



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
ESCUELA DE PREGRADO

CUANDO EL LAZO SE ROMPE: DESINTEGRACIÓN DE LA FAMILIA MAPUCHE
EN EL TEATRO CHILENO DEL SIGLO XXI

CAMILA FARÍAS GAJARDO

Seminario de grado: Crítica de imaginarios sociales u construcción de utopías en el teatro
chileno (siglos XX y XXI)

Informe final de Seminario de grado para optar a la Licenciatura en Lingüística y Literatura
Hispánica, mención Literatura

Profesor guía:

EDUARDO THOMAS DUBLÉ

Santiago de Chile, 2020

A Juana y Victoriano por haber estado

A Jacqueline y Daniel por estar

INDICE

1. AGRADECIMIENTOS.....	3
2. PALABRAS INICIALES.....	4
3. MARCO CONCEPTUAL Y TEÓRICO.....	5
3.1 Los imaginarios sociales.....	5
3.2 La familia.....	6
3.3 La familia mapuche.....	7
3.4. La otredad.....	8
3.5 Didascalias.....	11
4. EL TEATRO DEL NUEVO MILENIO.....	12
5. LAS VOCES ACALLADAS: MÓNICA PÉREZ.....	16
6. EL DRAMATURGO <i>CHAMPURRIA</i> : DAVID ARANCIBIA.....	19
7. <i>RUCACAHUIÑ</i> : EL PRIMER ANTECEDENTE SOBRE LA DESINTEGRACIÓN DE LA FAMILIA MAPUCHE.....	24
7.1 Sobre el autor.....	24
7.2 Aurelio Díaz Meza y el contexto de su teatro.....	25
7.3 La zarzuela.....	28
7.4 Rucacahuiñ.....	31
8. <i>VOCES EN EL BARRO</i>	35
8.1 LA REDUCCIÓN DE LOS “OTROS”.....	35
8.2 CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA Y TEATRAL DE LA OBRA.....	38
8.3 LAS REALIDADES QUE EVOCA LA MEMORIA.....	41
9. <i>ÑUKE</i>	54
9.1 LA CRIMINALIZACIÓN DEL CONFLICTO EN LA ARAUCANIA.....	54
9.2 <i>ÑUKE</i> , UNA MIRADA INTÍMA HACIA LA RESISTENCIA MAPUCHE Y SU CONFLICTO FAMILIAR.....	58
10. REFLEXIONES FINALES.....	71
11. BIBLIOGRAFIA.....	75

1. AGRADECIMIENTOS

Primeramente, me gustaría agradecerles a Mónica Pérez y David Arancibia por crear estas obras con personajes tan entrañables denunciando una situación que como país hemos ignorado desde siempre. Creo una vez haberle dicho a Mónica que la razón por la que su obra me emocionó tanto fue porque crecí con mis bisabuelos, y dentro de las muchas historias que me contaban, una de ellas era su vida en el campo cuando eran niños y estaban obligados a trabajar. En ese entonces era común el maltrato y la sobreexplotación por parte de los patronos. A medida que fui creciendo, me di cuenta de lo poco que se visibiliza esa realidad de nuestro país, tratándosele como una historia negra. Sin embargo, cada cierto tiempo, alguien trata de contar ese pasado tan latente en las zonas rurales del país, pero siempre lo hacen desde la burla, reduciendo todo ese sufrimiento en simple comedia para teleseries nacionales. Por eso, gracias, Mónica.

Gracias también a ambos por regalarme minutos de conversación para hablarme acerca de ustedes y su proceso creativo. No estoy segura, pero me parece que está es la primera vez que alguien estudia de manera formal *Voces en el barro* y *Ñuke*, así que cuando les llegue una copia de este trabajo, espero no decepcionarlos y que en el futuro más gente se interese por su trabajo, el que sin duda merece todo el reconocimiento posible.

Me gustaría agradecerle también a mi profesor guía, Eduardo Thomas, sé que este año fue uno de los más difíciles para intentar concentrarse y avanzar con nuestras vidas porque de pronto, el mundo pareció detenerse sin aviso y tuvimos que aprender a vivir en un constante período de aprendizaje y adaptación, pero creo que al final de todo logramos ajustarnos y apoyarnos en conjunto como seminario. Muchas gracias por los consejos, la motivación y por estar cada semana presente para nosotros sin importar qué.

Por último, quiero agradecerle a mi familia por estar ahí cuando ni yo misma quería estarlo, por el apoyo y la contención que siempre aprecio aunque no lo diga seguido. Y gracias también a mis amigos, a aquellos que han estado conmigo desde que teníamos seis años y creíamos que la vida siempre se trataría de aprender las vocales y dibujar estrellas. En especial a Catalina, gracias por acercarte cuando íbamos en kínder a contarme la historia más fantástica sobre una mujer que tenía la capacidad de transformarse en un gorila, desde entonces, siempre has estado ahí, a veces cerca y otras lejos, en mis momentos más felices y

también los más tristes. Gracias por leer los avances de este trabajo aunque fuera de madrugada y la vida te pesara (a veces eso pasa, más en estos tiempos) y siempre darme tu más sincera opinión.

Muchas gracias a todas las personas que mencioné y a las que olvidé. Sin ustedes este camino habría sido mucho más difícil de lo que fue.

2. PALABRAS INICIALES

Este trabajo tratará sobre la desintegración de la familia mapuche y cómo este imaginario de una familia monógama empobrecida instalado en el teatro chileno, aparentemente, por Aurelio Díaz Meza en 1912 con su zarzuela chica denominada *Rucacahuiñ*, ha ido desmoronándose cada vez más hasta quedar transformado en un núcleo completamente destruido dada una serie de factores.

Y es que, a partir de entonces, con la publicación de esta zarzuela, se instala en el teatro chileno un imaginario de familia mapuche ya mermada por los intereses económicos por parte del Estado que surgieron a partir de la mal llamada Pacificación de la Araucanía, y que con el transcurrir de los años, no ha ido más que empeorando debido a las reducciones del territorio mapuche acaecidas durante la mitad del siglo XX, o bien, por la militarización de la región en conflictos recientes. En este sentido, se hace imprescindible estudiar, con cada análisis, el contexto de producción en que se desarrolla la acción en cada obra.

Para dar cuenta de lo anteriormente señalado, se estudiarán las piezas teatrales del 2000, *Voces en el barro* de Mónica Pérez y *Ñuke* de David Arancibia, centrando el estudio en las figuras del padre y la madre, respectivamente. Respecto a la primera obra se estudiarán las vejaciones y violencia sistemática de la figura paterna contra la familia protagonista y las consecuencias que esta trae en la vida de los personajes, en tanto en la segunda pieza, el enfoque recaerá en la madre y la ausencia del hijo, todo lo cual deriva en la desintegración final de la familia mapuche.

Finalmente, se buscará demostrar cómo el imaginario de familia mapuche fuertemente respetado por este pueblo (dado que es uno de los pilares fundamentales de su cultura), ha sido instituido por la imagen de esta misma familia siendo desintegrada en el

teatro del 2000 por causa de los diversos procesos históricos y socioculturales que han debido enfrentar desde la instauración de un Estado-Nación.

Es importante señalar que el motivo para trabajar este tema surge como la necesidad de otorgarle más representación, por una parte, a las dramaturgas nacionales, muchas veces olvidadas por la crítica, y por otra, a las comunidades indígenas, en especial la mapuche, pues si bien existen numerosos estudios sobre ellos en el ámbito de la historia o ciencias sociales, no ocurre así en la literatura. Por tanto, ambos motivos se engloban en la obligación de representar estas otredades, de darles un espacio donde puedan visibilizarse tanto ellas como sus problemáticas, muchas veces olvidadas. Últimamente, de reivindicarlas. Acción que después de los eventos transcurridos a finales del 2019, parece ser más necesario que nunca.

3. MARCO CONCEPTUAL Y TEÓRICO

Para el análisis y desarrollo de este trabajo, se utilizarán una serie de conceptos alrededor de los cuales será posible llevar a cabo la presente investigación, por lo que se hará necesario una breve definición de cada uno. Dado que el tema central de este trabajo es la desintegración del imaginario social de la familia, en especial el de la familia mapuche, la cual ha sido vista, en especial sus integrantes, como un “otro” aparte del Estado chileno, serán estos los conceptos elegidos para este marco.

3.1 Los imaginarios sociales

Los imaginarios sociales son aquellos que permiten visualizar a la sociedad como representaciones colectivas o construcciones de mundo, las cuales darían cuenta de sistemas de identificación y de integración social, así como también, de las ideologías y de las redes simbólicas que subyacen en los modos de relacionarse entre los individuos de dicha representación colectiva (Moya 40-41). Los imaginarios son las bases de las instituciones tales como como el lenguaje, las normas, la familia, los modos de producción, entre otros, asimismo como por las significaciones que estas instituciones representan, es decir, tótems, tabúes, dioses, polis, mercancía, riqueza, patria, etc., (Castoriadis 4). Las instituciones conforman el nivel simbólico de una sociedad, y a su vez, determinan nuestra conducta, formación y reacción, es lo que nos hace decir: “desde que tengo memoria sucede así”.

Por lo demás, los imaginarios establecen un sentido de legitimización de la dominación social debido a que el poder, piensa Maffesoli -citado por Carretero-, necesita revestirse de una aureola simbólica desde la cual germine una *servidumbre voluntaria*, es decir, una aceptación interiorizada del orden social por parte de los dominados que surja de su propia voluntad sin necesidad de recurrir al uso de una violencia externa sobre ellos (Carretero 207).

El orden social se funda, de este modo, en una cosmogonía de la que cristaliza una tradición y que consolida la vida de una sociedad. Es por esto por lo que se debe entender a las sociedades desde la religión con el sentido de religamiento, esto es, una unión y/o relación del sujeto con la naturaleza, la sociedad, la cultura, la historia. Es el elemento que une a la sociedad con un pensamiento aceptado, el cual opera como una creencia (Carretero 207).

3.2 La familia

Sin duda, la familia, de acuerdo a lo anteriormente señalado, corresponde a un imaginario social, pues existen y existieron diversos modelos familiares que fueron cambiando con el tiempo de acuerdo al orden social imperante. Por lo demás, como señala Tamara Hareven en el estudio “Historia de la familia y la complejidad del cambio social”, la naturaleza de la familia misma es cambiante y diversa, por ello, el ideal es conseguir entender la familia en varios contextos de cambios, permitiendo al mismo tiempo que los niveles de complejidad sigan su curso en diferentes puntos del tiempo histórico. Se ha de comprender, entonces, la relación entre el tiempo individual, el tiempo familiar y el tiempo histórico, para así, lograr comprender lo que familia significa (Hareven 102).

No obstante lo anterior, y para los propósitos de este estudio, definiremos el término *familia* de acuerdo al mediano consenso a que se ha llegado por parte de varios pensadores clásicos de la realidad social durante el siglo XX. De esta forma, para Pierre Bourdieu la familia es el lugar de la acumulación y transmisión del capital económico, simbólico y social, en tanto existiría una estrecha relación entre la familia nuclear tradicional, el Estado moderno y las elites dominantes que éste genera (cit. en Gutiérrez y Osorio 105). Mientras que, de acuerdo a Claude Levi-Strauss, los pilares comunes y universales de la familia son el matrimonio; el marido, la esposa, y los hijos, aunque es concebible que otros parientes

encuentren su lugar cerca del grupo nuclear; la unión de estos miembros se da mediante lazos legales, derechos y obligaciones económicas, religiosas y de otro tipo; finalmente, todo se ordena de acuerdo a una red precisa de derechos y prohibiciones sexuales, siendo la principal el veto al incesto, más una cantidad variable y diversificada de sentimientos psicológicos, tales como amor, afecto, respeto, temor, entre otros (Levi-Strauss 6).

Asimismo, es importante señalar que para Levi-Strauss la modificación de la familia se dará siempre como consecuencia de intereses económicos y sociales, ya que el matrimonio, como la base de la familia, no se origina en los individuos, sino que por el contrario, entre los grupos interesados (otras familias, linajes y clanes), puesto que se considera al matrimonio como el dispositivo legal más importante que poseen las familias para establecer alianzas entre ellos, y así, acumular recursos (Levi-Strauss 8). De ahí que la mayoría de las sociedades prefiera el matrimonio poligámico, sin embargo, dada la disminución de los recursos, tierras, riquezas, y en consecuencia, la imposibilidad de sostener una familia numerosa, esta preferencia ha cambiado por la familia tradicional monogámica que todos conocemos hoy en día.

3.3 La familia mapuche

Para comprender cómo se ha ido modificando progresivamente el imaginario social de la familia dentro de la comunidad mapuche, se debe, en primera instancia, determinar cómo, para ellos, está conformada esta institución. Dicho lo anterior, la sociedad mapuche formaba su estructura de poder a partir de dos instituciones que generaban su entramado social e identidades territoriales: por una parte se encontraba la familia polígama extensa, y por otra, la jefatura patriarcal del lonco o cacique, en donde se conservaba la institucionalidad del patrilineaje y la virilocalidad. Estas dos instituciones formaban y daban vida a la unidad económica doméstica, las redes sociales, el sistema de jefaturas políticas y la identidad territorial, teniendo como base dos conceptos que sustentaban la identidad mapuche: el lof y el territorio (Pacheco 3).

Ambas instituciones, esto es, la familia y el lonco, se sustentaban en el sistema de normas y regulaciones sociales que organizaba la estructura social de la sociedad mapuche denominado *Ad-mapu*. El *Ad-mapu* regulaba las relaciones de intercambio social, la

formación y educación de los jóvenes, los matrimonios y sus reglas de intercambio, y resolvía los conflictos que podían surgir al interior de los distintos clanes familiares, permitiendo además regular el comportamiento político y militar de los loncos. Así, la base de la estructura social de la sociedad mapuche era compuesta por el *Ad-mapu* como sistema de normas y sanciones, administrado principalmente por los hombres mayores del grupo (Guevara cit. en Pacheco 3).

En cuanto al matrimonio, era esta unión la que daba forma a los sistemas de parentesco y a la institución familiar mapuche, pues era a través del matrimonio que se constituía un entramado de redes sociales definidas por el parentesco de sus miembros. Por lo demás, dado que el matrimonio permitía la constitución de una familia polígama extensa, el número de sus integrantes ayudaba a sostener la economía doméstica, como también, la acumulación de recursos económicos y simbólicos del jefe de familia. De esta forma, el matrimonio polígamo y sororal tenía como fin satisfacer dos funciones fundamentales en la vida mapuche: la económica y la política. Así mientras más extensa era la familia, mayores podían ser el enriquecimiento y el bienestar al que pudieran acceder los miembros.

Consecuentemente, tener un gran número de esposas no era sólo demostración de riqueza, sino que significaba para el lonco una mayor posibilidad de acrecentarla con los trabajos artesanales que las mujeres realizaban, y que posteriormente comercializaban en las ciudades. De igual forma, la presencia de las hijas incrementaba las posibilidades de aumentar la riqueza de la familia al recibir la dote de ella al casarse, como también un mayor número de esposas aumentaba la mano de obra y la reproducción familiar. Mientras que, por otra parte, los hijos varones ayudaban en las actividades agrícolas y ganaderas, por lo que, en la medida en que hubiese más hijos hombres, era mayor el número de mano de obra para la ganadería y el cultivo de las tierras pertenecientes a la familia (Pacheco 4).

3.4. La otredad

En definitiva, la familia mapuche era una institución poligámica, cuyos pilares se encontraban centralizados en la economía y la política que les otorgaba la tenencia y trabajo de sus tierras. No obstante, este imaginario comenzó a verse asediado e imposibilitado por las políticas de un Estado chileno que despojó a los mapuche de sus tierras, bienes y organización, relegándolos a una reducción territorial limítrofe con sus dominios

hegemónicos. Así, los mapuche comenzaron a ser percibidos por el resto de la sociedad chilena *huinca* como una otredad.

Con respecto a lo último señalado, el filósofo francés Tzvetan Todorov en el libro *La conquista de América*, estudia el problema de la otredad, a la que se refiere como el descubrimiento de los otros en uno mismo, esto es, el momento de realización sobre las diferencias propias en comparación al resto, pues al percatarnos de esta disimilitud, podremos darnos cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y que por el contrario, nos encontramos completos de disimilitudes que nos separan del resto. Se puede concebir a ese resto como el Otro en relación con el *yo*; o bien como un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos. Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los “normales”; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad, que será, según los casos, cercana en cuanto al plano cultural, moral e histórico, o bien, lejana: extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie (Todorov 13).

El tipo de otredad que utilizaremos para la realización del presente informe es la otredad interior. Sin embargo, parece relevante con el propósito del mismo, señalar que los mecanismos y consecuencias de este tipo de otredad en el Estado chileno provienen directamente de la clase de otredad exterior y lejana a causa de un suceso acaecido siglos atrás. Efectivamente, el “descubrimiento” de América y la inevitable colisión entre las culturas indígena y europea, marcaría de forma dramática nuestra percepción sobre el *otro*, así como también, las relaciones de poder entre las diferentes alteridades que se siguen manteniendo a día de hoy.

La figura central en este nuevo modo de caracterizar y dirigirse a quienes no son iguales al *yo* con el que me identifico, y que por lo demás, serán determinantes en la manera en que se trata a los pueblos originarios hoy en día en nuestro país, es Cristóbal Colón, aquel primer hombre que llegó a convencer a los Reyes Católicos para financiar sus viajes en busca de nuevas rutas marítimas comerciales hacia las Indias, pero que contrariamente a sus planes, lo que encontró fue un “nuevo” continente con “nuevas” gentes.

Y es que la actitud de Colón respecto a los indios descansa en la manera que tiene de percibirlos. Se podrían distinguir en ellas dos componentes, que se vuelven a encontrar en el siglo siguiente y, prácticamente, hasta nuestros días en la relación de todo colonizador con el colonizado. Por una parte, piensa en los indígenas como seres humanos completos, que tienen los mismos derechos que él, pero entonces no sólo los ve iguales, sino que también idénticos, y esta conducta desemboca en el asimilacionismo, en la proyección de los propios valores en los demás. Mientras que por otra parte, piensa en ellos a partir de la diferencia, la cual se traduce inmediatamente en la superioridad del colonizador y la inferioridad de los indios: se niega a la posibilidad de que exista otro con iguales capacidades a las propias, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo (Todorov 50).

De acuerdo a lo anterior, Colón quiere que los indígenas sean como él, es decir, como los españoles. Es asimilacionista en forma inconsciente e ingenua; su simpatía por los indios se traduce “naturalmente” en el deseo de verlos adoptar las costumbres del hombre europeo (Todorov 51), así como el establecimiento de una relación donde los españoles dan la religión y toman el oro, pero ¿y si los indígenas no quieren dar sus riquezas? Entonces habrá que someterlos, militar y políticamente, para poder quitárselas a la fuerza; dicho en otras palabras, colocarlos, esta vez sí desde el punto de vista humano, pero en una posición de desigualdad e inferioridad (Todorov 53). Todorov dice: “Colón descubrió América, pero no descubrió a los americanos” (57).

Efectivamente, la percepción de Colón respecto a los habitantes de América era una de indiferencia, en tanto para él, los indígenas no eran más que objetos que podían ser sometidos y vendidos, dado que no eran considerados iguales como humanos, ni tampoco culturalmente diferentes, por lo que no existió un especial interés por estudiarlos, y en consecuencia, comprenderlos.

Sin embargo, contrariamente a lo anterior, existió otra figura dentro de la conquista americana que triunfó haciendo lo que precisamente Colón ignoró, esto es, dedicarse al conocimiento de los indígenas y sus signos. Se trata de Hernán Cortés, el conquistador que logró dominar el Imperio Azteca. Y es que desde su llegada a dichas tierras, el conquistador se encargó de conocer la historia de aquellas personas, no con el fin de respetarlos, sino que para conquistarlos, y finalmente, someterlos. Fue así como se enteró de las disputas internas

dentro del Imperio, las que luego ocupó a su favor durante todo el transcurso de su campaña. Ya durante la fase final de su empresa, tiene a sus órdenes un ejército de tlaxcaltecas y de otros indígenas aliados, numéricamente comparable con el de los mexicanos; ejército del que los españoles ya sólo representan, en cierta forma, el apoyo logístico, o la fuerza de mando (Todorov 63).

Este método de conquista basado en el conocimiento del otro fue utilizado también por los occidentales en lo que Edward Said denominó “orientalismo”, es decir, la dominación del otro a partir del conocimiento que se tiene sobre ellos, en tanto “el conocimiento da poder... en una dialéctica de información y control cada vez más beneficiosa” (Said 59). De este modo, es a través de este conocimiento sobre otras culturas donde la raza dominante justifica su dominio, puesto que conocer un objeto es dominarlo, tener autoridad sobre él, y autoridad aquí significa para “nosotros” negarle autonomía -al país oriental en el caso de Said, pero puede aplicarse a cualquier otro territorio geográfico-, porque los conocemos, y, en cierto sentido, sólo existen de esa forma, por lo que nosotros somos quienes deben decidir lo que es mejor para ellos, pues ellos no lo saben, en tanto, son inferiores (Said 55).

Y, para lograr esta relación de dominio sobre el otro, se creó un discurso cargado de una serie de términos, imágenes, retóricas, figuras y vocabularios que ayudaron a delimitar, incluso más, la diferencia entre el “nosotros” y el “otro”, y en consecuencia, su dominación. Así, las diferencias que permiten el sometimiento del otro se van creando a partir del lenguaje, de la creación de un discurso que diferencia a la humanidad en razas inferiores y superiores, en personas capaces, justas, inteligentes, honestas, mientras que el resto es mentiroso, ladrón, deshonesto, incivilizado. Por tanto, la figura del “otro” se crea a partir de las características contrarias a las propias, generando así divisiones que se han utilizado en el pasado y se utilizan en el presente para insistir en la importancia de la distinción entre unos hombres y otros con fines que, en general, no han sido ni son especialmente admirables (Said 70). Podemos concluir por tanto, que esta percepción del otro como un ser inferior al que debe someterse proviene desde la primera llegada de un europeo a suelo americano es la que se mantiene vigente en la actualidad y es reflejada tanto en *Voces en el barro*, como en *Ñuke*.

3.5 Didascalias

Por último, los textos que estudiaremos son obras de teatro, de modo que deben estudiarse como tales. Para ello, es imprescindible referirnos a aquellos términos que hacen que un texto sea conceptuado como texto de teatro, y no, por ejemplo, una novela. Con el fin de lograr esta premisa, utilizaremos el estudio realizado por Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral*, donde hace referencia a dos componentes distintos e indisociables: el diálogo y las didascalias (17). De acuerdo a la autora, las didascalias son aquel texto que, además de las acotaciones, comprenden todas las indicaciones espaciales mencionadas a través de los diálogos de los personajes, respondiendo de este modo a las preguntas *quién* y *dónde*; igualmente hacen referencia a los nombres de los personajes, ya sean estos referidos en un parlamento, o bien, escrito al interior del texto. En definitiva, las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinando, de este modo, una pragmática, en otras palabras, las condiciones concretas del uso de la palabra (Ubersfeld 17).

Pero entonces cabe la pregunta: ¿quién habla en el texto teatral, quién es el sujeto de la enunciación? Dicha respuesta será la que nos permita distinguir de manera fundamental la función del diálogo y las didascalias. Así, es posible indicar que en el diálogo, quién habla, es aquel al que denominamos como *personaje*, el cual debe ser distinguido del autor, ya que este último encuentra su propia voz en las didascalias (Ubersfeld 17).

Es en esta distinción donde se hace evidente que el autor escribe para que *otro* y *otros* hablen en su lugar (Ubersfeld 18). Y es esta idea la que es relevante para nuestro estudio, dado que las obras a analizar no se estudiarán como la expresión de la personalidad, sentimiento o problemas del autor, sino que por el contrario, se referirá a las carencias, dolores, pérdidas y decisiones de estas cinco hermanas despojadas de todo en *Voces en el barro* y de la tristeza silenciosa de Carmen en *Ñuke*, pues sus autores cedieron sus voces a estos seres, para que sean ellas, a través de su representación, quienes relaten la historia de las injusticias sobre sus familias, y en consecuencia, su pueblo.

4. EL TEATRO DEL NUEVO MILENIO

Los escritores teatrales del 2000 son los herederos de los 80 y 90. Son los ahora directores-dramaturgos que crean escuelas y compañías de teatro en torno a sus características particulares de creación, ya que al poseer diversos conocimientos teatrales,

filosóficos, literarios, entre otros, la poética teatral cambiará de acuerdo con las necesidades y propuestas de cada autor. No obstante, a pesar de lo anteriormente señalado, existen rasgos comunes presentes en la mayoría de las creaciones de este período que se repiten, como es el caso de *Voces en el barro* y *Ñuke*, ambas obras escritas por autores que se inician como tales aproximadamente en el año 2000, por lo que son acreedores de concepciones artísticas, sensibilidades, temáticas y características similares en cuanto a las poéticas teatrales de la dramaturgia del nuevo milenio.

Estas variantes recurrentes son, en primer lugar, el cuestionamiento de los relatos y discursos oficiales transmitidos por el grupo dominante de la sociedad. Así, los autores de esta generación comienzan a utilizar referentes históricos, figuras canonizadas e imaginarios sociales, todos los cuales son despojados de sus atributos heroicos o legendarios, de sus posiciones sacralizadas y homogéneas, para deconstruirlos, así como también, para realizar un ejercicio de reflexión acerca de ellos, lo que conlleva, inevitablemente, a cuestionar a la sociedad misma.

Este cuestionamiento sobre la historia y su veracidad fue analizado de igual manera por Hayden White en el ensayo *El texto histórico como artefacto literario*, en un momento donde existía un gran interés por la literatura histórica en la medida que comienza a replantearse la función de la historia como buscadora de una verdad absoluta. Así, este autor señala que la historia tiene el “estatus de la narrativa histórica” (109), por lo que su naturaleza es puramente provisional e incompleta, lo que significa que reconstruir los hechos de la manera exacta en que ocurrieron es imposible, pues éstos son siempre susceptibles a nuevos registros, revisiones y evidencias que cambien completamente la visión de dichos acontecimientos, lo que trae como resultado nuevas aristas e interpretaciones de los mismos, ya que lo que la historiografía busca, más que encontrar la “verdad” definitiva de los acontecimientos históricos -que no es posible encontrar-, es otorgarles fundadamente un significado vigente y aceptable para el lector actual. Por tanto, el interés de los dramaturgos del 2000 por la historia coincide bastante con esta idea: ellos reconstruyen el pasado en sus representaciones teatrales para otorgarle un sentido nuevo que apele al lector y lo haga reflexionar sobre su realidad actual.

Así lo entendió también el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, quien propone el término de “teatro antihistórico”, el cual se caracteriza por ser: “el rompimiento filosófico o poético de los acontecimientos de su objetividad única... en función de una conciencia de verdad que los explica precisamente en la trayectoria del tiempo, y por eso, su verdad no pertenece al hecho de ser pasado, sino a su realidad en el futuro” (Tavira 80-81). Lo que en otras palabras significa que, los acontecimientos pasados deben ser interpretados sin los grilletes de la objetividad y de la historia, con el fin de darle un significado que alcance la intuición de la verdad completa. La figura de Usigli, a pesar de ser un dramaturgo muy anterior a los estudiados, es relevante para nuestro estudio en la medida en que de manera anticipada buscó a través de sus obras resignificar la historia, preguntándose qué significa el pasado en nuestro presente y abordar la respuesta desde una perspectiva poética, tal como lo hicieron Pérez y Arancibia en sus respectivas obras.

Segundo, este grupo de dramaturgos se caracteriza por desacralizar no solo a los personajes, la historia y los imaginarios, sino que también desacralizan al texto mismo, en la medida en que este deja las estructuras del drama clásico y se alinean hacia el estilo narrativo, punto que será retomado más tarde. Estas obras se distancian de la construcción del drama realista tradicional, lo que se refleja en la falta de una acción que conduzca a un desenlace de la trama, dado que, la situación no se desarrolla como conflicto, pues lo que buscan los autores del nuevo milenio, es presentar un problema bajo la presentación de distintas opiniones, y finalmente, hacer reflexionar al espectador.

Para lograr lo anteriormente señalado, es decir, la reflexión final del público, la estructura fragmentaria de la trama que se dispone a través del montaje de escenas, provoca que el espectador reconstruya un sentido de acuerdo a lo presentado arriba del escenario. De igual forma proceden los finales abiertos que buscan que el destinatario complete la significación por sí mismo. En la no resolución del drama, los dramaturgos evitan expresar de forma categórica y clara una posición autorial exclusiva y excluyente que pueda influir en la opinión del público, puesto que lo que ellos esperan, es que el espectador sea aquel quien pueda llegar a una conclusión e interpretación propia dando sus juicios personales (Brncić y Thomas 164).

Por último, y en tercer lugar, se halla el lenguaje, el cual como se señaló en párrafos anteriores, posee en estas nuevas dramaturgias un rol central, en la medida en que poco a poco, las piezas teatrales se han volcado hacia la narración, los largos monólogos y el sin fin de diálogos que cada vez se hacen más extensos, en la medida en que cumplen la función de situar al espectador en los tiempos, espacios, imaginarios, e incluso, la utilería misma del escenario, puesto que al aumentar el protagonismo de los discursos, muchos autores han optado por disminuir considerablemente los elementos escenográficos, como es el caso de *Voces en el barro*, pieza que es representada con solo la presencia de estas cinco hermanas despojadas de todo en el medio del escenario.

Por otra parte, cabe destacar que el estilo del lenguaje utilizado es también relevante, dado que se ha logrado recuperar el lenguaje coloquial, el ‘habla viva’ de los obreros, campesinos, estudiantes marginalizados, comerciantes ambulantes, aquella habla rechazada por los cúpulas elitistas de la academia, pero que desde siempre ocuparon un papel principal en las obras de otros autores fundacionales, como Acevedo Hernández, Aguirre y Radrigán; y que asimismo, “funciona en un doble nivel: de un lado ‘acerca’ al espectador –reconociendo el referente extra dramático– al tiempo que lo fustiga, distanciándolo” (Brncić y Thomas 164).

Podemos concluir, por tanto, que todas las características anteriormente señaladas se encuentran presentes en las poéticas teatrales de los dos dramaturgos a estudiar, autores, que como veremos, se han propuesto a través de sus obras cuestionar la historia oficial que ha tratado de invisibilizar y criminalizar a un sector de nuestra sociedad. Para ello, les darán voz y un espacio a personajes completamente marginalizados, incluso dentro de sus propias comunidades, puesto que se trata de mujeres mapuche que han vivido no solo la violencia del Estado, sino que también del sistema patriarcal en el que se han desenvuelto toda su vida, para que sean ellas mismas quienes expresen sus miedos, dolores, pérdidas, abusos y vejaciones. Así, serán capaces de alzar su voz desde el barro en que fueron sepultadas, o a través del sonido de las balas lanzadas por las fuerzas policiales hacía sus hogares, y tal vez, esas voces que se encuentran gritando desde el vacío, logren llegar a los espectadores, que somos todos nosotros, y las escuchemos, para finalmente, hacer un cambio.

5. LAS VOCES ACALLADAS: MÓNICA PÉREZ

Mónica Pérez V. nació en Concepción un invierno de 1949. Fue criada en Penco, no obstante, el mismo año que se produjo el terremoto de 1960, se mudó a la ciudad de Los Ángeles. Para cuando cumplió los 18 años, ingresó a la Universidad de Chile, sede en Temuco, a estudiar dibujo técnico. Es ahí, durante aquellos años marcados por la Revolución Cubana de 1959, los distintos movimientos ideológicos surgidos por las distintas juventudes del mundo, el Mayo Francés del 68, entre otros acontecimientos que cambiaron el rumbo de la sociedad mundial, y en especial la chilena que poco a poco iba tiñéndose de estas ideas revolucionarias llenas de justicia social e igualdad, que la dramaturga puede, según sus propias palabras, canalizar sus ideas políticas, asumiéndose como simpatizante de izquierda.

Una vez egresada de la universidad, comenzó a trabajar como dibujante técnico en una empresa constructora de vivienda, donde tuvo la posibilidad de compartir con los trabajadores. Nuevamente, al verse rodeada de otras realidades llenas de carencias y desigualdades como lo era la precaria vida laboral de los obreros en el Chile de ese entonces (hasta ahora), sintió el ímpetu de cambiar aquella realidad mediante acciones concretas. Fue así como se hizo partícipe del proyecto social de Salvador Allende, el cual tenía como objetivo principal crear una sociedad más justa para todos los habitantes del país. Era una utopía que nunca pudo cumplirse, puesto que culminó abruptamente el día 11 de septiembre de 1973 con el inicio de la dictadura militar. Y, como fuera la tónica de aquellos tiempos de terror y masacre, Mónica Pérez fue detenida por los agentes del Estado dada sus ideologías políticas y el apoyo al derrocado gobierno de Allende, por lo que después de permanecer en interrogatorios, fue obligada bajo amenaza de muerte a renunciar a su trabajo y abandonar Temuco un día 28 de septiembre de 1973.

Casi una década después, a principio de los ochenta, conoce al que, sin duda, fue una de las mayores influencias para su propia poética teatral, me refiero al dramaturgo Juan Radrigán, quien fue invitado a presentar su conocida obra *Hechos consumados* en el Centro Cultural de Los Ángeles, del cual Pérez formaba parte. Después de varios años, en 1994, la dramaturga se reencuentra con él, y, comienza una amistad que se mantuvo hasta la muerte del autor chileno.

Llegado el año de 1996, producto de una enfermedad, la autora se vio en la necesidad de contratar los servicios de una persona para que se hiciera cargo de preparar sus comidas, puesto que por sí sola no podía cocinar. Este encuentro se vuelve trascendental para su producción dramática, pues da el primer pie para el posterior desarrollo de la misma. Al respecto, Mónica Pérez señala que:

“Cuando llegó a mi casa (la trabajadora) se produjo de inmediato la reciprocidad, ella muy cálida y afectuosa, yo embelesada la escuchaba, pasábamos horas conversando y con las descarnadas historias de infancia relatadas por la señora Albina del Carmen Sáez Mora que me llegaron al tuétano, comencé a aprehender de esa realidad y como una pulsión la imaginación fluyó sin siquiera pensar que algún día sería la fuente de mi inspiración. Además traía en mi memoria muchos relatos inasible de los trabajadores, recuerdos que olían a leña; a frío; a lluvia; a verde, que hablan de injusticias sociales; un constante abuso de poder; de humillación; el derecho de pernada; en fin fragmentos escuchados al pasar”.

Consecuentemente, todos aquellos relatos y vivencias durante su época universitaria, la estaba rodeada de obreros en la empresa constructora de vivienda, y, los relatos de aquella mujer mapuche sirvieron como fuente inspiradora para construir ese imaginario que sería tratado en sus obras, cuyo principal foco se encontraría en aquellas voces enterradas en el barro del olvido, la indiferencia, la marginalización.

De esta forma, cuando comenzó a adentrarse de forma más íntegra al mundo de la escritura e ingresó al taller de dramaturgia de Juan Radrigán, el cual era impartido en el Teatro Cariola en 1997, aprendió bajo su mirada de maestro, la manera óptima de iluminar a estos seres tan desamparados, a la vez que sacaba a la superficie su interioridad. Así fue como en ese primer taller comenzó a trabajar la obra analizada en este estudio, la que había comenzado a ser escrita un año antes como un monólogo nutrido por las frases y palabras que la señora Albina le había relatado en interminables conversaciones a la ahora dramaturga. Fue mediante esas charlas que la imaginación de la autora comenzó a volar y fueron apareciendo imágenes y personas a las que les fue dando vida, carne y sentimientos con las palabras que fueron brotando solas de lo profundo. Posteriormente, este monólogo fue

transformado en obra dialogada por indicación de su gran maestro Radrigán, y como indica Pérez respecto a este proceso creativo: “fui creando la vida de cada personaje en acción, algo así como un diario de vida que yo solía hacer cuando era adolescente, donde vas desnudando tu alma contando tus intimidades, amores, desencuentros, decepciones, injusticias, inquina, así fue naciendo *Voces en el barro*, un largo parto”.

Dicha obra es atemporal, puede ubicarse en cualquier tiempo, pero de acuerdo a la autora, fue escrita como un hecho ficcional que ocurrió hace 50 años (comenzó a escribirse en 1997 y fue terminada a fines de 1999), que luego fue presentado al VI concurso de Dramaturgia Nacional en el año 2000, organizada por la Secretaría de Comunicaciones y Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno. Pérez diría respecto a esto:

“Era el cambio de milenio y mi obra mostraba que estábamos en el siglo XXI y nada había cambiado ¡Imagina! Injusticias que vienen desde que nos invadieron los europeos hasta hoy. Desde chica vi tantas desigualdades y me preguntaba ¿por qué esa inequidad? A mí me concierne lo que la gente hace, escucho, miro, estoy alerta a todo lo que mis sentidos puedan captar. Nunca vi en la televisión hasta esa fecha algo que olier a pobreza, sólo ridiculizando a personas sencillas en largos programas sabatinos para ganar un premio y mantenerlos enajenados de la realidad mientras ellos ganan fortunas”.

Entonces, guiada por esta necesidad de mostrar al público lo invisibilizado por los grandes medios de comunicación, el resto de sus obras no fueron más que la continuación de esta primera pieza, esto es, una continuación lógica, más madurada, más decantada de esa única obra siempre por escribir, siempre por mejorar y profundizar. Fue así como fueron apareciendo el resto de sus creaciones tales como *La Mutra*, que fue montada en Los Ángeles el año 2004, dirigida por la agrupación teatral denominada Perfiles y Siluetas. Luego, *Voces de sombras*, con el montaje de la compañía de teatro “Las Huachas del sur”. Posteriormente surgió *Ladridos a la luna*, de la cual se realizó una lectura dramatizada en homenaje al gran dramaturgo Juan Radrigán, el año 2017, en el taller Siglo XX. Actualmente, la dramaturga se encuentra en un largo proceso de terminar *Janekeo, flecha ensangrentada*.

Es posible señalar, entonces, que las obras escritas por esta dramaturga se encuentran plagadas de contenido social, el cual espera, sirvan para que el público pueda reflexionar sobre las problemáticas que nos vienen aquejando como sociedad desde quizás, la fundación de este país. Pues la dramaturgia es un medio para estremecer, reír, llorar, para lograr que la gente comprenda, recuerde y no olviden, porque para construir futuro debemos conocer nuestro pasado, que el abismo entre estas dos naciones (mapuche y chilena) no sea una frontera si no una unión respetando toda su cultura.

Así, respecto al mundo del teatro y a su rol en la sociedad, la autora cree que el teatro es una vía de comunicación y lucha contra el olvido, por lo que tiene como misión seguir mostrando la condición humana. Asimismo, Pérez reconoce que hoy en día existe un gran campo teatral joven, a diferencia de lo que ocurría en sus comienzos dramaturgicos, donde la cantidad de talleres teatrales escaseaban. Entre sus recuerdos se encuentra el taller su maestro, Juan Radrigán; el de Marco Antonio de la Parra y el de Benjamín Galemiri. En cambio hoy, cuenta, hay todo un despertar por escribir dramaturgia, hay un montón de dramaturgos jóvenes que están germinando, pero para consolidarse y crear una nueva generación teatral, como le decía Juan Radrigán: “esto es fácil, pero tienes que escribir mucho, tener un método de trabajo y mucho rigor”.

6. EL DRAMATURGO *CHAMPURRIA*: DAVID ARANCIBIA

David Arancibia proviene de otra generación, una que se encuentra en el limbo, en tanto era muy pequeña cuando vivió los últimos vestigios de la dictadura de Augusto Pinochet, pero que por otra parte, alcanzó a ser lo suficientemente joven y revolucionaria para vivenciar los primeros aires de esta nueva democracia no tan democracia y combatir las secuelas que dejó en toda una sociedad dañada, pero en busca de reparación. Por tanto, alguien podría decir que las vivencias experimentadas por ambos autores referidos en este estudio son diferentes; no obstante, también se asemejan, en tanto ella vivió en carne propia los horrores de un régimen totalitario, mientras que Arancibia tuvo que convivir con los rezagos de esos tiempos oscuros, esto es, con las consecuencias directas que trajo la instauración de un régimen neoliberal. Y es que en un país donde las injusticias han sido la base de todo su sistema desde el comienzo, las problemáticas que representan en sus poéticas teatrales no difieren en gran medida de una generación a otra.

Actualmente, David Arancibia tiene 36 años. Nació en la comuna de San Ramón, pero creció en La Florida. Estudió actuación en la Universidad Católica, hizo un magíster de dirección en la Universidad de Chile, mas sin embargo, no se tituló de este último. Se desenvuelve en la escritura, dirección y pedagogía. Dirige un grupo que se llama Dramaturgia Clandestina que funciona y nace en Concepción, ciudad en la que reside desde el 2016 dado que sus actividades principales están ligadas a la capital penquista.

El autor de *Ñuke* es mapuche de tercera generación, y es esta quizás la razón por la que a través de su dramaturgia es posible vislumbrar una búsqueda constante de identidad, de saber de dónde proviene, pues, a pesar de poseer raíces mapuches, su infancia no estuvo ligada de forma central a esta cultura, motivo por el cual no se reconoce a sí mismo como un mapuche propiamente tal. Lo anterior no lo hace por renegar de su origen ancestral, sino que por el contrario, es una muestra de respeto en tanto que su búsqueda de aprendizaje de la cultura mapuche lo hizo reconocerse a sí mismo como un *champurria*. Se trata, pues, de una palabra proveniente del mapudungun que en un principio era utilizada de forma despectiva para referirse justamente a los mestizos, aquellos hijos surgidos de la relación entre los mapuche y los *huinca*. No se sabe exactamente qué significa, más allá de su carácter ofensivo, pero el dramaturgo utiliza esta expresión con orgullo, pues esa es su realidad, al igual que “como la gran mayoría de esta sociedad”.

Es, por tanto, importante señalar este mestizaje, pues como se indicó en un principio, su dramaturgia busca encontrar su identidad, su origen, aquel que fue perdido cuando su bisabuelo dejó las tierras araucanas a los diecisiete años para emigrar a Santiago. Consecuentemente, parte de lo que escribe está ligado a su propia biografía, la cual ha ido nutriendo progresivamente con los distintos viajes que ha realizado desde su juventud. En razón de esto, es importante destacar aquel viaje que emprendió con el fin de conocer la tierra que su antepasado abandonó, puesto que sirvió como fuente inspiracional para un gran número de sus obras.

En cuanto a su trabajo, ha escrito alrededor de 7 u 8 obras. Sus dos primeras piezas teatrales fueron escritas y estrenadas cuando todavía era estudiante en la escuela de teatro de la Universidad Católica, estas fueron: *La sagrada historia del Reyno de Shile*, *Deconstrucción histórica* y *Monitos Culiaos*. La primera obra es, como su título lo indica,

una deconstrucción de la historia nacional que se nos ha ido inculcando desde las primeras etapas escolares, en ella, como es característico del teatro de su generación, se desacralizan los símbolos históricos y culturales que antes, parecían ser intocables. Por otra parte, *Monitos Culliaos* es sobre los dibujos animados de los ochenta. A este respecto, el dramaturgo señala: “la tele nos cagó la vida”, sobre todo aquella televisión de la década de los ochenta que ocultaba los crímenes de la dictadura y buscaba distraer a la población del horror de las calles con programas de concursos y humor que normalizaban todos los atropellos que el régimen instauró. Ambas obras fueron estrenadas por la compañía de teatro creada por él, llamada “República Independiente”. Nombre que resulta interesante, puesto que el grupo estaba compuesto por dos personas de La Florida y uno de Maipú, ambas comunas que formaban parte de una periferia alejada de las comunas que poseían mayores recursos, por lo que su actuar era similar al de unas repúblicas independientes, cuyo quehacer y problemas no alcanzaban a la cúpula del poder capitalino.

La tercera obra que estrena profesionalmente se llama *Auka Rayén. Reescritura despojada*. Es un trabajo que estrenó con el colectivo artístico “Rumen Mullen” del que, nuevamente, fue parte y fundador. Esta obra es una reescritura de la Antígona de Sófocles que incluye elementos brechtianos, así como también, elementos de José Watanabe, reconocido poeta peruano, quien escribió una obra similar, pero estrenada en su país natal. *Auka Rayén* fue estrenada en Matucana 100. Respecto a su trama, es sobre una Antígona mapuche, por lo que el subtítulo tiene especial relación con esta reescritura de la historia que todos conocemos, más el despojo visto desde dos perspectivas: primero, en el sentido de la descolonización, de despojarnos de una cultura autoimpuesta, y también, en este otro sentido que hace alusión al despojo que han vivido los pueblos originarios en nuestros territorios.

En paralelo a esta obra, escribió otra pieza dramática llamada *Oveja negra o la muerte de Chile*, la cual fue leída en la segunda versión de “La Rebelión de las Voces” de Santiago Off. Se trata de un relato biográfico que atraviesa ciertas marcas personales de su vida, en tanto surgió de un taller de escritura dirigido por Benito Escobar en Matucana 100. Como premisa, el director les dijo a los asistentes del taller: “escriban sobre algo que les haya marcado en su biografía, y además, de un evento que los haya marcado en lo social y en lo político”. La elección del dramaturgo que nos atañe fue la muerte del dictador Augusto Pinochet.

En medio de todo este proceso creativo surge *Ñuke*, obra que fue escrita en un período de dos años en el seminario de dramaturgia creado por el Royal Court Theatre de Londres. Dicho seminario se realizó en Santiago, y fue además, la primera vez que se realizaba en Latinoamérica. Esta instancia de desarrollo teatral contó con la presencia de grandes nombres del mundo de la dramaturgia latinoamericana, como Gabriel Calderón de Uruguay, Mariana Percovic, también uruguaya, Alejandro Moreno, Guillermo Calderón, son algunos de los exponentes. Esta gran diversidad de autores en un mismo espacio, es una confirmación de lo que Mónica Pérez señalaba: actualmente existe un importante desarrollo del arte teatral en el país, y aún más en el continente.

Posterior a eso coescribió y codirigió con teatro La Concepción, *La muerte accidental de Sebastián Acevedo* que es una adaptación de la obra de Darío Fo, *La muerte accidental de un anarquista*. Sebastián Acevedo fue un hombre que durante la dictadura se quemó a sí mismo frente a la catedral de Concepción en 1983 exigiendo la liberación de sus dos hijos que estaban detenidos y siendo torturados por agentes del Estado. Esto permitió que se abrieran una serie de investigaciones sobre casos similares. Finalmente, el último texto que ha escrito por el momento es *El viaje del Karaborü*. Dicha obra fue escrita durante “Abejas Tapioca 2018: dos residencias en itinerancia por la Orinoco Amazonía colombiana”, que contó con el apoyo del Ministerio de Cultura de Colombia y la Corporación Tapioca. La pieza teatral mantiene relación con el mundo indígena y las consecuencias que ha debido enfrentar debido a los conflictos armados del país colombiano, pero también, dicha situación puede extenderse a cualquier parte del mundo que se mantenga en estado de guerra.

Tras esta larga revisión de las principales obras de teatro escritas por David Arancibia, ha sido posible hallar una serie de temas recurrentes que traspasan toda su obra dramática. Y es que, en esta búsqueda constante de identidad y de un origen, ha encontrado, también, una serie de injusticias, marginalización, indolencia e indiferencia que él ha decidido mostrar al público, puesto que para el dramaturgo, el teatro no puede ser otra cosa que una denuncia e insistencia, más que resistencia. Insistir en deconstruir la realidad, de cincelarla, de mostrar que lo que está pasando afuera no es solo lo que aparece en la televisión. Al respecto añade:

“Es verter algo, arrojar algo, despojarse de algo. Hay algo que estamos arrojando al escenario, hay algo que queremos que veas, que a lo mejor somos varios los que estamos viendo lo mismo, pero esta

es mi mirada, ¿qué es lo que vas a hacer tú? ¿Cómo te vas a hacer cargo? No quiero que el espectador se transforme como decía Brecht. Quiero que te hagas cargo, que te cuestiones cómo nos hacemos cargo como sociedad de dicho problema. Hoy en día muchas obras terminan como conversatorio más allá de lo teatral (eso pasó con *Ñuke*, era una conversación espontánea). Verter, quizás, subvertir. Ahora no sé, la sociedad ya se subvirtió”.

Es posible concluir, por tanto, que ambos autores, a pesar de no pertenecer a la misma generación, entendiendo que este concepto incluye dentro de sus requisitos un rango de edad entre sus participantes, presentan afinidades evidentes en cuanto a la producción y motivos de su dramaturgia. Siendo, quizás, el más relevante, su interés por la historia, el cual obedece a diferentes motivos. El primero, la vida de ambos está siendo afectada (Pérez de manera más directa que Arancibia) por el pasado violento y conflictivo de la dictadura militar establecida en el país durante la década del setenta, problema que no se ha resuelto hasta hoy día.

En segundo término, el quiebre histórico del golpe militar de 1973 ha derivado en una reflexión de los humanistas y escritores chilenos sobre nuestra historia, de modo que la narrativa y el teatro nacionales han cobrado interés por representar e interpretar nuestro pasado. Por último, una tendencia en la teoría y práctica de la historiografía, representada de modo destacado, como se señaló anteriormente, por Hayden White, que postula como función de esa disciplina interpretar los acontecimientos pasados para darles un sentido fundamentado en la metodología de la investigación histórica. Los dramaturgos de las últimas generaciones procuran inducir al espectador a cuestionar los relatos sobre nuestra historia pasada con un criterio semejante al expuesto por White. Lo peculiar es que lo hacen con recursos artísticos, como estableció el dramaturgo mexicano Usigli, dándole un lugar relevante a la fantasía y confrontando diversas perspectivas sobre la realidad histórica. El espectador, por tanto, debe asumir la tarea de decidir cuál será su propia interpretación respecto a las nuevas maneras de representar la historia de estos dramaturgos.

7. RUCACAHUIÑ: EL PRIMER ANTECEDENTE SOBRE LA DESINTEGRACIÓN DE LA FAMILIA MAPUCHE

7.1 Sobre el autor

Aurelio Díaz Meza nació el 13 de abril de 1879, en la capital maulina de Talca, Chile, y murió el 19 de junio de 1933 a la edad de 54 años en Santiago. Fue hijo de Elías Díaz y de Adelaida Meza. Su padre fue soldado en la guerra entre Chile y la Confederación Perú-Boliviana que se inició justamente el año en que nació. Elías Díaz nunca volvió de la guerra y Adelaida Meza debió criar sola a su hijo (Góngora 1).

Muy tempranamente, siendo todavía un niño, Aurelio Díaz salió de su casa a la aventura, viajando en una carreta para conocer el mundo, según su testimonio personal. Poco tiempo después de iniciado este viaje, volvió al seno materno e ingresó al Seminario Menor, con la intención de estudiar y convertirse en sacerdote; dicha vocación no llegó nunca a puerto y siguió luego sus estudios secundarios en su ciudad natal. No obstante, de ese breve paso por el Seminario, Aurelio Díaz obtuvo ciertos conocimientos básicos de latín, una familiaridad y relaciones vinculadas con el mundo eclesiástico que mantuvo durante toda su vida (Góngora 1).

En 1895 inició su carrera periodística en el diario *La Libertad* de Talca y en 1899 se trasladó a Santiago, donde trabajó como reportero de *El Chileno*, bajo la dirección de Enrique Delpiano. A fines de 1906 comenzó su trabajo en *El Diario Ilustrado* de Santiago, del cual llegó a ser director en 1914. Fue asimismo director de la revista *Sucesos* y en 1917 se incorporó a la redacción de las sesiones del Senado de Chile (Góngora 1).

En el ámbito de la difusión histórica, su obra más conocida es, sin duda, la serie de crónicas y relatos históricos y novelescos reunidos en siete tomos bajo el título *Leyendas y Episodios Chilenos*. Publicó además en *Los Tiempos*, y bajo el seudónimo de “Sancho Garcés” una serie de breves crónicas coloniales tituladas *Del Tiempo Antiguo*. Varias generaciones de chilenos pudieron acercarse a su propia historia gracias a la afabilidad de estos relatos (Góngora 2). Es preciso señalar que retomaremos esta idea más adelante.

Por otra parte, Aurelio Díaz trabajó durante toda su vida como crítico teatral, y promovió la protección de los derechos de autor en su calidad de miembro de la Sociedad de

Autores Teatrales; esta institución se constituyó oficialmente en junio de 1915 y en la inauguración, el programa incluyó la puesta en escena del “juguete cómico” *El Tío Ramiro*, pieza teatral de Díaz Meza, y la interpretación del Intermedio Orquestal por el pianista y compositor Alberto García Guerrero, quien también participó en los arreglos musicales para otra obra de Aurelio Díaz, esta es, su popular zarzuela de tema araucano, *Rucacahuiñ* (Góngora 2).

7.2 Aurelio Díaz Meza y el contexto de su teatro

Tal como se indicó en el apartado de más arriba, Díaz Meza fue también parte del mundo teatral como dramaturgo, y, la primera obra que lo hizo conocido dentro del circuito del teatro fue la zarzuela chica denominada *Rucacahuiñ*, una de las escasas obras dramáticas en Chile que tratan sobre los problemas indígenas

Dicha pieza fue publicada en 1918 y puesta en escena con música de Alberto García Guerrero, la obra se mantuvo durante largas temporadas en cartelera. No obstante, de acuerdo a la documentación hallada por su sobrina nieta María Eugenia Góngora, cabe la posibilidad de que el texto dramático fuera escrito en 1908, de acuerdo a Virgilio Figueroa en su Diccionario Histórico. Por lo demás, la música de *Rucacahuiñ* fue ejecutada en la inauguración de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile en el año de 1915, lo que deja claramente establecido que la obra fue presentada y conocida años antes de su publicación en 1918. De cualquier modo, es muy probable que la perspectiva de Díaz Meza frente al problema araucano tal como se manifiesta en esta obra haya tenido una relación directa con su experiencia en el parlamento de Coz-Coz celebrado en 1907, y es que, a través de los diálogos de sus personajes se muestran la codicia y el desprecio que por los indígenas sienten tanto el español Rojas como el traficante chileno José Contreras. Aparecen también alusiones a diversos abusos y matanzas de indígenas, todos temas que fueron conocidos por el mismo autor durante su estadía en la Araucanía y presencia en el parlamento (Góngora 2).

Efectivamente, el momento en que se llevó a cabo el último parlamento mapuche, era, según las palabras del poeta Jaime Huenún, un:

“... difícil período que vivían los mapuches en 1907 en todo el sur de Chile, porque ese momento de cruda discriminación, de sistemática usurpación territorial y de “civilizados” despojamientos

e imposiciones culturales se fue repitiendo con cierta infame regularidad a lo largo de todo el siglo recién pasado, permaneciendo vigente hasta la actualidad” (Huenún 3).

Y es que durante estos años, se llevaba a cabo en el país la Pacificación de la Araucanía, un eufemismo utilizado para referirse a la usurpación del territorio mapuche, cuyo plan estratégico estuvo a manos de Cornelio Saavedra Rodríguez.

De esta forma, a partir de 1850, frente a la penetración incontrolada de colonos, mayoritariamente españoles, y dado el nuevo interés que despertaron las tierras aún libres al sur del Bío-Bío, el Estado empleó las armas de la conquista territorial y de la apropiación por el fisco de las tierras indígenas. El anti-indigenismo doctrinal se impuso y los descendientes de los “héroes de la guerra de Arauco”, ensalzados durante la independencia, pasaron a ser considerados como un obstáculo a la modernización del país (Boccaro y Seguel-Boccaro en Sosa 8).

Y es que ahora el discurso que legitimaba el avance por tierras mapuches, era también un discurso fuertemente marcado por la ideología del orden y progreso que se había instalado en América Latina por parte de las clases dirigentes y su discriminación entre civilización y barbarie (Yáñez 74). En este cuadro de ideas el indígena era considerado un obstáculo a la modernización en tanto era reticente a abandonar sus costumbres e insertarse al incipiente Estado moderno, por lo que comienza a popularizarse la imagen del indio salvaje, que no quiere entrar y se opone a la civilización que Chile les ofrece (Sosa 8)

Igualmente, las razones económicas fueron gran motivación para esta empresa, puesto que la posibilidad de poseer nuevas tierras para la agricultura y potencial mano de obra indígena a bajo precio, además de conseguir abrir nuevos mercados y rutas comerciales, fueron de gran estímulo para la avaricia chilena, así como extranjera por parte de los llamados colonos que llegaron a pedido del gobierno a civilizar las tierras mapuche. También, la discontinuidad territorial que suponía para la República la existencia de tierras indígenas, derivaba en problemas de comunicación, transporte y logística con los establecimientos del sur (Sosa 8).

En consecuencia, dada la codicia desmedida de quienes querían hacerse con la tenencia de territorios mapuche, fue cuestión de tiempo para que comenzaran los abusos,

engaños y maltratos hacia la población indígena, todos los cuales eran ignorados por el gobierno y la sociedad civil. Es en este contexto que en 1904 llega a la zona de Panguipulli, actual sur de Chile, el misionero capuchino Fray Sigifredo de Frauenhäusl, quien casi de forma inmediata entabló una estrecha relación con los mapuche de la zona, los que pronto comenzaron a contarle al “padrecito” los atropellos de los que eran víctimas, principalmente por parte de Joaquín Mera, Engel Meyer, Jaramillo, Peña, la Compañía Ganadera San Martín, entre otros, los que violaban diariamente las leyes divinas y humanas contra los naturales; les quemaban sus casas, los correteaban a balazos de sus rucas, y más (Díaz Meza 202).

Así, tras atestiguar las continuas acciones de despojo hacia la sociedad mapuche, el citado misionero intentó sin éxito la aplicación de justicia en los tribunales de la ciudad de Valdivia. Fue en estas circunstancias que Fray Sigisfredo conoció a Aurelio Díaz Meza y lo invitó a participar del Parlamento de Coz-Coz con el ánimo de difundir los vejámenes a los que estaban expuestos los miembros de las comunidades mapuche en esa zona, y quizás de esta forma, lograr que las autoridades tomaran cartas en el asunto e intentaran frenar la serie de crímenes cometidos contra el pueblo originario.

En términos conceptuales, los parlamentos araucanos tuvieron siempre un fin guerrero. En dichos encuentros se juntaban los caciques o jefes de reducciones o distritos, organizados en forma patriarcal, para acordar el modo de la guerra y la cuota de hombres de cada reducción. Durante los 250 años en que los españoles, pelearon con los araucanos, se llevaron a cabo una serie de parlamentos para acordar treguas entre dichas sociedades (Díaz Meza 197).

En 1864 los araucanos celebraron el último parlamento histórico, con el jefe de las fuerzas pacificadoras, el General Saavedra. Fue la tregua definitiva. Aquietadas las tribus, la República las tomó bajo su tutela. Les señaló territorios para que vivieran en libertad, según sus usos y costumbres. Retirados a sus bosques, “vivieron en paz”, hasta que la codicia de comerciantes, aventureros y nuevos colonos, han traspasado los lindes de sus tierras para disputárselas (Díaz Meza 197).

En base a lo anterior, el parlamento indígena celebrado en Coz-Coz el 18 de enero de 1907 es, sin duda, la reunión más importante que han efectuado los mapuche después del comienzo de su pacificación por parte del Gobierno de Chile, pues tenía como objetivo volver

a reunir a las comunidades mapuches y entablar una nueva comunicación entre las distintas reducciones, en la que pudieran referirse mutuamente los infortunios que padecían: contarse en familia, digámoslo así, los inauditos atropellos que los “españoles” cometen contra ellos; oír las opiniones de los ancianos, a los cuales guardan profundo respeto y resolver de común acuerdo lo que, a juicio de todos, sería conveniente hacer para poner en salvo lo que les resta de su patria antes libre: su tierra, su ruca, y sus animales. Asimismo, se buscaba encontrar un representante, un cacique, que fuera el portador de estas denuncias y mediara con el gobierno nacional en pos de encontrar soluciones para la comunidad indígena (Díaz Meza 199).

7.3 La zarzuela

La acción de la pieza sucede en la Araucanía y gira en torno al Rucacahuiñ, la fiesta de celebración de la casa nueva del cacique Puelpán. De modo que, mientras todos los personajes presentes están a la espera de esta festividad indígena, uno de ellos, el colono español Manuel Rojas, planea el secuestro de Juana, la esposa del cacique. Es a través de esta línea dramática que el autor hace eco de las costumbres mapuche, así como también, deja entrever, a modo de denuncia, los abusos y condiciones precarias de la vida de los mapuche a causa de las artimañas de los huincas que han llegado a la Araucanía amparados por el Estado chileno para usurpar sus tierras.

La obra se encuentra inserta dentro del género denominado zarzuela chica, la cual a finales del siglo XIX, hace su aparición con fuerza en nuestro país (Piña 87). En términos generales, la zarzuela es un género musical escénico español en el que se mezclan partes instrumentales, vocales y habladas. Algunos historiadores del teatro rescatan el nombre con el que se le calificaba a veces: “sainete lírico”. La principal diferencia entre el género chico y la zarzuela es el tiempo de duración y el número de actos. La zarzuela suele tener dos o tres actos, y el género chico solo uno. Por otra parte, la línea argumental no es la misma. La zarzuela grande se basa en temas dramáticos o cómicos de acción complicada y de varias derivaciones en su historia; el género chico se inclina hacia el teatro de modalidad costumbrista más simple y básica, reflejando la vida cotidiana, sobre todo madrileña, en tanto es un género surgido en España (Piña 77).

Indudablemente, los temas tratados en *Rucacahuiñ* son problemáticas serias y de índole dramática, lo cual se contrapone con la línea argumental característica de este género

denominado zarzuela escogido por Díaz Meza para llevar a cabo su representación, entonces cabe preguntarse, ¿por qué el autor elegiría este género para realizar su denuncia en cuanto al conflicto en la Araucanía? ¿Por qué no utilizar un género acorde con las problemáticas abordadas? La respuesta se hallaría en la intención original de Díaz cuando escribió su crónica sobre el parlamento de Coz-Coz, esto es:

“... dar a conocer someramente el actual estado de la raza araucana y de levantar, en consecuencia, las opiniones erróneas que respecto de su modo de ser, condiciones, conducta y carácter, circulan en la capital y ciudades principales, las cuales opiniones influyen desfavorablemente en el ánimo de los hombres de Gobierno y en la prensa” (Díaz Meza 203).

Pero no era solo a las personas ubicadas en los puestos más altos de la sociedad a quienes quería influir, sino que también al resto de la población chilena, una que se sentía demasiado ajena y lejana respecto a los abusos cometidos en contra del pueblo araucano, y que dada la situación crítica en la que se encontraban, no se podía seguir prolongando esta actitud de indiferencia, por lo que tanto ellos, como las autoridades del país, debían prestar atención a los atentados que se llevaban a cabo impunemente al sur de Chile, y debían hacer algo. De modo que para lograr que esta realidad de la que nunca se hablaba fuera aceptada, el autor debió recurrir a un género teatral que se encontraba en su apogeo, esto es la zarzuela chica.

Y es que, dados los hábitos del público, y, considerando los tiempos en que podían, efectivamente, ser espectadores de teatro, los empresarios debieron optar por presentar piezas más cortas cada hora, lo que originó el nombre de “tandas” e impulsó el género de la zarzuela chica. Asimismo, la menor duración de los espectáculos rebajaba el costo de las localidades, llegando hasta las clases populares que abarrotaron el teatro. Las recaudaciones aumentaron espectacularmente, así como la producción de obras. Este fue su nacimiento y ha sido llamado así no por ser un teatro de menor calidad, afirman sus defensores, sino por ser más breves (Piña 88). De este modo, la zarzuela chica fue regocijo de cultos e ignorantes, de sabios y de tontos, de elevados y humildes, y por fin, traspuso las fronteras (Piña 89).

Respecto a lo último señalado, Bernardo Subercaseaux indica que, desde ese punto de vista, el éxito de la zarzuela o la influencia de actores, autores y compañías dramáticas españolas no fue algo coyuntural, sino estructural, en la medida que formó parte del estilo cultural de un nuevo público urbano integrado por las capas media y populares de la sociedad (Subercaseaux citado en Piña 113).

Cabe referirse, por tanto, al surgimiento de un nuevo escenario con nuevos actores sociales que van conformando también un nuevo mercado de consumo cultural. Un mercado incipiente de masas que se constituye en torno a los sectores medios y populares y que escapa del control de la oligarquía (la crónica social de la época consideraba al Politeama como un teatro poco recomendable, al que solo asistían gente “alegre” y “bohemia”; es menester destacar que fue en este teatro donde *Rucacahuiñ* presentó varias funciones). Según Hernán Godoy, la zarzuela fue una expresión que sirvió de soporte a los procesos de identidad y autoimagen de las nacientes capas medias (Subercaseaux en Piña 113).

Esta última idea referida a los procesos de identidad y autoimagen de las capas medias, fue trabajada también por el escritor peruano Ricardo Palma, conocido por sus relatos cortos que mezclaban la historia con la leyenda, reunidos en el libro *Tradiciones Peruanas*. En él, Palma escribe sobre la sociedad peruana durante el período de la colonia, motivo por el que muchos de los estudiosos latinoamericanos lo han calificado como “un idealizador del pasado” (Durán 581), en tanto sus escritos se centran en el período colonial, el cual para el Perú de ese entonces, representaba un pasado oscuro y despreciable que intentaban olvidar. Sin embargo, para este autor, el olvidar lo vivido sería un error, puesto que el hacerlo implicaba la imposibilidad de crear una identidad peruana que enorgulleciera a su nación.

En consecuencia, Ricardo Palma utilizó la historia como un medio para darse a la enorme tarea de la búsqueda del pasado de su país (Durán 592), pues sólo así, conociendo los vicios y debilidades del pasado, y a la vez, identificándolos en el presente, en la medida que los refleja en su escritura actual, es posible avanzar como sociedad, del mismo modo en que se puede construir una nación sin las heridas del pasado, pues estas se transforman en un legado que retarda y dificulta la implantación de un mejor sistema que beneficie a todo el país (Durán 593). Estos motivos son quizás los que movieron a Díaz Meza cuando escribió la serie de crónicas y relatos históricos y novelescos reunidos en siete tomos bajo el título

Leyendas y Episodios Chilenos y luego la zarzuela *Rucacahuiñ* basada en eventos históricos reales: buscaba que todos nosotros como sociedad reconociéramos nuestro pasado y todos los eventos que nos guiaron hasta lo que él presencié en su viaje al Parlamento mapuche, pues sólo así, enfrentando quienes somos y lo que hemos hecho, podremos cambiar lo que estaba ocurriendo en ese entonces y que sigue ocurriendo, pues al parecer, no fuimos capaces de mirar con demasiada atención como para tomar acciones concretas frente a las denuncias que Díaz realizó.

7.4 Rucacahuiñ

La obra inicia con una didascalia que sirve como descripción del lugar en que está situada la historia. Así, con un tono narrativo, el dramaturgo señala que: “La escena representa un abrevadero en medio de la montaña” (Díaz 3). Se trata de un espacio rodeado de abundantes árboles, con un arroyo al fondo que sirve como brebaje tanto para hombres como para animales, es, por lo demás, “un sitio donde los caminantes pasan a descansar o a pernoctar y se supone que está situado a un lado del camino” (Díaz ídem). De esta forma el autor nos sitúa en la Araucanía, lugar que dadas las caracterizaciones que de ella señala, es una tierra idílica, abundante en vegetación y animales.

No obstante, detrás de toda esta fachada soñada, habitan seres que atentan contra esta aparente paz. Así, la escena primera inicia con la presencia de Contreras, un traficante, y Filuñamco, su sirviente indígena. Desde este primer diálogo, es posible extraer la primera denuncia del autor sobre la condición indígena en esas tierras en boca del sirviente mapuche: “¿Pobres mapuches no patrón?” (Díaz 4), “¡ ... los hacen tan lesos pues patrón! Yo siquiera les cuento tantas mentiras y toitas me las creen” (Díaz 5). Efectivamente, durante el período en que fue escrita la obra, alrededor de las primeras décadas del siglo XX, el pueblo mapuche era víctima constante de las mentiras y engaños de los colonizadores enviados por el Estado para usurparles sus tierras. Aurelio Díaz fue testigo de primera fuente sobre estas prácticas desdeñables durante su estadía en el parlamento de Coz-Coz celebrado en 1907, las cuales fueron plasmadas en la crónica publicada por el diario conservador “El Diario Ilustrado”. Ahí, evidencia cómo valiéndose de la ignorancia, y a veces, ingenuidad de los indígenas, los españoles los hacían firmar contratos de ventas, testamentos, otorgación de terrenos, entre otros documentos, con el objetivo final de despojarlos de sus terrenos. Y es que durante esa

época, no eran muchos los indígenas que dominaban el español, por lo que confiados, creían ciegamente en las palabras de los conquistadores modernos.

Aun así, esta no era la única forma de engañarlos, más adelante en la obra, durante la conversación entre Contreras y Rojas, otro colono español, se revela una forma distinta utilizada por estos hombres para usurpar los territorios araucanos:

CONTRERAS: Usted sabe que cuando el indio está bueno y sano no vende nada, pero el aguardiente lo hace más tratable y entonces le gusta el sonido de la plata que en dieces, cincos y chauchas mete bulla. Me acuerdo que en una reducción compré más de un quintal de lana por cuatro pesos en dieces y cincos y en otra una yunta de bueyes por veinte pesos (Díaz 11).

En base a las ideas anteriores, las dos formas utilizadas por los colonos para apropiarse de los terrenos mapuche eran, engañarlos, valiéndose de la “ignorancia” de los indígenas en tanto no dominaban el lenguaje español, o bien, limitar sus sentidos al emborracharlos, de modo que la transacción por los productos adquiridos equivalieran en la mejor ganancia para los españoles con un costo mínimo. Empero, cuando ninguna de estas formas resultaba, los españoles se valían de técnicas mucho más violentas y criminales para satisfacer sus codicias. Ahora es Rojas quien relata cómo incendió la ruca de un mapuche que se negó a vender sus terrenos:

ROJAS: Más es la bolina. Es cierto que cuando le prendí fuego al roce se pasó por casualidad a la ruca del indio ¡Phs! Pero yo no tengo la culpa. El viento ara tan fuerte... y tampoco el indio estaba en su casa... (Díaz 15).

Es interesante, por lo demás, el modo en que la justicia resuelve estos conflictos, dado que ante la interrogante de Contreras sobre lo ocurrido a posteriori con el indígena, Rojas, en tono burlón, indica que fue a presentar una denuncia ante el juez llamado Vicho Gonzáles, el que frente al soborno recibido por parte del colono español, dejó la causa sin justicia. De modo que, a pesar del evidente engaño del que eran víctimas los indígenas, así como el abuso al que eran sometidos, las autoridades judiciales, alineadas con los usurpadores, no hacían nada para revertir dichos documentos en los que los mapuche eran engañados, ni para darles

justicia a los sometidos ni castigo a los usurpadores. “En Chile no hay Justicia” (238), escribiría Aurelio Díaz en su crónica sobre el parlamento.

Por otra parte, como se señaló en un principio, la obra gira en torno a la celebración del Rucacahuiñ del cacique Puelpán y los eventos que le suceden en la espera de dicha festividad. Siendo esta la forma que encuentra el autor para mostrar parte de la cultura, tradición y conformación social mapuche. Así, la pieza se encuentra repleta, por ejemplo, de referencias a la religión indígena: “¿Drechen? Bueno. Drechen es el que manda al sol y a la lluvia para que crezcan los sembraos...” (Díaz 24), dice Filuñamco cuando habla del dios principal en la tradición mapuche. De igual manera, el coro hace referencia al Rucacahuiñ, esta celebración esencial dentro de la tradición mapuche, en tanto es una fiesta “que dice y ordena la vieja Machin, allí pediremos que Nechen escuche los ruegos del toque en el Rucacahuiñ” (Díaz 31). Y es que la ruca que está a punto de ser bendecida es el lugar donde habitará la familia del cacique, institución primordial para la sociedad mapuche.

Para los mapuche, la familia era de suma importancia, en la medida en que formaban y daban vida a la unidad económica doméstica, las redes sociales, el sistema de jefaturas políticas y la identidad territorial. Consecuentemente, el tipo de familia estándar dentro de la comunidad era el poligámico, dado que mientras mayor el número de integrantes que conformaban esta institución social, mayor era la riqueza y poder que podían ostentar. He ahí el carácter sagrado e intocable de este imaginario, y la razón, también, por la que las familias eran la única institución social permanente en la comunidad mapuche, en tanto no existían gobiernos centralizados como en el resto de las civilizaciones indígenas (Zibechi 3).

Es por esta importancia del imaginario familiar que Puelpán, recrimina acaloradamente a Rojas, cuando éste intenta robar a su esposa, y en consecuencia, destruir a su familia:

“PUELPÁN: ... Si me quisieras llevar mi tierra; mi ruca, mis sembraos, quien sabe si al ver tu codicia te los daría, pero has querido llevarme a esta mujer que la he visto crecer a mi lao... que me ha dao hijos... que me ha dao alegrías y te digo que te vayas lejos... ¡Que te arranques perro!” (Díaz 67).

Podemos ver entonces, que el imaginario de familia aquí instaurado es uno donde el padre está a la cabecilla, mientras que la madre es valorada igualmente en tanto es fértil y capaz de construir un hogar donde habitan los hijos. Se trata, en definitiva, de una familia monógama y patriarcal incluso, pero armoniosa finalmente, en la medida en que sigue los estándares burgueses y conservadores de la época. Pero, cabe preguntarse, por tanto, ¿por qué este cambio en la institución familiar? ¿Por qué se pasa de una familia polígama extensa a una monogámica?

La respuesta se halla dentro de la obra misma, así como del contexto en que se desarrolla: “Ya no es nuestra patria lo que antes ha sido la patria mapuche ya libre no está los campos, los valles los hemos perdido y apenas la ruca cual mísero nido con grandes esfuerzos se puede guardar” (Díaz 32). Con la Pacificación de la Araucanía, ese eufemismo utilizado para referirse a la usurpación de terrenos y exterminio de la comunidad mapuche, trajo como consecuencia inevitable el debilitamiento de los dos pilares fundamentales del pueblo araucano, esto es, el caciquismo y la institución familiar, en tanto al perder el territorio, la sociedad mapuche vio fuertemente disminuido su poder político como económico (Pacheco 7).

De modo que, para cuando Aurelio Díaz escribió su pieza *Rucacahuín*, el pueblo mapuche ya se encontraba considerablemente empobrecido bajo el “amparo” de un gobierno y sociedad que se pone una venda sobre los ojos para ignorar los crímenes cometidos contra el pueblo originario. Por lo que la familia mapuche ya no era la institución que solventaba las redes políticas y económicas de antaño, ni es polígama ni extensa, ni menos tiene un control amplio sobre el territorio que habita. De la misma forma el poder de los Loncos se ve debilitado debido a la imposibilidad de poder capitalizar algún poder político, económico o simbólico desde una reducida red familiar (Pacheco 8).

Podemos concluir, por tanto, que a través de las denuncias emitidas por Díaz Meza en su pieza teatral, es posible vislumbrar ya desde las primeras décadas del siglo XX la desintegración del núcleo familiar de las comunidades mapuche en tanto ya no se trata de una familia poligámica como era la preferencia antes, sino que ahora nos enfrentamos a una familia monogámica que ha debido cambiar todo su dinamismo por influencias externas. Los mapuche son ahora una comunidad sometida, vejada y empobrecida,

incapaces de mantener a flote sus antiguas tradiciones. Dichas consecuencias serán amplificadas en las siguientes obras a analizar, esto es, *Voces en el barro* y *Ñuke*.

8. VOCES EN EL BARRO

“Sí, tenemos que contar las cosas hasta que dejen de dolernos” (Pérez 6).

8.1 LA REDUCCIÓN DE LOS “OTROS”

La obra es atemporal, por lo que podría ubicarse en cualquier tiempo histórico, empero, de acuerdo a la autora, la pieza fue escrita como un hecho ficcional que ocurrió hace 50 años, y, si la obra comenzó a ser escrita en el año 1997, eso nos traslada al Chile de comienzos de la década del cincuenta, contexto histórico social que respecto a su visión del otro mapuche nos es de especial interés en tanto permite comprender el dinamismo de las relaciones presentes en la obra y el porqué de algunas acciones efectuadas en la misma. Igualmente, al tratarse de una pieza teatral construida a partir de los recuerdos de un evento transcurrido en 1920 como consecuencia de situaciones acaecidas en años anteriores, nos parece pertinente recorrer de manera más detallada el contexto del país a finales del siglo XIX para entender de forma óptima las causas que propiciaron la otredad y discursos de inferioridad respecto del pueblo mapuche.

Como se ha señalado antes en este trabajo, a partir de la mal llamada Pacificación de la Araucanía, comenzó a instalarse en el país un discurso anti-indigenista por parte de las cúpulas del poder ocupadas por la oligarquía, la cual desde el comienzo de la formación de la nación se había instalado como heredera de la “acumulación” mercantil colonial, con fuerte arraigo en la tierra y su producción, por lo que comenzó a estructurar desde 1830 un proyecto de dominación y modernización absoluta que abarcaba los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales sobre la población restante o dominada. Son los tiempos del neocolonialismo, cuyo principal protagonista fue la oligarquía terrateniente, la que, como se dijo, emprende durante estos años un intento de crear un proyecto de gran amplitud, encaminado a asegurarle la hegemonía económica, social, política y cultural en el seno de su propio país (Canales 51).

Durante este período, el Estado de Chile comenzaba a formar una nación con el proyecto fundacional de las oligarquías. Dentro de este contexto, la población no mapuche

comenzó a entender y definir a los grupos y comunidades indígenas por medio de estereotipos difundidos a través de una serie de discursos. En el caso chileno, las figuras históricas del mapuche como la del heroico guerrero que batalló por su independencia contra el enemigo español cambiaría drásticamente y sospechosamente luego de 1850 por otra imagen que retrataba al mismo indígena, pero esta vez, como un ser abominable, cruel e injurioso. Se dijo que el mapuche era un bárbaro (Canales 52).

Quizás, la figura más vocal a este respecto fue Benjamín Vicuña Mackenna, quien desde su rol como historiador y el poder que le otorgó ser diputado de la república, emitió severos juicios acerca de la población mapuche existente al sur del río Biobío. En consecuencia, en su obra *La guerra a muerte* publicada en 1868 se refiere frecuentemente al mapuche o a cualquier otra organización indígena contemporánea a él, con arrogancia, desenfado y desprecio colérico.

Para ejemplificar, en el relato sobre la invasión de la isla Laja, llevada a cabo por los grupos contrarios al orden republicano, y resistida por Pedro Andrés Alcázar en 1819, Vicuña Mackenna plantea lo siguiente:

“Así, había visto invadir la isla entera... en abril de aquel año por una masa de no menos de tres mil indios huilliches, pehuenches y aun de los feroces pampas, que al mando del **perverso cacique Chiuca y del más perverso lenguaraz López** y otros españoles, había asolado aquellas infelices comarcas durante doce días. Degollando, violando y reduciendo a cenizas cuanto ser viviente y cuanta heredad encontraban a su paso, incluso las mieses ya maduras y los bosques seculares” (Vicuña Mackenna ctdo. en Canales 53. El destacado es mío).

Y, las únicas pruebas que utiliza como respaldo y prueba de lo que narra, son las dichas por el “valiente y viejo general Alcázar” (Vicuña Mackenna 7):

“La guerra que se experimenta con **estos bárbaros** es atroz, y su ánimo será que por el hambre y el horror **les dejemos libres estos preciosos terrenos**, todo lo que pongo en consideración de V.E para que penetrado de amor y compasión de estos infelices pueblos,

remedie tantos males” (Vicuña Mackenna ctdo. en Canales 53. El destacado es mío).

En base a la última cita presentada por el autor, podemos afirmar que el objetivo último de Vicuña Mackenna con sus escritos es justificar ante la opinión pública la Ocupación de la Araucanía llevada a cabo por el Estado chileno. Benjamín Vicuña Mackenna, señala Pedro Canales, sintetizó los puntos de vista de la corriente que promovía la inmigración europea para que pudiera someter al pueblo indígena. Para él, dice Canales, el mapuche no tenía ninguna posibilidad de superar el estado de barbarie que le atribuía. Vicuña Mackenna, fue, en suma, el representante acérrimo a favor de la ocupación de la Araucanía, en la medida en que se trataba de un territorio bien dotado que le daría un sinfín de recursos, según su pensamiento, a la economía del país, llevando dicha postura a la exageración (54).

Conocidas son sus arengas en las cuales llamaba a la autoridad y a la chilenidad en general a ocupar los territorios de este pueblo, recalando la idea de que sus habitantes eran seres despreciables, indómitos y enemigos de la civilización dado que solo adoran los vicios en los que viven sumergidos, tales como la ociosidad, la embriaguez, la mentira, la tradición que no están dispuestos a dejar ir y todo este conjunto de abominaciones que constituyen la vida salvaje. Creía, por lo demás, que sus acciones no eran más que la denuncia de la verdadera capacidad de una raza que no forma parte del pueblo de Chile.

Esto último nos parece de especial relevancia, pues Vicuña al generar este desprendimiento cuando habla de una otredad, resulta evidente que ni él ni el resto de sus adeptos tenían interés en identificarse con aquellas raíces, por lo que fabricó una imagen del mapuche como un “otro” enteramente diferente al chileno, cuyas características servían como justificación a los planes políticos de quien las había creado, y que prontamente excusaron los abusos que se cometieron en su contra.

Ya en el siglo XX y para el momento en que se sitúa la obra, los mapuche vivieron momentos de apremio. Para muchos de los representantes de aquel pueblo, y para observadores externos, luego de la guerra de ocupación de fines del siglo anterior y tras la traumática radicación en “reducciones”, legitimadas por medio de la extensión por parte del Estado de un Título de Merced a nombre de un representante o lonco, los mapuche

desaparecerían como expresión propia y originaria. Se les consideraría por tanto, “algo” en vías de extinción. Así ratifica el lonco Pascual Coña en el prólogo de *Testimonios de un cacique mapuche* este temor de inicios del siglo XX, cuando declara que: “poco a poco ha ido olvidándose del designio y de la índole de nuestra raza; que pasen unos cuantos años y casi ni sabrán ya hablar su lengua nativa” (Coña 11).

Como consecuencia, durante las décadas del 40 y 50, los mapuche fueron considerados y tratados como “otros” que debían ser llevados a su extinción, pues no formaban parte de la nación, y además, impedían el desarrollo del país al aferrarse a unas tierras que era incapaces de cuidar y hacer prosperar en la medida en que eran incivilizados, borrachos, salvajes sin educación. Así, se les negaba su existencia, lo que hacía más fácil que se cometieran abusos en su contra como los que veremos en detalle al analizar la obra.

8.2 CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA Y TEATRAL DE LA OBRA

“Rodeo” es una metáfora que da cuenta de un ejercicio de alejamiento, de un desvío de la ruta, que sin embargo, no evita que se llegue al lugar planeado aun si no se siguió el camino oficial o indicado por otros. Aquí, en la argumentación de Sarrazac, es la fábula de la pieza dramática la que funciona como camino en la metáfora de “rodeo”. En consecuencia, el rodeo es el modo de evitar la fábula ya trazada y encontrar otras vías para la obra dramática. En suma, la estrategia del rodeo deviene en nuevas alternativas para la fábula en la escritura dramática (Sarrazac 10), y, *Voces en el barro* es un ejemplo de esta nueva forma de escribir teatro.

Para ello, se rompe con el modelo de fábula tradicional, utilizando, contrariamente, diferentes elementos que sirvan para representar lo que los dramaturgos necesitan y desean denunciar. Pues antes, se creía que el naturalismo era capaz de reproducir todo, pero cuando se está convencido de tal estimación, se olvida a veces que cuando se pretende ser fiel a la realidad, lo que se obtiene son solo apariencias, un reflejo superficial de la realidad que no alcanza a cubrir todo lo que se quiere mostrar (Sarrazac 11). Un gran número de escrituras contemporáneas, víctimas de la ilusión de un acceso directo a lo que se llama “actualidad” o incluso “realidad”, se pierden en la insignificancia del contacto demasiado estrecho con esta misma actualidad o realidad. La aproximación ficcional a lo que llamamos “realidad” necesita un “desplazamiento”, un “rodeo”.

De modo que ahora, el escritor moderno se parece a Perseo en su combate con la Gorgona. No puede no querer afrontar la realidad, el mandato de denunciar lo que percibe, pero si la aborda de frente, con una mirada directa, lo paraliza. Le es preciso encontrar un sesgo, un desvío; hacer un rodeo que lo aleje, en un primer momento, de esta viviente actualidad, con el fin de permitirle, en un segundo tiempo, alcanzarla mejor y dar cuenta de ella (Sarrazac 16).

El dramaturgo siente el llamado de la viviente actualidad, pero, en la realización de la pieza, esta actualidad se encuentra considerablemente menguada (Sarrazac 17): en *Voces en el barro*, no se alude directamente el Conflicto de la Araucanía, inclusive, la mención del origen étnico de las hermanas sucede de manera superficial, y por el contrario, el conflicto se centra en las memorias de vida de las hermanas, y es a través de dichos relatos que es posible vislumbrar el contexto en que se ven envueltas históricamente. Y esto se debe a que las dramaturgias del rodeo se alejan lo más posible de su objeto dándole la espalda a esta realidad que sin embargo parecen enfocar, porque escapan completamente de lo que Tackels llamaría un “teatro del reflejo”, planteando, de esta forma, una manera nueva de realismo. De un realismo que se pondría a sí mismo en entredicho (Sarrazac 22).

En otros términos, las dramaturgias del rodeo, en ningún caso buscan captar la realidad, sino que la verdad. Y aun esta verdad no es en ningún caso una verdad adquirida por adelantado ni una verdad revelada, sino que corresponde más bien a una verdad siempre en camino que puede modificarse o cambiar por completo. El realismo del rodeo se presenta como un realismo del cuestionamiento y abre delante del espectador un camino de conocimiento. Realismo alusivo, pues, deformación que informa (Sarrazac 22–23).

Igualmente, Sarrazac declara que las obras modernas dejan de seguir el modelo aristotélico, lo deshacen para crear uno nuevo (24). La fábula o la “historia” de las piezas de teatro modernas y contemporáneas trasgrede cada vez más los principios de orden, extensión y completitud que se desprendían de, por ejemplo, la *Poética* de Aristóteles, y que la *Estética* de Hegel había poco más o menos avalado. El autor propone entonces que no existe ya semejanza con el “bello animal” aristotélico, y por el contrario, lo que se plantea es el cuestionamiento de la unidad de acción, el desarrollo errático, incluso anárquico y, en cierta medida, deforme de la fábula o de lo que queda de ella. Se trata, entonces, de un déficit de la

acción, ensamblaje inconexo de las acciones, estructura episódica que hace pensar en la crónica (Sarrazac 29). Pero ¿significa esto que ya no existe la fábula?, o bien, ¿sigue existiendo, pero de otra manera?

De acuerdo a Sarrazac, existen dos fórmulas para la nueva función y configuración de la fábula en el drama moderno. En primer lugar, el drama ya no se representa, lo que se representa es un *retorno* al drama, un volver sobre el drama. En segundo lugar, el drama *de* la vida sustituye al drama *en* la vida. No obstante, dado el propósito de este trabajo, nos centraremos en la segunda fórmula, la del “drama de la vida”. Dicha fórmula plantea, primeramente el problema de la extensión de la fábula, pues la extensión de un drama moderno no podría caber en los límites aristotélicos. Efectivamente, ¿cómo dar cuenta de una vida plana, de la vida ordinaria de un hombre común y no un héroe, de una vida literalmente sin peripecia? ¿Cómo medir la extensión de una pieza cuyo objetivo sería dar cuenta, de un modo necesariamente sobreentendido, de toda una vida, de toda una existencia? Esto conlleva a que las obras modernas se excedan en su duración, o, como es el caso de *Voces en el barro*, a un exceso en la brevedad (Sarrazac 31).

El segundo problema que plantea esta fórmula depende de un fenómeno de tematización. Las obras modernas carecen de una *hybris*, la llamada “falta” trágica suele reducirse a un sentimiento: el sentimiento de una desgracia o de una culpabilidad de estar en el mundo. Los anales de toda una vida es la que le da el marco espacio-temporal a la pieza. Por lo que esta no se limita a ser la resolución de un conflicto sino que se extiende al juego de las contradicciones a lo largo de toda una existencia. Consideraciones como éstas nos llevan a esta noción de “fragmento”, el cual no debe tratarse simplemente como un juego de fragmentación de la forma dramática y, por consecuencia, de la fábula, sino más bien, en lo que concierne a la cadena de lo simbólico, es lo que Sarrazac llama el “drama de la vida” (32).

Por tanto, el trabajo del espectador consiste en dejarse llevar a captar los elementos de una historia que no están unidos de manera fija, a atrapar esos elementos y dejar que se junten, se completen unos a otros, se fusionen, hasta la cristalización de un sentido, o mejor, de trozos, de pedazos de sentido. Es quizás demasiado simple decir “fragmentario”. Se trata más bien de una cierta forma de percepción. Simplemente de la renuencia a ampararse en

una visión global, o en una concepción del mundo, antes de haber visto las cosas: una especie de mirada angustiada sobre la realidad, porque uno no puede aprehenderla sino de forma parcial. Ya no vemos la realidad, vemos realidades, o partículas de ellas (Sarrazac 46).

Entonces, habiéndose constatado el debilitamiento del *continuum* fabular y aquel concomitante del personaje reemplazado a menudo por simples voces y por un dispositivo coral, y aunque Sarrazac plantea lo siguiente como pregunta, considero que lo más conveniente sería tratarlo como una afirmación: “sería oportuno aprender a sondear esta fábula cuasi invisible, estas micro acciones sumergidas en el diálogo, en pocas palabras, toda la parafernalia de un teatro que podríamos llamar “de la palabra” (47).

Tal es el caso de *Voces en el barro*, pieza de nuestra muestra cuya estructura consiste, básicamente, en un sinfín de diálogos entre los personajes, diálogos que a la vez sirven como monólogos en la medida en que se tratan de confesiones profundas de su interior sobre un pasado no muy lejano que aún recuerdan y que les dejó huellas. Por tanto, es pertinente señalar que es a través de los diálogos en forma de monólogos donde se denuncian las consecuencias de la violencia estatal dentro de la dinámica del grupo familiar representado en la pieza, monólogos, que por lo demás, se tratan de recuerdos que persisten en la memoria de sus interlocutoras, siendo este, la memoria, el recuerdo, el recurso dramático principal en la construcción de la obra.

8.3 LAS REALIDADES QUE EVOCA LA MEMORIA

El hablar de memoria implica referirse a un pasado que en algún momento y por alguna situación determinada quedó en el olvido. Este pasado que entra en acción necesita de alguna articulación para devenir en memoria, por lo que de él surgen variedades de interpretaciones tales como: pasado como un tiempo anterior, pasado como estructura de la verdad, pasado como experiencia traumática, son ejes que vertebran a este concepto (Valdata 173).

Uno de los campos académicos que más importancia le han otorgado a la memoria y su reconstrucción a través de diferentes modos de representación de los acontecimientos del pasado, es la historia vista desde una perspectiva como disciplina científica. Estas reconstrucciones están edificadas sobre la selección o representación de quienes escribieron

o narraron la historia; son representaciones de representaciones y es por este motivo que comienza a problematizarse el concepto de “verdad histórica”, entendida como verdad de los acontecimientos, restituida por el trabajo de interpretación subjetiva del historiador, pues reconstruir la historia tal como sucedió no es posible dado que la narración de los relatos contará siempre con la visión personal del historiador, ya que solo se puede acceder a estos hechos a través de documentos que, necesariamente, deben interpretarse. De esta forma, la problemática no estriba en oponer “objetividad contra subjetividad”, sino que se centra en la dificultad de la intersubjetividad (actor-historiador) y la búsqueda de la verdad. Esta posición recibió en Francia el nombre de “historiografía”, es decir, ya no se alude a una historia objetiva del pasado sino a una historia de la historia (Valdata 173).

Fue así como en este nuevo modo de hacer historia, los trabajos de historia oral, realizados fundamentalmente a partir de los años sesenta en Estados Unidos, han sido la base sobre la que se construyó la recuperación de experiencias particulares en los últimos decenios. Esto conllevó a la explosión de los trabajos testimoniales, lo que devino, algunas veces, en historias de vida, siendo la fuente que dio origen a los llamados estudios de “historia reciente”. Éstos configuran una noción diferente de ese tiempo pretérito, vinculado a la idea de memoria como narración en presente del recuerdo tormentoso del ayer, pero en el que cabe una proyección hacia el futuro como una forma de evitar su repetición (Valdata 174)

En América Latina, es a partir de la publicación del *Nunca más* de la república trasandina en los años ochenta, que los testimonios adquirieron un lugar central en los debates culturales por la memoria. Las denuncias sobre el terrorismo de Estado durante el final de los años setenta y el comienzo de la década de los ochenta, fueron el motor que accionó el reclamo de justicia por parte de los familiares de desaparecidos/asesinados. El Juicio a las Juntas del Régimen Militar en 1985 y sus posteriores leyes del perdón, generaron una multiplicidad de testimonios que fueron configurando diferentes lugares de memoria, con el fin de evitar repeticiones en el presente de las marcas que dejaron las dictaduras (Valdata 176).

De esta forma, los trabajos realizados en América Latina, y fundamentalmente en el Cono Sur, giran en torno a dos tópicos: las huellas que dejaron las dictaduras gobernantes entre los años sesenta y ochenta y la presencia de la voz aborigen. La memoria tomada como

objeto de estudio tuvo su mayor desarrollo en el primer tópico, con una abundante producción escrita, ausente casi en el segundo. Estos estudios presentan a diferentes actores en situaciones de violencia, y tienen por objetivo entender los sentidos y significaciones que le asignan estos grupos (Valdata 176).

Y aunque la veracidad del testimonio suele ponerse en duda en tanto se trata del relato de un recuerdo o cosa pasada, y por tanto, se encuentra inherentemente ligado a la imaginación, la que a su vez, se relaciona con la ficción e irrealidad, el testimonio autobiográfico, (el cual se encuentra presente en la obra *Voces en el barro*), no pretende establecer una verdad histórica, pues quien emite el testimonio habla en primera persona representando a un colectivo muy pocas veces enunciado en las sociedades buscando contar su verdad personal y la de su grupo.

En base a lo anteriormente señalado, estas memorias individuales, con subjetividades propias de los diferentes actores, están enmarcadas inexorablemente en contextos sociales. Maurice Halbwachs fue el marco referencial del término memoria. Su definición sociológica de la noción de memoria colectiva como concepto explicativo de ciertos fenómenos sociales, va adquiriendo un carácter práctico, el cual remite a ciertas formas del pasado (conscientes o inconscientes) compartidas por un colectivo o conjunto de individuos. Para este autor la memoria individual no es opuesta a la colectiva sino que se interpenetran (Valdata 175).

De acuerdo a Halbwachs, la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad. Los grupos tienen la necesidad de reconstruir permanentemente sus recuerdos a través de sus conversaciones, contactos, rememoraciones, efemérides, usos y costumbres, conservación de sus objetos y permanencia en los lugares en donde se ha desarrollado su vida, porque la memoria es la única garantía de que el grupo sigue siendo el mismo, en medio de un mundo en perpetuo movimiento. Toda memoria, incluso la individual, se gesta y se apoya en el pensamiento y la comunicación del grupo: cada uno está seguro de sus recuerdos porque los demás también los conocen, aunque el evento recordado no haya existido realmente (Halbwachs 2-3).

Ahora bien, la comunicación y el pensamiento de los diversos grupos de la sociedad esta estructurados en los *marcos sociales de la memoria*, especialmente, los marcos

temporales y los marcos espaciales. Los marcos temporales de la memoria colectiva están armados con todas las fechas de festividades, nacimientos, defunciones, aniversarios, cambios de estación, entre otros, que funcionan como puntos de referencia, como hitos a los cuales hay que recurrir para encontrar los recuerdos. En el tiempo está depositada la memoria, como si la memoria fuera un objeto y el tiempo fuera un lugar, y es que el tiempo es igual al espacio. Así, los marcos espaciales de la memoria colectiva consisten en los lugares, las construcciones y los objetos, donde, por vivir en y con ellos, se ha ido depositando la memoria de los grupos, de modo que tal esquina, tal bar, tal objeto, en fin, evocan el recuerdo de la vida social que fue vivida ahí y su ausencia, pérdida o destrucción, impide la reconstrucción de la memoria: con cada edificio que se derrumba, un trozo de pensamiento colectivo se rompe, queda inconcluso (Halbwachs 3-4).

El espacio es fundamental a la memoria colectiva, porque al revés del tiempo, que está hecho de convenciones, éste está hecho de material inerte, que es más estable y duradero, y puede, por tanto, mantener la memoria viva por más tiempo: la permanencia de una edificación significa para los interesados la permanencia de sus recuerdos, porque en efecto, como se dice cotidianamente, “los objetos traen recuerdos”, frase que debe entenderse literalmente. Empero, la importancia del espacio se vuelve doble para la memoria por el hecho de que aunque una construcción se destruya, siempre podrá decirse que “aquí estuvo”, porque en efecto, la traza, el emplazamiento, es lo último que se borra (Halbwachs 3).

Para ejemplificar lo anterior respecto a la memoria colectiva, sería útil referirse a las sociedades ágrafas, en tanto éstas fueron por largo tiempo consideradas como “pueblos sin historia”, si se toma en cuenta como noción de historia una en la que solo se admite lo escritural, obviando que en estas sociedades, la historia es transmitida de generación en generación de manera oral entre los ancianos y los jóvenes, en un contexto y tiempo particular de cada cultura. Son narraciones concebidas como memoria de grupo aun aquellas que remiten a experiencias personales, es un tipo de memoria declarativa, enunciada por los actores, su función es mantener vivo ese pasado. Los trabajos de memoria con pueblos ágrafos remiten a dos aspectos fundamentales, a saber: la reproducción de su mundo cosmogónico, mítico, y la resignificación de la historia vivida (individual y colectiva) cuya

mirada se posa en un pasado siempre más valorado que el presente. Refuerzan su tradición oral dedicando la vida a recordar la riqueza de las memorias legadas (Valdata 175).

En definitiva, la memoria individual no se encuentra completamente cerrada y aislada. Un hombre para evocar su pasado tiene la necesidad de apelar a los recuerdos de otros, se pone en relación con puntos de referencia que existen fuera de él y que son fijados por la sociedad (Halbwachs 6). Así surge la memoria colectiva, concepto de sumo interés para nuestro trabajo investigativo en tanto la memoria presente en las obras a analizar, son en todos los casos, recuerdos vividos por una comunidad (específicamente una familia) que relatan eventos traumáticos pasados.

En el caso particular de *Voces en el barro*, es a partir de la memoria que inicia el relato: “Éramos más pobres que las ratas, mi apá y mi amá salían a sembrar papas y los dejaán solos” (Pérez 1) cuenta Malva, la mayor de las hermanas. Así, al iniciar este primer diálogo, la primera palabra pronunciada es “éramos”, en tiempo pasado, rememorando lo que se era antes en una vida que ya no está, pero que existió. A partir de ahí, las cinco mujeres sentadas en el escenario vacío, comienzan a relatar su vida, la que como un “rodeo” logra aludir diversas realidades que Pérez quiere denunciar.

Como se ha mencionado en innumerables ocasiones pasadas, la familia mapuche es uno de los dos pilares fundamentales de la sociedad indígena junto al caciquismo. Antaño, las familias mapuche eran ricas, abundantes en alimento y ganado tanto como se extendiera su territorio. No obstante, ya durante el final de la década de los cuarenta e inicios del cincuenta en el siglo XX, la inmensa mayoría de los mapuche ya se encontraban postergados en los minúsculos territorios que el gobierno llamó “reducciones”, reemplazando las copiosas posesiones de tierra que antes poseían. Esto conllevó, inevitablemente, a que sus riquezas, así como acceso a recursos básicos, fueran menguados de manera extraordinaria, y la familia de las cinco hermanas presentes en la obra, es un ejemplo de ello, esto es, la desintegración económica, así como de los lazos afectivos entre sus integrantes.

La madre de la familia era una mujer seria, arisca e incluso violenta que pasó la mayor parte de su vida embarazada. No tenía educación, no sabía leer ni escribir y lo único que conoció en su vida fue la violencia empleada en su contra y que replicó en sus hijas. Una de ellas recuerda acerca de la vida de su madre que:

“HORTENCIA: ... Ella era la dueña’el campo, la había criado su agüela materna, chica queó sin mamá, era l’única mujer de nueve hermanos, nunca fue a la escuela, como era bonita su agüela no la dejó ‘studiar, porque se la podían montar; así que solo tenía que quedarse a ayudarla a ella” (Pérez 4).

Cuando cumplió los catorce años se casó con el padre de sus hijas celebrando una fiesta que duró una semana entera, “hasta allí todo era felicidad pa’ ellos, después vino el padecimiento, se pasó con la guata ocupá tóo los años hasta que murió” (Pérez 4). Efectivamente, a partir de entonces la crueldad de la que fue víctima a la vez que verdugo marcó toda su existencia. Recuerda Malva que “la vieja era una mujer de poco hablar” (Pérez 2) que las golpeaba cada vez que podía y sus hijas la odiaban por eso. Y es que su madre no tenía ningún motivo aparente para maltratarlas, aunque quizás era su modo de expresar la ira que los ultrajes que ella misma vivía le provocaban.

Y si sus hijas la odiaban, ella, en algún mayor o menor grado, también lo hacía, porque eran mujeres, y las mujeres en la cultura mapuche, a diferencia de los hombres, no podían trabajar las tierras con la fuerza suficiente y necesaria que lograra sacar a la familia de la pobreza. No obstante, a pesar de todos los maltratos y carencias que debieron afrontar, la madre de las hermanas, cuyo nombre nunca se menciona, sí cumplió con su rol materno dentro de las costumbres mapuche, aunque de forma retorcida.

De manera que esta es otra distorsión en cuanto el núcleo familiar mapuche, en tanto la madre cumple un rol de espejo encargado de enseñarles a sus hijas -sin hablar, sólo mediante acciones-, cómo ser mapuche y vivir en el entorno social correspondiente, y es este entorno en el que viven, justamente, el que causa la desfiguración de la maternidad presente en la obra, pues antes de la Pacificación y la vida en las reducciones, la madre era portadora de la creación y recreación de la vida, era evocación de la tierra, hablaba en cuanto silencio (Montecinos 40). Señala Sonia Montecinos en su libro *Mujeres de la tierra* que, si la madre comunica sus enseñanzas a través de las acciones, es la abuela quien se encarga de su transmisión oral, no obstante, en la obra, la abuela de las hijas murió antes de que pudiera transmitir sus conocimientos, por lo que toda la enseñanza quedó en manos de su madre, la cual, como veremos, se realizó, pero de manera violenta con ejemplos cargados de brutalidad.

Y es que la madre tampoco adquirió los conocimientos básicos para ser una buena esposa y ejercer el rol maternal de forma correcta como la tradición mapuche lo indica. Hortencia recuerda que su madre: “no sabía cocinar, barrer, ni lavar la ropa, como no túo suegra pa que le enseñara, y la agüela era muy vieja y ‘staba siempre en lo suyo la descuidó” (Pérez 6). Por lo que sus aprendizajes los fue adquiriendo con el tiempo a base de errores y golpes. Como ejemplo de lo anterior, quizás nunca comprendió lo que era la menstruación, y por eso fue incapaz de enseñárselo a sus hijas, y por el contrario, las trató de sucias. Sin embargo, como se señaló anteriormente, ser “madre” en la cultura mapuche es una gestualidad, la repetición de actos que motivan la imitación. La hija se mira en la madre y reproduce sus visajes. Se trata del mecanismo de la madre-espejo que privilegia el movimiento corporal productivo y no la explicación pormenorizada de la labor que se realiza, puesto que se trata de una educación ligada a la imitación (Montecinos 40).

En base a la idea anteriormente planteada, esto es, el acto de la imitación-espejo, podemos desprender algunos ejemplos de mimetismo en los que éstos se distorsionaron hasta llegar a un punto, incluso, ignominioso. Observamos así como la madre, mediante golpes, les enseñó a hilar:

“MARGARITA: ... Yo me acuerdo que cuando llegábamos de trabajar teníamos que lavar y escarmenar la lana, mientras mi amá y la Rosa hilaban, no podíamos ir a dormir sin hacer un montón grande, si se me cerraban los ojos ella me tiraba el pelo y me despertaba pa’ que siguiera, a cada rato me tiraba las mechas” (Pérez 7).

Asimismo, las hermanas adquirieron gran noción sobre las hierbas y sus diversos usos medicinales en tanto veían como su madre solía tomarlas para generarse abortos espontáneos. Y, tanto el aprender a hilar con la idea de vender los productos en Temuco, como el tomar agua de hierbas para abortar y así no tener más hijos que alimentar, se debía a una razón fundamental: eran pobres viviendo en la miseria máxima tratando por cualquier medio de reducir las carencias a las que se veían enfrentados día a día. Eran seres marginados completamente de la sociedad, eran otros dentro de los otros. Comían pasto igual que las bestias, a veces cuando lloraban de hambre, Malva, la hermana mayor, colocaba un terrón de azúcar adentro de una bolsa quintalera para que sus hermanas lo lamieran. Lo único que conocían eran las lágrimas, el dolor, el hambre y el maltrato. Despertaban con los golpes y

se dormían en llanto. A su vez, se recuerdan a sí mismas “toas mugrientas, con los mocos colgando (pausa). No recuerdo haberme lavado, me vienen a la memoria los olores a sudor de patas y a guevas de mi apá. Las pilchas pasás a humo y humidá... No se me olvida” (Pérez 7). Vivían, últimamente, en una malaventura inimaginable cuya única distracción era matar animales, los que luego empalaban en ramitas de árboles para adornarlos, en tanto así de distorsionado era su sentido de belleza.

Subsiguientemente, esta falta de todo (incluso presente en el escenario de la obra) es la derivación directa de la pobreza y privaciones límites que debieron vivir a causa de un personaje en particular, el patrón Jarpa, ya que si bien las hermanas vivían en el terreno familiar junto a sus padres, sus vidas estaban controladas por esta figura autoritaria, hombre de sumas riquezas que presidía la administración de los terrenos subyacentes al suyo. Esta figura logra reemplazar al padre biológico de las hermanas en tanto no cumple con los estándares de masculinidad mapuche.

El padre vive en el imaginario femenino ligado a la posesión de bienes (tierra y animales) y a la externidad de la ruca, de la familia, en el dominio de lo público. En contraste con la imagen materna, el padre domina el discurso ya sea político o moral. De él, la hija aprende su pertenencia étnica, su ubicación dentro de un mundo donde existen los dominados y los dominantes, los huincas y los mapuche (Montecinos 48).

En la mayoría de los casos el padre es quien trae los elementos del afuera huinca, ligado a la educación formal occidental, dibujándose como la figura portadora del nexo con la sociedad nacional, con la categoría de lo “civilizado”. Así, el transmisor de un sistema de ideas donde se mixtura lo político y lo religioso que multiplica la resistencia ante las presiones de la cultura dominante, es el progenitor. Vinculado fuertemente a la lucha de su pueblo, este padre surge como un nuevo guerrero, es mitificado, y sobre él solo hay una percepción placentera, positiva (Montecinos 47). En otros lugares, que es donde nos interesa, la imagen del padre es la del sustentador de la familia, el que entrega el orden y la mantención de la economía, el que distribuye y organiza el buen funcionamiento de ésta (Montecinos 48). No obstante, esto no ocurre en la historia de las hermanas, pues su padre biológico se encuentra tan disminuido, que ya no tiene poder en su familia: es nadie, por eso el poder paternal es traspasado al patrón Jarpa quien sí cumple con este rol paterno hasta los extremos

más violentos. Para confirmar lo anteriormente señalado basta con leer la descripción que las hijas hacen de su padre biológico:

“MALVA: Mi apá era el más chico de varios hermanos, su amá también murió, su apá se jué así que el agüelo empezó a darlo, es costumbre de estos laos, el patrón Jarpa no quiso ni uno porque taban muy flacos, los vecinos eligieron a los grandes, así que, por ser el más chico, nadie lo quiso, el agüelo lo crió, no tenían na, jue a la escuela, aprendió a escribir “señorita”, él saía firmar, pero no saía escribir ni leer. Así que el agüelo buscó mujer con dote pa’ casarlo.

HORTENCIA: ... le dieron el campo como dote, mi apá llegó con las patas y el buche (Pérez 4)”.

Ya desde esta representación de su persona, es posible entrever su carácter. Se le retrata desde sus primeros años como alguien pequeño, débil y delgado, al punto de que ni siquiera los vecinos que escogían a los indígenas para mano de obra barata como si de los tiempos coloniales se tratara (quizás nada nunca había cambiado) lo quisieron para sus tierras, siendo de este modo descartado y desechado por no cumplir con los requerimientos básicos de la masculinidad mapuche, esto es, la fuerza, varonilidad, poderío y respeto que inspiraban los héroes de antaño en la tradición oral mapuche como lo fueron Lautaro, Tucapel, entre otros. De igual manera, sus hijas destacan que no poseía nada en cuanto a bienes materiales, y contrariamente a la usanza mapuche, el territorio en el que se instaló luego junto a su familia, no era de él, sino que de su esposa.

Nos encontramos, entonces, frente a un hombre completamente desvalorizado sin las capacidades necesarias para solventar las necesidades de su familia, pues aunque trabaja deshumanizadamente para su patrón, todo el dinero que obtiene lo gasta en alcohol. Margarita rememora diciendo, “el viejo se farriaba todo, la plata se le iba por el buche como el agua por las vertientes” (Pérez 6). Ciertamente, bebía sin importarle que luego su progenie muriera de hambre, y no era solo su dinero el que terminaba desperdiciado en el alcohol, sino que también el de sus hijas, aquel que de igual manera obtenían trabajando incansablemente. Se trató, sin duda, de la cáscara de un hombre que siempre fue triste y solo, cuya vida estuvo perennemente destinada a la pobreza y a la miseria, de la que solo escapaba cuando se sentaba

a mirar las llamas por horas en silencio, o bien, cuando se ahogaba en el vino barato que compraba seguidamente.

Y si el padre biológico de las hermanas no representaba ningún poder dentro de la estructura familiar, la figura del patrón Jarpa se erigía como el símbolo de la dominación para cada uno de los integrantes de esta familia mapuche, pues como se señaló más arriba, este personaje poseía el dinero, el territorio y la fuerza de la que carecía el padre biológico. Ya desde inicios de la obra se hace eco de este poderío cuando se menciona que fue él mismo quien rechazó al padre de las hermanas por considerarlo “muy flaco” (Pérez 4), y en consecuencia, incapaz de realizar trabajos de fuerza mayor. No obstante, dado el progresivo empobrecimiento de la comunidad mapuche a causa de las reducciones y el enriquecimiento de los huincas a costa de la usurpación de los territorios ancestrales, los primeros se vieron en la obligación de trabajar los campos que robaron los segundos, situación que si bien no se menciona de manera directa en la obra en tanto es una dramaturgia del rodeo, es posible entenderla de manera implícita. Siendo, por consiguiente, este el modo en que surgió la relación explotadora entre la familia de la obra y el patrón Jarpa que gradualmente comenzó a convertirse en un híbrido de padre-patrón en la medida en que se transformó en una figura autoritaria que controlaba absolutamente todos los aspectos de la vida de las hermanas y sus padres.

Así, existía una subordinación en la relación laboral, “yo pongo el campo y la semilla, y tu poni el trabajo, después con la cosecha te quedái con un tercio y me pagái la semilla, el agua y el trabajo del cultivo” (Pérez 11) habría dicho Jarpa al padre de las hermanas, y si este acuerdo esconde una violencia latente dada la desigualdad del mismo, las actitudes tiránicas del patrón rozaban en el esclavismo, pues los obligaba a trabajar noche y día, sin importar el clima, la hora, si la madre acababa de parir o tener un aborto, si habían dormido o comido, nada de eso importaba para este hombre que se creía con el derecho de dominar a quienes consideraba inferiores porque existía, de fondo, un Estado y sociedad que lo amparaban, pues eran estas instituciones las que sostenían esta brutalidad ejercida sobre un pueblo minoritario como lo eran (y son) los mapuche. Eran ellas las que le negaban el acceso a la educación, a mejores trabajos, a la posibilidad de mantener sus tierras y conservar viva su cultura. Por tanto, en este sentido, Jarpa no es más que el reflejo de todo un país que diariamente

practicaba una violencia sistemática contra esta comunidad indígena, por lo que cuando violaba a las hijas de su empleado, le quitaba los trabajos hilados de la madre y mantenía a toda esta familia descalza y sin abrigo durante el invierno, entre otras tantas situaciones, no era sólo él quien ejercía la violencia, sino que también la sociedad entera.

Más sin embargo, a pesar de las acciones violentas que cometía, tenía otras actitudes que podríamos considerar paternalistas, pero que igualmente seguían esta lógica del otro que debe ser sometido. Por ejemplo, solía vanagloriarse por una chaqueta que le había “regalado” al padre de las hermanas:

“ROSA: “¡Este roto nunca tiene frío, y que va a sentir frío con el abriguito que se gasta. ¿Y quién te lo regaló?” “Usted patrón”, decía mi apá”

LILA: Qué se lo iba a regalar, cuando tuvo que pagar esa mugre de abrigo con el resto de sudor que le quedaba después de haberse deslomaao en el campo” (Pérez 11).

O cuando en otras ocasiones les señalaba que estar descalzos era bueno para la salud. Finalmente, todas estas acciones desembocaron en la desintegración de esta familia, la cual llegó a su punto cúlmine luego de la muerte de la madre. A partir de entonces, comenzó con mayor fuerza un hostigamiento voraz por parte de Jarpa para quedarse con el terreno familiar, pues ayudaría a expandir su poderío. De esta forma, la familia de las hermanas, para él no significaba más que un estorbo en medio de su camino, lo que conllevó, de manera trágica, al suicidio del padre, quien atrapado entre la negativa de sus hijas de ceder el territorio y las amenazas constantes de su patrón, no vio más opción que quitarse la vida, “amaneció colgado de un árbol, estaba duro y transparente por la helá que había caído esa noche” rememoran las hijas (Pérez 14).

Todas las acciones que había llevado a cabo Jarpa para obligar a la familia a otorgar su terreno correspondían a las mismas tácticas utilizada por los chilenos y extranjeros que Díaz Meza había denunciado a la sociedad desde su visita al parlamento de Coz-Coz. Todo justificado bajo el discurso de la otredad que le otorgaba una superioridad por sobre los otros, en este caso, los mapuche, pues las hermanas no eran más que “indias flojas” (Pérez 3), que no sabían hacer nada bien, y por tanto, debían dedicarse a trabajar, en la medida en que el

mundo estaba dividido entre quienes podían pensar y controlarlo todo, en contraposición a quienes sólo servían como mano de obra, y por ende, debían conformarse con su suerte; pero no las hermanas, ellas ya habían alcanzado su límite cuando en el velorio de su padre, Jarpa soltó el agua del tranque e inundó todos los trigales que tenían para el año. Ya había sido suficiente, y aunque esa noche, en sus recuerdos, les hablaron el silencio que su madre profesaba y las llamas en las que su padre se perdía por horas contemplándolas para no transformarse en fuego y quemarlo todo, ellas no les hicieron caso, y en lugar de quedarse apacibles una vez más ante el abuso, asesinaron al padre-patrón Jarpa.

Este acto de asesinato hace eco a la rebelión de la horda descrita por Sigmund Freud en *Tótem y Tabú*, esto es, al comienzo existió un padre violento y celoso que hizo suyas todas las mujeres y expulsó a sus hijos, los cuales se sintieron, contradictoriamente, llenos de odio y admiración hacia el padre. Guiados por estos sentimientos, un día, los hermanos expulsados se aliaron, mataron y devoraron al padre, y así pusieron fin a la horda paterna. Unidos osaron hacer y llevaron a cabo lo que individualmente les habría sido imposible, con lo que dieron satisfacción a su odio por él. Tras ese logro les sobrevino el arrepentimiento y los sentimientos de cariño por el deudo, motivo por el que renegaron del acto. Finalmente, dice Freud, el muerto se volvió aún más fuerte de lo que fuera en vida; todo esto, tal como seguimos viéndolo hoy en los destinos humanos (Freud 143-145).

No obstante, hay puntos en los que difiere el asesinato de la obra con el asesinato freudiano, y es que, si bien existe en las hermanas un sentimiento de culpa por el crimen, este no se debe al afecto que sentían por su padre-patrón, sino que por el contrario, es debido a la supuesta maldición que recayó sobre ellas luego del homicidio, pues ya habían pasado 30 años de lo sucedido y “sus maldiciones siguieron persiguiéndonos. Por eso nos ha ido mal a todas” (Pérez 15) dice Malva. Y es que dentro de la comunidad mapuche, la muerte del padre significa la pérdida del personaje sustentador del orden, en tanto la figura mítica en el imaginario femenino se derrumba y junto a ella la bonanza y la estabilidad familiar (Montecinos 67). Dicha muerte, señala Sonia Montecinos, se prolonga como una huella traumática en la vida de las mujeres, “ruptura de un estado, pérdida de la figura que sustenta social e ideológicamente el sistema familiar” (68).

La superación de este trauma sólo se llevará a cabo a través de los sueños: únicamente mediante la actividad onírica será posible restituir el equilibrio roto por la muerte de la figura paterna y propondrá al padre accediendo al Wenumapu, la morada celestial donde la vida continúa. Las hijas soñarán al padre y sabrán si su llegada se ha efectuado. Sólo entonces, la hija quedará en paz al saber que su padre es una presencia espiritual, un alma tutelar que seguirá cumpliendo su función principal, esto es, ser el pilar de resguardo dentro del núcleo familiar. Dice Montecinos que “el poder paterno reestablece su funcionamiento una vez que los sueños lo indican” (69). Sin embargo, esto no ocurre en el caso de las hermanas, puesto que fueron ellas mismas quienes pusieron fin a la vida del padre-patrón Jarpa, el cual hasta los últimos momentos de su vida las maldijo, probablemente, sintiendo un odio profundo por estas cinco mujeres, de modo que la anhelada aparición en sueños que podría darles paz luego del crimen, no sucedió, ni ha sucedido. Precisamente de ahí la maldición que las acompaña.

Ciertamente, luego de lo ocurrido todas las hermanas hicieron un pacto de silencio, para luego cada una tomar caminos separados. Algunas se casaron, otras tuvieron hijos, unas se fueron a vivir a la ciudad, y sin embargo, ninguna pudo prosperar en tanto se vieron envueltas en relaciones abusivas con esposos maltratadores, o bien, se convirtieron en víctimas de adicciones, tal es el caso del alcoholismo. Es por esto, con el objetivo de ponerle fin a la maldición del patrón Jarpa, que decidieron volver a ese campo donde sufrieron las más terribles vejaciones, para llevar a cabo un ritual que limpie sus almas.

Para ello, deben cruzar el río cercano a su antigua casa antes del alba, pero antes deben contar su pasado, desahogar todas sus penas, tristezas y recuerdos amargos, pues sólo así podrán quedar limpias, ya que recordemos, en la simbología, el río significa para diversas culturas un símbolo ambivalente en la medida en que por una parte corresponde a una fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo, simboliza la fertilidad, mientras que por otro lado, representa el transcurso irreversible, y en consecuencia, el abandono y el olvido (Cirlot 380). Asimismo, diversas culturas a lo largo de la historia, y no sólo la mapuche, creían que el río poseía un efecto purificador, por lo que era tratado como un instrumento de la liberación (Chevalier 885). Esto explicaría el por qué necesitan cruzar el río luego de hacer un ritual cuyo centro es una fogata con un humo que llegue a los cielos, puesto que si logran cruzar el

caudal, estarán limpias con sus almas liberadas de las cargas del pasado, podrán, por fin, limpiarse el barro que las ha acompañado desde su nacimiento.

No obstante, no sabemos si lograron llevar a cabo su cometido, dado que la obra finaliza con las hermanas terminando de preparar el rito que las purificará, pero nosotros como espectadores, esperamos que sí lo logren, puesto que hemos asistido al relato de sus penumbras, las hemos escuchado narrar desde el inicio malogrado de sus vidas hasta la desintegración de su familia por un hombre que las orilló hacia el precipicio. De igual manera, a pesar de no referirse directamente al conflicto mapuche, puesto que se trata de una pieza que cambia la forma de la fábula tradicional y utiliza un método de rodeo, esto, una alternativa a la estructura tradicional, y se vale del lenguaje, de los grandes monólogos dichos por las hermanas referidos a su historia de vida, hemos visto las consecuencias que ha provocado en la comunidad indígena y unos de sus pilares fundamentales, el núcleo familiar, y nos ha hecho replantearnos la historia oficial y las imágenes difundidas por los grandes medios de comunicación sobre este pueblo al que han llamado incivilizado, incapaz, violento, y preguntarnos cómo podemos frenar las injusticias, cómo evitar que sigan existiendo más hermanas cuyas voces se encuentran enterradas en el barro.

9. ÑUKE

“Soy madre y no soy terrorista...” (Arancibia 75).

9.1 LA CRIMINALIZACIÓN DEL CONFLICTO EN LA ARAUCANIA

Ñuke, que significa madre en mapudungún, es la historia de una mujer mapuche que resiste el dolor de tener a su hijo mayor en la cárcel y las dificultades de vivir en una comunidad en resistencia constantemente asediada por las llamadas fuerzas de seguridad del Estado. El relato es una ficción basada en distintos hechos que han acontecido en el territorio mapuche durante los últimos años en Chile -principalmente en las comunidades de Wente Winkul Mapu y Temucucui (Ercilla, Región de la Araucanía)- como por ejemplo la muerte del cabo Hugo Albornoz, la situación de los niños baleados en la Araucanía, los presos políticos mapuche en huelga de hambre, y otros casos emblemáticos del conflicto.

El autor señala que la obra trata de hablar no solo del conflicto político o social que afecta a las comunidades mapuche, sino también sobre el drama familiar e individual ocasionado por los acontecimientos que provienen desde el exterior y que podrían ocurrir en cualquier lugar, país o cultura. Empero, estos hechos ocurren aquí, en Chile, y es que desde comienzos del siglo XXI, los discursos e imágenes sobre el pueblo mapuche cambiaron una vez más. Entre el año 2002 y 2009 tres jóvenes comuneros mapuche murieron abatidos por armas de la policía chilena; se aplicó la Ley Antiterrorista; y, consecuentemente, la comunidad mapuche ha respondido a estos ataques mediante la movilización social, la recuperación de tierras, marchas, mítines, diversas denuncias frente a organismos internacionales y huelgas de hambre (Canales 241). No obstante, la única respuesta de la autoridad ha sido la represión, expresiones de repudio y odio que se han propagado en discursos donde se considera al mapuche como una persona violenta, incivilizada, nuevamente, como una piedra de tope para el desarrollo económico y social del país, criminalizando, una vez más, su legítima denuncia histórica respecto a los atropellos de los que han sido víctimas y la recuperación de todo lo que se les ha arrebatado. Cabe preguntarnos, entonces, ¿cuándo comenzó esta criminalización a la demanda mapuche que continúa hasta la presentación de la obra?

En 1979, el régimen militar formalizaba la entrada en vigencia del decreto-ley 2.568 sobre tierras indígenas, el cual, entre otras cosas, terminaba jurídicamente con la existencia centenaria de este pueblo al ser disposición explícita en el artículo primero de dicho cuerpo legal, junto con llamar a las comunidades a dividirse, para como dijo la autoridad, sanear la posesión de las tierras por medio de la entrega de títulos de dominio individual (Canales 93), lo que conllevaba a la desintegración del sistema de comunidad basado en la tenencia y trabajo de las tierras, y, en su lugar, se iniciaba el proceso de inserción de los mapuche al desarrollo del país que seguía la lógica del modelo neoliberal.

Sin embargo, desde los mapuche, las movilizaciones no se dejaron esperar a pesar de no ser los tiempos más apropiados dada la feroz represión de la dictadura. Según Pedro Canales Tapia en *Tierra e Historia*, tampoco demoraron en aparecer las primeras señales de organización mapuche, formándose así, primeramente los Centros Culturales Mapuche, luego Admapu y otras organizaciones (93), todo frente a la arremetida de una legislación

acusada de genocida y etnocida, condenada incluso por observadores de las Naciones Unidas, en tanto lo que se esperaba era dominar a la comunidad mapuche, la cual debía terminar asimilándose a las costumbres y tradiciones del pueblo dominante, para finalmente, desaparecer (Canales 95).

De esta forma, la larga dictadura, la represión criminal focalizada contra comunidades y familias mapuche, continuó decretando el fin, tantas veces anunciado en el siglo XX, de la propiedad comunitaria de las tierras cedidas por la república. La propiedad individual, según creyó el régimen, haría desaparecer, bajo la dinámica del mercado, la base principal del “problema mapuche”, esto son, las comunidades (Samaniego y Ruíz ctdo. en Canales 253). En consecuencia, es posible señalar que, en el preciso momento en que la dictadura y el librecambismo se imponen fuertemente a las comunidades mapuche, se registra el inicio de la reactivación del movimiento mapuche bajo la consigna: “la tierra robada, será recuperada” (Canales 243), lo que significó una serie de tomas de terrenos usurpados y la posterior represión policiaca ordenada por el Estado. Al respecto, Canales Tapia rememora las palabras dichas al Diario Austral de Temuco por parte del diputado demócratacristiano, Francisco Huenchumilla, luego de la serie de tomas de terrenos entre los años 1997 y 1998 en Lumaco:

“Se comete un grave error por parte de la autoridad y de la opinión pública, al valorar estos hechos sólo como policiales”, agregando que la sociedad “... está pagando los pecados cometidos hace 120 años con la mal llamada Pacificación de la Araucanía. Hoy, en democracia, la gente perdió el miedo y está sacando a relucir los problemas profundos que afectan al pueblo mapuche... El Ministro del Interior y la Intendencia cometen un error al pensar que el problema mapuche se reprime como se hace con las protestas en Santiago, de esa forma sólo se toca la superficie y no se va al fondo del asunto” (Huenchumilla ctdo. en Canales 244).

Desde entonces, la protesta mapuche ha sido criminalizada por el Estado chileno a pesar de las distintas promesas esperanzadoras por parte de los diversos candidatos presidenciales a lo largo de los años luego de la recuperación de la democracia. Un hito que trascendió respecto a esta situación, fue la firma del acta de Nueva Imperial, meses antes de la elección que más tarde daría como vencedor a Patricio Aylwin. Agregando a esto, la

elaboración y posterior promulgación de la denominada “ley indígena”, la cual surgía en respuesta a las demandas de los pueblos indígenas en el contexto de la transición a la democracia, y en cuya discusión previa habían participado un número importante de organizaciones indígenas de todo el país. El entusiasmo y la esperanza eran evidentes en estos actores políticos. No obstante, indica Pedro Canales,

“los gobiernos sucesivos fueron dando claras muestras de que los derechos indígenas estaban supeditados al desarrollo productivo vinculado a la economía mundial, como se demostró en el gobierno de Frei Ruiz-Tagle, en el caso Ralco y en la constitución de la Corporación de Desarrollo Indígena (CONADI) que no fue un órgano cogestor, sino tan sólo de carácter ejecutivo, donde la participación indígena, por un mero ejercicio matemático, era de carácter meramente consultiva” (Canales 272).

Así, el pueblo mapuche, en lugar de recibir las ayudas y mejoras prometidas por parte de cada gobierno de turno, lo que encontró cada vez fue coerción, uso y abuso de violencia desmedida, siendo esta, quizás, una de las mayores incongruencias del poder ejecutivo en su accionar, pues no solo bastó con la violencia de los aparatos del Estado, sino que también, se recurrió a la creación de leyes antiterroristas, que proveen de facultades punitivas exorbitantes al Estado, demostrando, de esta forma, no estar interesado en la protección de la democracia sino en la restricción abusiva de libertades y derechos fundamentales de la comunidad mapuche en pos de los entes privados y corporativos (Canales 275) que saquean y privatizan los recursos naturales del país, (los que a su vez, son parte fundamental de la sustentabilidad de la vida mapuche), todo esto con el apoyo del gobierno.

De esta forma, el Estado (bajo cuya presencia han tenido lugar los procesos usurpatorios de los que ha sido víctima el pueblo mapuche) ha reducido el conflicto a un plano meramente judicial, cuya consecuencia directa ha sido la estigmatización del mapuche, a quien se le ha denominado como agresor, violento y terrorista en tanto se le adjudican tomas violentas, quema de camiones y enfrentamientos armados contra la policía (Canales 276).

En definitiva, la criminalización contra el movimiento mapuche ha sido la respuesta articulada en conjunto por el Estado y privados, frente a la demanda histórica del pueblo

mapuche, con el fin de hacer primar sus intereses por sobre los intereses ancestrales de los pueblos indígenas, ignorando las condiciones históricas del conflicto y las consecuencias sociales, políticas y culturales que conlleva (Canales 276), las que, como se señaló en un principio, afectó directamente a uno de los pilares de la sociedad mapuche, esto es, la familia.

9.2 ÑUKE, UNA MIRADA INTÍMA HACIA LA RESISTENCIA MAPUCHE Y SU CONFLICTO FAMILIAR

Ñuke, a diferencia de *Voces en el barro*, posee una estructura más tradicional, en tanto se encuentra dividida en actos, y no es categorizada como un “teatro de la palabra”. Por lo demás, el “rodeo” en esta pieza enfoca directamente el conflicto en la Araucanía, para de este modo, aludir esquivamente sobre cómo la constante militarización de la zona afecta la vida cotidiana de esta familia compuesta por Carmen, José y Kalén, de la cual, se nos presentará un fragmento de su historia habitual hasta la desaparición de su hijo menor. Para ello, tanto el espectador como el lector de la pieza dramática, se encontrarán situados al interior de la *ruca*, este espacio íntimo donde transcurre la mayor parte de la vida familiar mapuche.

Respecto a esto último, para Anne Ubersfeld, si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes representados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. La actividad de los seres humanos se realiza en un lugar determinado y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional (108).

El texto de teatro necesita, para existir, de un lugar, de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes. Pues, como señalamos, si el teatro representa actividades humanas, el espacio teatral será el lugar donde estas actividades se lleven a cabo, el cual, puede o no puede ser idéntico al espacio real que trata de imitar. Dicho espacio es un dato de lectura inmediata del texto de teatro en la medida en que el espacio concreto es el referente de todo texto teatral. Aunque algunas veces el lugar está débilmente presente en el texto, éste no podrá leerse sin él, pues ante todo, el espacio teatral es un lugar escénico por construir, sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia. Por lo demás, lo esencial de la espacialidad, esto es, los elementos

que permiten la construcción del lugar escénico están sacados de las didascalias, en el caso de *Ñuke* en concreto, se describe el interior de la ruca con el mayor detalle posible:

“[De la ventana cubierta con un nylon, sopla el viento que viene desde afuera. La madera cruje. La cocina a leña está casi dormida. Una llave mal cerrada. Una gota se desliza por los platos amontonados con restos de comida. Un canasto con acelga, con tomates, con pepinos y espinacas. Las papas duermen abrazadas en un saco que está recostado a la pared. Son ocho los sacos en total. Un par de travesaños gruesos atraviesan el techo. De un clavo cuelga un sartén. De una amarra un atado de ají. De otra unos ajos. En los vértices de los travesaños hay un par de cuerdas enrolladas. Junto a ellas cuelgan de unos clavos, cucharas de palo y una challa. Sobrepuesto por encima descansan dos güiños. Y una trutruka cuelga en la pared]” (Arancibia 17).

Esta didascalia funciona como indicación para el director escénico a cargo de llevar a escena la obra, así como para estimular la imaginación del lector de teatro. De igual modo, cumple la función de crear una sensación de realismo para quienes asisten a ver la representación teatral.

Respecto a esto último, el lugar escénico es siempre imitación de algo. El espectador se ha habituado a pensar que el lugar escénico reproduce un lugar de la realidad exterior. Pero hay que decir que esta idea del espacio escénico como representación de un espacio concreto “real”, con sus delimitaciones propias, su superficie, su profundidad, y los objetos que lo pueblan, como si se tratase de un fragmento del mundo transportado de improviso sobre el escenario, es relativamente reciente en el teatro. Por el contrario, y lo que nos resulta de sumo interés para nuestra análisis, es que aquello que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen un mundo concreto en cuanto a la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socioculturales. En cierto modo, el espacio teatral es el emplazamiento de la historia. Concluyentemente, el lugar escénico será siempre el lugar donde se representan, transpuestas, las condiciones concretas de la vida de los hombres (Ubersfeld 112).

En base a las ideas planteadas anteriormente, la historia de *Ñuke* transcurre al interior de una ruca, la cual, fue construida especialmente para la representación de la obra, lo que provoca en el espectador dos efectos. Primeramente, genera una cercanía con la familia mapuche representada, en tanto, se asiste en primera persona al interior de su hogar, a todas sus penurias, dolores, preocupaciones y lamentos. Mientras que en segundo lugar, le recuerda al público que algo malo está sucediendo en la Araucanía, pues nos parece importante destacar la ubicación de la ruca para el momento en que fue presentada al público en una de sus representaciones durante mayo de 2018: se hallaba en dependencias del Museo de la Memoria y los DDHH., como recordatorio latente de la vulneración sistemática de los derechos humanos a que se les ha sometido durante siglos al pueblo mapuche por parte de las distintas autoridades, y que no ha tenido reparación, justicia, verdad, ni siquiera difusión, en la medida en que todo el país hemos callado y visto hacia el costado cuando sus comunidades son militarizadas, sus territorios usurpados y su gente asesinada.

Motivo por el que la obra, a modo de denuncia, presenta una serie de discursos tanto acotacionales como dialógicos; no obstante, en esta primera parte, nos centraremos en el discurso dialógico de los personajes, entendiéndolo del modo en que Anne Ubersfeld se refiere a él, esto es, como el discurso mantenido por el personaje en el escenario, en el que él es sujeto de la enunciación (Ubersfeld 105). Este tipo de discursos en la obra dan cuenta de cómo el conflicto de la Araucanía es un problema estructural cuya raíz se encuentra en la base misma del país y que ha sido mantenida por los diferentes gobiernos de turno, como se explicó anteriormente, bajo la excusa de resguardar la integridad de la nación, pero ocultando los motivos ambiciosos y llenos de codicia de fondo. Así, se presentan dichos discursos mediante los medios de comunicación cuando en el Acto Segundo, Carmen, la madre; José, el padre; y Hortensia, la prima de ambos, escuchan en la radio las noticias que hablan acerca de la huelga seca que comenzarán a partir de ese día “los cuatro comuneros condenados por el ataque a un fiscal de la región y otros ataques incendiarios a fundos del sector que aún se investigan” (Arancibia 37), encontrándose entre ellos, Pascual Queipul, el hijo mayor de Carmen y José.

La respuesta del Gobierno ante tan drástica medida de los condenados, es una de absoluta indiferencia, tanto por el proceso judicial, como por la integridad física de los

manifestantes, señalando que no cederán ante ningún tipo de presión y que no interferirán en los procesos judiciales, entregando una declaración confusa, pero que sin embargo, es esa la intención: entregar un mensaje ambiguo que en el fondo deje clara su postura:

“VOCERO DE GOBIERNO: Nosotros, como Gobierno, no podemos intervenir ante la justicia. Debemos actuar como corresponde. Por otra parte, tenemos que ser claros, ningún imputado, cualquiera sea la causa, puede ser tratado con beneficios especiales, ni tampoco recibirán un trato diferente al resto de nuestros compatriotas. Los ataques terroristas deben ser condenados como corresponde, y por eso que no está bien, insisto, que el Gobierno intervenga en el actuar de los tribunales... Lo principal es no atentar con la vida ni salud de nadie, nuestra principal preocupación es el estado de salud de los imputados, pero al mismo tiempo exponemos toda la voluntad para resolver todos los temas que están afectando la zona roja de este conflicto...”
(Arancibia 38).

De acuerdo a la cita anterior, se nos sitúa desde ya en la visión que se tiene hacia el otro minoritario, en este caso, los mapuche. Así, el Vocero de Gobierno señala que “nosotros” como estado, no podemos intervenir en la justicia, y sin embargo como quedó demostrado antes, son ellos quienes presentan y formulan leyes represivas, como por ejemplo, la ley antiterrorista. Haciéndose, de esta forma, una diferencia entre este “nosotros”, ciudadanos apegados a las leyes, civilizados, seres caritativos que se preocupan por la salud de este “otro”, que por el contrario, es alguien violento, armado, que quema fundos y camiones, por lo que se cataloga como un terrorista al que debe aplicársele una ley especial porque no forma parte de aquello que llamamos nación, y por tanto, no nos permite referirnos a él como “compatriota”. Y si el gobierno, como declara su vocero, no está dispuesto a intervenir en la justicia por los cuatro imputados, sí está dispuesto a seguir interviniendo en la zona roja del conflicto mapuche, y en consecuencia, seguir sometiendo a este “otro” inferior, pues a través de su discurso elaboró las diferencias que permiten el sometimiento del otro, un discurso que diferencia a la humanidad en razas inferiores y superiores, en personas capaces, justas, inteligentes, honestas, mientras que el resto es mentiroso, violento, terrorista, incivilizado.

En la obra, este discurso se contrapone con aquel vociferado por el pueblo mapuche, el que como señala Carla Huenchumilla, la vocera de la familia de los inculpatos, es diametralmente opuesto al expuesto por el gobierno, dado que la huelga seca que inician los culpados, es, precisamente, contra el Estado chileno que los ha encarcelado injustamente mediante procesos judiciales lentos y torpes que les impiden rebajar las penas. Por lo demás, señala Carla:

“... queremos seguir insistiendo con nuestras demandas que tenemos como pueblo: la desmilitarización inmediata de nuestras comunidades, poner fin a los allanamientos, procesos de investigación transparentes para todos nuestros presos y derogación de la ley bajo la cual se les imputa, ya que como sabemos, es una ley injusta, creada bajo una dictadura, y que no puede ser aplicada por gobiernos que se dicen democráticos. Pero como hemos visto, este gobiernos y el anterior la siguen aplicando sin problemas...”
(Arancibia 37).

Lo que piden los presos políticos, por tanto, no es solo la reducción de su pena, sino que también es su forma de redirigir la atención hacia su demanda histórica, la que ha conllevado a la vulneración de sus derechos fundamentales en la medida en que cada vez que pedían la recuperación de sus tierras, el cese a la militarización o un trato digno, la contestación de cada gobierno fue la represión, motivo por el que debieron encontrar nuevas formas de luchar y resistir, formas que por lo demás, generaron dos posturas distintas respecto a cuál es la manera correcta de luchar y exigir de vuelta todo lo que les han arrebatado.

Así, nos encontramos con dos personajes centrales y opuestos en la obra, Hortensia y Carmen, cuyas posturas respecto a la forma de resistir las embestidas de la represión son contradictorios entre sí, dado que desde el inicio de las reducciones a principios del siglo XX, las mujeres debieron replantear, y muchas veces cambiar, su rol dentro del núcleo familiar. Y es que la fuerte presencia del esquema patriarcal no daba posibilidades de acceso a las mujeres en las directivas organizacionales, ni la posibilidad de constituirse como sujeto con demandas propias dentro de la lucha general. No obstante lo anterior, dos hechos políticos recientes son distinguidos y señalan una visión y una práctica concreta de las mujeres dentro

de ellos. El primero, el período de la Unidad Popular -y sus instantes previos- y el otro, el Golpe de Estado y la posterior instauración de la dictadura militar en el país.

Dentro de estos dos ejes, el espacio de las mujeres cobra otras dimensiones, provocando que el acceso a la participación política se abra para algunas, o bien, se cierre para otras, dado que los hechos que ocurren resultan definitorios para el devenir reduccional, familiar y personal. De esta manera, dichos conflictos permiten, de acuerdo a Sonia Montecinos, mostrar “a la mujer como sujeto activo y receptor del mundo político que hacen los “otros”, pero que les roza y dinamiza en ellas también un accionar “propio”” (138).

Primeramente, la etapa democrática que se vive en el período de la Unidad Popular y antes de éste, es visualizada como positiva, en tanto es un momento de bienestar para la etnia e inicia el proceso de apertura a lo “público” para las mujeres. Por lo que será en la campaña presidencial y posteriormente en la vida política del nuevo régimen donde algunas mujeres se insertarán activamente en este nuevo mundo político que expande sus horizontes de la ruca, en la cual se encontraban destinadas a vivir toda su existencia. En este nuevo espacio las mujeres, en un caso, harán oír los petitorios concernientes a la etnia mapuche, tal es el caso de la recuperación de las tierras, o, a los movimientos políticos de la época, mientras que en otro, reivindicaran sus demandas específicas de género, como lo son la creación de jardines infantiles con el objetivo de que estos les den el tiempo necesario que les permitan ingresar al mundo laboral, el cese a la violencia doméstica y el reclamo de una ley que proteja a las mujeres. Se mostrará, por tanto, los primeros atisbos de una constitución de sujeto político, el cual no logra completarse, pero que dibuja su perfil y demuestra las necesidades de las mujeres de la comunidad mapuche, aquellas que se han encontrado silenciadas durante tanto tiempo (Montecinos 139).

Sin embargo, todo este proceso se ve truncado por la instauración de la dictadura militar, situación que se vivencia dentro de la comunidad mapuche, sobre todo la femenina, como una ruptura, “como la entrada a un marasmo que tocará fuertemente todas las instancias de la existencia de la mujer” (Montecinos 141). Y serán dos los factores que desencadenarán esta situación de conflicto, por una parte, la represión, y por otra la pérdida o división de las tierras (Montecinos 141).

Durante este período, la herida se abre a partir de la requisición de tierras, la parcelación de las mismas y el surgimiento de la ley que divide las comunidades, la que a su vez, hace que el apremio histórico sobre las tierras mapuche aumente y que el drama de la escasez se haga límite (Montecinos 142), de igual manera, el miedo a la represión, las amenazas y agresiones son contantes, y aun así, las mujeres mapuche ya comenzaron su concientización respecto de las injusticias y desigualdades de las que son víctimas doblemente, esto es, como indígenas y como mujeres, por lo que deberán tomar una decisión respecto a su futuro en la resistencia mapuche: luchar de manera combativa en el frente de batalla, o bien, ceñirse nuevamente a la ruca, a las labores domésticas y familiares, protegiendo, en definitiva, el círculo privado de la familia mapuche.

En *Ñuke*, Hortensia representa a este primer grupo, el de las mujeres mapuche que abandonan los roles impuestos a su género por la comunidad en la que viven dada su cercanía con los espacios *huincas*, pues ella creció gran parte de su vida en Santiago, y hace solo tres años llegó a la zona de conflicto. Motivos por los que se justifica su actitud combativa y el modo que elige de protestar, ya que como señala Carmen, “allá [en Santiago] es refácil hacerse el revolucionario” (Arancibia 40). Para Hortensia, hay que batallar hasta hacerse notar:

“HORTENSIA: Y si tenemos que radicalizarnos, tenemos que hacerlo, po, Carmen. Pero yo digo que nunca es suficiente, y para eso tenemos que gritar bien fuerte, para que nos escuchen. De eso se trata. Por eso tenemos que ir a las ciudades grandes. Y si tuviéramos que cortar cabezas, ahí estaríamos. Y si tuviéramos que quemar Temuco y todas las ciudades, también. Y si tuviéramos que quemar Santiago otra vez, lo haríamos no más y qué tanto. Algún día tenemos que hacer un gran levantamiento si es necesario. Aunque todos perdamos la vida. Pa demostrarles a todos estos wingkas, que peleamos por lo que nos pertenece. Que todo lo que nos han robado es nuestra cultura. Porque ellos no tienen cultura... Porque son unos ladrones... Ellos dicen que les pertenecemos. Pero como dijo uno de nuestros weichafes, nosotros somos un pueblo aparte. No podemos quedarnos callados, Carmen. Si no damos la pelea, nos van a seguir tratando como siempre” (Arancibia 40).

Y para ello, de acuerdo a Hortensia, deben unirse como comunidad, lo que le da un sentido colectivo a la lucha en la medida en que no pelean por ellos mismos, sino que por cada uno de los mapuche que han sido abusados, sometidos, robados y encarcelados injustamente, porque además, existe la conciencia de ser un “otro” aparte que es subordinado al poder de un ente dominante, que cada vez, parece invadirlos más en sus propios espacios, “porque la primera vez disparaban en el camino, la segunda vez ya se metieron p’acá pa’l campo, y ahora, hoy día, ya llegaron pa las casas” (Arancibia).

Aun así, Carmen sigue reticente al modo de protesta elegido por su pariente, pues para ella ese modo de movilización solo pondría en peligro lo poco de cotidianidad y estabilidad familiar que es posible obtener al vivir en medio de una zona en conflicto. Y es que Carmen, a diferencia de Hortensia, encuentra el modo de resistir al interior del hogar, en la posibilidad, por mínima que sea, de vivir como lo hacía antes de la militarización, las reducciones, la pobreza fulminante, esto es, cuidando de las labores del hogar, de los animales, de sus hijos. Al respecto, indica que: “tenemos que hacer nuestras cosas también, no las podemos dejar tiras” (Arancibia 39). Esta actitud, que para muchos podría parecer apática y poco comprometida con las movilizaciones mapuche, no es más que la respuesta a un sentimiento de frustración, desconsuelo y desesperanza frente a una realidad y futuro oscuro que no vislumbra ningún destello de mejora respecto a su condición. “A nosotros nadie nos apoya, no sacamos na con andar haciendo marchas a cada rato” (Arancibia 39), dice Carmen, porque ¿cuál es el resultado que se obtiene de ellas? Nada, además de golpes, encarcelamiento, e incluso, muerte. No importan lo que hagan como comunidad para defenderse y frenar las medidas represivas del gobierno, finalmente, “las balas van a seguir entrando” (Arancibia 47) a sus hogares, a sus terrenos, a sus vidas, para destruirlo todo. Para esta madre, el resistir “no es tirar piedras solamente... o correr cercas, o hacer huelgas de hambre, o no sé. La resistencia también se lleva por dentro. Es una carga. La resistencia es algo que se vive día a día. No es fácil” (Arancibia 63).

De este modo, la existencia de Carmen, luego de la detención y posterior juicio contra su hijo mayor, se volcó en el cuidado y protección del hijo menor debido al temor que le generaba la posibilidad de que algo malo le ocurriese. La madre dice: “Y lo que a mi me preocupa es que nuestros niños estén bien. Que no les pase nada. Ellos son los importantes,

a nosotros nos pueden tratar como quieran, pero a ellos no. Nosotros sabemos defendernos...” (Arancibia 33). Se resalta entonces, el rol maternal de Carmen, aquel centrado en el cuidado, protección y amor que suele asignársele a las mujeres con respecto a sus hijos, especialmente al interior de la comunidad mapuche, dado que se considera a los hijos, con especial énfasis en los varones, como la continuidad de la tradición y cultura mapuche, son, en definitiva, el futuro de su pueblo. De ahí proviene el sumo cuidado y la constante aprensión por el bienestar de su hijo menor, el cual es replicado por el resto de la familia y comunidad mediante la pregunta frecuente, “¿dónde está el niño?”, como si en el fondo temieran que en cualquier momento va a desaparecer.

Y efectivamente, ya hacia el final de la obra ocurre la desaparición del hijo, la cual venía siendo presagiada desde inicios de la obra a través de los sueños premonitorios de Carmen. En ellos, la muerte y la naturaleza desbordada eran la tónica. Naturaleza que por lo demás, parecía trascender el espacio onírico hasta llegar al lugar físico de los personajes. Así, cuando Carmen dice “Anoche tuve un sueño” (Arancibia 22), la didascalia siguiente nos indica que “Un ensordecedor trueno interrumpe a Carmen. La casa pareciera que se estremece por completo” (Ídem 22), señal que se juzga como un presagio de lo que va a ocurrir en el sueño, pues en él, el cielo gritaba y los ríos se desbordaban.

Nos parece pertinente señalar respecto a esto último, que esta naturaleza indómita que se sincretiza con el ambiente emocional de la obra, es, de acuerdo a su autor, una referencia a *El chivato*, una de las escenas de la pieza teatral *Terror y miseria del Tercer Reich* del dramaturgo alemán, Bertolt Brecht, dado que en ella, la acción ocurre “*Una tarde de domingo lluviosa*” (Brecht 103) cuando el padre hace un comentario en contra del régimen totalitario de Hitler en frente de su hijo perteneciente y creedor ferviente de las Juventudes Hitlerianas. De pronto, el hijo desaparece mientras la lluvia continúa cayendo estrepitosamente, los padres no saben dónde fue, pero temen que haya ido a denunciarlos, lo cual conllevaría a la detención del padre y posterior traslado a un campo de concentración como ocurrió tiempo atrás con un vecino de la familia. A partir de ahí, todo el ambiente de la escena gira en un espiral de desesperación y angustia mientras los padres intentan buscar formas de defender su causa, y por tanto, evitar la detención. Se hacen evidentes, entonces, las similitudes en ambas obras: en primer lugar, la presentación de un núcleo familiar que es y será destruido

por factores externos como lo son un régimen totalitario en un caso, y un gobierno opresivo, en otro. Segundo, en ambas obras ocurre la desaparición del hijo, empero, en la obra brechtiana el hijo vuelve, mientras que en *Ñuke*, esto no ocurre. Tercero y último, el espacio en que se desarrollan ambas historias es uno marcado por la naturaleza ingobernable, recurso que serviría para exteriorizar la angustia, desespero y tristeza interior de los personajes a través de un medio natural, el cual se encuentra presente en el teatro brechtiano, pero cuya procedencia podría datarse de los tiempos de Shakespeare.

Retomando el sueño, Carmen relata que tenía miedo, y preocupada fue a ver a los animales. Cuando los encontró, todos estaban guardados, dormidos, excepto una gallina, la que se hallaba afuera en busca de sus hijos que no aparecían por ninguna parte, “[la gallina] se quedó en medio de la lluvia, parecía cansada. Estaba mojada, embarrada, las gotas de lluvia caían por sus plumas, parecían lágrimas de pena. Me desperté y estaba lloviendo... Me dio una pena grande” (Arancibia 23). Inmediatamente después de terminar el relato de su sueño, la siguiente didascalia señala que un trueno y un relámpago vuelven a interrumpir e iluminar todo, a posteriori, José vuelve a realizar la pregunta frecuente: “¿Y el niño? ¿Cómo anda?” (Arancibia 23).

Al final del acto, Carmen pronuncia un enunciado decisivo: “[Los animales] están encerrados. Guardados. Las ovejas. Los chanchos. Hasta las gallinas... ¡Ah, menos una! Hay una que se pasó toda la noche afuera, mojándose. Se le perdieron sus pollitos...” (Arancibia 28). Esto nos indica que el sueño de Carmen, quizás, no fue solo un sueño después de todo, y es que para la cultura mapuche, los límites entre sueño y realidad no están del todo claros, puesto que pueden traspasar un plano y otro indiferentemente. Por lo demás, los sueños o *peuma*, permiten la comunicación con aquello que se concibe como sobrenatural, pero también la predicción del futuro. Ambas dimensiones influyen de manera relevante en las actividades cotidianas, puesto que suelen ocurrir cuando el soñador se encuentra bajo períodos de estrés físico y emocional, así como también situaciones límites, como sería vivir en una comunidad asediada constantemente (Morales 9).

Carmen durante toda la obra sobreprotege a su hijo, incluso, dejó de enviarlo al colegio por temor de que “algo” le ocurriera, sentimiento que se incrementa aún más cuando el lonco de su comunidad, Víctor, les advierte sobre los rumores acerca de la participación

de Kalén en el incidente primero de la obra donde muere un carabinero en medio de un fuego cruzado, el cual, de acuerdo a una parte de la comunidad mapuche fue ocasionado por la mismas fuerzas armadas, mientras que este organismo y el resto de la comunidad indígena sostiene ciertas sospechas sobre el hijo menor de Carmen, pues como les comunica el lonco en su visita:

“VÍCTOR: Es que la camioneta del colegio se detuvo justo aquí al frente de su casa y mi hijo dice que lo vio [a Kalén]. Me dijo que los saludó y les hizo esto

*[Haciendo un gesto con la mano como si estuviera disparando.
Silencio]*

Lo que quiero decir, es que si los niños vieron a su hijo haciendo eso, ¿se imagina si lo han visto los pacos?” (Arancibia 46).

Finalmente, Kalén desaparece en un confuso escenario con versiones cruzadas de los padres, pues de acuerdo a José, su hijo entró a la ruca, mientras que para Carmen, él nunca regresó al hogar. Su hijo menor ya no estaba y afuera la lluvia caía con fuerza igualando el dolor de una madre que acababa de perder lo que más veneraba, su hijo, mientras gritaba su nombre en vano. El discurso acotacional del final de este acto señala que: “[*Un trueno enorme. Afuera la lluvia se hace más intensa, como si mil pifilkas cantaran con furia. La ampolleta pestañea. Cambio de espacio. Otro lugar. Una oficina. Un escritorio. Al otro día*]” (Arancibia 71).

Este cambio de escenario nos parece fundamental, pues la mayor parte de la obra transcurrió al interior de la ruca, es decir, de lo familiar, del núcleo más íntimo e importante de la comunidad mapuche, por lo que el cambio de escenario significa también la ruptura definitiva de esta familia, puesto que al estar encarcelado el hijo mayor, el hijo menor era el sucesor, aquel que ocuparía el rol del transportador del legado de su gente, de su cultura, de su historia y tradición transferida por sus antepasados, sin él, todo ello muere, incluida la etnia mapuche, pues al morir el hijo, muere la posibilidad de extender el grupo, uno que ya se encuentra lo suficientemente dañado por la usurpación de las tierras, la militarización de su entorno, los asesinatos que se hacen pasar por enfrentamientos entre terroristas y los encarcelamientos guiados por pruebas falsas.

No obstante, esta pérdida obliga a Carmen a salir del interior de su ruca y posicionarse en una postura más pública y combativa, una en la que debe exigir justicia por sus hijos tomando el dolor que siente por la desaparición de Kalén y transformarlo en la fuerza que la impulse a pelear contra “la oscuridad que nos gobierna, que siempre nos ha gobernado” (Arancibia 74). Esto sitúa a Carmen dentro de la corriente maternalista, la cual halla su base en la construcción de la mujer y la maternidad como la capacidad de proteger al otro desde su rol materno con el fin de lograr la transformación social.

Así, se comienzan a trasladar los valores “maternales” a la política y la movilización social de las mujeres. Las mujeres resignifican su maternidad y, a partir de ello, emprenden sus luchas: ya no es suficiente quedarse en casa y atender a la familia, es necesario salir a la calle e interactuar con el Estado. Cambian, así, su estatus “natural” de mujeres-madres por un estatus político. La maternidad se reconceptualiza como forma de participación social, lo que la transforma en algo político. En otras palabras, las mujeres comienzan a politizar la maternidad en búsqueda de justicia frente a gobiernos, en su mayoría, totalitarios o implementadores de políticas represivas y desiguales para un grupo minoritario de la población (Zarco 234).

Esta politización de la maternidad a la que hace eco Carmen, proviene de décadas atrás en los movimientos de madres que exigían justicia para los desaparecidos durante las dictaduras militares en el Cono Sur. Sobresale dentro de estos movimientos el caso de Argentina en la década de los 70 con las Madres de Plaza de Mayo (Zarco 234). Pues durante esa época, el gobierno militar argentino se dedicó a propagandizar a través de los medios masivos de comunicación la idea de que las madres debían permanecer atentas al cuidado de sus hijos. Los dictadores lograron su objetivo, aunque no como ellos esperaban. Un grupo de mujeres comenzó a reunirse, primero secretamente y luego a la vista de todos, en plena Plaza de Mayo en Argentina, para practicar aquello que las juntas militares propugnaban: cuidar a sus hijos (Zarco 235).

De esta forma, en oposición a este Estado “masculino”, el cual se presentaba a sí mismo como el supremo defensor de la familia argentina, y a partir de la desaparición, tortura y muerte de miles de disidentes al régimen, la organización de muchas mujeres que, haciendo alarde de su “esencia” femenina caracterizada por la maternidad, exigían el regreso de sus

hijos, hijas, nueras y/o yernos desaparecidos, hizo evidente su rechazo a la dictadura y la contradicción de la Junta Militar en su doble discurso: mientras, por un lado, se jactaba de la importancia de las familias en la construcción de la nueva sociedad, por el otro, las destruía desapareciendo a hijos, hijas, esposos/as y nietos/as (Zarco 235).

Situación similar ocurre en la Araucanía, pues aunque aparentemente no nos hallamos en dictadura, los temores de Carmen se asemejan a los vividos por las familias de los detenidos desaparecidos en nuestro país durante la década de los 70 hasta el 90, ya que la madre sospecha que a su hijo lo hicieron desaparecer agentes del Estado por considerarlo el culpable de la muerte de un uniformado, y “a lo mejor se lo llevaron pa otro lugar, a lo mejor lo subieron arriba de alguna camioneta o de algún helicóptero o en alguna de esas cuestiones...” (Arancibia 74).

Ya en el acto final, Carmen se encuentra sola, nuevamente en otro espacio diferente a la ruca, pues su familia ya no se halla en dicho lugar en la medida en que ahora se encuentra desintegrada con la ausencia de sus dos hijos. Dirigiéndose a un público, quizás, vocaliza un desgarrador monólogo:

“CARMEN: ... Yo sabía que podía pasar. Siempre lo supe. Lo había visto en un sueño. Pero quizás ustedes no me entiendan. Estas son verdades, son cosas que pasan casi todos los días... Mi pollito se perdió... Y me lo llevaron... Al mayor me lo encerraron... sin que pueda ver la luz, sin que pueda ver el sol... Me gustaría que abrieran los ojos y se dieran cuenta que esto es una guerra que ellos empezaron. Pero nos quieren hacer culpables de todo. Es cierto que sabemos defendernos, pero no hemos cometido ningún delito. ¡Que traigan las pruebas! ¡Que las traigan! A nuestros hermanos los encarcelan. Los maltratan. Los torturan. En esta democracia. En supuestas democracias con sabor a dictadura. Soy madre y estoy sufriendo. Soy madre y no soy ninguna delincuente. Soy madre y soy mujer. Soy madre y no soy mala. Soy madre y no soy terrorista...” (Arancibia 75).

Así, la obra termina con una denuncia dirigida en contra de un Estado, que como se ha presentado a lo largo de este trabajo, ha sido partícipe de una masacre brutal dirigida en

contra de un pueblo que se ha visto en la obligación de defenderse tras el constante asedio a su territorio y tradiciones. Por lo demás, el que Carmen se dirija al público es un reflejo de la intención detrás de esta pieza dramática, así como también, el de la mayoría de la dramaturgia del 2000, en tanto busca que el espectador vea el problema presentado por la obra y cuestione la historia establecida, aquella que plantea un “nosotros” separado de este “otro” al que vemos tan distante porque nos dijeron que así era mejor, que se pregunte por qué existen niños en la Araucanía que deben pasar su infancia jugando con bombas lacrimógenas, balines y el sonido de disparos en la mañana, que dude sobre por qué existen familias destruidas cada vez que uno de sus padres, hermanos, tíos o abuelos son detenidos acusados de atentados en contra del orden de la nación y que cuestione si quizás los terroristas no son ellos, sino que ese “nosotros” del que están excluidos. Para ello, Arancibia presenta una serie de discursos vocalizados por diferentes personajes que representan las diversas posturas respecto al conflicto de la zona, así nos encontramos con la perspectiva del gobierno, de la policía, del sistema de salud y justicia, y sobre todo, de la familia mapuche, pues detrás de los llamados “terroristas” de la Araucanía, existe una familia, base de la comunidad mapuche, que como se evidencia en *Ñuke*, se ha visto afectada de tal manera, que cuando la obra acaba, esta se encuentra completamente desintegrada a causa de las fuerzas externas.

10. REFLEXIONES FINALES

El conflicto mapuche ha sido una situación crítica en el país desde el comienzo de la instauración del proyecto nación creado por las cúpulas oligárquicas, dado que cuando este pequeño grupo poseedor de todo el poder ideó la imagen del país que hoy conocemos como Chile, no incluyó a ningún pueblo originario en ella, por el contrario, creó una división entre “nosotros” y “ellos” que se acentuó lo suficiente como para generar discursos que avalen la superioridad de los primeros, así como también, la inferioridad y posterior dominación de los segundos, ocultando siempre el afán codicioso que impulsó, en primer lugar, la creación de esta otredad que ya venía sucediendo desde la llegada de Colón a América siglos atrás.

Consecuentemente, a estos pueblos originarios, en especial al pueblo mapuche que es el tema central de esta investigación, se les fue reduciendo y empujando cada vez más hacia una marginalidad que los negaba como pueblo, con todas sus tradiciones, costumbres e instituciones fundamentales, tal es el caso de la familia, pilar fundamental dentro de esta

cosmovisión indígena que, paulatinamente, fue desintegrándose en silencio, sin que nadie se diera cuenta, como con la mayoría de los dolores que aquejan a dicho pueblo.

No obstante, desde inicios del siglo XX (quizá un poco antes), cuando los medios de comunicación ocultaban la realidad del sur del país, los políticos ignoraban las demandas del pueblo mapuche y la justicia favorecía grotescamente a los usurpadores de las tierras ancestrales, fue el teatro quien comenzó a dar cuenta de los diversos atropellos y vulneraciones efectuados contra la comunidad mapuche, pues como señaló Anne Ubersfeld al inicio de su *Semiótica Teatral*, el teatro:

“más que ningún otro arte -de ahí su situación peligrosa y privilegiada, por medio de la articulación texto-representación, y aún más por la importancia de lo que apuesta material y financieramente, se muestra como una *práctica social* cuya relación con la producción -y, en consecuencia, con la lucha de clases- no es nunca abolida, ni siquiera cuando aparece difuminado por momentos y cuando todo un trabajo misticador lo transforma, a merced de la clase dominante, en simple instrumento de diversión. Arte *peligroso*, de modo directo o indirecto, económico o policial, la censura -a veces bajo el aspecto particularmente perverso de la autocensura- no le quita nunca el ojo de encima” (Ubersfeld 12).

Efectivamente, y como se intentó demostrar a lo largo de los diversos análisis, lo que hicieron los dramaturgos de la muestra, desde Aurelio Díaz Meza hasta Mónica Pérez y David Arancibia, ha sido denunciar esta situación crítica vivida por el pueblo mapuche utilizando distintos géneros como la zarzuela o el drama moderno, asimismo diversos recursos dramáticos y teatrales, tal es el caso del “rodeo”, la fragmentación y la memoria, para denunciar la desintegración de la familia mapuche polígama, extensa y dueña de innumerables tierras trabajadas por todos sus integrantes, la cual quedó reducida a una familia monógama (pues era incapaz de mantener diversas esposas e hijos), empobrecida y silenciada desde la Pacificación de la Araucanía. Empero, se trató de una realidad oculta que pocos autores expusieron como problemática nacional del modo en que lo hizo Díaz Meza a principios del siglo XX y que culminó en el siglo XXI con Mónica Pérez y David Arancibia.

Díaz Meza fue pionero en señalar la primera grieta en la estructura familiar mapuche al establecer en *Rucacahuín* la imagen de una familia monógama viviendo constantemente acechada por extranjeros y chilenos que intentan, por todos los medios, quitarles sus territorios y mujeres, ambos considerados trofeos de conquista. En el caso de Pérez, el deterioro familiar que plasmó en *Voces en el barro* fue consecuencia directa de las reducciones a las que se vio sometida la comunidad mapuche desde mediados del siglo XX, así como también de las facultades en extremo autoritarias que el Estado otorgó a los dueños chilenos de terrenos colindantes a la comunidad indígena, provocando, como denuncia la autora, vejaciones y maltratos constantes amparados por toda la sociedad de ese entonces, lo que culminó en el asesinato de la figura patronal-paterna, la que como se señaló con anterioridad, es la base de toda la cosmovisión mapuche, en tanto todas las tradiciones, costumbres y equilibrio de la comunidad se sostienen en esta figura masculina. Por último, fue Arancibia el último en terminar de mostrar la disolución definitiva de la familia mapuche con una mirada más actual al conflicto, el cual desde inicios del 2000 comenzó a agudizarse debido a la militarización del *Wallmapu*, los montajes, asesinatos y el establecimiento de leyes represivas como lo fue la ley antiterrorista. En este contexto, el dramaturgo sitúa una familia empobrecida y marginalizada viviendo constantemente bajo las balas disparadas por carabineros, la que termina por desintegrarse al desaparecer el hijo mejor, el último portador de las tradiciones mapuche, y quien debía, por tanto, ser el futuro de su etnia.

Es posible señalar, entonces, como la institución familiar mapuche fue deteriorándose, en la medida en que la comunidad indígena sufrió una serie de transformaciones producto de políticas de Estado, así como también, de la organización misma de la sociedad que los llevó a ser víctimas de abusos y vulneraciones sistemáticas de sus derechos, trayendo como consecuencia la desintegración de su concepto de familia, todo lo cual fue representado en el teatro chileno del 2000 en las obras seleccionadas *Voces en el barro* de Mónica Pérez y *Ñuke* de David Arancibia.

Finalmente, es pertinente señalar que este no es un trabajo terminado, sino que solo la primera parte de muchos otros estudios a futuro, pues todavía quedan diversos temas por abordar e investigar respecto a ambas obras. Del mismo modo, al tratarse de piezas teatrales relativamente recientes, (en el caso de *Voces en el barro* se acaba de publicar oficialmente el

30 de noviembre de este año, una antología que incluye esta pieza), podrían abrirse nuevas aristas de investigación que incluyan, por ejemplo, perspectivas de género, pues tanto la obra de Pérez como de Arancibia tienen como protagonistas a personajes femeninos, por lo que estudiar ambas obras desde la teoría literaria feminista o centradas en el imaginario de la mujer mapuche, sería de gran interés. Asimismo, durante el transcurso de la realización de este trabajo, encontré nuevos términos utilizados durante la investigación de estudios latinoamericanos recientes, siendo la *posmemoria* uno de los más interesantes en mi opinión. Dicho concepto, instalado en las discusiones académicas a mediados de la década de los ochenta, se utiliza para referirse a:

“una forma de memoria poderosa y muy particular porque su conexión con su objeto o fuente está mediada no por un recuerdo pero a través de una inversión emocional y una creación. Esto no quiere decir que la memoria no esté mediada, sino que está conectada más directamente al pasado” (Szurmuk 224).

La *posmemoria*, se caracteriza, en definitiva, por tratarse del relato acerca de las experiencias vividas por aquellos que no sufrieron directamente eventos traumáticos, pero que crecieron dominados por dichas narrativas que precedieron su nacimiento mediante historias oídas por su generación previa “moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos o recreados” (Szurmuk 224). Este tipo de memoria puede aplicarse perfectamente al tipo de teatro al que se adhieren los dramaturgos del teatro del 2000, y servir, de esta forma, como base para una investigación a futuro sobre estas mismas obras u otras que haya sido hechas durante el nuevo milenio.

11. BIBLIOGRAFIA

- Arancibia, David. *Ñuke*. Santiago, Chile: Andros, Ltda., 2013.
- Brecht, Bertolt. *Terror y miseria del Tercer Reich*. Alianza: 2012.
- Brncić, Carolina y Thomas, Eduardo. “Panorama crítico de los hitos del drama chileno en la *Revista Chilena de Literatura*”. *Revista Chilena de Literatura N°100* (2019): 139-170.
- Canales, Pedro. *Tierra e Historia. Estudios y controversias acerca de la historia del Pueblo Mapuche en Chile, 1950-2010*. Santiago, Chile: Editorial Universidad de la Serena, 2014.
- Castoriadis, Cornelius. “El imaginario social instituyente”. *Zona Erógena* N° 35, 1997.
- Carretero, Enrique. “La noción de imaginario en Michel Maffesoli”. *Reis* 104-3
- Coña, Pascual. “Prólogo del narrador Pascual Coña”. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Ed. P. Ernesto Wilhelm de Moesbach. Santiago, Chile: Imprenta Cervantes (1930): 11.
- De Tavira, Luis. “El teatro histórico en la trilogía antihistórica de Rodolfo Usigli”. *Rodolfo Usigli Ciudadano del teatro: Memorias de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes 1992: 79-85.
- Díaz Meza, Aurelio. *Rucacahuín*. Santiago, Chile : Dramáscara, 2020.
- Díaz Meza, Aurelio. “*En la Araucanía*. El último parlamento mapuche de Coz-Coz”. *Revista Chilena de Literatura* (2010): 197-262.
- Duran, Juan. “Ricardo Palma. Cronista de una sociedad barroca”. *Revista Iberoamericana* (1987): 581-593.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Tótem y Tabú y otras obras (1913-1914)*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores S.A., 1991.
- Góngora, María Eugenia. “Aurelio Díaz Meza: Una biografía”. *Revista Chilena de Literatura* (2010): 1-3.

- Gutiérrez, Eugenio y Osorio, Paulina. “Modernización y transformaciones de las familias como procesos del condicionamiento social de dos generaciones”. *Última década* N°29 (2008): 103-135.
- Halbwachs, Maurice. “Fragmentos de la memoria colectiva”. *Athenea Digital* N°2 (2002): 1-11.
- Hareven, Tamara. “Historia de la familia y la complejidad del cambio social”. *Revista de Demografía Histórica* 13.1 (1995): 99-150. Impreso.
- Huenún, Jaime. “El parlamento de Coz-Coz (1907-2007): *Un diálogo no correspondido*”. *Revista Chilena de Literatura* (2010): 1-2.
- Lévi-Strauss. *Polémica sobre el Origen y la Universalidad de la Familia*. Barcelona, España: Anagrama.
- Montecinos, Sonia. *Mujeres de la Tierra*. Santiago, Chile: CEM, 1984
- Moya, Catalina. *Antonio Acevedo Hernández y la cueca. Llave interpretativa en Cardo Negro y Árbol Viejo*. Tesis Universidad de Chile, 2014. Santiago, Chile : Repositorio Universidad de Chile, 2014.
- Pacheco, Juan. “Los Mapuches: cambio social y asimilación de una sociedad sin Estado”. *Espiral*, vol.19, n.53 (2012): 183-218.
- Pérez, Mónica. *Voces en el barro*. 2000. Texto facilitado por la dramaturga
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile 1890 – 1940*. Santiago, Chile: RIL, 2009.
- Roberto Morales Urra. (1995). *Sueños y Participación Política Mapuche. II Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia*.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid, España: Libertarias, Al. Quibla, Ensayo, 1990.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato: Gobierno del Estado de Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011.

- Sosa, María Silvina. “La conquista de la Araucanía: La expansión de la República de Chile sobre el Wallmapu”. *SURES* 6 (2015): 149-162.
- Szurmuk, Mónica. “Posmemoria”. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ed. Mónica Szurmuk y Robert Mckee. México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora (2009): 224-227.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América, el problema del otro*. México: Siglo XXI Editores, 2003.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid, España: Cátedra, S.A., 1989.
- Valdata, Marcela. “Memoria”. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ed. Mónica Szurmuk y Robert Mckee. México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora (2009): 173-177.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 2003: 107-139.
- Zarco, Abril. “Maternalismo, identidad colectiva y participación política: las Madres de Plaza de Mayo”. *Revista Punto de Género N°1* (2011): 229-247.