la obra tiene relación con elementos del performance por producirse un encuentro directo entre las actrices y actores con el público y queda abierta la inmediatez del momento en donde la semiótica se ve reducida pues

las acciones que realizan los performers no significan otra cosa que aquello que llevan a cabo... también los objetos, que encuentran su uso en las acciones, no significan más que lo que son...²⁷⁹

Es decir, la inter relación actor- espectador estará sujeta a lo que suceda en el momento del encuentro entre las personas.

Espacio simbolista : En la explicación de esta forma de constituir el espacio escénico hemos tomado en cuenta la definición de Patrice Pavis en su Diccionario del Teatro, respecto del espacio simbolista que...

Desmaterializa el lugar, lo estiliza convirtiéndolo en espacio subjetivo u onírico sometido a una lógica distinta. Pierde toda especificidad en beneficio de una síntesis de las artes escénicas y de la atmósfera global de la realidad.²⁸⁰

Espacio con elementos realistas : Hemos señalado anteriormente que nuestro trabajo, inspirado en elementos de la mitología de Chiloé, ha integrado dentro de su propuesta escénica la inter relación entre espacio real y espacio imaginario y lo difusos que se vuelven los límites de uno y otro para las personas. Este es un rasgo que durante

²⁷⁹ FISCHER- LICHT Erika. La Atracción del instante. *Revista Apuntes de Teatro* (130): p 11. 2008

²⁸⁰ PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 173

muchos años ha identificado a la sociedad chilota, aun cuando caracteriza también al habitante de Latinoamérica y a todo ser humano de todos los tiempos, como lo hemos analizado en el primer capítulo referente al mito.

Desde este principio, en la puesta en escena se buscó indagar en distintos niveles de representación de espacios, entre los que podemos señalar el espacio realista, o más claramente, el espacio con aplicación de elementos realistas, ya que la puesta en escena “*Invunche*” no ejecuta jamás un espacio escénico realista entendido en los estrictos términos teatrales. De hecho los momentos que, por la interpretación de actores, pudieran reconocerse como contruidos con elementos realistas, no caben dentro de una definición total del estilo debido a que el diseño escenográfico no lo constata. No hay paneles que pretendan representar a cabalidad una casa, una iglesia o una cueva, lo que define la escena es el personaje representado en medio de sectores de la naturaleza, como si fueran espectros que se revelan entre medio de los árboles, como si fueran el eco de una situación capturada en el tiempo. Por lo tanto lo que podemos señalar es que las escenas recogen características de una corriente más vinculada con la literatura del realismo mágico.

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse realismo mágico.²⁸¹

Teniendo en cuenta lo señalado nuestro trabajo escénico contempló la creación de espacios en los que se develaba el recuerdo de una situación real y en donde los actores aplicaban reglamentos del método de actuación de Stanislavky como las circunstancias dadas, el si mágico y perfiles psicológicos en la interpretación de personajes. Este es el caso de la escena del matrimonio Cárdenas con el machi Epulef. Como lo hemos señalado anteriormente, en términos del diseño teatral no hubo un tratamiento realista pues los fundamentos de la creación del espacio contemplaban un sentido animista, en

²⁸¹ USLAR PIETRI Arturo. cit en AXMANN Inga. El Realismo Mágico en la Literatura Latinoamericana. Munich, Alemania. Editorial Grin, 2008, p. 4

el sentido de ser, todos los personajes, apariciones entre medio de los árboles, entre medio del lugar constituido por la naturaleza. Era en ese momento que la materialidad propia del lugar empezaba a ser resignificada y por lo tanto un sector enmarcado entre dos o tres árboles se traducía como una casa chilota, un sector rodeado de matorrales se interpretaba como la cueva de los brujos, un árbol era parte de un potrero en alguna isla de Chiloé. La iluminación, con sus opciones que contemplan luz emanada desde focos teatrales y alógenos o fuego, fue lo que terminaba de definir un espacio y su atmósfera.

Por otra parte, en el objetivo de situar la historia en el archipiélago de Chiloé, la misma naturaleza comenzaba a ser identificada más allá del inmediato parque de la Facultad de Artes, y los árboles, el pasto o el viento se vinculaban con la naturaleza del archipiélago.

En este contexto los personajes ya empezaban a tener una extrañeza, comenzaba a ser la presencia de un tiempo distinto o de una dimensión distinta. Como se ha dicho antes, pasan a convertirse en espectros de un tiempo pasado o proyecciones de un relato mitológico, o en imágenes ficticias de una narración, el eco de una presencia.

Con todo lo señalado la elaboración del espacio dramático se sostiene por tanto, en la iluminación, en el sonido elaborado desde computadores y en textos con mayor sentido musical y poético y fundamentalmente en la interpretación del actor a cuyo aspecto nos referiremos más adelante.

La incidencia del relato en la generación del espacio

Abocándonos, de manera más específica, a uno de los elementos propios de la cultura y la tradición de Chiloé, hemos de referirnos al relato como posibilidad para contar hechos, describir personajes y al mismo tiempo hacer aparecer imágenes y escenas paralelas, relacionadas por su significado. Es este elemento el que nos da la posibilidad de hacer aparecer el espacio mitológico que, a su vez, encuentra conexión con el espacio del sueño, en consonancia con los planteamientos de Jung respecto del inconsciente como generador de imágenes arquetípicas, mitológicas y simbólicas. A través de la palabra se describen y evocan lugares y sensaciones, se pronuncian conjuros en mapudungun, desatándose también el espacio ritual.

Cabe hacer hincapié, que en nuestro trabajo consideramos la palabra como un elemento importante, no sólo por su carácter musical y “como forma de *encantamiento*”²⁸² sino también para establecer un puente de comunicación que permita al espectador tener claridad de lo que ve pues nuestro objetivo es que el espectador entienda lo que aprecia. Si bien en nuestra búsqueda coincidimos con muchos puntos de vista de Antonin Artaud, también es cierto que, diferimos de su apreciación en cuanto a considerar limitado, pueril o “latino” el objetivo de clarificar la puesta en escena a los ojos del espectador a través de la palabra

Latina es la necesidad de emplear palabras para expresar ideas claras. Para mí las ideas claras en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas.²⁸³

Nuestra postura de valorar la palabra como nexo para la comprensión se condice precisamente con nuestro objetivo original de experimentar en un lenguaje que emane desde nuestra zona cultural y para la gente de nuestra zona cultural.

Este es el caso, por ejemplo, del relato que un prisionero- Mateo Coñuecar- hace del Invunche, el que, a su vez, es un **espacio histórico**, por cuanto está inserto en una época real y fecha concreta de la historia de Chile. Dicho relato se va relacionando, en imágenes y acciones paralelas, con la narración que una mujer devota- con apariencia de virgen María- hace de los misterios gozosos de la religión católica. Es decir, se establece un paralelo entre Jesús, el *salvador*, hijo primogénito de la creencia cristiana y el hijo primogénito de una madre cualquiera de Chiloé. Las imágenes se superponen, los relatos se vinculan, los espacios se relacionan como en un diálogo.

En definitiva, lo que sucede en escena es que un espacio encierra a otro: El relato inicial de Gerónimo deriva hacia otro relato (Coñuecar) que, a su vez contiene dos relatos más, paralelos (Madre chilota- Devota). Luego el relato del Invunche se independiza y se desarrolla con escenas de realismo mágico, nuevamente de sueño y de apariciones mitológicas como el deambular de La Llorona. Todo, en su conjunto, va tejiendo una red de laberintos transformando la obra en la metáfora de una cueva con

²⁸² ARTAUD Antonin. *El Teatro y su Doble*. Barcelona, España. Editorial Pocket Edhasa. 2001, p. 52

²⁸³ ARTAUD Antonin. *El Teatro y su Doble*. Barcelona, España. Editorial Pocket Edhasa. 2001, p. 46

pasos secretos, los que llevan a otra dimensión, a uno y otro estado de tiempo y realidad.

Espacio- tiempo- acción, la conjunción para un cronotopo teatral propuesto por Patrice Pavis.

Ya hemos señalado, respaldados en los estudios de Nicolás Gissi Barbieri, Elba Andrade, Jaime Blume Sánchez y Patricia Henríquez, entre otros, la relación vinculante entre ser humano y naturaleza de las culturas originarias de América latina y- en lo que nos concierne- de la cultura de Chiloé. Sumado a esto, en espectros culturales más amplios de la humanidad, también podemos ver que el ser humano vive y se desarrolla en estrecha relación con los espacios que habita.

La percepción del espacio no es una clase particular de “estados de conciencia” o de actos, y sus modalidades expresan siempre la vida total del sujeto, la energía con la que tiende hacia un futuro a través de su cuerpo y de su mundo.²⁸⁴

Desde el planteamiento de Maurice Merleau es posible comprender la relación antropológica entre el ser humano y el espacio que habita. Sus conductas y sus formas de pensamiento se ven condicionadas precisamente por el espacio y en el caso de las comunidades originarias de Chiloé y del chilote actual es precisamente el espacio vital el que determinó su mitología, su religiosidad, su conducta y organización social.

Esta relación entre el ser humano y el espacio se constituye como elemento importante para nuestro trabajo que, circunscrito a lo teatral, se traduce en la relación espacio-tiempo- acción.

Podríamos esperar que el espacio, la acción y el tiempo fueran elementos más tangibles del espectáculo, pero la dificultad consiste, no en describirlos separadamente, sino

²⁸⁴ MERLEAU- PONTY Maurice. Fenomenología de la Percepción. Barcelona, España. Editorial Planeta- Agostini. 1993. p. 298

en observar su interacción. Uno no existe sin los otros dos, pues el espacio/tiempo dramático, el trinomio espacio/tiempo/acción, actúa como un solo cuerpo que atrae hacia sí, como por imitación, al resto de la representación.²⁸⁵

Hemos de comprender, en primer término, que el espacio- tiempo dramático, ligados e inseparables entre sí, comienzan a articularse en cuanto se inicia la acción dramática, por lo tanto es esta situación la que liga espacio- tiempo- acción, es el actor/actriz quien activa la generación del espacio y del tiempo. Pero a la vez podemos apreciar que no sólo el tiempo y el espacio son movilizados por las acciones del personaje sino que también éste se nutre del tiempo y el espacio. Los personajes son atravesados por el tiempo en su vestir y en sus conductas del mismo modo que ven condicionadas sus acciones según el espacio en el que se desenvuelven.

A partir de este análisis Patrice Pavis establece una relación con la noción de cronotopo literario de Mijail Bajtin y señala que, de la misma manera que en la novela una descripción puede alcanzar la categoría de símbolo contenedor de espacio y tiempo, en el teatro es posible que el actor transforme, con su cuerpo y acciones- y nosotros especificamos, con su voz- el espacio dramático en un símbolo o en una imagen contenedora de significados y factible de ser traducida, interpretada,²⁸⁶ por lo que podríamos hablar de cronotopo aplicado al teatro.

Esto es lo que logra la novela según Bajtin: crear una figura, un símbolo a partir de datos concretos; encontrar una figura, una imagen del mundo, tan concreta como abstracta, que dé pie a metaforizar el espacio.²⁸⁷

En vinculación con lo expuesto, en nuestro trabajo entendemos a los actores como seres orgánicos que se relacionan con la organicidad del entorno natural, creando una totalidad que involucra al espectador el que, de manera inherente, también establece

²⁸⁵ PAVIS Patrice. *El Análisis de los Espectáculos*. Barcelona, España. Editorial Paidós. 2000. p. 157

²⁸⁶ Ver PAVIS Patrice. *El Análisis de los Espectáculos*. Barcelona, España. Editorial Paidós. 2000

²⁸⁷ PAVIS Patrice. *El Análisis de los Espectáculos*. Barcelona, España. Editorial Paidós. 2000 p. 167

conexiones con todo lo que le rodea. Nada es ajeno a la realidad desatada en el espacio escénico y todo guarda estrecha relación con la corporalidad del actor. Esto es sumado al concepto animista tomado de las comunidades originarias del archipiélago, en donde no sólo se cree que la naturaleza aloja espíritus sobre naturales sino también que los seres humanos, al fallecer, se convierten en espíritus que se integran a la naturaleza en forma de lluvia, viento, árbol o aves. Esta creencia cultural interpretada desde la noción del cronotopo es la que deriva hacia la ejecución escénica de personajes que contienen, en si mismos, el tiempo y el espacio dramático, transformándose consecuentemente en espíritus que emergen desde el paisaje, como parte del paisaje y como imágenes atrapadas en la historia, proyectadas desde el inconsciente colectivo. Como espíritus que transitan entre los distintos espacios y atraviesan los distintos y múltiples tiempos representados dentro de la puesta en escena. Desde esta base se realiza la relación con la naturaleza de Chiloé y se insertan, además, los diversos espacios sociales a través de la evocación. Dichas imágenes son, en definitiva, nuestros cronotopos.

Refiriéndonos, entonces, a la experiencia concreta de la creación, podemos señalar como cronotopos instalados en escena:

La cueva de los brujos : Esta no solo se instala en escena como el lugar donde están los brujos y en donde se realiza el ritual de invunchamiento, sino que en distintos momentos va adquiriendo dos significados más y diferentes: **1.- La zona del inconsciente del Invunche**, es decir, la zona más profunda de la mente de Manuel, en donde se materializa el concepto de *La Sombra* de Jung y en donde ha permanecido todo el origen personal y cultural olvidado (simbolizado en su madre), los rasgos culturales anulados (simbolizado en el discurso del niño acerca de la antigua forma de vida de una comunidad cultural con creencias y conductas específicas), y el mismo personaje protagónico (simbolizado en el niño que emerge desde la oscuridad de su inconsciente) Contextualizado en la puesta en escena, el Invunche se transforma entonces en una metáfora de toda nuestra sociedad, dentro de la cual yace un rasgo cultural interrumpido en su desarrollo, negado. **2.- Mundo de los espíritus malignos o wekufe:** A partir de los estudios de Gonzalo Rojas Flores, hemos apreciado la creencia de los mapuche- huilliche en un mundo celeste en donde existen los espíritus benignos y su contraparte de los espíritus malignos denominados wekufe. En nuestro trabajo dimos a la cueva de los brujos el sentido de espacio maldito de caos (que no es la visión

judeocristiana del infierno), en donde confluyen todos los *wekufu* que, a su vez, representan, a través de máscaras, a todas aquellas personalidades políticas de la historia que han actuado en contra del hombre, asesinando o sometiendo. Claramente este es un momento en que tomamos partido por una postura frente a la historia, instalando un juicio en contra de quienes significamos como *brujos* que han *imbunchado* a grupos sociales, culturas y personas. Con todo lo señalado es posible constatar el carácter multisémico que se le dio a la cueva de los brujos.

La ciudad- cueva en la que está cautivo el Invunche : Representada por un cubo de 2x 2 mts, la ciudad, como espacio, es enunciada por el actor a través de sus movimientos y a través de la música y los sonidos reconocibles por el público, ya que se trata de sonidos propios de un espacio urbano (motores, sirenas, teléfonos) En primer término el cubo se instala como una representación del actual modelo de espacio para habitar: el departamento pequeño. Este, a su vez, deriva hacia el espacio de la ciudad con sus calles, medios de transporte, oficinas. Por lo tanto el cubo se instala, en cierto modo, como una pantalla en la que aparecen, mediante la evocación, los distintos lugares de la ciudad en la que permanece el Invunche. Pero, de manera paralela, la ciudad es presentada más allá de su significado tácito ya que al mismo tiempo es la representación de un sistema de vida, político y económico ajeno al habitante de Chiloé y, al mismo tiempo, de Latinoamérica. Instalamos, en el cubo el sistema moderno que como cultura no nos identifica y, muy por el contrario, genera una forma de vida que contrasta con nuestra historia cultural. A decir de Pedro Morandé

Para América Latina, en cambio, la modernidad ha significado la irrupción importada de un proceso originalmente ajeno a sus tradiciones... ¿En virtud de qué razón los pueblos latinoamericanos que tienen una tradición cultural de cinco siglos, cuyas raíces remontan a épocas todavía más remotas, deberían abandonar esta “memoria histórica” tras una promesa que los convierta en “transeúntes” hacia la modernidad?²⁸⁸

²⁸⁸ MORANDÉ Pedro. Desafíos Culturales de la Modernización de América Latina: En SABROVSKI EDUARDO y FLORES LUIS. Tecnología y Modernidad en América Latina. Santiago, Chile. Hachette, 1992. p. 34

La ciudad es, en nuestra propuesta escénica, la representación de la modernidad con su forma de vestir, de concebir la vida y su forma de comportarse. Los recursos utilizados para la construcción de este espacio fueron la palabra dirigida hacia una enunciación subjetiva y poética, los soliloquios de un personaje ensimismado y desadaptado que no habla, sino que piensa y cuando habla lo hace con mucha dificultad, casi gruñendo, denotando que su lengua ha sido intervenida, en su condición de Invunche de cuerpo manipulado y torcido por fuerzas culturales y políticas ajenas. Al mismo tiempo acudimos a los recursos del sonido que, encausado en una dirección semántica, cumple una función dramática y evocadora con ruidos de ciudad real yuxtapuesta con melodías extrañas. También la iluminación desarrolla un rol preponderante en nuestro trabajo pues a través de sus luces direccionadas y ubicadas en puntos estratégicos sugiere espacios internos, entendidos éstos como “espacio falto de realidad, susceptible de figurar los mecanismos del sueño en los que el espectador podrá proyectarse”²⁸⁹ y que consideran la representación de espíritus, imágenes de sueños o emanadas desde el pensamiento y la imaginación de los personajes. Por todo lo señalado hacemos incapié en que el sonido y la iluminación cumplen un rol determinante al momento de construir el espacio.

Por todo lo anterior el personaje Manuel, con su deformación corporal y sus soliloquios define la cueva- ciudad, instalando un cronotopo, y se representa como una fusión entre el Invunche del mito original y el Invunche reinterpretado como el hombre anulado de hoy. Se superponen dos imágenes; la del Invunche de 1880 y la del ciudadano moderno, haciendo que aparezca en escena el Invunche de este siglo, el monstruo de la modernidad que fue separado de su memoria histórica y cultural para asumir su rol de hombre moderno. Nuevamente, entonces, tomamos partido frente a la realidad y proyectamos una ideología mediante la confrontación de espacios (naturaleza- ciudad) que a su vez son la metáfora de sistemas culturales, lo cual nos da la posibilidad de desarrollar una reflexión en torno a los modelos de sociedad determinados por mitos, no solamente circunscritos a lo religioso, sino también a lo político, lo económico y lo social.

²⁸⁹ PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 163

5.4.- El Espectador.

De manera continua a lo planteado, otro aspecto de gran importancia en nuestro trabajo ha sido el espectador, más aun cuando nuestra propuesta plantea la conjunción del espacio en el que se sitúa él y el espacio escénico en el que se instala el actor para dar existencia al personaje. Es decir, la ubicación de los espectadores adquiriría una importancia relevante desde el momento en que debíamos tener en cuenta un aspecto tan evidente como la comodidad para apreciar todos los acontecimientos dramáticos hasta hacerlo sentir integrado en el mundo ficticio. Lo señalado se transformó en una dificultad no menos compleja de solucionar puesto que, además de tener la posibilidad de ver sin problemas, el espectador debía estar situado en posiciones compartidas con los actores, de manera que esto lo hiciera sentir dentro del mundo dramático: Al lado de la madre que sufre el secuestro de su hijo, sintiendo que un brujo pasaba a sus espaldas, al lado de un ritual de invuchamiento. En este sentido, desde un primer momento el objetivo era que el espectador estuviera cómodo en su silla, pero no inerte, en ningún caso viendo todos los lugares de la obra con sólo mover los ojos de un lado a otro, sino que estando obligado a acomodar su cuerpo para mirar hacia atrás, hacia un lado y otro. Las pruebas realizadas llevaron a la conclusión de situar a los espectadores alrededor del espacio central, siguiendo la línea de un círculo, pero no de manera continua, sino que dispersos en tres grupos. Al mismo tiempo el espacio dramático se extendía fuera del círculo definido por los espectadores, en coherencia con lo planteado anteriormente respecto de ser, toda la naturaleza del lugar, el espacio escénico.

Por esto, las directrices que guiaron la instalación de los espectadores en las posiciones señaladas provinieron desde elementos de la fiesta campesina de Chiloé. En éstas, las personas se juntan en un lugar abierto que puede ser el patio de una casa, la explanada frente a una iglesia o un sector de campo entre las casas, para celebrar el término de una *minga*, de un *medán* o de una *tiradura de casa*²⁹⁰. En la ocasión se comparte la mejor comida de la zona (asados de cordero, vacuno o mariscos y pescados, papas, ensaladas) a la vez de bailar al compás de la música de campesinos

²⁹⁰ GEDDA Francisco. 1994. Chiloé: Una Comarca Encantada. [video] Santiago, Chile. Sur Imagen. 1 video, 55:41 minutos, sonido, color.

especialmente dedicados a la ejecución de música con instrumentos, entre los que destacan el bombo, la guitarra, el acordeón y el violín chilote.

Desde este antecedente fue posible determinar que los elementos en los que tomaría asiento el público no serían graderías comúnmente utilizadas para teatro callejero, sino sillas sencillas y troncos.

Nuestro objetivo de unificar el espacio de los intérpretes con el espacio de los espectadores busca ser lo que Max Hermann define como “un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes, participantes y espectadores”²⁹¹ y se ve reforzado, en cuanto a nuestro tema rector de tesis, cuando recordamos el estudio entregado por Patricia Henríquez Puentes

El teatro indígena prehispánico propone hasta hoy el establecimiento de una singular relación actor- espectador, según la cual al espectáculo teatral se acude dispuesto a participar activamente, sobre todo porque constituye el momento de la fiesta de la flor y el canto, vía de búsqueda del reestablecimiento de vínculos y de equilibrios con los otros, la naturaleza, la divinidad y el cosmos y por lo tanto, uno de los únicos caminos para fortalecerse espiritualmente.²⁹²

De esta cita se desprende para nosotros una dimensión muy importante en nuestro trabajo, la que dice relación con el reestablecimiento de los vínculos entre las personas y del hombre con su entorno; la comunidad, la naturaleza. Es evidente que lo señalado se reviste de un carácter religioso, lo que también es un derivado de nuestros estudios, pues la cultura de Chiloé, ya lo hemos señalado, es un mundo de sincretismo cultural, lo que involucra también la fusión de visiones religiosas huilliches y españolas. Todo cuanto se refiere a la creencia en espíritus, deidades, seres que emergen desde la naturaleza, sean dañinos o salvadores, está dirigido hacia la relación equilibrada y

²⁹¹ HERMANN Max. cit En FISCHER LICHT ERIKA. La Atracción del instante. Revista Apuntes de Teatro (130): p 25. 2008

²⁹² HENRÍQUEZ PUENTES Patricia. De la Escena Ritual a la Teatral en una obra de Teatro Indígena Prehispánico. Revista Aisthesis (44): p. 76. 2008

armoniosa entre seres humanos y de estos con la naturaleza. Son estos, los criterios de vida de otra sociedad, la sociedad chilota que también, a través del tiempo, ha ido modificando sus concepciones.

En nuestras indagaciones tendientes a experimentar una poética del espacio inspirada en la mitología de Chiloé, acuden los conceptos de la fiesta, las teatralidades propias de la cultura y los elementos temáticos y estéticos de nuestra época. El público es ligado a cuanto acontece en escena y entra en los mismos espacios dramáticos que el actor, está con los personajes, presencia los diferentes tiempos. Es esta la manera de insertarlo en un ritual teatral en donde los límites de lo real y lo imaginario son difusos y en donde se realiza un recorrido por la realidad, la imaginación, momentos históricos, lugares del inconsciente y del sueño. Es lo que señalamos como la multiplicidad de espacios y tiempos.

En este sentido hemos señalado que los recursos para elaborar el espacio escénico no se vinculan con métodos realistas sino con el criterio de la evocación. Concebimos la evocación como un recurso escénico más “democrático” pues no determina físicamente un espacio ante los ojos y los oídos del espectador, sino que lo sugiere. Esto conlleva la posibilidad de expandir el espacio, de concebirlo “como una sustancia no a llenar, sino a extender”²⁹³, ya que en el público cada espectador completa, en su mente, el lugar sugerido a partir de su memoria y su imaginación activada por los estímulos que afectan su percepción. El público es integrado en una teatralidad- en el contexto del hecho teatral- que gatilla el imaginario del espectador, entendiendo con esto que

El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando.²⁹⁴

²⁹³ PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998. p. 159

²⁹⁴ CORNAGO Óscar. ¿Qué es la Teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Revista digital Telón de Fondo*. (1) Agosto 2005. <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>> [consulta: septiembre de 2014)

5.5.- Tratamiento del mito en la puesta en escena

Hemos de señalar que el fundamento de nuestro proyecto guarda relación con recuperar elementos que conforman la cultura latinoamericana y en este sentido nos referimos a aquellos componentes que pueden considerarse entre las bases de un modo de pensar al ser humano y al mundo, un conjunto de criterios para construir sociedad. Es en este contexto que surge el interés por abordar una dimensión de la cultura referida al imaginario social, lo que en si mismo contiene creencias arrastradas desde épocas muy antiguas, temores y fortalezas adheridas a lo largo de la historia, formas de organización social, conductas, tradiciones y costumbres, formas de pensamiento vinculadas al lenguaje.

Este es el estímulo que nos lleva, entonces, a centrar nuestra mirada en el archipiélago de Chiloé, puesto que es en este lugar donde encontramos, de manera más evidente, la persistencia de un imaginario antiquísimo, al punto de mantenerse desmembrado de las creencias oficiales y modernas que mueven al mundo occidental, lo que despierta en quienes miran desde fuera, la curiosidad, la burla, el menosprecio o la admiración. Este imaginario especialmente circunscrito en la mitología es el que conduce nuestra investigación en el contexto de la dirección teatral. Pero al momento de desarrollar nuestra propuesta hemos tenido el cuidado de no caer en lugares comunes de creación, en clichés, en estereotipos y mucho menos en interpretaciones ingenuas. Tampoco ha sido la intención de este trabajo rondar un teatro costumbrista.

Muy por el contrario, nuestro criterio de creación se ha situado en la posición de descubrir los alcances humanos del mito del Invunche, en intentar dar una dirección universal a la interpretación sus de significados. Hemos querido definir la imagen del Invunche como un símbolo de la anulación en el ámbito del ser humano y de la cultura. De la misma manera que los mitos griegos son desarrollados en su contexto cultural pero desplegando significados que tocan a todo el ser humano, hemos querido interpretar al Invunche como la significación del sometimiento de uno por la acción de otro, del hombre por el hombre. En este contexto no solo vislumbramos el sometimiento de la cultura mapuche- huilliche a manos de la cultura europea, sino también la anulación de toda cultura a manos de otra, la dominación de sistemas políticos y

dictaduras, la hegemonía cultural. En nuestro trabajo la relación del brujo con el Invunche es la relación del hombre con el hombre a través de la historia.

Por otro lado hemos querido dejar en evidencia el carácter etéreo de las culturas y los sistemas creados por el ser humano pues son construcciones emanadas desde el imaginario. A este respecto planteamos, en concordancia con María Noel Lapoujade que toda la sociedad de una época, con sus monumentos y edificios, con sus creencias, se desvanece en el tiempo como el sueño que dio pie a su materialización. Como ya lo analizamos en el primer capítulo, es el persistente pensamiento mitológico del ser humano el que da lugar a sistemas económicos y políticos, el que determina modos de conducta social. Dicho pensamiento mitológico emana, a su vez, desde el inconsciente, arrastrando sentimientos, deseos, temores y derivando hacia la explicación de una realidad, hacia la elaboración de estructuras sociales. Siendo el imaginario de un grupo social, entonces, el origen de un sistema, presentamos la realidad construida por el hombre, como parte de un laberinto de imágenes envueltas en sueños. Planteamos, en “Invunche” a personajes que, desde principio, a fin son seres etéreos como la realidad que los cobija, tanto en espacio como en tiempo.

...estos actores no eran sino espíritus; se han disipado en el aire, en el ingrátido aire, y, como la infundada trama de esta visión, torres orladas de nubes, espléndidos palacios, templos solemnes, y hasta el mismísimo globo, si, y con él quienes lo hereden, han de disolverse y, tal como esta tramoya insustancial, se desvanecerán sin dejar rastro. Somos de la misma materia que los sueños y el sueño envuelve nuestra propia vida.²⁹⁵

5.6.- Materialidad al servicio de la puesta en escena

La ejecución de la puesta en escena tuvo como bases fundamentales tres recursos que contribuyeron de manera definitiva a la elaboración de los distintos espacios. Estos fueron la iluminación, el vestuario y el sonido.

²⁹⁵ SHAKESPEARE William. La Tempestad. Acto IV. Primera edición. Buenos Ares, Argentina. Grupo Editorial Norma. 2000. p.116

No nos parece adecuado hablar de escenografía pues, si bien se situaron dos estructuras (un cubo de 2x 2 mts y una pequeña plataforma con elementos identificatorios de una iglesia de Chiloé) estas sólo definían dos espacios de un total de quince. La ausencia de una escenografía se explica simplemente por el hecho de haber sido la misma naturaleza que se definió como espacio de representación. Ya hemos señalado que el mismo lugar teatral fue el que, transcurridos los primeros minutos de la obra, se transformó en el espacio- tiempo de los personajes y en los diferentes múltiples espacio. Todo lo que era inherente al lugar (árboles, ramas, pasto, matorrales) pasó a ser resignificado. El principio motor de ejecutar la puesta en escena en medio de un entorno natural no era solamente intervenir el lugar, sino internarse en él para que toda su organicidad fuera parte de la historia. En consecuencia la construcción de una escenografía no era parte de nuestros procedimientos.

Lo que si era imprescindible era activar los recursos escénicos que contribuyeran a potenciar la significación del lugar y es en este contexto que aparecen los recursos de iluminación, vestuario y sonido los que, a su vez, ejercen un enorme poder para afectar la percepción del espectador y por lo tanto se instalan como recursos con efectivo poder de evocación.

Luz- Iluminación

Para los objetivos de nuestro trabajo, la luz se constituye como un elemento imprescindible, no sólo por el hecho de iluminar los espacios para ser vistos, sino también por ser un elemento ante el cual los seres humanos somos altamente sensibles en términos de percepción.

La luz es algo más que la causa material de lo que vemos.
Incluso desde el punto de vista psicológico sigue siendo una de las experiencias humanas más fundamentales y poderosas.²⁹⁶

²⁹⁶ ARNHEIM Rudolph. Arte y Percepción visual. Madrid, España. Editorial Alianza. 1979. p 335

Desde esta afirmación de Rudolph Arnheim es posible entender que en muchas culturas y religiones la luz haya sido y siga siendo asociada a conceptos como la redención, la verdad, o la vida. En contraposición, la sombra ha generado temor, inseguridad, incertidumbre. Carl Jung denomina como arquetipo de *la sombra* precisamente a aquel que contiene en él lo que la siquis quiere negar, esconder u olvidar, lo que de manera conciente no nos atrevemos a enfrentar.

El trabajo de iluminación de nuestro montaje entonces, estuvo fundamentalmente enfocado en la explotación de la luz y la sombra. La particularidad de poner en práctica lo señalado, estaba dado, no por la oscuridad de una sala cerrada, sino por la oscuridad natural de la noche, en medio de la naturaleza. Esto ya se constituía como un estímulo decisivo a considerar para la puesta en escena, ya que la oscuridad circundante dada por la noche se instalaba, en la percepción del espectador, de una manera diferente a la oscuridad provocada por muros. No por nada la noche es invocada permanentemente por escritores y poetas. Junto con ser un aspecto susceptible de explotar con el objetivo de afectar la sensibilidad del espectador, la oscuridad dada por la noche se presentaba también como significado al estar vinculado con el concepto ya enunciado de *la sombra* de Jung., puesto que todos los espacios y todos los sonidos emanaban desde esa oscuridad contextualizada como el inconsciente.

Dirigida la mirada hacia el archipiélago de Chiloé, inmediatamente establecemos los vínculos con la oscuridad desde la cual emanan los relatos mitológicos, el secretismo de *La Recta Provincia*, la fatalidad y la muerte, el temor provocado por el Invunche:

Para evitar que fuesen vistos, estas salidas eran nocturnas, sus gritos y chillidos sembraban el terror entre quienes los oían. Según se aseguraba quienes los veían quedaban “enlesados” de por vida. Algunas versiones indican que solían ser sacados de la cueva con el expreso propósito de infundir temor a la gente²⁹⁷

²⁹⁷ ROJAS FLORES Gonzalo. Reyes Sobre la Tierra. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002. p. 138

En la ejecución de la puesta en escena consideramos dos fuentes de luz. Una se refirió a la luz natural que se producía al atardecer de un día de verano, media hora antes de oscurecer y la otra fue la luz artificial emanada desde los recursos tecnológicos a disposición.

Los primeros minutos de la obra se debían realizar con la luz del atardecer para plasmar, en el espectador, la idea, o más claramente, la sensación del ser humano sujeto a los tiempos de la naturaleza. Ya habíamos señalado anteriormente que la elección de un lugar con predominancia de lo natural perseguía provocar en los asistentes un contacto directo con lo orgánico del entorno, dando así la posibilidad de identificarse perceptivamente con los elementos naturales. Aprovechar el paso desde la luz del día a la oscuridad de la noche, entonces, era una estrategia importante de considerar en el objetivo de afectar sensorialmente al espectador, en beneficio del sentido total de la obra. Las personas que asistían a la función llegaban caminando entre medio del parque y viendo todo a su alrededor por la luz del día, llegaban a un lugar. Pero media hora después de haberse iniciado la representación ya estaban en medio de la noche, es decir, en cierta forma, a nivel perceptivo, estaban en otro lugar distinto al que habían llegado.

Desarrollándose ya la obra, en la noche, teníamos la posibilidad de generar imágenes que resaltaran el misterio vinculado al ocultismo de los brujos o la ritualidad propia del cristianismo, según la ubicación de los focos.

Los límites de la luz en un espacio mostraban, siempre, ramas de árboles, o matorrales, o el vacío de la oscuridad producido por la profundidad del terreno.

Hemos de considerar uno de los aspectos esenciales de nuestro proyecto, cual es la creación, mediante el sentido evocador, de una multiplicidad de espacios dramáticos. El paso de uno a otro debía realizarse de una manera que produjera, en el espectador, la sensación transitar espacios del sueño y del inconciente.

Haber decidido realizar la puesta en escena en un lugar inserto en la naturaleza convirtió la ejecución del proyecto en otro desafío creativo, pero más que nada en un desafío de producción. Esto porque, en lo referido a la emisión de luz artificial, no existían accesos cercanos a corriente eléctrica, lo que obligaba a gestionar una cantidad

considerable de extensiones de cable. Del mismo modo se presentaba la dificultad de que la luz de los focos veía disminuida su efectividad al diluirse en un lugar sin muros o telones negros. Estos dos problemas se veían agudizados ante la realidad de no contar con la cantidad suficiente de focos para solucionar una problemática considerable e inherente a la propuesta original.

Vestuario

El criterio para el diseño y realización del vestuario fue tomar como base la materialidad. Esto significó considerar elementos vinculados con la organicidad del lugar teatral y espacio escénico, pero más aun con el paisaje y forma de vida propia de Chiloé. Por tanto los recursos considerados para la construcción del vestuario fueron el cuero, la lana, conchas, maderas y plumas de pájaros.

Sonido- Música

Cuando dirigimos la atención hacia la cultura de Chiloé podemos encontrar una amplia gama de elementos que la caracterizan. Uno de esos elementos son los sonidos propios que emanan tanto desde su geografía, flora y fauna, como desde sus manifestaciones sociales. A este respecto hablamos de sonidos como el mar, el viento, sonidos emitidos por animales y aves, la música de origen Huilliche y la actualmente conformada por rasgos españoles e indígenas. Hablamos también de voces y de lenguajes como las que arribaron con los gallegos y las que ya permanecían como los chonos y payos. Hablamos de su música, cantos y rogativas.

Elaborar una propuesta escénica inspirada en la mitología de Chiloé, derivaba inevitablemente hacia un universo sonoro que motivaba el escuchar y que al mismo tiempo se transformaba en la posibilidad de reproducirlo en un contexto escénico.

Es importante señalar que un elemento que dio la claridad para definir el espacio escénico, en nuestro, proyecto fue el Kultrún, instrumento mapuche- huilliche que guarda una profunda relación con el mundo sagrado y que, desde el momento de su elaboración entre el machi y la comunidad, se sigue una serie de acciones de carácter

ritual que le van dando poder para convocar energías de la comunidad y del mundo espiritual. Entre otros atributos del Kultrún, son sus dibujos cargados de simbolismo los que le dan un sentido cósmico.

El diseño del *Kultrún* no es una mera decoración estética carente de significado, cumpliendo tal función ornamental sólo para quien no está interiorizado con los contenidos simbólicos de la cultura mapuche. En realidad, él está cargado de un profundo significado cósmico totalizador.²⁹⁸

Del mismo modo, en el espacio escénico, se definieron trazados y zonas que contendrían significados y energías propias de cada personaje o de algún sentido específico. El espacio escénico, entonces, se convertía en un Kultrún gigante en el que se trazaban líneas de desplazamiento con significados y sentido ritual, a la vez de constituirse como un trazado con sentido narrativo.

A partir de esta situación inherente se podía comenzar a elaborar un conjunto de intervenciones a través de la luz, elementos escenográficos, sonido emanado desde computadores, presencia de actores y resignificación de elementos naturales presentes en el lugar. Todo, entrelazado en una unidad, daría sentido al lugar, dando paso entonces a un espacio escénico dotado de significados y carga dramática.

5.7.- El actor- actriz y su proceso

Hemos señalado anteriormente que el espacio- tiempo dramático comienza a articularse en cuanto se inicia la acción dramática y que el actor/actriz es quien activa los significados del espacio y del tiempo en escena.

Para los propósitos de la puesta en escena, entonces, era fundamental centrar el trabajo en el actor/ actriz para la elaboración de un *espacio gestual*²⁹⁹ que instalara el espacio ficticio y en donde el intérprete se transformara en el eje central de la representación. La

²⁹⁸ GREBE María Ester. El Kultrun Mapuche: un Microcosmo simbólico. Revista Musical Chilena. Vol. 27. (123-1): p. 14. 1973.

²⁹⁹ Ver PAVIS Patrice. Diccionario del Teatro. España, Barcelona. Editorial Paidós Ibérica, 1998.

actriz y el actor debían explorar las posibilidades de movilidad que el terreno húmedo, extenso, abierto y disperejo les entregaba, debían definir la proxémica y, más aun, debían explorar en la experiencia kinestésica, concentrándose en las variaciones de forma y tiempo de su movimiento físico, en su respiración, en la forma de mirar, en la conciencia de cada parte de su cuerpo para exteriorizar sus emociones y sensaciones, pero al mismo tiempo resignificar el espacio como un lugar en el que el tiempo se transformaba en una serie de túneles y pasadizos hacia una y otra dimensión en donde estaban alojados espíritus, historias, mitos, reminiscencias de sucesos pasados, energías, voces y presencias grabadas entre los árboles y el pasto. Cada espacio estaría conectado con otro y otro espacio, cada uno *en* su propio tiempo (pasado, presente, sueño, mito) y *con* su propio tiempo (lento, vertiginoso) También se presentaban dos espacios simultáneamente, se abría un espacio dentro de otro espacio.

Era importante, en el periodo de ensayos, dirigir las destrezas y la expresividad del actor hacia un estilo de actuación caracterizado por la experimentación y en cuyos soportes estaba la actuación performática, el método de Stanislavski, la danza, la música, criterios de actuación enunciados por Antonin Artaud y de manera más determinante los conceptos de Jerzy Grotowski respecto de actuaciones.

El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación”.³⁰⁰

Más claramente; las actuaciones no partirían definidas por un estilo, sino que se irían definiendo a partir de las necesidades de la puesta en escena.

Puede resultar extraño observar una mezcla tan diversa de referentes, no obstante esta integración de estilos obedece a la necesidad de llevar a escena los distintos niveles de realidad derivados desde la cultura de Chiloé y propuestos en nuestro trabajo. La materialización escénica de personajes que dialogan en un casa típica de Chiloé, o de un

³⁰⁰ GROTOWSKI Jerzy. Hacia un Teatro Pobre. México. Siglo XXI Editores. 2011. p. 10

hombre dando una declaración judicial, requería considerar elementos del método de Stanislawski como las circunstancias dadas y el sí mágico, pero cuando se trataba de componer un espacio vinculado con el inconsciente o con un lugar vinculado con la religiosidad y la mitología, era necesario romper la representación realista y tomar caminos de experimentación coincidentes con lo observado por Antonin Artaud en el teatro balinés:

Toda la trama ceñida y sutil de los gestos, en las modulaciones infinitamente variadas de la voz, en esta lluvia sonora que parece caer en un inmenso bosque, en los entrelazamientos también sonoros de los ademanes... he aquí toda una serie de gestos rituales cuya clave no poseemos y que parecen obedecer a indicaciones musicales, extremadamente precisas, con algo más que no pertenece generalmente a la música y parece destinado a envolver el pensamiento, a perseguirlo, a apresararlo en un sistema inextricable y cierto.³⁰¹

En este sentido cabe señalar que el paso desde los momentos realistas a los momentos no realistas podía ser difuso o claramente marcado ante los ojos del espectador. Este es el caso de la declaración de Mateo Coñuecar que comienza siendo realista, pero a medida que desarrolla su relato acerca del Invunche va modificando su gestualidad, su mirada y expresividad vocal pues el personaje entra en su propio relato de un lugar mitológico, de la intrusión de un personaje mitológico en la realidad del isleño.

Otro objetivo de esta etapa era crear vínculos, instalar los criterios de trabajo, los que apuntaban a un sentido de mutua colaboración, lealtad y respeto entre todos. Con esto ya se pretendía dirigir la sensibilidad del actor hacia uno de los aspectos ideológicos de la obra, cual es el sentido de comunidad propio de los antiguos habitantes de Chiloé. Era importante que los actores se sintieran trabajando tranquilos, en un ambiente de comunidad.

³⁰¹ ARTAUD Antonin. *El Teatro y su Doble*. Barcelona, España. Editorial Pocket Edhasa. 2001, p. 66

El director puede ayudar al actor en este complejo y agonizante proceso sólo si está tan calurosa y emocionalmente abierto al actor como el actor está en relación con él.³⁰²

Desde esta perspectiva sería posible no sólo acercarse a los motivos de la puesta en escena, dentro de un trabajo riguroso, sino también preparar al grupo para momentos de crisis dentro del proceso, los que por cierto se hicieron presentes en más de una ocasión hasta el punto de poner en riesgo la finalización de la etapa de montaje.

Fundamentalmente la voz y el cuerpo debían ser preparados para expresar una serie de realidades enmarcadas en distintos espacios. La voz no solo sería dirigida hacia la pronunciación de textos sino también hacia la expresividad del canto pues desde los primeros ensayos se descubrió que el texto tenía más musicalidad de la que se creía en un principio. El texto del personaje Renato, se develaba como un canto, lo que exigía un desempeño vocal máximo que sería consecuente con el tiempo y acción ritual de la escena y, por ende, también con la corporalidad constituida por gestos y danza ritual. Del mismo modo, al ver la escena de *La Devota* es posible apreciar un ritual dado por la plegaria del “Rosario”. Estos dos momentos, entre otros, dan la pauta de que toda la obra es un gran ritual contenido en la fiesta comunitaria.

Tal característica implicaba una preparación del actor a través de ejercicios con mucha música, de manera de sensibilizarlo ante el ritmo, las melodías y soltar, al mismo tiempo, su cuerpo a través de la danza. Era imprescindible preparar al actor no sólo en cuanto a sus facultades vocales, corporales, emocionales y energéticas sino también espirituales pues el trabajo artístico era abordado desde la perspectiva del mito y no de la ciencia.³⁰³

³⁰² GROTOWSKI Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. México. Siglo XXI Editores. 2011. p. 42

³⁰³ Ver GROTOWSKI Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. Especialmente los capítulos “*El nuevo Testamento del Teatro*” y “*El Teatro es un Encuentro*”. En ellos es posible apreciar toda la coincidencia de criterio- o tal vez la influencia del director polaco- respecto de los modos de enfocar la actuación.

El actor hechicero

Partiendo desde la base que cada creador está influenciado por su cultura podemos entender a Grotowski cuando habla de su concepción del actor santo. Este criterio podría deducirse cuando señala que el teatro es un encuentro en donde...

Cada productor debe buscar encuentros que convengan a su propia naturaleza. Para mi esto quiere decir los grandes poetas románticos de Polonia, pero también significan Marlowe y Calderón... para mi son como las voces de mis ancestros y esas voces nos llegan desde las fuentes de nuestra cultura europea.³⁰⁴

Deducimos que si, en su búsqueda creadora, el director europeo habla de ancestros culturales que lo conectan con su propia naturaleza, su creación total debe estar regida por sus mitos y tradiciones culturales.

En nuestro caso, y derivado de nuestros estudios respecto del mito, cultura y tradición de Chiloé, descubrimos una teatralidad y criterios para una poética del espacio que pasan por concebir al actor como un hechicero. Si el actor transforma todo con sus gestos³⁰⁵ y con la palabra³⁰⁶, si es un ser que toma conciencia absoluta de su cuerpo y de sus energías, hasta diferenciarse de otras personas, si tiene un exhaustivo manejo de su siquis, entonces se encuentra con las capacidades desarrolladas por los chamanes, machis y hechiceros de distintas partes del mundo. En lo que respecta a nuestras indagaciones señalamos de manera específica a los machis y hechiceros Huilliche y mapuche con sus manejos de energías, estados de trance y relatos mágicos y míticos³⁰⁷ en los que se despliega una serie de teatralidades enmarcadas en el ritual religioso, al igual que los rituales religiosos de las antiguas danzas miméticas griegas. Señalamos también a los denominados brujos nahuatl de mesoamérica que mediante el manejo de

³⁰⁴ GROTOWSKI Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. México. Siglo XXI Editores. 2011. pp. 52, 53

³⁰⁵ GROTOWSKI Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. México. Siglo XXI Editores. 2011. p. 42

³⁰⁶ Ver BROOK Peter. *El Espacio Vacío*. Barcelona, España. Ediciones Península. 2002 y GRIFFERO Ramón. *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago, Chile. Ediciones Frontera Sur, 2011.

³⁰⁷ Ver ROJAS FLORES Gonzalo. *Reyes Sobre la Tierra*. Santiago, Chile. Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello. 2002.

sus centros energéticos corporales (denominados centros de encaje) se transforman “en otro”³⁰⁸ o el ritual del Kloketen, perteneciente a los Selknam, en donde los adultos de la tribu inician a los jóvenes a la vida adulta mediante representación de espíritus. Entendemos, con lo señalado y a lo largo de esta tesis, que los sacerdotes, hechiceros o chamanes de diversas culturas se han valido de la teatralidad y de habilidades en el manejo de si mismos para ejercer su rol de líderes religiosos y conductores de actos mágicos. El actor, entonces, desde la perspectiva de nuestra investigación es ese ser mágico con el poder de transformar los espacios ante los ojos del espectador, el ser capaz de afectar la percepción, la imaginación y la emoción de los observantes a través de la voz, sus gestos y acciones, su energía y su entrega espiritual. El actor es en nuestra propuesta un hechicero conciente del origen de su magia

Mas, hemos de recordar al mismo tiempo que el mago primitivo conoce solamente la magia en su aspecto práctico; nunca analiza los procesos mentales en los que su práctica está basada y nunca los refleja sobre los principios abstractos entrañados en sus acciones.³⁰⁹

Volvemos a citar estas palabras de James Frazer pues concebimos al actor como un hechicero que, a diferencia del mago primitivo, si es conciente de los procesos que conllevan a lo mágico del teatro.

Solo nos queda reiterar que este actor hechicero, para nuestro propósito, está en comunión con el espacio escénico, el que, a su vez, se convierte en el espacio para el rito, para evocar e invocar El actor en comunión con la naturaleza y como proyección energética de la naturaleza, en un proceso llevado desde la perspectiva mística y no psicológica.

³⁰⁸ Ver CASTANEDA Carlos. El Conocimiento Silencioso. Distrito Federal, México. Editorial Planeta mexicana. 2008.

³⁰⁹ MALINOWSKI Bronislaw. Barcelona, España. Magia, Ciencia y Religión. Editorial Planeta- de Agostini, 1993, p. 27

Conclusiones

Llegados al momento de recoger las conclusiones finales de este trabajo de investigación es posible determinar logros importantes así como también imprecisiones, puntualmente en la aplicación de los conocimientos en el montaje de tesis. Tanto logros como errores dejan ante nosotros la posibilidad de continuar adelante con un camino de creación en el que aun queda mucho por descubrir y experimentar.

Por una parte se nos ha hecho evidente que la base de nuestro propósito teatral no es algo nuevo, sino que se sitúa como la continuación de un camino ya iniciado. En este sentido reconocemos en los planteamientos de Antonin Artaud, en su obra “El Teatro y su Doble”, las bases de una búsqueda de lenguaje teatral desde la cultura más próxima a nosotros. Coincidimos plenamente con muchos de los criterios de Jerzy Grotowski en su libro “Hacia un teatro Pobre” y a pesar de haber pretendido alejarnos de Artaud y de Grotowski- en nuestro prejuicio por lo europeo-, en los orígenes de nuestra investigación, hoy reconocemos ser seguidores de sus propuestas, pero en el ámbito de nuestra cultura.

Nos referimos con esto al teatro que va más allá de lo construido por Europa y que va más allá de lo racional. Nos referimos al teatro que recoge los modos de pensar y las teatralidades de una cultura, alojada en cono sur, entrando así en el terreno del pensamiento mitológico y en el ejercicio de un lenguaje basado en elementos culturales como 1.- El pensamiento mágico y mítico 2.- El relato 3.- El sentido de comunidad 4.- El lenguaje: su potencial fonético, capacidad de generar imágenes y de modificar la percepción de la realidad 5.- El sincretismo religioso que fusiona el animismo propio de las culturas originarias y el cristianismo europeo 5.- Las teatralidades emanadas de las tradiciones religiosas y sociales. 6.- La concepción de la naturaleza como lugar del ser humano y de relación.

Descubrimos en el relato la recuperación de una expresión inherente al hombre del archipiélago y la fuente para la generación de una teatralidad escénica constituida por la actuación, la danza, el canto y la música. Todo, a su vez, insertado en el contexto del ritual que convoca creencias y tradiciones, a la vez de adentrarse en modos de pensamiento ancestral que nos identifican y nos ligan como habitantes de una zona

cultural específica. Reconocemos también como forma de construir espacios escénicos, en el contexto del sincretismo, la presencia definitiva de elementos de la modernidad y cómo la tradición está atravesada- y a veces destruida- por la tecnología y el actual modelo económico que mueve a conductas sociales. Pero también encontramos la interrelación en el ámbito de la creación, apreciamos cómo las manifestaciones artísticas y el pensamiento creador se han ido fusionando sin tapujos ni limitantes.

Todo lo señalado ha constituido el material de trabajo y a la vez la guía para experimentar en una poética del espacio particular y cuyas definiciones son:

1.- La utilización del espacio natural como lugar de representación, aprovechando su organicidad y fuente natural para la afectación de la percepción del actor y el espectador. De esta manera se da pie a la elaboración de espacios ficticios de representación en los que se integra, como recurso escénico, lo inherente al lugar: el viento, la brisa, la temperatura, la vegetación, los sonidos emanados de organismos vivos.

2.- El uso del relato como principio creador de las teatralidades a desarrollar en escena y teniendo en cuenta, a la palabra, como un recurso no solo para dar claridad a la historia frente al espectador, sino también como material fonético y de creaciones melódicas.

3.- Considerar al actor- actriz no solo como un intérprete, sino también como un ser conectado con el lugar teatral para transformarse, a la vez, en un conductor de energías propias y de energías emanadas desde el entorno natural.

4.- La elaboración de gestualidades escénicas a partir de ritualidades de raigambre mapuche- Huilliche y religiosidad popular.

5.- La integración de elementos propios del pensamiento cultural de la tradición de Chiloé, lo que se refiere a relatos mitológicos y pensamiento mágico. Todo en el objetivo de explorar en el pensamiento pre- racional, los componentes primigenios de la conducta humana, adscrita a un entorno cultural.

6.- Establecer una relación con el espectador caracterizada por la interpretación de ideas claras, en el sentido de abrir canales de expresión que le permitan comprender lo que ve en escena. Postulamos que es imprescindible tener como uno de los objetivos prioritarios, la elaboración de lenguajes con códigos que el espectador entienda y/o lo afecten perceptivamente. Si bien es cierto creemos en la libertad absoluta para la elaboración de lenguajes a través de signos, símbolos y metáforas, también creemos que no se puede perder de vista el sentido de la comunicación efectiva en el teatro, por lo que es muy importante crear lenguajes que se alejen de todo tipo de expresión críptica.

Quedamos en deuda con un desarrollo más preciso y acabado en cuanto a la gestualidad. Es ésta la que nos permite ahondar en la definición de espacios cargados de atmósfera. No obstante entendemos esta deuda como un camino que se abrió a la luz de la experiencia concreta de montaje, por lo tanto hay mucho que indagar, corregir y perfeccionar en un camino de búsqueda que pretende ser coherente con lo que Grotowski denomina un teatro de encuentro, un encuentro con nosotros como cultura.

Bibliografía

Andrade Elba, “*Iglesias, Imágenes y Devotos. Rito y Teatralidad en la Fiesta Patronal de Chiloé*”, Elba Andrade, Ediciones de Gestos, Colección Historia del Teatro, California, Estados Unidos, 2012.

Areco, Macarena. “*Bestiario Ciberpunk: Sobre el Imbunche y otros monstruos en Ygdrasil de Jorge Baradit*”, Revista Aisthesis, N°49, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile, Santiago, 2011.

Ariza, Javier, “*Las Imágenes del Sonido*”, Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha, España, 2003.

Arnheim, Rudolph. “*Arte y Percepción visual*”, Rudolph Arnheim, Editorial Alianza, 1979, Madrid, España, 1979.

Artaud, Antonine. “*El Teatro y su doble*”, Editorial Edhasa, Barcelona, España, 1978.

Axman Inga. “*El Realismo Mágico en la Literatura Latinoamericana*”. Munich, Alemania. Editorial Grin, 2008

Bachelard Gastón. “*La Poética del Espacio*”, Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina, 2000.

Barthes, Roland. “*Mitologías*”, Duodécima edición en español, Siglo XXI Editores, Coyoacán, México, 1999.

Bengoa, José. “*La Torre de Babel*”, Revista Patrimonio Cultural N° 44, Dirección de Bibliotecas, archivos y museos, Santiago, Chile, 2007

Berrocal, Laura. Página web de la novela gráfica “*El Brujo*”, Laura Berrocal, <http://elbrujo.carlaberrocal.com/> y <http://www.eurolatinpresscultura.com/cultura/actualidad/792-elbrujo-carlaberrocal-mitologia-chilota-en-comics>

Beuchot, Mauricio. “*Semántica de las Imágenes. Figuración, Fantasía e Iconicidad*”, Siglo XXI Editores, México, 2007.

Biblia Latinoamericana, Ediciones Paulina Verbo Divino, Madrid, España, 1972.

Blanco Mallada, Lucio. *“El Espacio: Visión y Representación”*, artículo para la Revista Oppidium N° 1, 2005, Universidad SEK, Segovia, España, 2005.

Brecht, Bertold. *“Pequeño Organon Para Teatro”*, texto disponible en, <http://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948>

Brook, Peter. *“El Espacio Vacío”*, Ediciones Península, Barcelona, España, 2012.

Brook, Peter. *“La Puerta Abierta”*, Peter Brook, Alba Editorial, Barcelona, España, 1994.

Brook, Peter. *“Más Allá del Espacio Vacío”*, Alba Editorial, Segunda edición, Barcelona, España, 2004.

Boissier, Sergio. *“El Imbunche en la Política del Estado Chileno”*, documento disponible en Redelaldia, <http://www.redelaldia.org/?El-Imbunche-en-la-politica-del-2007>.

Bueno Román, Víctor. *“Chile y el Invunche: Sobre un mito mapuche. Ideología, memoria e identidad”*. Análisis disponible en página web Kaosenlared, <http://old.kaosenlared.net/noticia/chile-invunche-sobre-mito-mapuche-ideologia-memoria-identidad>, 2008.

Castaneda, Carlos. *“El Conocimiento Silencioso”*, Editorial Planeta mexicana, Distrito Federal, México, 2008.

Carbajo García, Felipe. *“El Japón que yo he Vivido”*, Editorial Visión Libros, 2010, Madrid, España, 2010.

Cárdenas Álvarez, Renato, *“El Libro de la Mitología; historias, leyendas y creencias mágicas obtenidas de la tradición oral”*, Editorial Atelí, Punta Arenas, Chile, 1997.

Cárdenas Álvarez, Renato. *“Manual del Pensamiento Mágico y la Creencia Popular”*, Ediciones Challanco, edición, Castro, Chiloé, 2005.

Cárdenas Álvarez, Renato. *“Manual del Pensamiento Mágico y la creencia Popular”*, Editorial Challanco, 2005, Castro, Chile, 2005.

Cárdenas Álvarez, Renato. *“El Libro de la Mitología”*, Renato Cárdenas, Editorial ATELI, 1998, Punta Arenas, Chile, 1998.

Cavada, Francisco J. *“Chiloé y los Chilotos”*, estudios de folklore y lingüística de la provincia de Chiloé, imprenta Universitaria, Santiago, Chile, 1914.

Diario La Tercera, Sección Nacional, J. R Maldonado y G. Rodrigo Reportaje 29 de Abril de 2007.

Edwards Bello, Joaquín. *“Mitópolis”*, Biblioteca popular Nascimento, Santiago, Chile. 1973.

Edwards Bello, Joaquín. *“Mitologías”*, Editorial Nascimento, Santiago, Chile, 1973.

Eliade, Mircea. *“Mito y Realidad”*, Editorial Labor S.A, Barcelona, España, 1991.

Eliade, Mircea. *“Mito, Sueños y Misterios”*, Mircea Eliade, Editorial Kairós, Barcelona, España, 2001.

Féral, Josette. *“Acerca de la Teatralidad”*, Editorial Nueva Generación, Buenos Aires, Argentina, 2003.

Franz, Carlos. *“La Muralla enterrada”*, Editorial Planeta, Santiago, Chile, 2001.

Frazer, James. *“La Rama Dorada”*, James Frazer, Ediciones F.C.E España, España, Madrid, 1994.

Gadamer, Hans Georg. *“Mito y Razón”*, Hans Georg Gadamer, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1997.

García Barría, Narciso. *“Tesoro Mitológico del Archipiélago de Chiloé”*, Narciso García Barría, Editorial Andrés Bello, quinta edición 1997, Santiago, Chile, 1997.

García Canclini, Néstor. *“Cambió la Arquitectura Corporativa”*, Revista Patrimonio Cultural N° 44, Dirección de Bibliotecas, archivos y museos, Santiago, Chile, 2007

García Canclini, Néstor. *“Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales”*, Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, Universidad de Colima, México, 2007

Gissi Barbieri, Nicolás. *“Aproximación al conocimiento de la memoria Mapuche-Huilliche en San Juan de la Costa”*, Nicolás Gissi Barbieri, Universidad de Chile, Facultades de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, Santiago, Chile, 1997.

González Pulgar, Jeannette. *“Proceso a los Brujos de Chiloé, primer acercamiento: El Proceso Judicial”*, documento de charla dictada por Jeannette González Pulgar en el II seminario Chiloé Historia del Contacto, Junio de 2010. Documento a disposición en portal web de la municipalidad de Ancud

Griffero, Ramón. *“La Dramaturgia del Espacio”*, Ediciones Frontera Sur, Santiago, Chile, 2011.

Grotowski, Jerzy. *“Hacia un Teatro Pobre”*, Editorial Siglo XXI Editores, México, 1970.

Grupo Chilhué. *“Exégesis”*, DVD con interpretación de 14 danzas de Chiloé. Obra financiada por Consejo Nacional de la Cultura 2007. Santiago, Chile, 2007.

Gustav Jung, Carl. *“El hombre y sus símbolos”*, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1995.

Gustav Jung, Carl. *“Arquetipos e inconsciente colectivo”*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1982.

Guazzo, Francesco María. *“Compendium Maleficarum”*, Editorial Club Universitario, Alicante, España, cap. XI, 1988.

Hafemann, Michelle. *“Hay que pensar en la cohabitación de las culturas”*, artículo para la revista Patrimonio Cultural N° 44, Dirección de Bibliotecas, archivos y museos, Santiago, Chile, 2007

Henríquez Puentes, Patricia. *“De la Escena Ritual a la Teatral en una obra de Teatro Indígena Prehispánico”*, Revista Aisthesis N° 44, Universidad Católica de Chile, 2008.

Hormigón, Juan Antonio. *“Investigaciones Sobre el Espacio Escénico”*, Alberto Corazón Editor, Madrid, España, 1970,

Lapoujade, María Noel. *“Filosofía de la Imaginación”*, María Noel Lapoujade, Siglo veintiuno editores, Coyoacán, México, 1988

Leclercq- Marx, Jacqueline. “*Los Monstruos Antropomorfos de Origen Antiguo en la Edad Media. Persistencia, Mutaciones y Recreaciones*”, Revista Anales de la Historia del Arte, Número Extraordinario 1. Dedicado a: II Jornadas Complutenses de Arte Medieval, Universidad Complutense, Madrid, España, 2010.

León, Marco Antonio. “*La Cultura de la Muerte en Chiloé*”, Ril Editores, Santiago, Chile, segunda edición 2007

Lévi- Strauss, Claude. “*Mito y significado*”, Ed. Alianza, Madrid 1995.

Levi- Strauss, Claude. “*Lo Crudo y lo Cocido*”, Fondo de Cultura Económica México, 1968.

Maldonado Henríquez, Nancy Noemi. Tesis “*Rasgos Estilísticos de las Fantomimas de Miguel Ángel Asturias*”, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2006. Disponible en http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1764.pdf

Malinowski, Bronislaw. “*Magia, Ciencia y Religión*”, Bronislaw Malinowski, Editorial Planeta- Agostini, 1948.

Mansilla Torres, Sergio. “*Chiloé y los dilemas de su identidad cultural...*”, Revista Alpha Nº 23, Universidad de los Lagos, Osorno Chile, 2006.

Mansilla Torres, Sergio. “*Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña*”, Convergencia; revista de ciencias sociales, Nº 51, Universidad Autónoma del Estado de México, 2009.

Merleau Ponty Maurice. Fenomenología de la Percepción. Barcelona, España. Editorial Planeta- Agostini. 1993

Moledo, Leonardo. “*Los Mitos de la Ciencia*”, Editorial Planeta, Buenos Aires, Argentina, 2008.

Molina Herrera, Evaristo. “*Mitología Chilota*”, texto a disposición en Anales de la Universidad de Chile, <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/11780>

Morel, Héctor V. “*Diccionario Mitológico Americano: Dioses, Razas, Leyendas*”, Editorial Kier, Buenos Aires, Argentina, 1987.

Muñoz Gutiérrez, Carlos “*La Metafísica del Espacio*”, *A Parte Rei* revista de filosofía, N° 70, Julio de 2007

Nietzsche Friedrich. “*Segunda Consideración Intempestiva*”, Editorial Libros del Zorzal, 1ª ed. Buenos Aires, Argentina, 2006.

Página web de Editorial Mythica, <http://mythica.cl/cb/?p=205>

Pavis, Patrice. “*Diccionario del Teatro*”, Editorial Paidós Ibérica, 1998, España, Barcelona, 1998.

PAVIS Patrice. *El Análisis de los Espectáculos*. Barcelona, España. Editorial Paidós. 2000

Poffet, Laetitia. “*Bosque Nativo y pequeños propietarios Mapuche Huilliche Chiloé, Chile*”, Laetitia Poffet, Federación de comunidades huilliche de Chiloé, Prácticas de fin de estudio, Agro París Tech, Institut des sciences et industries du vivant et de L’Environnement, París Institute of technology for life, food and environmental sciences 2007.

Pradenas, Luis. “*Teatro en Chile: Huellas y Trayectorias, Siglos XVI- XX*”. LOM Ediciones, Santiago, Chile, 2006.

“*Proceso a los brujos de Chiloé*”, documento judicial disponible en página web, Memoria Chilena, <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=juicioalosbrujosdechiloe>.

Revista de Cultura, Diario El Clarín, Argentina, 2008, disponible en página web http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Hans-Thies-Lehmann-Teatro-posdramatico-politico_0_755924664.html

Rojas Flores, Gonzalo. “*Reyes Sobre la Tierra*”, Editorial Biblioteca Americana, Universidad Andrés Bello, 2002, Santiago, Chile, 2002.

Sabrovski Eduardo y Flores Luis. *Tecnología y Modernidad en América Latina*. Santiago, Chile. Hachette, 1992

Sánchez, José A. “*La Escena Moderna*”, Ediciones Akal, Madrid, España, 1999.

Santini, Adrián. *“Encierro y Sustitución en el Obsceno Pájaro de la Noche de José Donoso”*, Editorial RIL Editores, Santiago, Chile, 2011.

Subercaseaux, Bernardo. *“Problemas y desafíos territoriales”*, Revista Patrimonio Cultural N° 44, Dirección de Bibliotecas, archivos y museos, Santiago, Chile, 2007

Shakespeare William. *La Tempestad. Acto IV. Primera edición. Buenos Ares, Argentina. Grupo Editorial Norma. 2000*

Tangol, Nicasio. *“Diccionario Etimológico Chilote”*, Editorial Nascimento, Santiago, Chile, 1976.

Trastoy, Beatríz. Zayas de Lima Perla. *“Lenguajes Escénicos”*, Editorial Prometeo Libros, 2006, Buenos Aires, Argentina, 2006.

Trumper, Bernardo. *“El Espacio Escénico”*, Departamento de Artes de la Representación, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1975.

Turner, Víctor. *“La Selva de los Símbolos”*, Víctor Turner, Siglo XXI Editores, Cuarta edición 2005, Madrid, España, 2005

Urbina Burgos, Rodolfo. Documento *“Contacto Hispano- Veliche, Etapa Fundante de Chiloé: 1567- 1630”*, II Seminario: Chiloé, Historia del Contacto, DIBAM, 2010.

Uslar Pietri, Arturo. *“Realismo Mágico”*, artículo disponible en Internet en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf>

Valdivieso, Jame. *“El mito de Sísifo y su significado en el mundo actual: Los mitos en Latinoamérica: Bolívar, José Martí y Fidel Castro. Desdén y anemia de los mitos nacionales: Lautaro y la Araucana”*, artículo de la revista Atenea, primer semestre, N° 487, Universidad de Concepción, Concepción, Chile, 2003.

Veinstein, André. *“La Puesta en escena, Teoría y Práctica del Teatro”*, André Veinstein, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, Argentina, 1962.

Vera, Robustiano. *“El Azote, el Tormento y las Incomunicaciones Como Medios de Descubrir Delitos”*, Robustiano Vera, Revista Forense Chilena, Año séptimo, tomo VII, Concepción, Chile, 1891.

Verlag, Lemcke. *“Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX”*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, 1989.

Vicuña Cifuentes, Julio. *“Mitos y Supersticiones”*, Editorial Nacimiento, 1947, Santiago, Chile, 1947.

Villegas, Juan. *“Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual”*, Ediciones de Gestos, Irvine, California, Estados Unidos, 2000.

Villegas, Juan. *“Historia Multicultural del Teatro y las Teatralidades en América Latina”*, Editorial Galerna, 2005, Buenos Aires, Argentina, 2005.

Zea, Leopoldo. *“La Filosofía Americana Como Filosofía sin Más”*, Editorial siglo XXI Editores, decimosexta edición.