



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE TEATRO  
MAGÍSTER EN ARTE MENCIÓN DIRECCIÓN TEATRAL

**EPEW LAFKEN LLEU LLEU MEW:  
UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DE CREACIÓN  
TEATRAL DE SITIO ESPECÍFICO**

ROBERTO CAYUQUEO MARTÍNEZ

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE  
MAGÍSTER EN ARTES MENCIÓN DIRECCIÓN TEATRAL

Profesor guía:  
Rodrigo Bruna

Santiago de Chile  
Marzo 2017

## **DEDICATORIA**

A los guardianes del bosque y del agua.

A los hermanos y hermanas del pehuén, de las aves, peces y animales.

A los desplazados, a los hermanos caídos, a los mapuche sin mar, sin tierra, sin bosques y  
sin montañas.

A mis padres.

## AGRADECIMIENTOS

Agradecer a la comunidad escolar de la Escuela Chacuívı de Tirúa, sus profesores y especialmente a sus estudiantes quienes fueron nuestros maestros en los meses de residencia. A la familia Pilquiman Colipi, por ser nuestra familia durante los meses en lago Lleu Lleu. A mi compañera Cynthia Salgado que con una sonrisa parecía solucionar todo. Al Colectivo *Epew* compuesto en ese momento por Michelle Toledo, Daniela Millaleo, Catalina Osorio, Margarita Cuminao, Eileen Hoffmann, Diego Bravo, Sebastián Contreras, Luis Riveros y Félix Villar con quienes seguimos descubriendo *epew*. A Rodrigo Bruna por tener la lucidez de incentivar me a hacer esto en el ancestral territorio mapuche, a Macarena Andrews por cuestionarlo todo al final y a través de ellos honrar a todos mis maestros y maestras, que son muchos. Al peñi Fernando Pairican que me llevó por primera vez a Tirúa y a la lamgen Juanita Paillalef que me presentó al lago Lleu Lleu. A Bernardino Garrido por enseñarme que la sangre tira y que estaba volviendo a mi pueblo. Y en especial a Norma y Salvador por todos sus años de sacrificio en la ciudad y porque me enseñaron a amar siempre mi origen y mis ancestros. A todos: *chaltumay*.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8
Descripción de la propuesta .....	11
Pregunta investigativa.....	12
Relevancia de la investigación.....	13
Objetivos de la investigación.....	14
Estado del Arte.....	14
Metodología de Investigación .....	19

### **CAPÍTULO I**

#### **MARCO TEORICO: SITE SPECIFIC THEATRE Y TEATRO COMUNITARIO..** 21

1.1 Teatralidad: realidad y representación.....	22
1.2 Espacio, sitio y lugar.....	24
1.3 Aproximación conceptual a la noción del <i>Site Specific</i> .....	27
1.4 Antecedentes del <i>Site Specific Theatre</i> .....	33
1.4.1 Teatro Ambientalista.....	33
1.4.2 <i>Site Specific Performance</i> .....	36
1.5 Propuestas de <i>Site Specific Theatre</i> hoy.....	38
1.6 Teatro Comunitario.....	41

### **CAPÍTULO II**

#### **MARCO HISTÓRICO-GEOGRAFICO EPEW LAFKEN LLEU LLEU MEW.....**43

2.1 El ancestral territorio <i>Mapuche (Wallmapu)</i> .....	47
2.2 Espacio geográfico y territorio <i>Lavkenche</i> .....	51
2.3 Antecedentes históricos al Lago Lleu Lleu.....	54
2.4 Cultura mapuche y su relación con el territorio.....	58

### **CAPÍTULO III**

#### **UNA METODOLOGÍA DE CREACIÓN TEATRAL EN EL**

<b>TERRITORIO LAVKENCHE</b> .....	62
3.1 Tirúa.....	63

3.1.1	Historia, geografía y cultura.....	64
3.1.2	Tirúa en la invasión española, ocupación del Estado Chileno.....	65
3.1.3	El presente de Tirúa.....	68
3.1.4	La Escuela ChacuívÍ.....	70
3.2	La residencia.....	73
3.2.1	Antecedente del proyecto de residencia.....	74
3.2.2	Objetivos de la residencia.....	75
3.2.3	Plan de trabajo.....	76
3.3	Propuesta metodológica de creación teatral.....	77
3.3.1	Descripción metodológica del trabajo teatral <i>Epew Lafken Lleulleu</i> <i>Mew</i> .....	79
3.3.2	Los participantes y sus roles.....	83
3.3.3	La búsqueda del <i>Epew</i> .....	84
3.3.4	La comunidad y el territorio como dramaturgia.....	89
3.3.5	Presentación a público.....	90
<b>CONCLUSIONES</b> .....		94
Bibliografía.....		99
Anexos.....		102

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Diagramas de movimiento Richard Schechner (1973).....	36
Figura 2: Diagramas de articulación del espacio escénico Richard Schechner (1973).....	37
Figura 3: Ilustración del ancestral territorio mapuche, Pablo Marimán (2006).....	43
Figura 4: Ilustración del antiguo país mapuche Wallmapu, Pablo Marimán (2006).....	48
Figura 5: Ilustración de Isla Mocha, Joris Van Spilberger (1616).....	53
Figura 6: Ilustración del <i>Kultrun</i> , Juan Ñanculef & Rosendo Huisca (1999).....	58
Figura 7: Ilustración diseño de Cynthia Salgado, boceto de Kai Kai.....	85
Figura 8: Ilustración diseño de Cynthia Salgado, boceto de Txeng Txeng.....	87
Figura 9: Ilustración diseño boceto por Cynthia Salgado.....	90
Figura 10: Ilustración diseño boceto por Cynthia Salgado.....	91
Figura 11: Ilustración boceto realizado por Cynthia Salgado.....	92

## INDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1 área de estudio, letrero Lleu Lleu.....	63
Fotografía 2 área de estudio, costado Escuela Chacuív. ....	69
Fotografía 3 área de estudio, costado Escuela Chacuív. ....	70
Fotografía 4 área de estudio, costado Escuela Chacuív. ....	71
Fotografía 5 actividad residencia.....	72
Fotografía 6 área de estudio, costado Escuela Chacuív. ....	73
Fotografía 7 actividad residencia.....	81
Fotografía 8 actividad residencia.....	81
Fotografía 9 actividad residencia.....	83
Fotografía 10 actividad residencia.....	83
Fotografía 11 Estación 1.....	90
Fotografía 12 Estación 2.....	91

## INDICE DE MAPAS

Mapa 1 VII Región del Bío Bío .....	66
-------------------------------------	----

## RESUMEN

Esta investigación busca proponer una metodología de creación teatral que se inserta dentro de la línea del *Site Specific Theatre*. Dicha metodología fue diseñada a partir de relatos originales del pueblo mapuche (*epew*) en el lago Lleu Lleu junto a la comunidad mapuche lavkenche de la Escuela “Chacuivi” ubicada en la Comuna de Tirúa, Región del Bío Bío. La investigación se inserta dentro de un programa de residencias artísticas impulsada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes realizada durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 2015. En esta fue posible aplicar una metodología *site specific theatre* en conjunto a la comunidad local con un elenco de niños mapuche. Se trabajó con los *epew*, que tienen relación directa con el territorio y han sido transmitidos de forma oral de generación en generación. Para realizar todo esto, se revisaron prácticas *site specific theatre* en Europa, Estados Unidos, Australia y Brasil, además de técnicas de teatro comunitario que tejen un puente entre una técnica teatral contemporánea propia de la cultura occidental y la mixtura con la cultura ancestral mapuche, que basa sus relatos y cosmovisión (al igual que el *site specific*) en el sitio específico que habita y la contiene.

**Palabras Claves:** Site Specific Theatre – Metodología de creación teatral – Mapuche/Lavkenche

## INTRODUCCIÓN

*Solo buscamos una última oportunidad  
para tomar las riendas de nuestro destino.  
Estamos lejos porque nos han desterrado  
pero nacen hijos que llevan nuestra sangre  
con ellos volveremos, una mañana, al terruño*

*Elicura Chihuailaf*

La necesidad de escribir esta tesis surge en el Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. El origen de esta investigación nació con la intención de incluir en la escena elementos estéticos de culturas marginadas o periféricas en el amplio sentido de la palabra, ya sea marginadas a la periferia de la ciudad, ya sea marginadas social y/o económicamente. Si bien sentía que había elementos interesantes en esto, era demasiado general en esa categorización además de ser un poco paternalista y un tanto elitista, existe en esto una mirada externa en que el artista desde su ser no periférico observa estas “cultura interesantes”. En este primer acercamiento no había un objeto de estudio ni un problema claro. Reflexionando comprendí el inconveniente de mis primeras intuiciones: mi problemática no estaba en la escena, estaba fuera de ella, ya que estaba centrado en un contexto más sociológico que estético, que con el *site specific theatre* queda superado debido a que esa distancia se acorta ante la necesidad de introducirse dentro de esta cultura y elaborar en conjunto con la comunidad una creación *site specific*. Tuvo que pasar un tiempo considerable para que estas inquietudes fueran transformándose en ideas y oportunidades concretas, como la de trabajar con una comunidad *mapuche* para desarrollar esta investigación.

Mi relación e interés en torno al espacio escénico, sus medios o limitaciones han sido preguntas que siempre me acompañan en las puestas en escena que he dirigido. Así también en la vida diaria: en rutinas comunes, cuando camino, cuando entro a una casa que no conozco o cuando salgo de la ciudad, en el desierto, en el campo, en un bosque del sur. Además, siempre he sentido la necesidad de sacar el teatro fuera de la sala, siendo una inquietud más artística que política. La posibilidad de intervenir un espacio público o

privado es bastante más estimulante que la caja italiana que conocemos como sala teatral. En este caso el lugar se transforma en el detonante que me permite pensar la lógica teatral desde otra perspectiva, y esto, de alguna forma, coincide con la primera intención de mi investigación, aunque la complejiza. Esta vez no se trata de incluir en la sala teatral elementos de las culturas marginadas, sino que –si no ocurre un proceso de blanqueamiento inverso- es el teatro que busca salir a nuevos lugares y estéticas.

Mi primer contacto con algo que tuviera que ver con SST se dio en las clases de Dirección Teatral III dictadas por Paula Aros. Esta asignatura ponía su foco en la performance y la utilización de nuevos espacios para la creación teatral. Este acercamiento, más el prolongado tiempo de 4 años en el que estuve reflexionando, me llevó, a su propio ritmo, a descubrir mi propio tiempo ancestral –que no siempre es igual al tiempo académico. “Los tiempos mapuche son tiempos distintos al tiempo occidental”, me comentaba Gloria Colipi, quien fue la mediadora entre mi equipo y la comunidad *lavkenche* de Ranquihue. Ese tiempo lento, aletargado, a veces asfixiante, me llevó a una comunidad en la Región del Bío Bío. Esta experiencia fue clave para poner en práctica mi inquietud con el SST y la cultura mapuche de la cual desciendo, tejiendo un puente de forma casi inconsciente entre el arte teatral contemporáneo y la cultura ancestral de este pueblo. Así tuvo que pasar un tiempo, decantar un proceso y resolver contradicciones propias de mi camino personal y de mi camino como director. “Tiempos distintos” se contraponían, para ahora llegar a plasmar y desarrollar este escrito.

Y es que la cultura mapuche puede ser tan desconocida en Chile: “me digo, ¿cuánto conoce usted de nosotros? ¿cuánto reconoce en usted de nosotros?” (CHIHUAILAF, 1999, pág. 10). Así se pregunta el poeta mapuche Elicura Chihuailaf en su libro “*Recado a los Chilenos*”. El pueblo chileno conoce muy poco al pueblo mapuche y a su filosofía, a veces sólo resumida en una lucha territorial. Me interesa el choque de estos dos mundos, me interesa la nueva posibilidad que le abre al arte el conocimiento ancestral de nuestras primeras naciones. Me interesa que el teatro chileno se renueve desde nuestro suelo, así también la mayoría del teatro en Latinoamérica, que generalmente fija sus fundamentos y estructuras en el modelo europeo. Creo que es urgente abrir posibilidades distintas dentro de un teatro occidentalizado, colonizado, un teatro pensado y no pensante. En este sentido tampoco se trata de renegar en todo lo establecido, pues gran parte de la tradición teatral

tiene sus origen en movimientos y autores europeos y norteamericanos. Sin embargo, debemos “crear nuestra propia cultura, sin atacar a las que no son impuestas” (BOAL, 2016, pág. 41), llegar a una especie de antropofagia cultural, en la que no signifique que borremos la cultura que tenemos impuesta. Un ejemplo concreto de esto que planteo se refleja en el carnaval más antiguo de Latinoamérica que se desarrolla en el mes de Febrero en Oruro, Bolivia, nombrado “*Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad*” (UNESCO). Este se mantiene desde períodos prehispánicos, y es posible, a través de sus danzas, música y vestuarios, observar una estética en tránsito, mezcla incaica, cristiana y pagana que es única en el mundo. Entonces esto deja de ser una cuestión puramente “social” es también un asunto estético, performativo y teatral que puede cimentar un teatro distinto desde este rincón de la tierra.

La presente investigación se divide en cuatro apartados que buscan dar un orden y una coherencia al trabajo investigativo reunido en esta tesis. En el primer apartado pretendo introducir al lector en los aspectos esenciales de esta investigación. Primero, se presentará el problema de estudio (el espacio escénico fuera de la sala teatral), para así fijar un objeto de estudio (el SST y sus posibilidades), mirarlo desde distintos autores y perspectivas, y circunscribirlo dentro de un marco teórico. Segundo, se reflexionará en torno a la relevancia de la investigación según los alcances teóricos y prácticos propios de la cultura mapuche y el territorio donde se aplicó la práctica de esta investigación. Tercero, se establecerán los alcances de la investigación. Cuarto, se presenta un estado del arte que analiza los referentes alcanzados por la investigación en torno a publicaciones y experiencias que suscriben al *site specific theatre* en la escena local y extranjera. Finalmente y en quinto lugar, se presenta la metodología de investigación que se aplica a este estudio.

En el segundo apartado abordaré el marco teórico-conceptual que sustenta esta investigación. Desde dónde abordar la noción de *site specific* a partir de los antecedentes dados por los movimientos performativos y teatrales, tales como el Teatro Ambientalista de Richard Schechner de los sesentas, o lo que se ha desarrollado bajo este concepto hasta el año 2015 como las metodologías de las compañías Rimini Protokol y del teatro da Vertigem de Antonio Araujo. Finalmente, este apartado termina examinando metodologías

de creación teatral y de teatro comunitario que tienen relación directa con el trabajo realizado en conjunto con la comunidad de Ranquihue y la escuela Chacuiví.

En el tercer apartado de esta tesis me centraré en desarrollar el marco histórico y geográfico en el cual se sitúa esta investigación. Estableceré así los antecedentes históricos del territorio mapuche, ancestralmente llamado *Wallmapu* por las comunidades, su espacio geográfico y la cosmovisión mapuche, su cultura y la estrecha relación con el territorio que habitan.

Finalmente, en el cuarto apartado, me abocaré a describir y analizar la metodología de creación teatral surgida del periodo de residencia realizado entre los meses de octubre y diciembre del año 2015. Se iniciará con la presentación del Lago Lleulleu como sujeto histórico, comunitario y geográfico de la escuela Chacuiví en donde se realizó la residencia artística, la puesta en escena y el desarrollo de una metodología de trabajo *Site Specific Theatre*. Posteriormente, se abordará el contexto del trabajo comunitario, la comunidad y sus participantes. Luego se abordará el trabajo realizado en la residencia propiamente tal, sus antecedentes, objetivos, plan de trabajo y la propuesta metodológica. Además, se entregará una descripción del trabajo, sus participantes y roles dentro de la creación (director, diseño, intérpretes), y del cómo la comunidad y el territorio conducen la creación dramática. Por último, se describirá cómo la propuesta se realizó en obra.

## **1.1 Descripción de la propuesta**

Este estudio busca proponer un diseño metodológico de trabajo teatral que se inserta dentro en el campo del *Site Specific Theatre*. Esta metodología fue implementada a partir de una puesta en escena creada en el lago Lleu Lleu junto a la comunidad *mapuche lavkenche* de la Escuela “Chacuiví” en la comuna de Tirúa, última comuna de la Región del Bio Bio, ubicada al sur de Concepción hacia la costa. Esta investigación se inserta dentro de un programa de residencias artísticas impulsada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes realizada durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 2015, en la que fue posible explorar y diseñar una metodología de creación teatral que respondiera a las condiciones propias del lugar y al vínculo con la comunidad.

El interés principal de este estudio surge de la idea de entender el espacio detonador creativo y eje de la creación teatral en la mixtura con una cultura originaria determinada y

profundizar en el cómo la cosmovisión mapuche se basa en su relación directa con el territorio al igual que el SST. Para ello la residencia en una comunidad fue clave para poner en práctica una metodología SST en roce directo con esta cultura y ver sus resultados. De esta forma, esta investigación tiene tres etapas importantes: levantamiento de un marco conceptual basado en el *Site Specific Theatre* para extraer metodologías acordes al contexto de la residencia, la residencia propiamente tal donde se crea un montaje SST y, posteriormente, presentar las reflexiones y conclusiones de la aplicación de la investigación en terreno.

## 1.2 Pregunta Investigativa

Las preguntas iniciales que motivaron esta investigación son: ¿de qué manera un sitio específico determina la creación de trabajo escénico? ¿Cómo se modifica el rol del director, dramaturgo, diseñador e intérpretes en relación al trabajo con un sitio específico determinado por una cultura originaria?

Además, el pueblo mapuche tiene, dentro de su concepción de mundo, una fuerte relación con el territorio y la tierra, que ha habitado ancestralmente. Esta relación se ha inscrito muchas veces solo desde la resistencia política, sin advertir que también existe la relación con el territorio, el lugar de la creación de su cosmovisión y filosofía a través de relatos orales llamados *epew*. Desde esta relación surge la pregunta ¿cómo desarrollar una metodología de trabajo desde la práctica del *site specific theatre* con la comunidad *lavkenche*? ¿Son los *epew* los que abren una ventana a la respuesta y posible metodología?

La problemática de investigación se enmarca en algunas consideraciones preliminares, ¿existen metodologías *site specific theatre*? ¿Existen prácticas *site specific theatre* en Chile? De existir estas prácticas, muchas de ellas no han sido estudiadas o se han llevado a la práctica sin usar el concepto *site specific*, pero aun así cumplen con las características de un SST. En el estado del arte levantado para esta investigación se ahondará más en torno a estas preguntas respecto a las prácticas en Chile.

### 1.3 Relevancia de la investigación

Si bien el concepto de *site specific* está cada vez más instalado en la escena nacional, siguen siendo escasas las publicaciones e investigaciones en torno al tema. La realización de esta tesis aspira a ser un aporte al campo disciplinar en Chile desde el conocimiento y estudio de este “problema” que afecta el espacio de lo teatral, y desde el cómo esta práctica puede relevar y abrir posibilidades a nuevas metodologías de creación teatral. Es importante señalar como manifiesta Mike Pearson el año 2010 sobre el término SST “*adopted as another genre category by mainstream art institutions and discourses*”<sup>1</sup> (KWON, 2004, pág. 1), es definido como género pero está referido en el campo de las artes visuales, no así en las artes escénicas. Por lo que se espera documentar y reflexionar sobre experiencias de éste tipo en la escena local.

Se considera relevante para la comunidad *lavkenche*, que recibió la residencia artística y que contribuyó en la creación de un puente entre la creación de una metodología diseñada a través de relatos del pueblo *lavkenche* y la práctica *site specific*, en una zona donde el ejercicio del arte es escaso y el acceso al consumo artístico es mínimo, debido a factores geográficos y de violencia respecto al trato del estado chileno con las comunidades en esta zona. Sin embargo, los relatos orales mapuche (llamados *epew* en mapudungun), presentan condiciones muy particulares en torno al “sitio específico” en donde habita milenariamente este pueblo originario y de ahí sus *epew*. Esta condición convierte al *site specific* en un interesante puente estético entre el lugar y su forma, con la historia del pueblo mapuche, cualidad o relación también carente de estudios y de ejercicios artísticos, generando la posibilidad de que esta investigación sea un espacio de indagación y rescate de un patrimonio oral intangible.

También se espera aportar al desarrollo de políticas públicas de cultura en relación con los pueblos originarios al entregar un ejemplo claro de los aciertos y desaciertos de acercar un concepto teatral ligado al sitio, lugar y/o territorio, para que sea la misma comunidad local quien ejecute y releve su capital cultural. Esta investigación también podría servir a quien quiera realizar una obra teatral en conjunto con pueblos originarios.

---

<sup>1</sup> “Adoptado como otra categoría de género por parte de instituciones dominantes y discursos”. La traducción es mía.

Finalmente, esta tesis es producto de un estudio profesional y personal, que pasa a ser un puente entre dos mundos que por largo tiempo parecieran ser opuestos o inmensamente lejanos: la técnica del arte escénico contemporáneo, en este caso a través del *site specific theatre*, al encuentro y mixtura con la cultura ancestral mapuche.

#### **1.4 Objetivos de la investigación**

##### Objetivo General

Comprender cómo una metodología de trabajo con un sitio específico determina la creación de una propuesta de trabajo escénico a partir de la práctica del *site specific theatre* en el contexto de una comunidad de origen *mapuche lavkenche*, en relación a su territorio y cosmovisión.

##### Objetivos Específicos

- Realizar un levantamiento bibliográfico para analizar el objeto de estudio desde un punto de vista conceptual y teórico.
- Desarrollar un marco histórico-geográfico de la comunidad *lavkenche* que lo habita, que permita entrever su relación con el sitio y el entorno desde su cultura *mapuche lavkenche*.
- Implementar y ejecutar un estudio de campo como parte de una metodología de trabajo vinculado a la noción de *site specific theatre* en el contexto de la comunidad de la Escuela Chacuiví.
- Determinar cómo se modifican los roles en relación a un sitio específico vinculado a una comunidad *lavkenche*.
- Relevar los primeros hallazgos surgidas de la reflexión teórica y del trabajo práctico. .

#### **1.5 Estado del Arte**

El presente estado del arte está orientado a conocer la situación actual del campo investigativo en torno a la noción de *Site Specific Theatre* en la escena local, las experiencias en Chile y los estudios realizados en el extranjero. Dado que en español el

término aún no se instala completamente, esta revisión considera un corte temporal que va desde el año 1995 hasta el año 2015.

Se ha indagado en tesis de pre y post grado de las principales escuelas de teatro a nivel nacional (Universidad de Chile, Universidad Mayor, Universidad del Desarrollo, Pontificia Universidad Católica de Chile) y revistas teatrales a nivel nacional como la Apuntes de la PUC, la Revista del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y de habla hispana como la revista de la UNAM, Telón de Fondo y las publicaciones del Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. En el caso del material en inglés se amplía el corte desde los años setenta, década particular donde se encuentran textos considerados canónicos como Performance y el Teatro Ambientalista de Richard Schechner (por todo el movimiento performático de esa época) donde nacen los primeros estudios que anteceden al concepto *site specific theatre* en Europa y Estados Unidos. Por lo mismo, el uso del concepto se mantendrá en inglés ya que al traducirlo al español se podría caer en una inexactitud del concepto, por la importante diferencia de significado en lengua hispana entre “sito” y las posibles traducciones de *site* (lugar, territorio, espacio).

A modo de entender la noción de Site Specific Theater fue necesario realizar una revisión de escritos, artículos, tesis, entre otros, para comprender esta noción en la escena teatral actual. Para instalar el concepto, partiré por acercarme a la definición que da Hans-Thies Lehmann en su libro “Teatro Pos dramático”, en el que describe que el *site specific* se vincula de forma muy elocuente con el fenómeno teatral contemporáneo, afirmando que:

El teatro en este caso sale a la búsqueda de una arquitectura espacial u otra locación (...) no es mucho más de lo que el término “*Site specific*” sugiere, debido a que el espacio o “site” corresponde a un texto que es “emitido” y es arrojado bajo una nueva luz u óptica, a través del teatro. (Lehmann, 1999, pág. 86)

Esta “nueva luz óptica” es lo que nos interesa en el ejercicio del *site specific theatre*, y lo que nuestra propuesta metodológica intenta es “emitir”, en la particularidad del espacio del territorio mapuche, una luz o propuesta a la escena chilena contemporánea.

Las investigaciones a nivel latinoamericano son escasas en relación al concepto *site specific theatre*, pero en torno a esta relación encontramos un artículo en la revista de teoría del arte y crítica cultural “Fakta” escrito por Olga Fernández (2014) que señala ciertas

contradicciones de la historiografía de lo *site specific* (p.3) y resalta una historicidad importante que se ha ido construyendo hasta el año 2014 en base a la modificación del concepto *site specific* y la fricción institucional en artistas norteamericanos con la relación comunitaria del *site specific* desarrollada por artistas europeos y latinoamericanos. Este punto se analizará en el primer capítulo ya que contrapone definiciones y las contextualiza según el territorio, lugar final donde apunta el aporte de esta investigación, el territorio mapuche.

Otro importante hallazgo para entender la particularidad en América Latina es el libro titulado *El Archivo y el repertorio* (2015) escrito por Diana Taylor. El texto aborda las relaciones entre el arte de la performance y la firme relación con su contexto territorial y político en países que aún no alcanzan el desarrollo o donde las problemáticas sociales particulares orientan las temáticas performativas. En este sentido Taylor afirma:

La performance también constituye una lente metodológica que permite a los estudiosos analizar eventos *como* performance. La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas diariamente en la esfera pública. Entenderla como performance, sugiere que la performance también actúa como una epistemología (TAYLOR, 2015, pág. 35)

Como se señala en la cita en la práctica realizada en Tirúa la aplicación del STT sugiere una fuerte relación epistemológica con el lugar, su contexto y la cultura de su comunidad. Como fue nuestro caso en el que de forma natural aparecieron los problemas históricos con el Estado chileno en relación a su sitio específico, como también la necesidad de que sea la comunidad quien escoja lo que se quiere contar y lo que no de la cultura.

Es importante entender dentro de los conceptos principales de este estudio la “performance” y su relación entre lo antropológico y la contingencia de una cultura, que se encarna, en algunos casos, con lo que Richard Schechner llama los “actos performativos” (TAYLOR, 2015). Estos actos son claves para entender la particularidad de una comunidad, entender sus ritos (*Nguillatun, Nutram, Trawun*), entender el contexto y las tensiones del lugar (actual *zona roja* mapuche), todo esto ayuda a visualizar un primer material dramático y creativo.

La correspondencia del cuerpo en el lugar es también una cuestión importante y considerada clave. Existe una interesante relación en torno a la noción de lugar a partir del

artículo titulado *Constructivo/Destructivo: espacialidad, corporalidad y disciplina en la mirada teatral contemporánea* de Natalia Sarli & Gustavo Radice (2009), en él los autores exponen lo siguiente:

(...) en el análisis de la práctica escénica, asumir una definición del carácter complejo entre el vínculo espacio/cuerpo, incluye como primera instancia validar las siguientes acepciones: 1. Que el espacio teatral se constituye en una serie de relaciones de proporción, recorrido y distancia codificadas por la experiencia cultural. En suma: el espacio teatral es, como todo espacio, una construcción perceptivo- simbólica. 2. Que en todo análisis del espacio se halla presente la inserción del cuerpo en él: la mirada construye y organiza la espacialidad desde un punto de referencia móvil. Es el sujeto quien define las relaciones espaciales desde su marco de referencia físico y simbólico. 3. Que existen el espacio percibido (relacionado a los sentidos), el espacio vivencial (relacionado a lo afectivo) y el espacio simbólico (asociado a los imaginarios y prácticas sociales); en el cruce de los tres se inscribe la noción de lugar, entendido como la serie de espacios donde se articula la acción en función de un sentido. En definitiva el lugar es el cruce de espacio/tiempo. (pág. 2)

Es interesante desde esta perspectiva porque los factores que cruzan el concepto de lugar, colocando en eje también al cuerpo y luego a la temporalidad, consideran este binomio como antecedente y registro histórico, los factores necesario para poder definir el lugar. Esto se aplica a la comunidad *mapuche-lavkenche* con la que se realizó la obra *site specific theatre*, ya que sus historias o relatos mitológicos pasan a ser referencias simbólicas en relación al territorio, y la cosmovisión que emanan en su relación con él están dados en sus cuerpos y en la transmisión oral no medible en un texto, historias no escritas que únicamente conocen ellos. En la búsqueda resalta la relación con la memoria, que también se relaciona con el fenómeno de la performance y a la hora de hablar del ejercicio de ésta en Latinoamérica Diana Taylor reflexiona “Las performances operan como actos vitales de transferencias, al transmitir el saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones, o de lo que Richard Schechner llama "conducta restaurada" o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*)” (TAYLOR, 2015, pág. 34) lo que convierte al saber social en un actor principal a hora de pensar estas puestas, tanto en su aporte teórico como práctico que desarrolla extensamente en la publicación denominada “*El archivo y el repertorio*” libro publicado en Chile el año 2015 de la misma autora.

Uno de los artículos encontrados que también hace referencia a esta relación es una conferencia que dio la Dra. Gay McAuley llamada “*Place and Performance*” publicada y

traducida al español en la Revista Acta Poética de la UNAM señala que “la “representación ligada a un sitio específico” (*site specific performance*) funciona en relación con la memoria cultural, sin desconocer los peligros que implica perder contacto con la amplia tradición teatral de Occidente.” (MCAULEY, 2003, pág. 77) Deja clara la necesidad de reinterpretar el concepto ante una cultura no occidental, como la mapuche en este caso, o con base en los ejemplos dados en Australia en montajes como “*Segments of an Inferno*” o “*The Widows*” que expone en el artículo que se citó.

También compañías que trabajan bajo la noción *site specific theatre* y lo reinterpretan en el contexto latinoamericano, como el director brasileiro Antonio Araujo y su compañía el *Teatro da Vertigem*, quienes han hecho diversos montajes en barrios, ríos y ciudades desde sus inicios, el grupo fue creado en 1992, ganó su espacio, también internacionalmente, por la audacia de sus montajes teatrales y por el interesante proceso de construcción de sus obras. Artículos como “Los asentamientos Urbanos del Teatro da Vertigem” de Silvana García publicado el año 2010 o “Mareos ética y estética” que abren la puerta a publicaciones, entrevistas y análisis de la metodología del proceso de trabajo de Araujo, material del que es parte el marco teórico y conceptual ya que su trayectoria en espacios urbanos y rurales abren una posibilidad de entender las posibilidades del *site specific theatre* en el espacio. A esto se suma forma de reinterpretar la práctica del *site specific theatre* en el contexto chileno realizado por el mismo *Teatro da Vertigem* en el marco del Festival Internacional Santiago a Mil con el montaje “Patronato 999 metros, obra realizada en el barrio del mismo nombre siendo una adaptación al contexto chileno ya que esta obra fue concebida en el barrio comercial “*Bom Retiro*” en Sao Paulo. Asimismo, la obra argentina “*Un Hueco*” fue adaptada para los camarines del estadio nacional en el año 2012. También hizo una adaptación al contexto local la compañía alemana *Rimini Protokoll* con “*Remote Santiago*” en el festival del año 2014, que hacían la obra en tránsito partiendo desde el Cementerio General, pasando por el Hospital Clínico de la Universidad de Chile para terminar en un antiguo edificio cercano al metro Cal y Canto. Otra experiencia similar la realizó el grupo sueco Poste Restante, que recorría parte del Barrio Italia con el montaje “*Closing Time*” el año 2013

En Chile, las propuestas teatrales vinculadas a la noción de *site specific theatre* han tenido un incremento. Sin embargo, el desarrollo teórico y las investigaciones de este tipo de prácticas es escaso /o inexistentes. El objetivo de este apartado es analizar propuestas teatrales prácticas teatrales desarrolladas y presentadas en Chile que responden a los principios del *site specific theatre*. Poco a poco este género ha aparecido en la escena local con la obra “*Correo*” de Paula Aros el año 2016 que se desarrollaba en el edificio de Correos de Chile ubicada en una esquina de la Plaza de Armas, lugar en la que se ubicaba la casa de Pedro de Valdivia a comienzos del siglo XVII. Por otra parte, en Valparaíso la compañía La Peste también ha desarrollado trabajos el principal “*Vitrina HD*” espectáculo realizados en vitrinas comerciales de la ciudad. Bajo esta mirada también la “*Ceremonia Performativa*” del coreógrafo samoano Lemi Ponifasio realizados por la compañía Mau Mapuche de la cual es el director y fundador, en conjunto con un grupo multidisciplinario de artistas mapuche, que en enero del año 2015 en el cerro Santa Lucía o Huelén lugar histórico de la fundación de Santiago por Pedro de Valdivia y también antes de la colonia era un lugar importante ya que, según cuentan los antiguos era un espacio ceremonial mapuche antes de la colonización. Actualmente en este cerro hay una terraza llamada “*Caupolicán*” en honor al que fuera toqui *Kalfu Licán*, pero esta imagen no pertenece a un toqui mapuche, es una imagen inspirada en el pueblo Muhhekunneuw o Mohicano. Esta performance fue pensada para ser presentada en este sitio particular de la ciudad como un intento simbólico de recuperación territorial y espiritual, pero también reflexionando en torno a la imagen del mapuche en la ciudad capital. En este caso y en los anteriormente nombrados, el sitio es atravesado por su historia y su contexto y son obras constituidas por rasgos que desafían al sitio como protagonista creativo.

## **1.6 Metodología de Investigación**

La metodología de investigación aplicada en esta tesis se circunscribe dentro del tipo descriptiva-exploratoria, según la clasificación de Dankhe (1986). Descriptiva porque “se selecciona una serie de cuestiones y se mide cada una de ellas independientemente, para así – y valga la redundancia – describir lo que se investiga” (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucio, 1991, p. 77). Es decir, en el caso de esta

investigación es la selección de metodologías SST para luego ser medidas y aplicadas en un territorio y comunidad en específico lo que también la transforma en una investigación exploratoria, ya que implica un traslado a un estudio de campo específico para aplicar lo que ha arrojado la investigación descriptiva y ponerla en valor en dicho lugar. “Los estudios exploratorios nos sirven para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos. Esta clase de estudios son comunes en la investigación del comportamiento, sobre todo en situaciones donde hay poca información” (Hernández:76-77). Es en este lugar donde se examinará la aplicación de una metodología de creación *site specific* dada en la residencia artística en terreno, en el contexto del territorio y comunidad *Mapuche-Lavkenche* en la región del Biobío realizada en dos meses y medio. La exploración de esta nueva posibilidad para el *site specific* y lo inédito de la nomenclatura de esta técnica con la cultura mapuche, hace que el método exploratorio no sólo facilite la creación de una obra teatral en esta zona, sino que sea la experiencia la que ayude a plantear cuestiones teóricas, analizarlas por etapas, en conjunto con el contexto del lugar, para ser aplicadas a este caso particular.

## CAPÍTULO I

### Marco Teorico: *Site Specific Theatre* y Teatro Comunitario

El marco teórico conceptual que presentará este capítulo constará de una primera parte que estará dedicada a analizar y definir el concepto del *Site Specific Theatre* (SST) desde diferentes perspectivas, su desarrollo en el tiempo y la variadas miradas que lo van reinscribiendo en el tiempo. Se dará comienzo por analizar el concepto de teatralidad a través de la reflexión de la realidad y la representación. Posteriormente se definirán los conceptos de espacio sitio y lugar, para luego presentar antecedentes que rodean el contexto como los movimientos performativos de los sesenta y setenta, y un análisis de la *performance*, junto a su imposibilidad de traducción al español –así como lo que significa trabajar bajo una mirada anglosajona ampliamente criticada, homogénea y en cierto sentido castrante de otro tipo de prácticas. Para ello también se revisará una visión latinoamericana en la que el concepto *performance* se desarrolla en acciones ligadas a las disidencias o minorías políticas, y que intentan así librarse de la carga colonizante que representa el concepto. Posteriormente, se abordará la temática del espacio a través de las prácticas *site specific performance* y el Teatro Ambientalista, que marca un primer giro potente hacia la búsqueda de nuevos espacios significantes no sólo para el escena teatral, sino también para concebir su creación. Dentro de esta línea se presentarán algunas propuestas de SST en la actualidad de la compañía de Antonio Araujo *Teatro da Vertigem*, analizaremos en su particular formula de trabajo y metodología de investigación para el proceso de construcción de la obra a través del trabajo que ellos denominan como proceso colaborativo.

La segunda sección analizará el teatro comunitario, la necesidad que promueve su nacimiento en grupos no profesionales de las artes escénicas que emergen de juntas de vecinos y barrios, y la estética del oprimido de Augusto Boal. Todo esto ya que en el caso particular de esta investigación son sumamente pertinentes estos referentes al estar conectados de forma directa con el trabajo realizado en la comunidad *lavkenche* de la Escuela Chacuiví, donde se desarrolla el estudio de campo de esta investigación.

## 1.1 Teatralidad: realidad y representación

Comenzaremos entonces por revisar el concepto de teatralidad. Hay dos autores que nos entregan luces respecto de los elementos constitutivos de teatralidad. Por una parte, Oscar Cornago define la teatralidad a partir de tres aspectos fundamentales: primero, su implicancia con el fenómeno de la representación, es decir, con la dinámica del engaño o fingimiento que debe hacerse visible para que la teatralidad tome lugar. Esta es la diferencia principal, según el autor, entre teatralidad y representación. La representación intenta anular los elementos que delatan la ficción. La teatralidad, en cambio, hace visible los elementos que encubren un objeto generando una distancia entre estos elementos y el objeto encubierto. De la mano de esta característica de la teatralidad, Cornago agrega la mirada del otro como elemento constitutivo de esta. Si la visibilidad de la representación es fundamental en el efecto de teatralidad, esta develación no tendría sentido sin la mirada de un espectador. Los elementos de la representación sólo cobran sentido *teatral* a través de la mirada de un espectador consciente del *juego*. Esto devela el carácter procesual de la teatralidad; sólo se desarrolla mientras existe la mirada del otro. Es el otro, el espectador, el que con su presencia desencadena el efecto de teatralidad. Esta relación entre un objeto observado y un espectador también es rescatada por Josette Feral, quien asegura que “la teatralidad no puede definirse como una categoría, es decir, no se encuentra en el objeto, sino que en el ojo del espectador” (Feral, 2003, pág. 17).

Cornágo, sin embargo, instala una diferencia entre el concepto de representación y el de teatralidad. A saber: “La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida” (CORNAGO, 2003, pág. 76). El autor propone en esta cita una cuestión fundamental para el análisis de la metodología del *site specific* y, por supuesto, de su puesta en escena. Por lo tanto, propone una distancia entre ambos conceptos, es decir, la teatralidad opera como tal cuando existe un espectador que observa un sujeto que, a su vez, es consciente de ser observado. Este juego nos permite observar dos planos: un plano que ‘se oculta’ y otro que se ‘muestra’. Este punto nos parece de suma importancia, ya que la pregunta que nos surge, a propósito de nuestra investigación es ¿qué se oculta y que se ‘muestra’ en la puesta en escena del *site specific*? Tomando lo que dice Lehmann: el

espacio es el que se devela en su totalidad, se transparenta y se muestra desde el dominio de la realidad, dándole una nueva óptica desde el teatro, es decir, desde la representación (lo que se *oculta*). Los elementos que pertenecen al dominio de la representación, el texto, los personajes o roles, el relato que se instala en ese espacio específico, están proponiendo una nueva mirada, una nueva forma de descubrirlo, y por lo tanto, *abren* el espacio a nuevos significados y lo instalan como protagonista de la puesta en escena. Esto nos parece de gran valor para el ejercicio teatral, ya que, es desde aquí que se cuestiona la realidad y esta emerge con todo –o mejor, un nuevo- sentido que la representación viene a proponer.

Es interesante lo que nos propone Dubatti (2003) al pensar el teatro como convivio (festín, convite, reunión, encuentro de presencias), concepto que rescata del estudio de Florence Dupont sobre las prácticas orales en la cultura “viviente” del mundo greco-latino. Según Dubatti en su libro *El Convivio Teatral*, el primer momento de constitución del teatro es acontecimiento convivial, el segundo, el acontecimiento poético o acontecimiento de lenguaje, y el tercero la constitución del espacio del espectador. Al instalar la idea del teatro como convivio, la *experiencia* toma un lugar prioritario frente al ‘lenguaje’ (p.24), entendiendo que hay lugares de la experiencia donde el lenguaje no tiene acceso. Pues bien, en la práctica del *site specific*, la realidad misma se transforma en experiencia, en acontecimiento poético, ya que accedemos a ella desde la percepción que nos propone la representación.

Además, y volviendo al concepto de teatralidad, los tres autores citados dan gran importancia a la figura del espectador, ya que sin ellos no es posible que se despliegue el fenómeno teatral. Entenderemos entonces la teatralidad, principalmente, como un proceso en el que existe conciencia por parte de intérpretes y espectadores de algo que se muestra y, por lo tanto, de algo que se oculta. Lo que aporta Dubatti a esta definición –lo que él llama especificidad del lenguaje teatral (DUBATTI, 2003, pág. 9) –y que nos parece revelador para efectos de nuestra investigación- es que la teatralidad necesariamente deviene en un lenguaje o acontecimiento poético. Esta precisión nos será de gran ayuda para iluminar el análisis de las operaciones del *site specific*.

## 1.2 Espacio, sitio, lugar

Debido a la alta predominancia del espacio que ya hemos mencionado, es necesario definir y precisar los conceptos de “espacio”, “sitio” y “lugar” que aluden no sólo al entorno físico, que es donde ocurre la obra, sino también a su dimensión temporal. Sabemos, incluso desde la ciencia, que el espacio es indivisible del tiempo, por lo tanto, de lo que sucede en él, de los cuerpos que contiene y transforma.

Analizaremos entonces qué es el espacio. El “espacio” según la Real Academia Española de la Lengua se define como: “extensión que contiene toda la materia existente” (RAE, 2014). Es interesante desde esta perspectiva la relación ineludible del espacio con la materia, con el cuerpo, en diálogo con el espacio, no puede existir materia si no existe un espacio para habitarlo, para existir. El espacio, eje de la pregunta de esta investigación, y su estudio dentro de las artes escénicas nace casi en paralelo al nacimiento de la figura del director en el teatro. Es decir, un poco más de 100 años atrás es que recién comienzan estos cuestionamientos. Por lo tanto, no es extraño que sea un lugar de estudio aún en desarrollo dentro del campo teatral. No es así, por ejemplo, si se compara con los estudios y ensayos sobre dramaturgia, en los que se puede encontrar material desde la fundacional poética de Aristóteles en adelante. En cambio, el espacio se vuelve un punto de estudio sobre todo luego de la década de los sesentas y setentas, en las que la performance abre mucho más el espectro del “espacio representacional”. En el teatro clásico o convencional se ha entendido este espacio como el de la ‘caja italiana’, y es prácticamente toda una tradición. Bajo este modelo es que se diseña arquitectónicamente el ‘Edificio Teatral’ o ‘Teatro’ que conocemos actualmente. Esta tradicional concepción del teatro establece una línea divisoria claramente definida entre el espacio del público (espacio de la realidad) y el espacio de los actores (espacio de la ficción); o bien, espacio de la pasividad (público que observa) y espacio de la acción (actores en sus roles).

En el caso del *Site Specific Theatre* esa línea divisoria de ficción y realidad o de acción y pasividad, se desdibuja, se confunde de forma intencionada. El espacio del público y el espacio de los actores no está claramente determinado. Es un espacio abierto, de libre tránsito. Por lo tanto, invita a los espectadores a movilizarse, a ser un ente activo dentro de

la dinámica de la representación. Es por eso necesaria una mirada amplia respecto al espacio mismo.

En el texto “Espacio y performance”, Gay Mc Muley (2003) aborda ampliamente la cuestión del espacio en el fenómeno teatral, desglosando uno a uno los diferentes lugares que el teatro evoca (ficticios) o donde existe como tal (espacio físico). Al respecto, Mc Muley menciona:

Este último, el espacio del edificio teatral se divide en dos: el espacio de los actores y el espacio del público: es el espacio de representación el que constituye el hecho esencial del teatro, exista o no el edificio teatral, ya es aquí donde el espacio de los actores y el de los espectadores se encuentra. (pág. 73)

Para nuestros efectos, nos centraremos específicamente en el espacio que la ficción evoca, el espacio físico –que en este caso se distancia notablemente del espacio tradicional de la sala de teatro- y el espacio como lugar de memoria.

Como primera noción importante de rescatar, Gay MacAuley nos propone una dualidad interesante para el análisis del espacio: en el teatro el espectador se enfrenta simultáneamente a un espacio real y ficticio simultáneamente (McAuley 2003). Es decir, en el espacio físico del teatro que pertenece al dominio de la realidad, habita un espacio ficticio que es evocado por los elementos de la representación. Esto nos remite nuevamente a la dualidad realidad/representación de la que hablamos anteriormente. Según la autora:

Se requieren tres términos para lidiar con dicha dualidad: “espacio del escenario”, es decir, la realidad física del escenario o cualquier sitio en que los actores realizan su representación; “espacio ficticio”, para los lugares evocados, presentados o representados en el escenario, y “espacio de representación”, esto es, el medio escenográfico, la iluminación, las acciones físicas de los actores, y demás elementos que crean la imagen de un lugar ficticio” (McAuley: 2003, pág. 73)

Si bien esta división se instaura a partir de la tradición de la sala de teatro, es interesante hacer el ejercicio de pensar el *site specific* bajo estos parámetros, ya que nos obliga a precisar cuáles son los elementos constitutivos de lo que se presenta y de lo que se re-presenta. Por ejemplo, en el *site specific theatre* el escenario como tal no existe. No obstante, de acuerdo a la definición recién presentada, este estaría dado por la utilización que los interpretes hacen del espacio. Por lo tanto, la apertura que el *site specific* da al espectador a través de la no determinación del espacio del público permite que este transite

de un lugar a otro de acuerdo a sus impulsos. Además, si nos enfocamos en el espacio ficticio que evoca la representación podemos afirmar que en la práctica del *site specific* se genera el fenómeno a la inversa, es decir, es el espacio el que evoca el relato. Es así que el espacio que se vuelve pertinente al análisis es el espacio de representación, ya que, al estar construyendo un *acontecimiento de lenguaje* (Dubatti) en un lugar que pertenece al dominio de la realidad, este último es teatralizado a través del ejercicio de la representación. Basta con pensar en las acciones de los intérpretes y los textos enunciados para defender esta idea. Por una parte, se presenta un espacio (que determina la creación) y por otra, se representa o evoca un relato y, por lo tanto, un *acontecimiento de lenguaje* otro. Podemos decir entonces, que es el espacio el que opera sobre la obra.

El gran aporte, a nuestro parecer, que realiza la práctica del *site specific*, es el de instalar la realidad misma como una posibilidad de evocar relatos, a través del ejercicio teatral. Es un ejercicio radical, por el gran traslado que realiza desde la sala de teatro a tradicional a un sitio muchas veces no tradicional para el teatro, desde el cuál se levanta un relato y por cómo invita al espectador a movilizarse por el espacio, a no permanecer inmóvil en su butaca y muchas veces a ser parte del relato, un agente activo en la ficción. En este sentido, su práctica instala una crítica fundamental al teatro tradicional que McAuley describe muy elocuentemente en su texto.

La construcción de teatros, edificios cuyo diseño impone cierto tipo de conductas y prácticas corporales, y acentúa una concepción restringida a cerca de la representación. Todavía más determinante, ha sido la sujeción a un texto literario, es decir, un producto de otro momento histórico y de otro lugar, que debe ser sustancialmente re-trabajado a fin de integrarlo a las experiencias vividas de los actores y de los espectadores *aquí y ahora*. (McAuley, 2003, pág. 77)

Además, si pensamos el espacio como un lugar que evoca un relato, estamos también refiriéndonos a un espacio que crea y restaura memoria. Sobre todo pensado en la posibilidad de que algunas prácticas teatrales se insertan en comunidades específicas, como es el caso del SST que pretendemos analizar desde nuestra experiencia en la comunidad Ranquihue. Como primera recomendación, McAuley nos invita a considerar el concepto de “sitio” (*site*), a la ubicación concreta del hecho teatral dentro del espacio de una comunidad- en vez del concepto general de “espacio”. Cabe preguntarse, entonces, cómo esta práctica representativa se inscribe dentro de la dinámica de dichas comunidades.

Finalmente, aquí emerge nuevamente la pregunta por cómo el espacio determina esta práctica teatral, no sólo en término de operaciones, sino también en relación a la memoria de una comunidad específica, volviéndose, por lo tanto, en un acto político de enorme consistencia. Son los relatos y la memoria del lugar específico, los que emergen a partir de la representación, en este sentido McAuley comenta:

En tal tipo de representaciones, el espacio modifica a su vez la práctica escénica en la medida en que los espectadores aportan sus propias vivencias y memorias del lugar. (2003, pág. 76)

El rol del espectador, entonces, es de suma importancia. El lugar o sitio, para tomar el concepto que propone la autora antes citada, no tiene definido un espacio para el espectador, este es invitado a transitar, a modificarse, a relacionarse con la obra a través de la acción de trasladarse, recorrer o simplemente permanecer en un lugar; la relación obra-espectador, se funda en la libertad de este último de decidir desde dónde y cómo desea participar de ella.

### **1.3 Aproximación conceptual a la noción del Site Specific**

Para acercarnos a los conceptos que rodean la noción SST, de *site* o sitio, lugar y espacio, es necesario problematizar el concepto y su contexto. Si bien el *site specific* se relaciona con las diferentes formas de la época que surge como el arte conceptual, el arte público, la instalación, la performance, el teatro ambientalista, el *land art*, entre otros; y comparte también orígenes en las ideas en contra del arte museístico, del arte permanente y en contra del mercado, el *site specific* no necesariamente es una intervención en espacio urbano propiamente tal. Puede ampliarse o desplazarse también el eje de lugar, a un espacio cultural específico, pero la obra no se separa de su contexto y de las condiciones de un sitio específico. La intervención en espacio urbano no involucra la variable espacio público en su definición, ¿el SST puede ser una intervención? Sí pero no es su objetivo. Una de las características según Miwon Kwon (2002) del *site specific* es que se establece como un código complejo entre el lugar y la identidad social del artista y los receptores. Para ella, el *site specific* es una valoración de las identidades urbanas. Por lo que es el SST en sí mismo es una intervención pero supeditada a su contexto y sus múltiples variables de este.

Las diferencias respecto al teatro callejero, el teatro invisible, el teatro ambientalista u otras líneas que también se separan del espacio teatral convencional, compartiendo similitudes en sus espacios, épocas y formas, se distancian desde la médula de lo específico del sitio. Como mencioné anteriormente, si bien el SST presenta diferentes rasgos como componentes de otros estilos, éste se debe al sitio donde es pensado y realizado. Así lo manifiesta Richard Serrá cuando quisieron mover una obra que realizó para un lugar amplio de Nueva York ‘To move the work is to destroy the work’<sup>2</sup> (SERRÁ, 1994, pág. 194)), a pesar de ello la obra fue trasladada y con ello perdió parte importante de su creación, su sitio específico.

En este sentido, es necesario comenzar a establecer desde ya la estrecha relación que existe entre nuestro concepto central y la noción de espacio. Esta estrecha relación se basa en que dicho espacio, ya no se inserta en la convención tradicional de la *sala de teatro*, sino que es un espacio no tradicional el que guía el proceso creativo. Pavis en su libro *Dictionary of the Theatre* nos entrega una luz respecto de esto:

This term refers to a staging and performance conceived on the basis of a place in the real world (ergo, outside the established theatre). At large part of the work has to do with researching a place, often an unusual one that is imbued with history or permeated with atmosphere: an airplane hangar, unused factory, city neighbourhood, house or apartment.<sup>3</sup> (PAVIS, 1998, págs. 377-378)

La importancia de que el lugar escogido pertenece al “mundo real” comienza a complejizar el concepto, ya que, además de la relación con un *espacio*, este último está inserto y pertenece al dominio de la realidad, es decir, lo que no es ficción (FERAL, 2003, pág. 23). Cuestión que, a nuestro entender, viene a poner en crisis la noción de teatralidad. Según Cornago (2003) uno de los tres aspectos que define la teatralidad, es la representación, es decir, la dinámica de engaño o fingimiento. Pues bien, cabe preguntarse ¿cómo, entonces opera la teatralidad en un espacio que no pertenece al dominio de la ficción? Esta es una

---

<sup>2</sup> La traducción es mía: Al mover el trabajo, se destruye el trabajo.

<sup>3</sup> Este término se refiere a una puesta en escena y performances concebidas sobre la base de un lugar en el mundo real (ergo, fuera de lo establecido como teatro). En gran parte del trabajo tiene que ver con la investigación en un lugar, a menudo inusual que está imbuido de historia o impregnado de atmósfera: un hangar de avión, fábrica sin usar, barrio de la ciudad, casa o apartamento.

cuestión sobre la que ahondaremos más adelante, pero nos parece de suma importancia dejar instalada esta pregunta, que nos llevará a un análisis más profundo para su posterior comprensión y aplicación.

En este sentido, es interesante y de interés para nuestra investigación lo que el teórico alemán Hans-Thies Lehmann (1999) afirma en su libro *Teatro Posdramático* en relación al concepto del *site specific*:

El teatro en este caso sale a la búsqueda de una arquitectura espacial u otra locación [...] no es mucho más de lo que el término “Site specific” sugiere, debido a que el espacio o “site” corresponde a un texto que es “emitido” y *es arrojado bajo una nueva luz u óptica*, a través del teatro.(p.126)

El teatro visto desde esta óptica huye de la sala teatral o de lo que conocemos por caja italiana para instalarse en el espacio real, abriendo un espectro de posibilidades creativas. De esta forma se invierte el proceso regular de tomar un texto y llevarlo a escena, que suele dejar al espacio como un contenedor pasivo del montaje teatral. A su vez, también modifica no solo el tratamiento del espacio, sino que cambia también el accionar de los creadores o performers involucrados: intérpretes, dramaturgo, diseñador, director y finalmente, invita al espectador a involucrarse y ser parte activa de la obra, no simple observador pasivo de la representación, sino, un elemento más participante y fundamental de la puesta.

El espacio se presenta a sí mismo. Se convierte en un co-intérprete, sin tener un significado definido. No está caracterizado, pero se hace visible. Y los espectadores también pueden aparecer como co-intérpretes de esta situación. Lo que especialmente ocurre en escena a través del teatro de *site specific* es un sentido de comunidad entre los performers y los espectadores. Todos son invitados de este mismo espacio, por eso el lugar es eslabón principal, en este sentido MacAuley (2003) comenta:

En la “representación ligada a un sitio específico”, el lugar es una preocupación central... la representación puede transformar la experiencia que tiene el espectador respecto del lugar ya que llevan sus propios recuerdos de ese lugar —o de otros sitios semejantes—, y eso hace del proceso de creación de sentido algo muy difícil de aprehender. (pág.78)

Un lugar evoca otros lugares según lo biográfico en cada persona y, en cada comunidad, puede ser tanto individual como colectiva. Dado su carácter performativo es también un

“acontecimiento”. En este caso, el *site specific* ha sido un receptor y articulador entre el lugar, su origen y su actual presente. Entre ese deambular entre el lugar, su origen, es decir los acontecimientos que ahí han sucedido hasta el momento mismo de la representación, en este ámbito como punto de referencia Mike Pearson y Machael Shanks’s (2001) definen como *site specific*:

Performance recontextualises such sites: it is the latest occupation of a location at which other occupations – their material traces and histories – are still apparent: site is not just an interesting, and disinterested, backdrop... The multiple meanings and readings of performance and site intermingle, amending and compromising one another.<sup>4</sup> (Pearson & Shanks, 2001, pág. 23)

Lo relevante de esta cita es recalcar al hecho de que el SST es un suceso en sí mismo. La última presentación del sitio específico “es la ocupación más reciente de un lugar” (ibid), su última versión, no pretende más. No busca ser el sitio en su totalidad, porque el sitio seguirá siendo luego de la intervención. Lo específico se desplaza y el futuro del sitio no es alcanzable en la puesta, aunque sí puede ser marcado dejando una huella a través del acontecimiento social-teatral generado.

Por lo mismo, es necesario volver a la pregunta por el vínculo con la realidad. Si se entiende el *site specific* como una operación que se funda en la utilización de un espacio real o, como diría Feral, perteneciente a la realidad, se hace urgente analizar la relación de la realidad con la teatralidad, y cómo esta nos entrega un punto de vista para observar el fenómeno del *site specific*. Para esto, precisaremos estos conceptos, con el fin de establecer los parámetros conceptuales para nuestra investigación.

¿A que nos referimos con la expresión SST? En el SST el espacio, un *sitio específico*, es el detonador de la obra teatral para luego establecer un diálogo con ella y los diferentes roles involucrados en la realización de la obra, facilitando el diálogo también del público con el sitio. El concepto *Site Specific* o *site-specificity* encuentra su génesis en las artes visuales durante las décadas de los sesenta y setenta. En las artes escénicas, la noción se desarrolla posteriormente. El concepto según Miwon Kwon fue acuñado por Mary

---

<sup>4</sup> La *performance* recontextualiza estos sitios: es la ocupación más reciente de un lugar en el que otras ocupaciones - sus huellas materiales e historias: son todavía aparentes: el sitio no es sólo un fondo interesante, y desinteresado ... Los múltiples significados y lecturas de la performance y el sitio se entremezclan , modificándose y comprometiéndose mutuamente.

Kelly, artista visual de origen estadounidense durante los años setenta, que intenta dar contra el arte museístico, contra el arte permanente y contra el mercado. Desde este lugar se generará un importante movimiento y un importante debate en torno a lo artístico y su funcionalidad en Europa y Estados Unidos inicialmente. Con el tiempo, el concepto pasa por variadas interpretaciones y re-definiciones, ya que es aplicado en diversos lugares. Esto lleva a la discusión del significado del sitio o *site*, ya que busca diferentes vías de representación. El arte ya no sólo se construye en museos, galerías de artes, sino que se relaciona muchas veces con el arte público. Se realiza en espacios urbanos y se abre también al trabajo comunitario. Es importante señalar que en sus inicios la discusión se da en el ambiente norteamericano lo que lo dota de una carga cultural importante, aunque esto no significa que no pueda reformularse en cada sitio específico. Es justamente esto lo importante, la reformulación, porque el sitio debe entrar en diálogo con los artistas y la obra. A su vez la creación de la obra transita entre la técnica (artística) *site specific*, el sitio y la cultura donde se desarrolla.

Por ello es necesario visualizar un grupo colectivo con carácter multidisciplinario como fórmula. Nick Kaye (2000) uno de los principales estudiosos de *site specific* expresa lo siguiente: “Proposes a site-specificity linked to the incursion of performance into visual art and architecture, in strategies which work against the assumptions and stabilities of site and location, and which offer a context of practices and concepts through which site-specific theatre can be read” (p.3)<sup>5</sup>.

Esta posibilidad amplía las oportunidades de leer un sitio en su especificidad. También involucra la necesidad de otros actores, incluso actores sociales, en la creación *site specific*. De esta forma se encuentra en el teatro y la performance un lugar para que artistas visuales, dramaturgos, interpretes, historiadores, sociólogos, las mismas comunidades y diversas disciplinas se involucren en completa disposición a la lectura del sitio específico en las diversas maneras (o no) en el que se puede hacer trabajando cada artista desde su propia especialidad de forma conjunta y colaborativa.

---

<sup>5</sup> Proponer un sitio específico vinculado a la incursión de la performance, en el arte visual y la arquitectura, en estrategias que trabajan en contra de las suposiciones y estabildades de sitio y lugar, y que ofrecen un contexto de prácticas y conceptos a través de los cuales se puede leer teatro del sitio específico. La traducción es mía.

Esta es una característica importante de construir un SST. En el teatro específicamente se da de forma prácticamente natural porque convergen distintos artistas en él y se trabaja necesariamente de forma colectiva un espacio. Sin embargo, el SST nos exige una atención distinta a la sala teatral, ya que el espacio significa también que nos encontramos ante una arquitectura, un paisaje, una historia (del sitio), totalmente diversos y cambiantes, según sea el sitio. Como fue nuestro caso en la residencia a orillas del lago Lleu Lleu instalados en otro contexto social muy diferente al urbano, estábamos situados en el contenido por una comunidad mapuche, a orillas de un lago, un lugar también estigmatizado en una imagen país con el carácter de resistencia, con los niños y niñas de su escuela rural para crear una obra. Esta posición me parece interesante porque no conlleva necesariamente una función docente, nosotros íbamos a crear algo, para ello debíamos aprender nosotros de esa comunidad y de ese lugar.

Para ello es necesario también del diálogo y participación entre los roles, “una práctica inter-disciplinaria” (KAYE, 2000). En la variante teatral, el *site specific* encuentra especial afinidad dadas las características propias del teatro facilitada por su simpleza minimalista de recursos para el fenómeno teatral, tal vez debido a la única necesidad de presencia y espacio, en un constante convivio, para que se desarrolle el evento teatral.

Here, minimalism’s site-specificity can be said to begin in sculpture, yet reveal itself in performance, a move which calls into question its formal as well as spatial location... In emphasising the transitory and ephemeral act of viewing in the gallery, minimalism enters into the theatrical and performative.<sup>6</sup> (Kaye, 2000, p. 3)

El cuerpo en el espacio necesariamente le otorga el carácter de transitorio y efímero al SST, características que son propias del evento teatral. El cuerpo figura un trazado en el espacio y en el tiempo de un sitio específico, pronto a desaparecer, tiempo donde el sitio también es interpretado, en su última versión a través de un evento SST.

---

<sup>6</sup> Aquí, se puede decir, que la especificidad del sitio y el minimalismo (del teatro) comienza en la escultura, pero se revela en la actuación, un movimiento que pone en cuestión su ubicación formal y espacial ... Al enfatizar el acto transitorio y efímero de ver en la galería, el minimalismo entra en lo teatral y performativo. La traducción es mía

## 1.4 Antecedentes del *Site Specific Theatre*

Como antecedentes de esta práctica y para efectos de esta investigación se destacan dos en particular, la primera es el Teatro Ambientalista de Richard Schechner y *The Performance Group* que arman una ante sala al trabajo escénico fuera del espacio convencional para el teatro. Para ello se presentarán ejemplos de manejo del espacio, del público y de como los diferentes roles del hacer teatral son modificados por estos nuevos espacios que emergen como antesala del trabajo del teatro de sitio específico.

El segundo antecedente se abocará a la performance de sitio específico en la que se desarrollan una serie de experiencias y autores que indagan en el traslape de esta noción a la práctica performática.

### 1.4.1 Teatro Ambientalista

Eran los años setenta y Schechner junto al *The Performance Group* indagaban en lo posibilidad de crear en nuevos espacios manteniendo ciertos principios de experimentaciones. En uno de ellos, era la determinación o el pie forzado de usar ‘espacios completos’ (SCHECHNER, 1973) y todo lo que eso conlleva, usar techos, muros, espacios dentro del gran espacio. Para ello esboza una metodología que nos interesa destacar, cambia la fórmula de trabajo teatral, esta vez la figura del diseñador la hace tan relevante como la figura del dramaturgo, de esta forma desarrolla un trabajo con el espacio y los intérpretes ambas formas profundamente ligadas entre sí y con el diseño, estableciendo cinco principios para el diseño ambientalista:

1. Para cada producción se diseña todo el espacio.
2. El diseño torna en cuenta los sentidos-del-espacio y los campos-del-espacio.
3. Cada parte del espacio ambientalista es funcional.
4. El espacio ambientalista se desarrolla junto con la obra que encarna.
5. Se incluye al intérprete en todas las fases de la planeación y de la construcción. (SCHECHNER, 1973, pág. 38)

En estos principios el diseño es un eje de la creación y a él se unen diferentes áreas, intérpretes y dramaturgos, formando parte del diseño del Teatro Ambientalista. Para Schechner el cuerpo es material para el diseño del teatro ambientalista, también lo son las fuentes históricas y culturales del lugar. Pero el cuerpo proporciona el ‘sentido del espacio’

que menciona en el segundo principio, de esta forma el cuerpo también es capaz de organizar el espacio y siendo el vehículo para hacerlo en múltiples formas. Siguiendo esta línea Argumental Schechner reflexiona:

Yo creo que hay una relación real, viva, entre los espacios del cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo, que el tejido humano no se detiene abruptamente en la piel. Los ejercicios con el espacio se construyen sobre el supuesto de que tanto los seres humanos como el espacio están vivos (SCHECHNER, 1973, pág. 19)

Al considerar un espacio como un ente vivo, esto significa que el espacio es capaz de tener movilidad. Por eso es importante de cuerpo en el espacio, ya que es capaz de movilizarlo. Schechner presenta también una serie de ejercicios que esbozan una metodología de trabajo con el espacio y los actores.

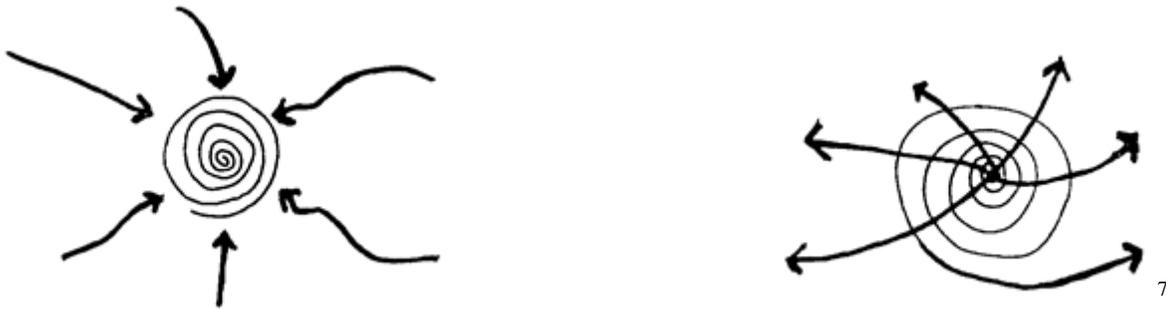


Figura 1. Diagramas de movimiento extraídos de libro *El Teatro Ambientalista* (año?)

En la primera imagen, las flechas presionan el centro son las líneas por las cuales se desplazaran los interpretes hasta presionar sus cuerpos entre sí hasta que ya no haya más lugar ‘se colapsan hacia el no espacio’. La segunda imagen muestra cómo descomprime este espacio con los cuerpos dirigidos a diferentes partes del espacio. Estos ejercicios permiten conocer el espacio y que los intérpretes se relacionen con éste, es un ejercicio que tiene una doble funcionalidad, con ello se comienza a habitar y dominar este nuevo espacio.



Ilustración 1 y 2: Schechner 1973

También señala Schechner la importancia del tiempo en la organización del espacio “de tal forma que una secuencia en el espacio = una progresión en el tiempo, como en los tableros egipcios” (p.24) de esta forma se articula también el espacio a través del transcurso del tiempo en la lectura de éste. Respecto al trabajo del intérprete desarrolla con él un entrenamiento basado en cuatro pasos:

1. Entrar en contacto consigo mismo.
2. Entrar en contacto con uno mismo cara a cara con otros.
3. Relacionarse con otros sin narrativa ni otras estructuras altamente formalizadas.
4. Relacionarse con otros dentro de la narrativa u otras estructuras altamente formalizadas. (SCHECHNER, 1973, pág. 96)

Para ello entiende el proceso como una elaboración de la disciplina. De esta forma trabaja con el actor de menos a más, partiendo desde el reconocimiento de su propio universo, a la relación con un otro desde un lugar sensitivo hasta relacionarse bajo disposiciones narrativas que pueden suponer la ficción y la interpretación de la misma. Frecuentemente le llamaban al término “llegar ahí”, desde su óptica el proceso no acaba, ya que siempre se tiene que estar construyendo dado el carácter efímero del teatro y las artes escénicas (SCHECHNER, 1973, pág. 98). Respecto al trabajo con el dramaturgo se refiere a él como un ente que hay que ‘reintegrar al escritor de teatro’ a través del proceso, de un dramaturgo presente en los ensayos y dialogue también con este nuevo espacio que se presenta. En esto último se establece un punto de diferencia con el SST, ya que en este caso el sitio específico es el punto de partida de la creación, no se impone ante el la idea de texto o ficción que lo impregne y determine. El sitio es el determinante en el caso del SST a

diferencia del Teatro Ambientalista que si bien dialoga con el espacio, no se debe tampoco, necesariamente a él.

Para cerrar y establecer el puente con la fórmula de trabajo que se ocupó en la experiencia de campo de esta investigación, se tomaron los principales conceptos del Teatro Ambientalista que se desarrollan en torno al espacio y los intérpretes. La idea de intérprete o *performer* más que actor, dado su característica de representación versus la capacidad de presentación de este último. También abre puertas importantes en el diseño del espacio y el uso del cuerpo como forma de organizarlo que influyen y determinan una fórmula para trabajar espacios teatrales no convencionales.

#### **1.4.2 *Site Specific Performance***

Como se ha dicho anteriormente, la *performance* es un antecedente para llegar a comprender la noción *Site Specific Theatre*. El término *performance* y su definición son ampliamente cuestionados desde diversas miradas, ya que su origen viene de un concepto anglosajón de difícil traducción. Según el diccionario de Patrice Pavis, la acepción más común es la de espectáculo (DE TORO, 2011). Dentro del movimiento norteamericano de los sesenta, como una de sus influencias se presenta el *Happening*, idea que como lo afirma de Toro “fue introducida por Allan Kaprow en su primera performance: *18 Happenings in 6 parts* en 1959 abre el concepto a diversos estudios a muchas disciplinas incluyendo la teatral y diversas formas de espectáculos” (DE TORO, 2011, pág. 401). Esto abrió la discusión sobre el concepto de performance, principalmente en Estados Unidos. Posteriormente, Richard Schechner en los años setenta inicia los estudios de performances. El concepto se abre a hasta el punto de llegar a ser indefinible. Esto es ampliamente criticado por algunos teóricos como de Toro o Diana Taylor, mientras que para Latinoamérica y otros continentes el concepto se recibe muchas veces con un carga imperante desde el lenguaje. Sin embargo, hablar de *performance* también es hablar de irrupciones en espacios públicos de diversa índole, espacios institucionales, públicos o privados “producto de convulsiones sociales y disciplinarias... buscaban tender un puente en la división disciplinaria entre antropología y teatro, al mirar los dramas sociales, lo

liminal como una forma de salir de nociones estructuralistas de normatividad” (TAYLOR, 2015, pág. 39). Debido a esto, las *performance* son condicionadas y practicadas muchas por autoría de grupos disidentes en Latinoamérica, como minorías étnicas y sexuales que adoptan el concepto manteniendo la noción de lo escénico y de irrupción de un espacio, muchas veces irrupción del espacio público. Esto es compartido tanto por la primera versión anglosajona y la reinterpretación del concepto en el tiempo. Acá se manifiesta un punto de cómo la *performance* en la intervención de un espacio ya sea público, privado, institucional o no, es en sí un antecedente natural para que el concepto SST se desarrolle posteriormente. Como antecedente, revisaremos algunas ideas que extrae Mike Pearson del *site specific performance* que nos ayudarán luego a hacer las conexiones necesarias para comprender el trabajo del *site specific theatre*.

Lo primero que instala el *site specific performance* es la pregunta por el lugar, es decir, cómo se instala el sujeto, cómo lo aborda, cuál es la relación que tiene, establece, o desea establecer con ese sitio específico. Para ejemplificar, podemos citar una serie de preguntas que son el punto de partida para el trabajo del *site specific performance*.

Who am I and what I doing?  
What are the conditions of my access?  
Am I there by invitation or am I intruding or trespassing?  
Am I there for the first time or is this place of familiarity?  
Is it in the public or private domain?  
Is what I might see or do either prescribed or proscribed?  
What are the circumstances of my presence?  
Am I a stranger or an inhabitant?  
Do I pass unnoticed or do I stick out?  
Are my actions clandestine or do I draw attention to myself?  
In what guise do I visit? (PEARSON, 2010, pág. 19)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> ¿Quién soy y qué hago?  
¿Cuáles son las condiciones de mi acceso?  
¿Estoy allí por invitación o estoy invadiendo?  
¿Estoy allí por primera vez o es este lugar es familiar?  
¿Está en el dominio público o privado?  
¿Es lo que podría ver o hacer prescrito o proscrito?  
¿Cuáles son las circunstancias de mi presencia?  
¿Soy extranjero o habitante?  
¿Puedo pasar desapercibido o me quedo fuera?  
¿Son mis acciones clandestinas o llamo la atención?  
¿En qué apariencia visito este lugar?

Como vemos, son preguntas que abren el cuestionamiento, en los más diversos aspectos, sobre cómo el *performer* accede al espacio desde su primer encuentro con él, y las posibilidades que se abren al o los *performer* de interpretar, de representar o de presentar en el sitio específico. Estas preguntas posibilitan la indagación del sitio “*What are the conditions of my access?*” ¿Dónde están las salidas? ¿Es un espacio abierto o cerrado? ¿Es un espacio público? Son preguntas transversales incluso a los roles de dirección, dramaturgia, a los intérpretes o al público, etc. Son preguntas importantes a la hora de pensar un STT y que fueron una primera guía en nuestra residencia en Tirúa. En el caso nuestro se trataba de espacios públicos rurales, en su mayoría paisajes y sitios que son más amplios que los de la ciudad. Los tres lugares tenían presente el agua como elemento fundamental. Borde costero y lago eran parte de nuestro sitio. Estábamos insertos en un ambiente e incluso transitábamos por microclimas diferentes. En estos nuevos escenarios y la posibilidad que surge en el cómo abordarlos, encuentra ciertas respuestas importantes en el ya mencionado Schechner y el Teatro Ambientalista, relación que analizaremos a continuación.

### **1.5 Propuestas de *Site Specific Theatre* hoy**

Este apartado estará dedicado a una revisión de la propuesta contemporánea que desarrolla trabajos SST, en las propuestas actuales es indispensable hablar de la compañía brasileña *Teatro da Vertigem* dirigida por Antonio Araujo, quien tiene una amplia trayectoria en montajes SST en Brasil y Latinoamérica incluyendo Chile. Esta compañía ha dado forma a un trabajo sistemático estableciendo una metodología que también constituye un sustento teórico importante para poder enfrentar el práctica del SST en la comunidad *lavkenche*.

El Teatro da Vertigem se funda en el año 1992 y se caracteriza por sus intervenciones en espacios urbanos. Entre ellas destacan, *O paraíso perdido* (1992) realizado en el interior de una iglesia, *Apocalipsis 1.11* (2000) realizado en el interior de una cárcel y *BR-3* (2006) que tuvo como espacio el Rio Tiete –el más contaminado de Brasil- y

A última palabra é a penúltima (2008) presentado en un pasaje subterráneo en el centro histórico de Brasil.

Su director, Antonio Araujo, habla de la elección de los espacios de los montajes como una posibilidad de visitar espacios urbanos que contengan una alta carga semántica, es decir, el espacio por sí solo significa y los relatos que en él se levantan se instalan como una posibilidad de resignificar esos mismos espacios. En palabras de su director, estos “son lugares impregnados de memoria e historia con una carga emocional específica” (Varios, 2010, pág. 9). En este contexto, la elección del sitio es de suma importancia para tejer el vínculo con el fenómeno teatral: el lugar fronterizo que se establece entre teatro y ciudad. Su elección también pasa por un punto de vista ético y en conjunto, ya que en su funcionamiento si bien no es colectivo porque está dada una jerarquía, esta jerarquía la determina la especialización de cada miembro. La ciudad (cotidiana, visitada) se propone como un escenario posible de re-significar a partir del ejercicio teatral. Todo su significado que tiene *persé* se expande, se magnifica a través de la representación, pero esta es una elección tomada en conjunto, ya que para el *Teatro Da Vertigem* la investigación es un instrumento de construcción del espectáculo. Ante la carencia de metodologías el grupo decidió estudiar sobre metodologías científica. A este proceso Araújo denominó “metainvestigación”, ya que es un proceso de investigación que indaga sobre los mismos métodos de investigación, de modo que los actores vuelven a reconocer principios básicos de ésta. “Llegamos a la observación activa: dudar de los hechos, utilizar los cinco sentidos, estar presente en aquello que usted está haciendo, evitar pre-juicios” (ARAUJO, 2004). De cierta forma, con la observación activa los intérpretes vuelven a una base objetiva sobre el cómo investigar un sitio, el uso de los sentidos, la búsqueda de un lugar desprejuiciado para observar el lugar, ayuda a reconocerlo y dejando fuera los “pro” y “contra” que cada uno pueda tener sobre algo.

Según Silvia Fernandes, dramaturgista que acompañó a la compañía en la creación de *BR-3* lo que marca más radicalmente al grupo “es la concepción del teatro como investigación colectiva de actores, dramaturgo y director, en busca de respuestas a cuestiones urgentes del país...” (FERNANDES, 2002, pág. 35). Es quizás por ello que el *Teatro Da Vertigem* nace “incorporando técnicas que permitiesen tender puentes entre los presupuestos

científicos y el trabajo expresivo” (GARCÍA, 2013, pág. 2). Ante lo expuesto, el grupo no nace como compañía, sino como un grupo de estudio que ha definido una metodología de trabajo entendida como ‘proceso colaborativo’, que ha intentado ser comparado con la creación colectiva pero se diferencia de ella, ya que en el proceso colaborativo cada uno asume su rol desde su especificidad. En cambio, en la creación colectiva, puede existir el intercambio de roles y funciones. Para describir esta metodología, altamente participativa, citamos a su autor, quien se refiere concisamente al proceso colaborativo, el cual consiste en:

Una metodología de creación en que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen el mismo espacio de propuesta, sin ningún tipo de jerarquía, lo que produce una obra cuya autoría es compartida por todos. (Araújo, 2003. P. 122).

A simple vista puede asemejarse a la creación colectiva pero difiere en un punto donde Araújo destaca las funciones o roles artísticos. Esta conservación de los roles garantiza su permanencia. De esta forma, los intérpretes influyen en la construcción de un guión, proponen al dramaturgo, pero no necesariamente se suman. “Cohabitan dentro de la obra” (Varios, 2010). Con la escritura de otros intérpretes y luego del especialista, el dramaturgo está sometido a un proceso constante, parecido al pensamiento de Schechner. Esto porque el dramaturgo se necesita dentro del ensayo, no fuera y exiliado de ese momento de creación. Además, exige un “nuevo actor y director capaces de percibir el texto en toda su forma efímera, de ver al dramaturgo como un cómplice de una ‘escena en construcción’” (Varios, 2010, pág. 228) de esta forma es una escritura en la escena, más que una escritura literaria.

A partir de esta reflexión podemos inferir que no se puede aplicar o definir una metodología sin la previa elección del sitio. Esta investigación se completa con la experiencia en el Lago Lleu Lleu, en conjunto con la comunidad de la Escuela Chacuví, en la comuna de Tirúa VIII Región del Bío Bío, en el ancestral territorio *mapuche-lavkenche*. En este lugar, niños, padres y apoderados, docentes y comunidad, más una diseñadora y directora musical, actores profesionales y un equipo interdisciplinario dieron vida una experiencia *Site Specific*.

## 1.6 Teatro Comunitario

El trabajo del teatro comunitario cruza el trabajo SST realizado en la comunidad y la escuela Chacuiví. Para ello, reflexionaremos en torno al aporte del trabajo artístico comunitario en el contexto del trabajo teatral. El teatro comunitario nace en Latinoamérica también en las décadas de los sesenta y setentas como respuesta a un movimiento social y político. Proviene de una militancia cultural según señala Lola Proaño (2013). Nace en poblaciones, organizaciones sindicales fuera del marco institucional. El concepto aparece en Argentina como un fenómeno cultural al final de la dictadura de dicho país, y se realiza por “vecinos a sus vecinos”. Sin embargo, es una práctica presente en toda la región. En Chile un referente importante de este tipo de teatro es el festival ENTEPOLA que es un encuentro de teatro comunitario latinoamericano y uno de los festivales más antiguos del país con sede en Lo Prado, en las dependencias del ex mundo mágico.

Es posible entender el movimiento del teatro comunitario desde el ejemplo Argentino, que adoptan y desarrollan el concepto, lo señala Lola Proaño (2013) como un fenómeno social paralelo a los movimientos sociales de los ochentas y que se constituían en espacios para la afirmación de subjetividades políticas y culturales. Sin embargo, luego de la crisis económica y social que afectó a Argentina el año 2001, se convirtió en un espacio de contención para los desocupados o empobrecidos “un espacio que ayudaba a recuperar la autoestima y a encontrar un nuevo sentido vital” (p.241). De esta forma, aporta también a un nivel individual, en el que el poblador se encuentra con sus pares para distenderse, pero también a generar una reflexión crítica en torno a su contexto. Convierte a la persona común en un actor artístico y un actor social, que también en muchos casos presenta “la proyección de un punto de vista que defiende la identidad nacional y cultural junto con un examen crítico de lo que éstas significan” (pp.31-13). Nos interesa este punto en particular debido al contexto de la comunidad mapuche donde se realizó la residencia. Uno de los mayores efectos en el conflicto del Estado chileno con el pueblo mapuche es la crisis de la identidad de este último. En este sentido, el trabajo comunitario reafirmar la identidad mapuche y el deseo de los niños y niñas de decirle al mundo que se diferencian de los

chilenos. Nuestro trabajo fue enfocado en esta línea identitaria respondiendo a nuestro interés y al de la comunidad. Esto se profundizará más ampliamente en el Capítulo III de esta tesis.

Muchas veces sucede que se compara el teatro comunitario con el teatro oficial o profesional, en pos de lo estético. Este último comúnmente a juicio de algunos críticos carece de menor calidad estética, ante esta crítica es pertinente señalar que dicha estética responde el director brasileiro Augusto Boal que “hay que desechar la idea de que existe una sola estética soberana... es absurdo afirmar la existencia de una sola estética que nos incluya a todos en sus leyes, reglas y paradigmas: existen muchas estéticas, todas de igual valor” (BOAL, 2016, pág. 18) a veces estos paradigmas están tan arraigados que Boal desarrolla el concepto de la estética del oprimido, si bien no establece una metodología como tal, expresa la necesidad de volver a entender que todo ser humano es *sustantivamente* artista y que cada comunidad releve su estética. Entendido de esa forma el *teatro del oprimido* sostiene una causa política, se levanta como motor para volver a “conectar una constitución política de los cuerpos, articular nuevos dominios de autonomía y subjetivación dentro de estas comunidades organizadas a contramano de la política normalizadora” (PROAÑO GOMEZ, 2013, pág. 149). Tanto el *Teatro del Oprimido* fundado por Boal como el teatro comunitario que emerge desde las poblaciones buscan esta estética, no concibe una metodología rígida por que no está necesariamente en su génesis, existen ejercicios, prácticas, pero la principal metodología emerge de sus bases comunitarias, desde su contexto y su autonomía innegable. Lo que se encuentra interesante desde la práctica de Boal es que él, al igual como fue nuestro caso, interviene y realiza una mixtura de artistas profesionales con comuneros, pero estos artistas están al servicio de lo que la comunidad dicta como voz o necesidad de ser escuchado, de esta forma puede relucir esta *estética del oprimido*, entregando una nueva óptica y una nueva oportunidad para el desarrollo estético del arte, abriendo de esta forma nuevos espacios escénicos y nuevos espacios estéticos donde desarrollarse.

## **CAPÍTULO II**

### **Marco Histórico-Geográfico Epew Lafken Lleu Lleu Mew**

Este capítulo presentará un repaso histórico de los sucesos más importantes que dan pie a las principales características del ancestral territorio mapuche llamado *Wallmapu* en lengua mapuche o *mapudungun*. Repasaré también su espacio geográfico (en el mapa es posible ver las diferentes divisiones del *Wallmapu*), los antecedentes históricos de invasiones, ocupación y posterior resistencia del pueblo mapuche ante la corona española – y luego ante el Estado de Chile-, para luego terminar en el desarrollo de los aspectos culturales y filosóficos que determinan la cosmovisión de este pueblo en su relación con el principio de coexistencia con todo los diferentes sistemas de vidas que lo rodean en su entorno. No se busca desarrollar grandes hipótesis históricas en este capítulo. Tampoco traspasar una información literal entorno a la cultura, porque no sólo resulta complejo, sino también porque “la cultura mapuche es muchas veces incomprensible sin las largas tardes de invierno, sintiendo caer el agua y conversando pasándose un mate” (BENGOA, Historia

de los antiguos mapuches del Sur, 2003, pág. 31)

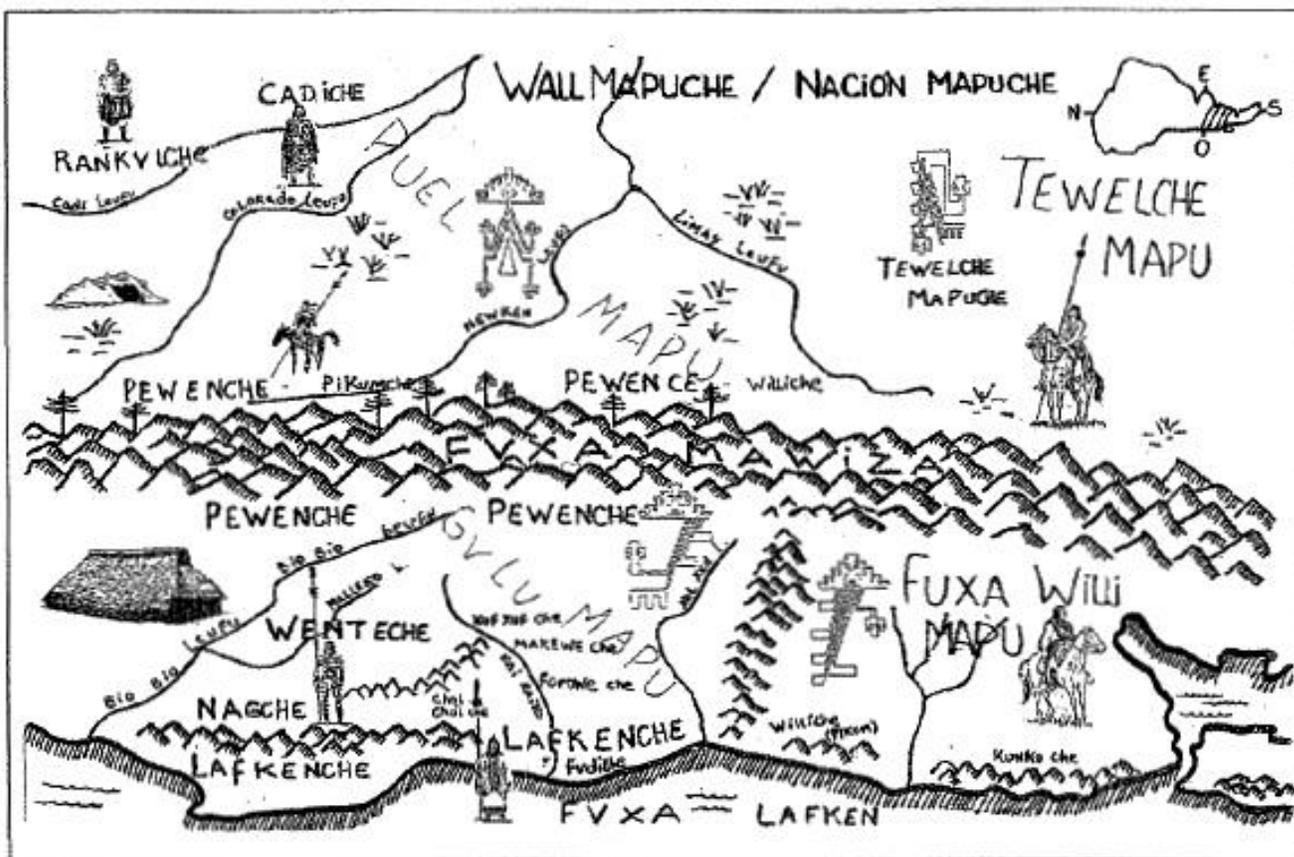


Ilustración 2: Autor Pablo Marimán. Extraído del libro "Escucha winka" (2006, p.60)

La cultura mapuche es profundamente espiritual y arraigada a su territorio. Es posible constatar esto tanto en las acciones ordinarias del día a día como en las actividades sociales y religiosas. Esta conexión espiritual se conserva desde la antigüedad y se refleja en lo político, incluso en la guerra. Un ejemplo de esto está en el grito más usado antes de combatir en la antigüedad: *¡Inche ka inche!* (soy gente, soy gente), que es una reafirmación del carácter humano ante la ferocidad que significa la guerra. Gastón Soublette lo traduce muy elocuentemente en una entrevista de la siguiente manera:

Con ese grito se asume que tal vez vamos a matar a mucha gente, vamos a derramar mucha sangre y corremos el riesgo de dejarnos llevar por nuestro odio, por nuestra furia y transformarnos en una bestia y eso no debe ser. Por eso a pesar de todo lo que vamos a hacer yo no quiero dejar de ser humano. El hombre permanece. (SOUBLETTE, 2015)

Bajo este complejo pensamiento se destaca la dimensión del humano para el pueblo mapuche y el acto ritual de sacrificio que adquiere la guerra. Se piensa también en el enemigo, en la vida del otro, en el complejo equilibrio que se va a romper. Mucho de la raíz espiritual del universo *mapuche* se basa en el equilibrio y la dualidad. Y estos principios fundan también sus mitos y relatos, como el de *Txeng Txeng* y *Kai Kai* que veremos más adelante y que fueron los *epew* que dieron pie a la creación de una metodología SST en una comunidad *lavkenche* de Tirúa.

Para establecer un marco histórico es necesario indagar en los registros de la época en su mayoría españoles, biógrafos y sacerdotes que viajaban junto con los conquistadores. Es complejo hablar del registro histórico como tal, ya que se debe entender que existe una divergencia de visiones. Existen en este punto no dos sociedades, sino al menos tres sociedades en cuestión, comprendiendo que el pueblo *mapuche* es una nación y una cultura diferente a la española y diferente a la chilena. Estamos entonces no solo ante un problema histórico o político, sino también frente a un problema cultural. La ocupación del Estado de Chile, es decir, la sociedad imperante, tiene un profundo arraigo, búsqueda y validación bajo el pensamiento occidental, como lo reafirma el geógrafo Sebastián Llantén (2011) en su tesis *Territorio Mapuche LleuLleuche: Naturaleza Territorial y el Conflicto con el Estado Chileno* en la cual señala “la historiografía tradicional ha impuesto la visión de que la sociedad chilena es homogénea, resultante de la fusión del europeo y de los indígenas, pero con un claro predominio de los primeros y de su cultura” (2011, p. 8). Además, José Aylwin (2000) menciona que a lo largo de la historia republicana Chile ha negado la diversidad étnica y cultural que hay en el país. También lo dice el premio nacional de historia Jorge Pinto, voz autorizada tanto en la comunidad académica como la mapuche que refiere que esta problemática afecta a la forma de contar la historia pero que también que influencia de forma casi permanente (siendo un daño casi irreversible) la imagen del mapuche como algo menor y primitivo ante la sociedad chilena, como una sociedad civilizada y definitivamente mejor.

Podríamos afirmar que cuando el país se propuso consolidar al estado y la identidad nacional en la segunda mitad del siglo XX, renunció a su herencia indígena, presentando como al indio como expresión de una raza inferior, que nada tenía que ver con el chileno. Al momento de pensar la identidad, nuestros intelectuales y los grupos dirigentes de la

época utilizaron al indígena como un referente para insistir, precisamente en lo que no se quería ser. (PINTO, 2000, págs. 132-133)

Debido a este proceso, la separación de la identidad chilena con la mapuche se obtiene como resultado la ignorancia sobre la cultura mapuche, es decir, se completa el proceso de homogenización. Es común hasta el día de hoy que en muchas escuelas se siga enseñando que el pueblo mapuche habitaba desde río Bio Bio hasta el Toltén y así se entienda como un objeto del pasado. Con esto se ignoran diversos factores geográficos como el *Puelmapu* (tierra del este) en donde se encuentran actualmente comunidades mapuche y que hoy es territorio argentino. También desconocen el *Huillimapu* (tierra del sur) más conocida como Chiloé, por poner dos ejemplos. A raíz de esto hay mucho de incierto y tergiversado en base al estereotipo de lo indígena, lo primitivo y lo folclórico. Esto ha desembocado en que también se añadiera la estigmatización de flojos y alcohólicos, como lo señala Pérez de Arce: “Por ello el conocimiento en torno a lo mapuche es generalmente prejuiciado, obsoleto parcial y estereotipado” (2007, pág. 335). Este pensamiento se institucionalizó a tal punto que prácticamente dos o tres generaciones de mapuche hayan sentido vergüenza de serlo, y el conocimiento de la cultura es, hasta el día de hoy, desconocido incluso para nosotros mismos, los mapuche colonizados nacidos en la ciudad.

Para conformar este marco histórico y estar lo más alejado posible de esta homogenización, este capítulo se abordará desde autores contemporáneos chilenos como José Bengoa, Gastón Soublette o Jorge Pinto, así también de autores mapuche como Fernando Pairican, Pablo Marimán o Pedro Cayuqueo, que quizás no están aun totalmente validados por la elite cultural chilena (cabe mencionar que no existen premios nacionales de historia, de literatura o de arte que tengan origen mapuche), pero que son autores valorados por los nuevos intelectuales y comunidades mapuche contemporáneas. La finalidad de este corpus es la de realizar el intento de poder entregar una información que complemente esta falta de perspectiva y que se refiera más allá de las guerras y de la colonización, hable de un encuentro de culturas que ha sucedido a través de la historia tanto en Chile como en América Latina.

Este capítulo se dividirá en cuatro apartados. El primero tratará una descripción general de todo el territorio mapuche llamado *Wallmapu*, sus fronteras y subdivisiones en Chile y Argentina, y su conformación en una vasta nación con un complejo sistema político, religioso y económico. Posteriormente, presentaré el espacio geográfico desde la cosmovisión mapuche y la particularidad del territorio *lavkenche*. La segunda parte presentará los antecedentes históricos de resistencia hasta el presente que influyen en lago Lleu Lleu y sus comunidades en particular. La tercera parte dará paso a la profundización de la filosofía de la cultura mapuche posible de palpar a la hora de comprender también su lengua llamada *mapuzungun* o *chedungun* (el cambio es según cada comunidad). A través del idioma se facilita la forma de entender cómo esta filosofía se relaciona con la existencia. Este es un punto sumamente complejo ya que es necesario para este paradigma, como lo hemos insinuado anteriormente, intentar cambiar el punto de vista de toda la carga colonizante que conlleva nuestra formación occidental y eurocentrista, y que nos impide comprender en profundidad la mirada entorno a la compleja cosmovisión *mapuche* y la relación directa que esta cultura presenta con su territorio y los elementos vivos de este como los ríos, los lagos y las montañas. En la cuarta y última parte, profundizaré en la importancia de comprender que la cultura mapuche no se construye desde la escritura. Esa es otra dificultad más para justificar el conocimiento, ya que éste se traspaasa hasta nuestros tiempos de forma profundamente oral. Este capítulo se intentará establecer dentro de esta contradicción para aportar al desarrollo del conocimiento mapuche dentro de un texto académico, como un intento más de romper esas barreras intelectuales y culturales que nos separan.

## **2.1 El ancestral territorio Mapuche (*Wallmapu*)**

*Wallmapu* es el nombre ancestral dado al país *mapuche*. El nombre está conformado por dos palabras *wall* (todo), *mapu* (tierra), toda la tierra mapuche. Pablo Marimán, historiador mapuche y uno de los principales investigadores de este tema, relata que este territorio “iba entre los mares Atlántico y Pacífico de América del Sur. En el uso y control de su territorio, ayudaron límites geográficos (ríos, pampas, cordilleras) y pactos políticos, como fueron los *parlamentos* efectuados con la monarquía española (entre 1641 y 1803).” (MARIMÁN, CANIUQUEO, MILLALEN, & LEVIL, 2006, pág. 54). Y

es que la guerra con España ayudó a fijar las fronteras de este país previo a las nuevas naciones que conocemos como Chile y Argentina. Sabemos de esto gracias al tratado de Quilín o Las Paces de Quilín, que estableció la paz y las fronteras entre mapuche y españoles prácticamente luego de doscientos años de sangrienta y dura guerra.

El marqués de Baydes, como gobernador de Chile nombrado por el Rey de España Felipe IV, y el cacique mapuche Loncopichon guiaron a sus pueblos a la paz en una extensa ceremonia en la que, según las crónicas, fue un gran encuentro de las dos culturas. En dicha celebración ocurrida el 5 de enero de 1640 al sur de Angol, no solo se festejó entre fuerzas militares, sino también entre religiones. Así, también llegaron jesuitas y machis a celebrar misas y rogativas mapuches. El pacto no fue fácil, ya que las desconfianzas estaban en ambos lados. Se estableció un lugar neutral para la gran reunión. Los mapuche establecieron parlamentos para decidir un lugar. Tenía que ser un lugar descampado, llano y cerca de un sitio fronterizo para garantizar que todos los que quieran llegar, lleguen, existiendo celo entre los caciques ya que si era en el corazón de algún *lof* (comunidad) en particular, se daba reconocimiento al cacique anfitrión como principal a comparación del resto. Se estableció entonces el llano de Quilín como lugar para el pacto. Actualmente no se sabe bien donde ocurrió pero se estima que está ubicado en el actual Valle Central a unos cincuenta kilómetros al sur de Angol.

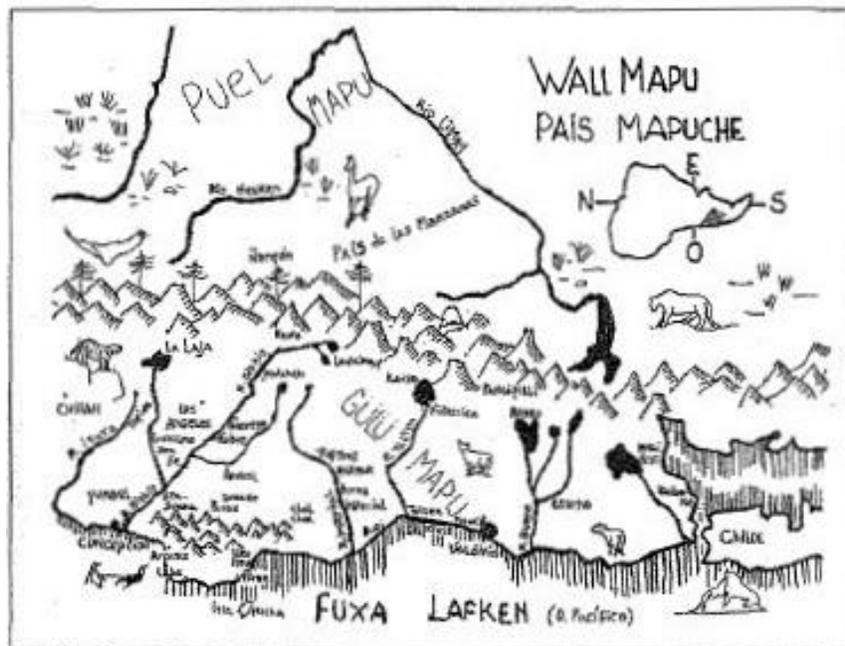


Ilustración 3: Autor Pablo Marimán. Extraído del libro "Escucha winka" (2006, p.77)

El día 5 de enero de 1640, miles de mapuche haciendo gala de la mejor vestimenta para participar de la ceremonia “Venían vestidos de fiesta con sus trajes de colores, sus ponchos azules y los jefes con ropajes elegantes, algunas a la usanza española y con collares” (BENGOA, Historia de los antiguos mapuches del Sur, 2003, pág. 488). También el gobernador de Chile se hizo acompañar de sus mejores hombres, un hecho inédito en la historia de América Latina. Finalmente, gracias a este tratado es posible establecer las fronteras del *Wallmapu* entre 1641 y 1803.

*Wallmapu* contaba con una división natural provocada por la cordillera de los Andes o *Fvtxa Mawiza* (gran montaña), creando dos grandes espacios denominados *Puelmapu* (tierra del este) actualmente territorio argentino y el *Gulumapu* en el occidente, lo que es conocido como actualmente como territorio chileno. Además, cada lugar, cada rincón o accidente geográfico como lagos, montañas, ríos, valles, islas que fueron ocupados por los *mapuche* tuvieron nombres genéricos que se denominaron de diferentes maneras como *Pewenche* para los mapuche de la cordillera, el nombre se debe al árbol *Pewen* (Araucaria); *Nagche*, para los mapuche del centro (*Nag* tiene traducción como corazón o centro del cuerpo), *Williche* o *Huilliche*, para la gente del sur actualmente Chiloé y *Lavkenche* en el caso de las comunidades de la costa. Otras teorías incluso dan más extensión a este territorio en periodos prehispánicos que lo establece desde Coquimbo hasta Chiloé. Así lo señala el historiador José Millalén en una investigación donde señala el propio relato de un sacerdote jesuita Luis de Valdivia como prueba que describe así su encuentro con este pueblo “En todo el Reino de Chile no hai [sic] más desta lengua que corre de la ciudad de Coquimbo y sus términos, hasta las islas de Chiloé y más adelante, por espacio de casi cuatrocientas leguas de norte a sur” (Barros Arana, 2000, p. 48)

Como vemos, el pueblo mapuche se organiza en un amplio territorio. Gracias a diferentes fuentes podemos comprobar que la versión escolar de que el pueblo mapuche solo habitaba desde el río Bio Bio hasta el río Toltén, no es tal. Existía comercio entre las comunidades y tránsito hacia ambos lados de la cordillera, así la sociedad mapuche pasó de ser una sociedad ribereña a transformarse en una sociedad ganadera (BENGOA, Historia de los antiguos mapuches del Sur, 2003). Luego de las “Paces de Quilín”, también se sabe que

se celebraban grandes *nguillatun* o *trawun* (reunión) donde la finalidad estaba en intercambiar productos, como por ejemplo los *pewenche* llevaban piñones y los intercambiaban por mariscos o pescados con los *lavkenche*, de esta forma se tejía la economía del *Wallmapu* sustentada en el trueque. Pero estas reuniones no solo servían para intercambiar productos, también era el momento para establecer alianzas afianzadas principalmente por matrimonios de miembros entre un *lof* comunidad y otra.

De esta manera se tejía la sociedad mapuche hasta el proceso que conocemos como “Pacificación de la Araucanía”, una sociedad con parlamentos, con una economía autónoma gracias a los diferentes *lof* del gran *Wallmapu* en ambos lados de los Andes, así da cuenta Millalén del funcionamiento del *Wallmapu*:

La figura de Sayweke o “Cheoque (de madre *Tewelche*), *füxa lonko* de los llamados “araucanos manzaneros”, era una pieza fundamental en el entramado social presente en el *Wallmapu*, pues serán ellos quienes controlaban territorialmente una zona, al pie del *füxa mawiza* (los andes), que contenía diversos pasos que unían los fértiles valles del *gulumapu* con las pampas del *puelmapu*. Estas zonas ricas en pastos, aguas y montes eran terrenos obligados de resguardo, engorda y distribución de masas de ganado. En ambos lados del *füxa mawiza* la actividad económica de los *Mapuche* evidenciaba su diversidad y sustentabilidad al no centrarse en la explotación de un recurso de manera exclusiva. (MARIMÁN, CANIUQUEO, MILLALEN, & LEVIL, 2006, pág. 63)

Esta compleja sociedad era liderada por la figura del *lonko*, que en lengua mapuche significa cabeza. Así funcionaba la política mapuche, en base a estos líderes con quienes España debía tratar y dialogar. La consistencia de sus autoridades le permitió consolidarse y mantenerse en el tiempo. El entramado social comprendía actividades políticas, religiosas, educacionales, de salud, economía y justicia. Pero esta forma de administración nada tenía que ver con las estructuras occidentales de poder e incluso eran muy diferente a las aplicadas por otros pueblos originarios como los Incas, Mayas o Aztecas, era como lo señala Millalén (2006) una sociedad que estaba basada en los principios “de la igualdad, la reciprocidad, la redistribución y la horizontalidad, lo que impedía prácticas vinculadas a la verticalidad del poder y su jerarquización, así como a la estratificación social y la consecuente acumulación de los recursos en pocas manos” (p.67). De aquí surge que el sistema de gobierno era prácticamente único en Latinoamérica. No había alguien a quien adorar o servir. Un *machi* no solo estaba para la vida religiosa o la sanación, también influía

en la vida política de un *lof* tanto como un *lonko* y el poder quedaba en manos de una colectividad más que en una única figura de poder.

También la geoconomía del *Wallmapu* abarcaba los cuatro puntos del *meli wixan mapu* un ejemplo de esto es el del *futxa* (gran o grande) *lonko Kalfucura* que no solo manejaba ganado entre un lado de la cordillera lo relata de forma lúdica Pedro Cayuqueo (2012) de esta manera:

Fuimos una sociedad de magníficos comerciantes. Tanto así que grandes “ülmenes” (hombres ricos) del siglo XIX son recordados hasta nuestros días en numerosos cantos y relatos tradicionales. Calufucurá, el Señor de las Pampas, el principal de todos ello. En tiempos anteriores a Whirpool, Mademsa o LG, si usted necesitaba preservar carne. Calfucura tenía la solución Caravanas con toneladas de sal partían hacia los cuatro puntos cardinales desde sus dominios en Las Salinas Grandes, al sur de la provincia de Buenos Aires, por entonces territorio mapuche autónomo (p.233)

Además de comercial, *Kalfucura* fue de los últimos en preservar la nación mapuche unida en ambos lados de la cordillera, su aliado en el *gulumapu* era *Kilapán*, ambos fueron traicionados y perseguidos por los estados de Chile y Argentina, respectivamente.

Finalmente, luego de este recorrido podemos hablar de un pueblo que se conformó en una nación, ya que se define como tal “a la comunidad de individuos, asentada en un territorio determinado, con etnia, lengua, historia y tradiciones comunes y dotada de conciencia de construir un cuerpo étnico-político diferenciado” (Larousse, 1999, p. 222). Si revisamos esta definición básica pero simple de nación encontramos en el sociedad mapuche un territorio determinado, una lengua, una historia basta incluso de relaciones internacionales en distintas épocas históricas, siendo más antigua que la nación chilena, y encontramos tradiciones que se mantienen hasta el día de hoy. Pero el concepto nación a través de la historia y algunos teóricos está sustentado en dos: la nación política y la nación cultural. La nación cultural “surge casi espontáneamente, mientras que la nación política no pertenece plenamente a los individuos que forman parte de ella” (PINTO, 2000, pág. 92) así es como hoy resurge el concepto de la nación mapuche en base al antiguo *Wallmapu* forzando a los descendientes de los antiguos mapuche a adoptar la nacionalidad chilena, en este proceso como señala el premio nacional de historia Jorge Pinto, que el repaso de la historia es crucial, aunque no necesariamente el repaso de la historia real “sino que representa el mito o fantasía de quienes intervienen en el proceso de construcción

política... esta última termina siendo una comunidad imaginada” (Pinto, 2000, p. 92) una comunidad imaginada que le ha negado el derecho a los mapuche tanto a ser nación, como a tener un país como el antiguo *Wallmapu*.

## 2.2 Espacio geográfico y territorio *Lavkenche*

Ya hemos repasado el espacio geográfico del territorio mapuche desde un punto de vista histórico y formal (correspondiente a la cultura occidental imperante). Lo que en este apartado intentaremos describir es el espacio geográfico del mundo mapuche, desde la cosmovisión de este pueblo. Para poder comprender este espacio nos debemos remitir al concepto denominado el *meli wixan mapu* (cuatro direcciones de la tierra), que indica que toda la tierra se creía que dependía de cuatro sostenedores y se grafica en el *kultrun*, que para la sociedad occidental es un instrumento musical, pero para los mapuche es la representación del universo. Por una parte, representa los cuatro puntos cardinales, pero en su simbología representa lo más grande que tiene el pueblo mapuche en el *Wallmapu*.

De esta forma el territorio se encuentra dividido en cuatro partes o cuatro territorios: *Puelmapu*, *Lavkenmapu*, *Pikumapu* y *Willimapu* “estos cuatro territorios se dividirán en *ayllarewe* (nueve rewe) es decir a cada lugar sagrado representado en el *kultrun* le pertenecerán nueve comunidades, por lo tanto se necesitan 36 comunidades para formar un territorio con todas sus energías” (PEREIRA, REYES, & PEREZ, 2014, pág. 141). Es según esto que se forma el espacio geográfico mapuche. Actualmente, quedan muy pocas de estas treinta y seis comunidades debilitando de esta forma la energía del *Wallmapu*.

El *Lavkenmapu* o país marítimo estaba dividido en los *lof* o comunidades (*Ayllarehues*) de Arauco: *Illicura*, *Tucapel*, *Boroa*, *Naghtoltén* o *Tolten* bajo, *Guadalauquen*, *Cunco*, *Chilhue*. *Lelvúnmapu* o *Willimpu* país del sur y las llanuras, por comprenderse en el llano central y contenían a *Encol* o *Angol*, *Repocura*, *Maquehua*, *Huenutolten* o *Toltén* alto, *Maricüga* o *Mariquina* y *Huilliches*. *Pikumapu* país de las faldas de la cordillera de los Andes hacia el norte con los cantones de *Marvén*, *Colhue*, *Chacaico*, *Quechurehue* y *Huanehue*. Y finalmente el *Piremapu* país nevado o *Puelmapu*, situado en el interior de la cordillera de los Andes y habitado por *Pewenche* y los *Puelche*.

Como se ha señalado anteriormente, el territorio de la gente del mar llamado *lavkenche* o bien el *lavkenmapu* (territorio del mar) corresponde a las comunidades mapuche de la zona costera, muchas veces denominados *lafkenche*. Se diferencian principalmente entre las comunidades de la VIII Región del Bío Bío de las comunidades ubicadas en la IX Región de la Araucanía. En este caso ocuparemos *Lavken*, ya que la comunidad en la cual aplicamos esta investigación corresponde a la última comuna costera de la Región del Bío Bío.

Este territorio y los *lof* que lo han habitado han sido protagonistas muchas veces en la historia del pueblo mapuche. Al ubicarse inmediatamente al sur del Bío Bío, se convertían en la primera frontera ante cualquier ataque o invasión al territorio *mapuche*, rol que han ejercido hasta el día de hoy. En ese sentido, no es gratis que la zona de Cañete y Tirúa sean señaladas dentro de la “zona roja” del conflicto del Estado chileno con el pueblo mapuche.

La actividad *lavkenche* se ha centrado siempre en relación con el mar, su acción pesquera, sus ceremonias y rogativas están siempre dirigidas hacia al mar. Dentro de su territorio se contempla también el lago Lanalhue, Lleu Lleu y la Isla Mocha –llamada originalmente *Weilliche* que significa donde van las almas o el lugar de los ancestros. Esta isla tiene un carácter espiritual relevante en la antigüedad. Actualmente, no hay estudios que



Ilustración 4: Isla Mocha, incursión de una flota pirata holandesa en 1616 por Joris Van Spilberger. Extraído de internet.

comprueben la veracidad de estos relatos, pero en voz de la directora del Museo Mapuche de Cañete, la *lamuen* (hermana) Juana Paillalef investigadora y sabia mujer de la territorio se contempla también el lago Lanalhue, Lleu Lleu y la Isla Mocha –llamada originalmente *Weilliche* que significa donde van las almas o el lugar de los ancestros. Esta isla tiene un carácter espiritual relevante en la antigüedad. Actualmente, no hay estudios que comprueben la veracidad de estos relatos, pero en voz de la directora del Museo Mapuche de Cañete, la *lamuen* (hermana) Juana Paillalef investigadora y sabia mujer de la cultura mapuche, a diferencia del resto de los mapuche, el rito fúnebre se realizaba hacia el mar, según la dirección en la que el sol desaparece dando paso a la noche. Al muerto se colocaba en una canoa, se hacían ritos de despedida y luego se dejaba esta canoa con el cuerpo en el mar, rumbo a la isla *Weilliche* en el viaje lo acompañaban las *Tvmpvlkawé* (ballenas). Hay un relato recogido por el poeta mapuche Leonel Lienlaf que está expuesto en un video realizado por la página web “Contenidos Locales”, que coincide con estos relatos y que nos cuenta lo siguiente:

Desde hace cientos de lunas en el mar de Tirúa viven las *Tvmpvlkawé* son los espíritus antiguos de dos ancianas que viven como ballenas, ellas son amigas de los antepasados de los *lavkenche* conocen los caminos entre una dimensión y otra y ayudan a quienes se dirigen a Weilliche el espacio donde van a vivir los muertos [...] (LIENLAF, 2010)

De esta forma los *lavkenche* no sólo se relacionan con el mar desde un lugar práctico como la pesca. Su espiritualidad también está desarrollada mirando hacia la tierra de las aguas y los seres que lo habitan, al vincular al mar a la trascendencia de los muertos. Por eso no podemos hablar que la tierra del *lavkenche* se encuentra sólo en el borde costero, sino que se encuentra y se completa en el mar después de la vida terrenal.

### **2.3 Antecedentes históricos al Lago Lleu Lleu**

Hemos presentado hasta ahora diversos antecedentes que datan la existencia del pueblo mapuche al norte y al sur del Bío Bío, así como en ambos lados de la cordillera desde océano Atlántico hasta el océano Pacífico. Hemos también repasado las “Paces de Quilín” tratado del cual podemos extraer las primeras fronteras del *Wallmapu*. Dentro de este contexto, hemos situado el *meli witxan mapu* y localizado el territorio *lavkenche*. Dentro de este territorio, puntualizaremos los antecedentes históricos del Lago Lleu Lleu, lugar donde se aplicó la práctica de esta investigación, ya que sus antecedentes históricos son un punto importante de referencia para lo que fue la residencia con esta comunidad. Para ello, será necesario antes referirse al proceso de despojo del *Gulumapu* realizado por el Estado chileno en la segunda mitad del siglo XIX. Esto, como consecuencia, generó una historia de conflictos que se extienden hasta el día de hoy, afectando directamente a las comunidades y a los niños de la Escuela Chacuiví. Es que el colonialismo, como afirma la intelectual *maori* Linda Tuhiwai Smith (1999), todavía duele. Destruye y se reformula constantemente, por lo que es necesario comprender el proceso largo que hasta el día mantiene fisuras en torno a las comunidades del lago Lleu Lleu ya que “este proceso colonizador ha permitido incluso la internalización de complejos de inferioridad en

distintas generaciones mapuche. Esto último constituye una de las dimensiones más potentes y desgarradoras del fenómeno colonial” (NAHUELPAN, 2012, pág. 122).

Sabemos ya de la amplia relación de la nación *mapuche* con el Virreinato de España. Es en el proceso de independencia de los criollos argentinos y chilenos en el que los pactos se comienzan a romper. Hector Nahuelpán comenta sobre este punto: “con la puesta en marcha de dos procesos de conquista militar paralelos que fueron denominados paradójicamente como “Pacificación de la Araucanía” y “Conquista del desierto durante el siglo XIX... cambiaron drásticamente la geopolítica y la geoeconomía de *Wallmapu*” (2012, p.126). En estos tiempos el colonialismo cambia de rostro. Ya no son los españoles quienes invaden al *mapuche*, sino que son los mismos chilenos y argentinos que dan pie a la última gran derrota y usurpación de las tierras *mapuche*. El antiguo país *mapuche* quedaría borrado del mapa de forma prácticamente definitiva hasta hoy dividido en nuevas naciones Chile y Argentina, la suerte de los *mapuche* no fue mejor:

En *Puelmapu* en tanto, los sobrevivientes de las campañas militares del ejército argentino, son condenados a vivir en reservas de tierras de mala calidad. Los principales líderes son trasladados a Buenos Aires y la Plata para ser expuestos (vivos y muertos) en museos; buena parte de las mujeres y niños, en tanto, fueron entregados entre las principales familias porteñas como sirvientas las primeras o como mozos los segundos (Marimán “Los Mapuche”; Mases). En *Ngulumapu*, los Mapuche sobrevivientes de la invasión militar, fueron confinados mediante la entrega de Títulos de Merced que dieron origen a reservas, o bien a pequeñas hijuelas mediante títulos de propiedad individual. (Nahuelpan, 2012, p. 127)

Estos títulos de merced despojaron a los mapuche de sus antiguas tierras y fueron confinados a reducciones de territorio. Lo que el gobierno y otros intelectuales llaman comunidades en realidad hoy son reducciones. Comienza así un proceso de profundo oscurantismo de la cultura mapuche, que en la época fue llamado proceso de radicación. Así se rompió también la armonía espiritual, de manera que también se rompió el equilibrio del *meli witrán mapu* y los *ayllarewe* de cada lugar del *Wallmapu*. Muchos de los antiguos *lof* fueron llevados a la pobreza pero la usurpación no solo fue de tierras. También fue de distintos bienes. Entraron con ellos también las misiones cristianas, cortaron el pelo a los niños y comenzaron a establecer como única lengua el español. Los chilenos entraron con la misma fuerza y crueldad que el imperio español, si es que no más, quemando *ruka*

(casas), siembras y profanando tumbas para robar las joyas a los muertos en los *eltvn* (cementerio) un ejemplo de esto es una carta enviada a Manuel Montt por *Mangil Wenu*

Tu Intendente Villalón con Salbo, juntos quedaron llenos de animales; pero no se contentaron porque tienen su barriga muy grande; porque volvieron a pasar el Bio-Bio, con cañones y muchos aparatos para la guerra, trayendo, dicen, mil y quinientos hombres; y todo lo que hizo fue quemar casas, sembrados, hacer familias cautivas quitándoles de los pechos sus hijos de las madres que corrían a los montes a esconderse, mandar cavar las sepulturas para robar las prendas de plata con que entierran a los muertos en sus ritos los indios, y matando hasta mujeres cristianas, como lo hicieron con dos que pillaron que andaban buscando mantención para sus hijos. (WENU, 2008, pág. 130)

De esta forma sembraron el miedo y terror dentro de la población mapuche. El robo también fue de ganado, en las memorias del comandante en jefe del ejército del sur hay dos cuadros que señalan como se reduce el ganado en 22 años en un 72%. Así, de un total registrado en 1860 de 230.000 animales –entre los que se cuentan animales como vacunos, caballos, ovejas, cabríos y cerdos- al 1882 pasan a ser contabilizados sólo 65.000 por Gregorio Urrutia oficial a cargo de las tropas chilenas (Nahuelpan, 2012, p. 132)

De esta manera se ejecuta la pérdida del más del 95% del territorio ancestral mapuche durante finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Hector Llaitul (2012), un importante dirigente contemporáneo de la Coordinadora Arauco Malleco (CAM), habla sobre este hecho: “fue una derrota tremenda, pero parcial porque no puso fin a nuestro espíritu de defensa y rescate de nuestra identidad y nuestros derechos” (p.76). En Llaitul, luego del debacle que significó perder una guerra a ambos lados de la cordillera, vino un periodo casi de extinción de la cultura hasta finales del siglo pasado. Pequeños movimientos sin mayor fructificación instalan el conflicto una que otra vez en el acontecer nacional. Pero la lucha vuelve a resurgir de la mano de la cultura y el lago Lleu Lleu que ha sido silencioso testigo en este tránsito para tomar un fuerte protagonismo en nuevas generaciones y organizaciones como la CAM a fines de 1998 y la Identidad Territorial Lafquenche en 1999, liderada por Adolfo Millabur actual edil de Tirúa. Estas organizaciones fueron relevantes como también El Consejo de Todas las Tierras liderado por Aucán Huilcaman. Los dos primeros movimientos no hubiesen sido posible si no fuera

por un trabajo silencioso durante la dictadura. Dirigentes nacidos en Tirúa como Millabur desde el Liceo de Tirúa se instalan dentro de la sociedad chilena. Desean estudiar cualquier carrera en la Universidad de Concepción y forman el hogar para estudiantes *Pegun Dugun*. De forma notable dan inicio a una transformación crucial en la juventud mapuche:

Algunos autores han planteado que el *Pegun Dugun* dio nacimiento a una elite mapuche como no la había existido antes... Huenchunao y Millabur, entre otros, pronto se hicieron conocidos en escena política local “semejante a los Panteras Negras de Estados Unidos: no consumir elementos contaminantes o intoxicantes (como drogas o alcohol)...”. No obstante, la crítica al alcoholismo mas que por imitar una experiencia internacional, se dio por ser una cruda realidad en el pueblo mapuche... realidad que futuros miembros movimiento y en particular la CAM querían cambiar. (PAIRICAN, 2014, pág. 62)

Así surge una generación a orillas de este lago que comienza a cambiar el rostro de un pueblo, demostrando aprender del pasado. En un proceso de resiliencia y autocrítica profunda asumen también como factor cultural de degradación el alto alcoholismo de las comunidades mapuche. También toman participación política creando los primeros partidos regionales mapuche siendo actores activos dentro de la institucionalidad y también por fuera de ésta para “avanzar en un proceso de liberación nacional mapuche” (LLAITUL & ARRATE, 2012, pág. 140). Una de las primeras victorias fue la recuperación de la Hacienda Lleu Lleu. Debido a esto existieron varios procesados de las comunidades. Llaitul (2012) habla así de este proceso:

Tengo una condena del 2001, en el marco de una recuperación de tierras en la zona del lago Lleu Lleu. Fue una de nuestras acciones exitosas. Esa vez golpeamos cuando debíamos. Si no lo hubiéramos hecho Lleu Lleu sería hoy como el Villarrica o el Pucón o el Caburga. Si, recuperamos cuatrocientas hectáreas para la comunidad Pascual Coña. Las tenía un empresario de apellido Carvajal, alto dirigente de Renovación Nacional. Carvajal fue expulsado. Ahora, esas tierras son controladas por los mapuche. (Llaitul/Arrate 2012. pp. 142-143)

De esta forma, se teje la historia de las comunidades aledañas al lago Lleu Lleu, siendo un referente para el resto de las comunidades aún existentes del antiguo *Wallmapu*. Su forma de organización a finales del siglo XX abren una ventana a la posibilidad de la recuperación y sobrevivencia de este pueblo. Actualmente, las orillas del lago son compartidas entre la forestal Mininco y las comunidades mapuche que establecieron como regla no ocupar ningún tipo de embarcación a motor, manteniendo la pureza del lago como

uno de los tres lagos más limpios de Sudamérica manteniendo la biodiversidad de su ecosistema. El turismo es controlado por las propias comunidades de forma organizativa logrando ser una fuente de ingresos importante para cada una de ellas.

## 2.4 Cultura mapuche y su relación con el territorio

La cultura mapuche se define en torno a la relación con el territorio. De ahí la imagen central del *kultrun* que nos enseña el *meli witraxan mapu*. Asimismo, nos enseña los ciclos de la tierra regidos por el solsticio de invierno que da inicio al *Wiñol Txi pantu* o *Wetripantü* comúnmente traducido como el nuevo año mapuche, aunque esta traducción no es del todo correcta ya que su significado se relaciona con la nueva salida del sol, luego de la noche más larga. De esta manera, el *kultrun* también representa a la tierra, lo que da a entender el saber que este pueblo ya tenía respecto a que la tierra es redonda.

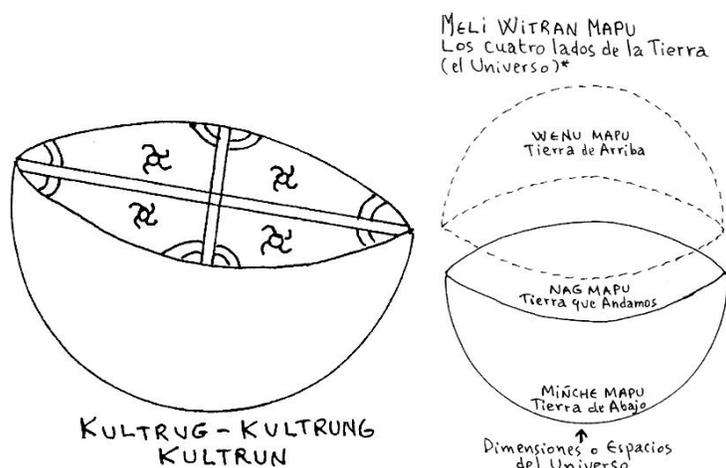


Ilustración 5: Armando Marileo, Juan Ñanculef, Rosendo Huisca. Extraído de Recado Confidencial a los Chilenos (1999, pp. 36-37)

Como vemos en estos dibujos realizado por Armando Marileo para *Recado a los Chilenos* de Elicura Chihuailaf (1999), el *kultrun* es imaginado tanto hacia arriba como hacia abajo, cumpliendo el principio de dualidad. Arriba el *Wenumapu* (tierra de arriba) donde habitan las energías positivas, en el centro el *Nagmapu* (tierra del centro) donde habitan los hombres y las energías tanto positivas como negativas, finalmente abajo, el *minchemapu* (tierra de abajo) donde habitan las energías negativas. El hombre habita en el centro para mantener el equilibrio. El *wenumapu*, como lo describe Robert Lehman-Nitshe

según los relatos recopilados por dos investigadores del cielo mapuche, representa lo siguiente:

[...] el cielo es llamado *huenu mapu*, lo que se traduce con “el país de arriba”. Ven pues en la bóveda celestial, una tierra, otra tierra que la por ellos habitada, pero constitucionalmente idéntica con este “país de acá”; y como éste, aquel “país de arriba”, también presenta no solamente ciertos detalles geográficos, sino también es habitado por hombres y animales. (POZO & CANIO, 2015)

Así es como observando el cielo se encuentra su similitud en la tierra. Aparece la idea del *Wenuleubu* (Río del cielo) que sería el Río Jordán o Vía Lactea. Este gran río es equivalente en la tierra por el río Bío Bío, que divide la tierra mapuche. De esta forma ocurre la vida en ambos lados del cosmos. La visión de estas constelaciones también ayuda a la predicción del clima. Se da simbología al *manke* (condor) representado por las tres marías, *lafken* o *labken* a las nubes magallánicas, el *witrako* a lo que llamamos Río Jordán, este último marca los puntos cardinales y da significado a las imágenes que tiene el *kultrun*.

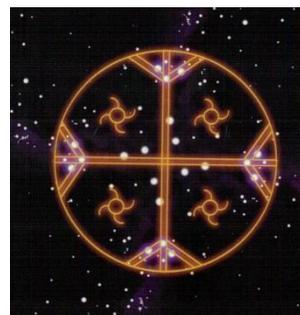


Ilustración 6: extraídas de "Wenumapu" (Pozo & Canio Llanquinao, 2015, p.104)

Otra parte importante de la cultura también se da a través de los relatos orales llamados *epew*. El *epew*, que da origen a la vida, se da en el *Wenumapu*, donde antiguamente vivían los espíritus positivos y negativos. Estos últimos se pelearon por venir a habitar la *nagmapu* y cayeron a la tierra formando volcanes, cerros y cordilleras. Así quedaron encerrados en la *minchemapu*. Entre ellos habían espíritus positivos que cayeron por error, hicieron rogativas y lloraron por mucho tiempo dando origen al mar y los ríos. Fue entonces que vino el primer espíritu *mapuche* arrojado desde el Azul, el *kalfu*, dando origen al hombre.

*Wentxu*<sup>9</sup> en *mapuzugun* cayó dormido. Este espíritu desde el sueño miraba la tierra. Entonces, al igual que el relato bíblico, envían a la tierra otro espíritu *domo*, la mujer. Ella caminó por la tierra y sangraron sus pies, de lo cual brotaron flores y pastos. Es ella también la que despierta al hombre “así comenzó la vida, están diciendo nuestros antepasados” concluye Elicura (Chihuailaf, 1999, p. 31). De esta forma, el *mapuche* teje una relación profunda en la vida de pareja y da una forma divina al espíritu “donde el hombre debe hacer un trabajo sobre sí mismo para toda la vida, de transformar su *am* (alma) en espíritu... alcanzar la instancias más alta de la conciencia” (SOUBLETTE, 2015) señala Gastón Soublette en una entrevista realizada el 2015 publicada por Campus Libre de Universitas NC ([www.uvirtual.net](http://www.uvirtual.net)).

Otro *epew* fundacional en la cultura *mapuche* que explica los fenómenos naturales de nuestra tierra está relacionado con los terremotos y maremotos, la cordillera y el mar. Este fue el *epew* del que más nos hablaron los niños en la comunidad de *Rankilwe*: el de *Txeng Txeng* y *Kai Kai*, que según el escritor y periodista Pedro Cayuqueo en su libro *La voz de los lonkos* “hace referencia a una gran inundación que afectó la tierra y que según sus creencias volverá a suceder si los mapuche abandonan su cultura y su particular relación de respeto con la tierra” (CAYUQUEO, 2013, pág. 216). Este pensamiento perdura hasta el día de hoy en la comunidad donde residimos. *Kai Kai*, por su parte, despierta y sube las aguas. Esa batalla dura hasta el día de hoy y es uno de los relatos más antiguos:

Xipapay ta ko, xipapay ta lafken: fey mew xufxufürkey ñi xipan ti lafken, fey mew kushe machi gillaturkey. Welu xipalerkey ko. Fey wirari ti: fflu!. Xipalu chi lafken kom egkolenturkey fuxalce kom mamüll: fey mew wegkolnentulu ti juxake mamüll, fey irarkvley. Fey chi lafken akurkey chew ñi müleh ti Xegxegfilu fey ti. Pu che fuxa winkul epu fuxake winkul xawülerkey: fey mew amurkey ti pu che, kom pürapurkeygün ka gillaturpurkeygün: fey ko puwürkelay feytichi winkul mew. Fey wüne pichi wirarlufey ti Kaykayfílu: "Ay! Chumaiñ. Fey wüla wirarkey ti Xegxegfilu, fey mew wirarlu fey pu che, kom pu che fey pigün: "Ay! Pu Gen mülerkeymi: mogeaiñ!".<sup>10</sup> (MARIMÁN, CANIUQUEO, MILLALEN, & LEVIL, 2006, pág. 21)

---

<sup>9</sup> Esta palabra está compuesta por dos *wen* abreviación de *wenu* y *txu* viene del verbo *txum* es contraído. Lo que quiere decir cielo contraído, en un cuerpo. (SOUBLETTE, 2015)

<sup>10</sup> Salieron las aguas: todos veían la fuerza con que salía. Entonces una anciana machi hizo Gillatun. Pero el agua seguía saliendo. Entonces gritó la culebra, las aguas salieron con más fuerza que desraizaba a los randes árboles. Entonces el agua llegó donde estaba XegXeg Filu. Toda la gente estaba arriba de dos grandes cerros, todos llegaron, hicieron Gillatun: las aguas no llegaban a estos cerros. Se escuchó el grito de Kay-Kay Filu:

De esta forma se ha traspasado el conocimiento en el relato oral sobre los efectos de los terremotos. *Txeng Txeng* avisa a los hombres cuando *Kai Kai* va a despertar, pero también sintetiza muchos elementos fundamentales de la cultura, como el principio de dualidad: si existe una serpiente mala, existe una buena, si existe el mar, existe la tierra, el equilibrio existe entre los extremos. Además, no hay triunfadores ni vencidos. Hay una condición diferente de reciprocidad y de coexistencia. Los humanos atrapados por *Kai Kai* se transforman a otro tipo de vida en el agua. Como la filosofía hermenéutica, cumple el “Principio de polaridad, todo es doble, todo tiene dos polos... los polos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado” (INCIADOS, 1999, p. 22)

El pueblo mapuche ha desarrollado su cultura a través de su entorno, de la observación del cielo y la tierra y de vivir catástrofes naturales. Por esto, lo entiende como parte de la existencia. Reconoce tanto las energías positivas como negativas, y comprende ambas como necesarias para la vida. El hombre, la mujer, los ancianos y niños también son parte de este principio de dualidad. No hay uno, sin dos; no hay tres, sin cuatro. Así también se realizan las ceremonias, no hay un *afafán* (grito de ánimo o arenga de guerra) hay dos, si una comunidad decide hacer un *nguillatun* debe hacer otro al año siguiente, no hay un *purrún* que se dance solo una vez.

Lo anterior ha sido una breve revisión a una cosmovisión muy amplia. Es una pincelada general de un saber milenario, que a su vez se retroalimenta y amplía todo el tiempo. Los *epew* son relatos que no terminan que se van construyendo día a día, traspasados de generación en generación.

---

"¡Ay! ¿Qué haremos?". Se escuchó otra vez el grito de Kay-Kay Filu, entonces se escuchó gritar a Xeg-Xeg Filu, al escucharlo, toda la gente dijo: "¡Ay! Pu Gen (fuerzas, espíritus protectores) nos han escuchado, viviremosf

## CAPÍTULO III

### Una metodología de creación teatral en el Territorio Lavkenche

Para poder explicar cómo se genera la posibilidad de realizar un montaje SST en el Lago *Lleu Lleu* con la comunidad aledaña al lago como co-interpretes y co-autores de la propuesta de carácter *Site Specific Theatre*, es necesario analizar ciertos aspectos propios de la comuna donde se realizó la residencia artística. Durante este capítulo entenderemos este territorio como un “sitio específico” en el que se teje un interesante puente entre esta forma de mirar el mundo con el concepto del *Site Specific*. En este capítulo se intentará entrelazar la cosmovisión mapuche y el cómo se relaciona a la hora de considerar un sitio para realizar una obra teatral con las características de una propuesta SST. Repasaremos cómo y por qué nace la relación directa del pueblo mapuche con su territorio a través de relatos orales que dan origen a la geografía y fenómenos sociales que ocurren en él. Este saber se ha transmitido de generación en generación por medio de relatos o ficciones llamadas *Epew* en la lengua mapuche (*mapuzungun*) que cuentan la historia del lago, sus alrededores y su actual contexto social y cultural; también profundizaremos en cómo este relato, *epew*, se forma en una construcción dramática que ayuda a armar esta puesta *Site Specific*.

*Epew Lafken Lleulleu mew*, significa en *mapuzungun* “Relatos o cuentos del lago Lleulleu”. Este es el nombre de la obra y es también el nombre del proyecto presentado al Consejo Nacional de Cultura y las Artes en el contexto de programa de residencia.

Iniciaremos este capítulo con una revisión histórica de la comuna de Tirúa hasta el año 2015 y sus tradiciones claves en la historia mapuche. Luego se presentarán los objetivos y el plan de trabajo inicial del proyecto. En esas descripciones se presentarán datos proporcionados por el psicólogo Pablo Torrens perteneciente al Consejo Regional de Cultura que entrega importantes datos que ayudan a comprender el presente de la comuna, de la escuela *Chacuiví* y su comunidad a la hora de realizar la residencia. Luego se presentarán los objetivos y el plan de trabajo inicial del proyecto. Posteriormente, se presentarán los antecedentes del proyecto de residencia, objetivos de la residencia, planificación por mes, la propuesta metodológica de creación teatral aplicada, descripción del trabajo, los cambios al plan inicial de trabajo y el trabajo del equipo de profesionales que acompañaron esta experiencia y sus roles en conjunto con la comunidad. Como último

apéndice se presentará cómo se realizó el montaje SST abierto al público con dos funciones que abarcaban un recorrido de 30 km. desde el parque *Lavkenmapu* en Tirúa hasta la comunidad de *Rankilwe* a orillas del lago Lleu Lleu.



Fotografía 1: Letrero de bienvenida al lago ubicado en la carretera que une a Tirúa y Cañete, en el inicio del camino a Puerto Choque. Octubre de 2015. Registro propio.

### 3.1 Tirúa

Tirúa se encuentra en el territorio ancestral del pueblo mapuche, en el centro sur de Chile, actual Provincia de Arauco, Región del Bío Bío. Limita al oeste con el Océano Pacífico; al norte con la Comuna de Cañete; al este con las Comunas de Contulmo y Lumaco y, al sur, con la Comuna de Carahue, IX Región de la Araucanía. El lago Lleu Lleu está entre las comunas de Tirúa y Cañete dividiéndolas por el río Lleu LLeu que desemboca en la costa. Además, se encuentra ubicado sobre la cordillera de Nahuelbuta. Su nombre surge de la expresión *Llev-Llev*, (adornos) accesorios que llevan las mujeres mapuches en la vestimenta tradicional y ceremonial, en sus *trarilonko* (*trari*: amarra; *lonko* o *longko*: cabeza). Este adorno va puesto en la cabeza de la mujer y se usa principalmente para ceremonias importantes. Durante la invasión y saqueo del imperio español, las comunidades escondían sus joyas para no ser objeto de robo en el caso de que sus comunidades fueran saqueadas, por lo que las mujeres las escondían a las orillas del lago.

Con el tiempo la gente fue encontrando muchos de estos *llev-llev* dando nombre a este lago. Las comunidades mapuche de la provincia de Arauco cercanas a la costa son llamados *lavkenche* o *lafquenche*, hombres de mar como los llama el historiador José Bengoa (1985) o gente del mar si lo traducimos directamente *Lafquén*: mar; *che*: gente, gente del mar. Estas comunidades forman hasta el día de hoy la frontera del Bio-Bio al sur por lo que su historia es altamente combativa desde la colonia hasta nuestros días.

### 3.1.1 Historia, geografía y cultura

Tirúa históricamente es un territorio emblemático para el pueblo mapuche pues se constituyó en un lugar estratégico de encuentro de los distintos caciques y *werken* (mensajeros y portavoces de la comunidad) de diversos territorios mapuche principalmente de lo que actualmente se conoce como las ciudades de Valdivia y Temuco. Asimismo, dentro de la antigua organización social y territorial del pueblo mapuche en Tirúa convivían varios *Lof* (comunidades o clanes) de varias familias emparentadas, circunscritos al Aillarehue de Licanievu y el Lavquenmapu (tierra de la costa). Tirúa fue un *lof* muy antiguo pues existen vestigios formales de su existencia y representación en el Parlamento de Yumbel, en el año 1692, época en la que destacan los *Lonko Amoiwueno*, *Hueracan*, *Marilebu*, *Huentelican* y *Lleubalican*.

El idioma ancestral de este lugar es el *chezungun* (*che*: gente; *zungun*: idioma) o *mapuzungun* (*mapu*: tierra, *zungun*: idioma). La diferencia entre ambas radica en las comunidades, aunque es la misma lengua con diferencias leves, tal como las del castellano con el español. Tirúa significa “Lugar de Encuentro”. Es un territorio rico en diversidad geográfica y cultural, por lo cual esta zona fue explorada por el geólogo Ignacio Domeyko a cargo del Gobierno de Chile en 1844, año en que inicia una investigación de su geografía, la cual fue publicada en su libro “Araucania i sus habitantes” en 1846, elaborando mapas de la zona.

El último Lonko principal (ñizol logko) de la tierra que corresponde a la comuna de Tirúa fue Porma, de Huentelalen, cuyos dominios se extendían hasta el borde sur del río Lebu.

En la década de los años 1860 específicamente en 1862, durante la primera campaña de la Ocupación de la Araucanía, se estableció el Fuerte Tirúa. Un decreto de 1875 desconoció la propiedad indígena de la tierra al norte del río Tirúa, liberando el territorio para su colonización, limitada hasta ese momento a las zonas al norte del río Paicaví. A partir de entonces se generalizan las ventas de tierras mapuches a los nuevos colonos, muchas de ellas incluso por escritura pública ante la recién instalada notaria de Cañete; aún dependiente los títulos del ministerio de relaciones exteriores. Lo anterior se venía haciendo desde la urbanización de Lebu.

En 1880 un decreto radicaba a "familias indígenas errantes" en una colonia llamada Altos del Tirúa. La población originaria en muchas ocasiones fue reubicada en las estribaciones de la Cordillera de *Nahuelbuta* o, al sur del río Tirúa, en el borde de los acantilados costeros. Esta labor fue de reubicación fue cumplida, hasta inicios del siglo XX, por la denominada Comisión Radicadora que entregó 34 títulos de propiedad comunitaria, que sumaban 4.615 ha, destinadas a 842 personas.

### **3.1.2 Tirúa en la invasión española, ocupación del Estado Chileno**

La Comuna de Tirúa se funda por parte de la Corona española en 1695 y se constituye como comuna casi 3 siglos después en el año 1972 el 13 de septiembre bajo el gobierno de la Unidad Popular del Presidente Salvador Allende. Se sitúa a 212 Km al sur de la ciudad de Concepción y a 127 Km de Temuco. Es un poblado costero *lavkenche* situado a 50 Km al sur del Lago Lanalhue, en el extremo sur de la Provincia de Arauco. Ubicada en la desembocadura del río Tirúa, casi frente de la isla Mocha se encuentra su capital comunal.

La capital de Tirúa, se ubica a orillas del Océano Pacífico y forma parte del Golfo de Arauco. Una característica importante son los Lago Lanalhue y Lago Lleulleu, que se forman por las aguas superficiales y subterráneas provenientes de la Cordillera de Nahuelbuta. Además, de numerosos cuerpos de agua interiores (laguna Butaco, Quidico, La Herradura), llegando a tener alrededor de 70 Km de costa.

Ilustración 7: Google. (s.f.). [Mapa de Tirúa y lago Lleulleu, Chile en Google Maps] Recuperado el 5 de octubre de 2015 de : [https://www.google.cl/maps?q=lago+lleulleu&safe=off&espv=2&biw=1366&bih=638&um=1&ie=UTF-8&sa=X&ved=0ahUKEwiZnoev-53SAhVDGJAKHXz-DpwQ\\_AUICSgC](https://www.google.cl/maps?q=lago+lleulleu&safe=off&espv=2&biw=1366&bih=638&um=1&ie=UTF-8&sa=X&ved=0ahUKEwiZnoev-53SAhVDGJAKHXz-DpwQ_AUICSgC)

Mapa VIII Región

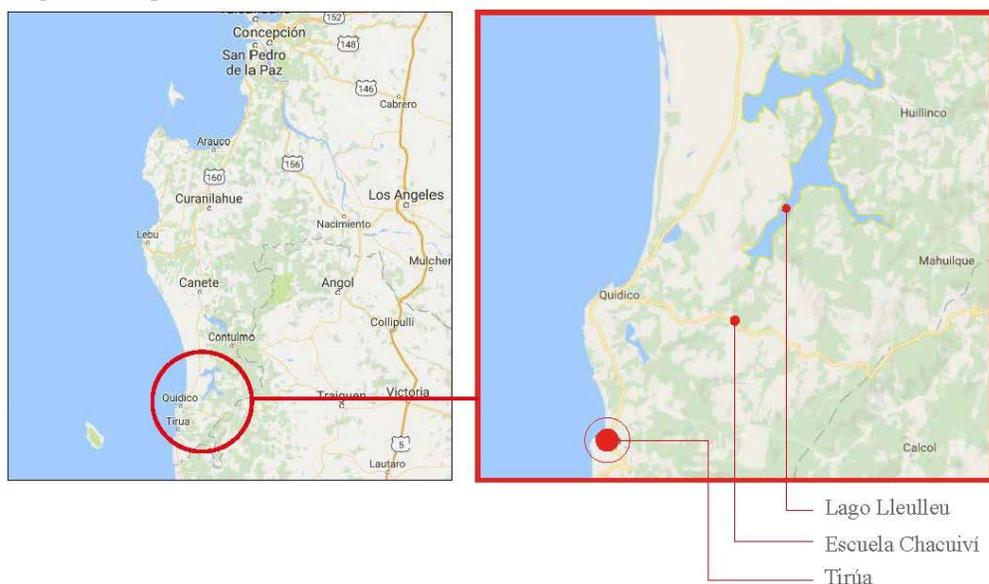


Ilustración 8: Google. (s.f.). [Mapa de Tirúa y lago Lleu Lleu, Chile en Google Maps] Recuperado el 5 de octubre de 2015 de : [https://www.google.cl/maps?q=lago+lleu+lleu&safe=off&espv=2&biw=1366&bih=638&um=1&ie=UTF-8&sa=X&ved=0ahUKEwiZnoev-53SAhVDGJAKHXz-DpwQ\\_AUICSgC](https://www.google.cl/maps?q=lago+lleu+lleu&safe=off&espv=2&biw=1366&bih=638&um=1&ie=UTF-8&sa=X&ved=0ahUKEwiZnoev-53SAhVDGJAKHXz-DpwQ_AUICSgC)

En el año 1551, los españoles tuvieron su primer encuentro con Tirúa y su gent

Luego de la batalla de Tucapel en 1553, el territorio de la actual provincia de Arauco fue el centro combatiente del *Lafkenmapu*. Territorio que se extendió por la costa desde el Bío-Bío hasta el Toltén, y al oeste de la Cordillera de Nahuelbuta. Este estuvo dividido hasta 1573 en seis *ayllarewe* (agrupación social y política mapuche): Marigueñu, Raughco, Tucapel, Licaniebu, Ranquilhue y Cautín. El *Lafkenmapu*, no solo era una división del territorio mapuche, sino una realidad geográfica diferente del resto de la zona. Durante muchos años, Tirúa fue lugar de paso de los españoles que viajaban en su conquista más al sur, y un lugar de encuentro para de pueblos originarios. Según bibliografía revisada sobre la fundación de la comuna hay consenso como fecha de la fundación el año 1695 cuando el gobernador chileno Tomás Martín de Poveda funda Santa Juana, Santa Lucía de Yumbel, Santa Bárbara y Nuestra señora de Monserrat de Tirúa.

Acorde a la investigación realizada por Bengoa publicada en 1985 llamada *Historia del Pueblo mapuche S XIX y XX*, hacia el 1860 y basado en el relato de Tomás Guevara,

estudioso del pueblo mapuche y ex combatiente de la Guerra del Pacífico señala que el territorio *lavkenche* se dividía en cuatro cacicazgos:

Hueramán, desde el río Pilpilko hasta el Lebu i desde el Tucapel hasta el Pangué (Tubul); Cacique Mariñan: desde el río pangué hasta el Lanalhue, que se une con Paicaví. Porma: del Paicaví y Huentelolen hasta Antiquina (Pocuno). Cacique Legin: desde Antiquina hasta el río Tirúa. Estos cuatro jefes concurrieron más tarde el 6 de octubre de 1862 a la fundación de Lebu que aceptaron a muy buen grado. Quizás pudo haber más Caciques como Ñanco, Lincopi y Carilao entre otros que estaban dentro del territorio de Tirúa. Los cuales dificultaron la conquista española-chilena. (BENGOA, Historia del pueblo mapuche, Siglo XIX y XX, 1985, págs. 56-57)

Es importante mencionar que esta zona fue muy afectada, como señala el mismo Guevara, por la guerra, ya que fue el “teatro” de batalla de mapuche y españoles y, posteriormente, de españoles unidos con los mapuches en contra del ejército independentista. Esto dejó la costa extenuada y sumada a la migración y continuación de la colonización a finales de siglo como lo explica la continuación Bengoa:

Hubo una importante inmigración y colonización de vascos franceses y alemanes en la cordillera de Nahuelbuta arrinconando aún más a los habitantes mapuche y tuvo características muy violentas. De los vascos franceses se recuerdan sus métodos punitivos contra los indígenas, los castigos y usurpaciones que se cometieron (BENGOA, Historia del pueblo mapuche, Siglo XIX y XX, 1985, pág. 57)

Esto marcó un antecedente importante sobre la relación de las comunidades mapuche con las familias colonas que tendrá repercusiones en el futuro en los procesos de recuperación del territorio por parte de las dichas comunidades. En noviembre de 1881 la comuna de Tirúa ya contaba con telégrafo y se comunicaba con localidades más al norte como Cañete. Así pedían refuerzos cuando había un levantamiento indígena. Pero no hay datos exactos que su fundación, podemos decir que el poblamiento oficial después de su fundación en 1695 pudo haber empezado 1881 hasta la fecha porque ya había telégrafo probablemente en el lugar pudo haber un cuartel militar.

Según los relatos recopilados en entrevistas para esta investigación, con ancianos del lugar, como la señora Carmen Pilquimán quién vive y es dueña de una de las orillas del lago donde vivimos nos señaló:

Ya para los años 60 Tirúa era un pequeño pueblito rodeado de dunas de arena, y un retén el que está ubicado en su lugar actual. Además, las caballerizas que tenían Carabineros estaban ubicadas en donde ahora está el Consultorio. También por ese lugar corría un estero, el cual se secó, o desviaron su cause para ese entonces pues el camino que se usaba más era el que iba para Capitán Pastene y Relun. (PILQUIMAN, 2015)

Para la señora Carmen Pilquimán, y para la mayoría de los ancianos de la zona, los tiempos han cambiado mucho, pero aun así, desde esta caballeriza, hasta las tanquetas blindadas que hoy usa carabineros en la zona, la conectividad con grandes ciudades es difícil. No existe cajero automáticos, ni bancos en la comuna. Está conectada a Concepción vía Cañete y en transporte público el tiempo de traslado es de 4 horas. Hacia Temuco se puede llegar por Carahue, pero sólo sale un bus en la mañana. No sólo es complejo el transporte, es compleja la permeabilidad cultural también, pero es tal vez esa misma dificultad que hace que su comunidad mantenga (aunque aún en peligro de desaparecer) tradiciones como el uso de la lengua.

Tirúa se crea en el gobierno del presidente Allende, con Decreto ley 17.712 publicado en el diario oficial N° 29353 el 13 septiembre 1972. Luego de su fundación, Tirúa se desarrolló muy lentamente hasta ser declarada comuna. Desde entonces, el crecimiento ha sido notable en sectores como la educación, la salud y la seguridad. Sin duda, la construcción vial y la electrificación en casi el 90% de la zona ha sido el gran aporte de los últimos años. Tirúa posee un alto desarrollo de organizaciones de tipo territorial, su máxima expresión son las juntas de Vecinos (Quidico, Tranaquepe, Tirúa) los comités vecinales, los sindicatos de pescadores, las comunidades originarias existentes y otras organizaciones y asociaciones.

### **3.1.3 El presente de Tirúa**

Como hemos señalado, actualmente el alcalde de la comuna es Adolfo Millabur, un dirigente *lavkenche* nacido en una comunidad a orillas del lago Lleu Lleu. Él es uno de los pocos alcaldes mapuche del ancestral territorio y es un personaje importante para esta

residencia que aportó uno de los *epew* más relevantes de la zona. Es también un personaje que ha marcado la historia del lugar y que nos hemos referido en el capítulo anterior.

La forestal más importante está en manos de Mininco S.A., de la familia Matte<sup>11</sup>. La forestación comenzó en los años 90 y principalmente se basa en plantación de pino y eucaliptos, que son árboles de maderas resistentes que crecen en corto tiempo, consumiendo grandes cantidades de agua. Don Luis Cisternas director de la Escuela Chacuív de aquel entonces, nos contó en una de las jornadas de trabajo que el proceso comenzó en los años 90:

Lo terrible fue que ni siquiera talaron el bosque nativo. Al menos la pudieron haber repartido a la gente como leña. Lo que hicieron fue lanzar bolas de fuego desde helicópteros, quemando todo el bosque nativo. Mucha gente no solo se ofendió sino que lamentó perder árboles nativos para ellos son sagrados porque hacen sus remedios con ellos. (CISTERNAS, 2015)

La forma en la que la forestal intervino el lugar fue negativo tanto para el ecosistema del lago como para la relación con las comunidades del sector. Muchos de estos bosques habían pertenecido a sus ancestros y desde ahí extraían hierbas medicinales. Esta forestación se mantiene hasta el día de hoy y es uno de los grandes conflictos de las comunidades con el Estado. Se han armado focos de resistencia en estas comunidades y han iniciado un proceso independiente de recuperación de tierras. Por esta razón, el Estado de Chile ha trasladado fuerzas policiales (GOPE) que se enfrentan a estos comuneros creando así la llamada “zona roja” del conflicto del estado chileno con el pueblo mapuche.



Fotografía 2: Costado de la Escuela Chacuív. Registro propio Octubre de 2015

<sup>11</sup> Este proceso comienza el año 89 con las primeras compras de terreno hasta el año 93, mismo año que comienzan las primeras plantaciones árboles.

Cerca de la escuela y alrededores es común ver rayados alusivos al conflicto que formarán parte de este “gran escenario” *Site Specific*, en el que el lugar ‘se presenta’ (Lehman, 1999). Este lugar, además de su entorno natural, devela el conflicto entre el Estado y las comunidades. Es posible verlos en las principales carreteras y entregan información que nos interesó en un comienzo. Para los habitantes de la comunidad esto genera divisiones. No todos están de acuerdo con estas formas, ya que sienten que los rayados dan razón a la estigmatización del lugar. Lo concreto es que estos muros y paraderos son usados para establecer un diálogo o una acusación a quienes los visitan. Se transforma también en una herramienta de voz de la resistencia mapuche. Estos también marcan una postura en los niños de la escuela, aunque para ellos está prácticamente normalizado ver estas alusiones ya que viven el conflicto en sus propias familias y comunidades.



Fotografía 3: Costado de Escuela Chauiví. Registro propio Octubre de 2015.

### 3.1.4 La Escuela Chacuív

La escuela rural G-836 “CHACUIVI” está ubicada en el sector de Ranquihue y es de tipo polidocente. Esto quiere decir que no tiene un director, sino un profesor encargado, y los alumnos tienen clases por ciclos. El primer y segundo año básicos están juntos, así tercero y cuarto, quinto y sexto y séptimo octavo respectivamente. Cada grupo en una sala de no más de 20 alumnos. Cada profesor tiene una especialidad pero cubre las necesidades que tengan los alumnos. Por ejemplo, no hay profesores en arte o ciencia específicamente. Estas necesidades son cubiertas por profesores generales especializados en matemáticas, lenguaje e historia. Su dirección está en la ruta Cañete - Puerto Choque Km 48. La escuela

está emplazada a orilla del camino San Ramón -Puerto Choque en el sector Ranquilhue dentro del territorio reconocido como Área de Desarrollo Indígena ADI del Lago Lleu Lleu. La mayoría de su alumnado es de ascendencia mapuche y provienen de familias que habitan en el ámbito rural.



Fotografía 4: Frontis Escuela Chauví, Registro propio Octubre de 2015

El profesor encargado durante la residencia fue el ya mencionado Luis Cisterna, quien llevaba 10 años de docencia en esta escuela y anteriormente 15 años junto a su mujer – también profesora- en otra escuela rural mapuche en Alto Bío Bío. Hace cinco años postularon a un proyecto y ahora tienen “jardín infantil étnico” implementado, con el que colaboran en la reflexión necesaria para viabilizar el establecimiento de la EIB<sup>12</sup> en este país. Con ello buscan contribuir en la discusión de un tema polémico, como es la escolarización indígena en Chile y/o la educación intercultural, con lo que dan visibilidad al discurso de los mapuche y también al discurso de profesores winka o no mapuche que han participado en experiencias piloto de EIB. Así, reflexionan el tema desde una mirada transdisciplinar, bajo las perspectivas que entrega por ejemplo el “Pacto por la Multiculturalidad” establecido bajo el primer mandato de la Presidenta Michelle Bachelet, que se ha ido profundizando con la realización de cuestionadas Consultas Indígenas a fin de crear el año 2016 el Ministerio de Pueblos Originarios y el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, el cual incluye un Consejo de pueblos originarios que actúa como asesor de la Unidad de Pueblos Originarios.

---

<sup>12</sup> Plan de Educación Intercultural Bilingüe desarrollado por Ministerio de Educación MINEDUC.

Es así como en este contexto, la escuela pretende reivindicar el concepto interculturalidad como la interlocución entre naciones, pueblos y/o culturas diferentes a voz de su director que no es mapuche. Él entiende que su escuela sí es mapuche y está apoyado por tres profesores tradicionales que son personas de la comunidad considerados sabios o conocedores de la cultura y que dictan clase en plan escolar de la escuela. Lamentablemente, el año 2016, año siguiente de esta residencia, los resultados del SIMCE no fueron positivos. Sin embargo, esta prueba no los mide en el conocimiento de su lengua y cultura, por lo que el día de hoy, la escuela está en peligro de cierre de no superar el puntaje logrado.



Fotografía 5: Jornada en la Ruka. Michel Toledo en la foto. Registro propio, Octubre de 2015

Dentro de las instalaciones de la escuela tienen una *ruka* donde solían hacer las clases con los educadores tradicionales. Cuando llegamos constatamos que debido al desuso la tenían de bodega. Hablamos con el profesor sobre reutilizarla y esta fue una de las primeras actividades que realizamos. Desocupamos la *ruka* para volver a dar sentido a ese espacio en las primeras reuniones que hicimos durante nuestra residencia e incluso en la presentación final. De esta forma ocupábamos un elemento central en la cultura mapuche que a su vez es un espacio significativo de reunión y encuentro para ser cruzada por la actividad artística, una forma simbólica de cruzar nuestro trabajo con la ocupación de espacios simbólicos para la comunidad.



Fotografía 6: Ruka de la Escuela Chacuív, tomada por mí. Octubre de 2015.

### 3.2 La residencia

La residencia se desarrolló en la comunidad mapuche de Ranquihue en la comuna de Tirúa. El proyecto que fue financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA<sup>13</sup>. Fui contactado por el CNCA porque la comunidad mapuche rechazó a un artista chileno propuesto para realizar la residencia y pidió un artista con pertenencia mapuche. Esto es natural si miramos el contexto de las comunidades. La desconfianza con el Estado chileno es tal que son cuidadosos ante cualquier intervención de este en su territorio. Es normal bajo esta situación una desconfianza generalizada de la comunidad con cualquier plan estatal. Por lo tanto, era necesario establecer un vínculo cercano que de alguna manera estaba favorecido dado mi origen, pero aun así era necesario establecer cercanía. Tal como menciona Macarena Andrews<sup>14</sup> en el informe final: “con todo, a su llegada debió enfrentar voces que declaraban ‘no parece Mapuche, es muy alto’ y por tanto, poner en diálogo su educación como Warriache en Santiago y el marco cultural específico de la comunidad Lavkenche (Mapuches de la costa) en la zona en que se encontraba” (Andrews, 2015). De esta forma, nos instalamos siempre ante de la comunidad reconociendo mi origen de

---

<sup>13</sup> Este proyecto estaba bajo la línea Residencias de un programa perteneciente a línea Red Cultura, que busca acercar las prácticas artísticas a sectores alejados de las grandes urbes

<sup>14</sup> Profesora encargada de guiar mi proceso práctico.

mapuche warriache o “mapurbe” (Aniñir, 2002) y el de mi compañera diseñadora Cynthia Salgado como una *winka* o chilena dentro del proyecto. Con esto pretendimos mostrar la posibilidad de trabajo en conjunto entre mapuche y chilenos, en una zona donde por reacción casi natural existe un rechazo por no ser mapuche. Es por eso que el grupo de profesionales que nos acompañó durante diferentes partes del proceso fue conformado por Cynthia Salgado en el diseño. Fue ella la profesional que me acompañó durante los dos meses de la residencia, junto al cineasta Michel Toledo, que registró la experiencia en un formato documental, las artistas mapuche Daniela Millaleo y Margarita Cuminao, músico y actriz respectivamente, el muralista Diego Bravo y los actores Sebastián Contreras, Luis Riveros y Félix Villar, quienes llegaron la última semana de trabajo a la comunidad y facilitaron la experiencia con el grupo de niños y niñas.

### **3.2.1 Antecedente del proyecto de residencia**

La división regional del consejo de la cultura en la VIII Región del Bío Bío nos entregó un documento realizado por el psicólogo de su dependencia Pablo Torrens. Este documento era una ficha de diagnóstico, formato traspasado por el Programa Red Cultural del Consejo Regional de la Cultura y las Artes del Bío Bío, con el objeto de trabajar el levantamiento diagnóstico y/o la actualización de diagnóstico socio cultural de la comuna de Tirúa – teniendo como localidad focalizada al sector de Ranquihue en el Lago Llu Llu para la implementación de Residencias de Artistas en la Escuela rural G-836 “CHACUIVI”.

En este documento se detectan las siguientes problemáticas en la comunidad:

- Poca adherencia por parte de la comunidad al acervo y prácticas socio culturales de su pueblo en especial por parte de las nuevas generaciones.
- Reticencia y/o pasividad de la comunidad a/para valorar su propia cultura (lengua, historia, ceremonias, canto, baile).
- Niños con baja estimulación y escasa participación en actividades vinculadas a la valoración de su cultura originaria.
- Débil pertinencia cultural en traspaso de contenidos hacia los alumnos y disminución de prácticas ancestrales en el sector. (TORRENS, 2015)

También el informe destaca la fuerte vinculación con el territorio y la organización de las comunidades *lavkenche* ante la llegada de las empresas forestales que a principios de los 90 llegaron arrasando con el bosque nativo para instalar una plantación de pinos y eucaliptos, dada la abundancia de agua que hay en la zona.

### **3.2.2 Objetivos de la residencia**

Debido al diagnóstico levantado fue posible establecer objetivos y un modelo de trabajo inicial, que durante la experiencia en el territorio fue cambiando su estructura, no así los objetivos del proceso que se mantuvieron hasta el final. Los objetivos planteados para la residencia fueron visualizados también desde lo que se espera del proyecto de residencias a nivel nacional y que son totalmente complementarios al trabajo con la comunidad para crear un montaje SST, ya que está dentro de la comunidad el saber de su territorio. Nadie mejor que ellos entiende. Al igual que en otras experiencias que he tenido con pueblos originarios como el maorí, por ejemplo, en Nueva Zelanda o el Aymará en Bolivia, el pueblo mapuche también tiene relatos, ficciones o fábulas en torno a la formación geográfica de su territorio y los fenómenos naturales de este como los terremotos y maremotos. Es por esta razón que los objetivos a trabajar con la comunidad son totalmente correlacionales a la creación de un SST. De esta manera se construyeron los siguientes objetivos para esta residencia:

El objetivo general de la residencia se planteó en crear una obra teatral (*Site Specific*) con pertenencia cultural *lavkenche* en conjunto con la comunidad perteneciente a la escuela rural “Chacuiví”, como autores e intérpretes de la historia del lugar y su entorno, utilizando de base a los *epew* (relatos que se han traspasado de forma oral de generación en generación) del sector aledaño al lago Lleu Lleu.

Los objetivos específicos apuntaban en cinco puntos: 1.- Generar un proyecto integral e interdisciplinario de las artes que incluya teatro, música, artes visuales y diseño. 2.- Releva el territorio y comunidad como sujeto histórico de conservación de la cosmovisión del pueblo mapuche. 3.- Desarrollar habilidades cognitivas a través de la entrega de ejercicios teatrales y de reconocimiento de espacio y de comunicación, con la finalidad de estimular la adherencia y gestión de instancias socioculturales con pertenencia

mapuche en la comunidad del sector aledaño a la escuela. 4.- Entregar herramientas concretas de creación teatral en los distintos niveles: dramaturgia, dirección y construcción escénica, desarrollo de personajes, musicalización y puesta en escena, usando elementos que estén presentes en el propio territorio. 5.- Estimular el uso de la lengua a través de actividades y en la obra teatral misma.

### **3.2.3 Plan de trabajo**

Respecto al plan de trabajo propuesto para esta etapa que se presentó en Septiembre de 2015 se contemplaron 4 etapas: Presentación del Proyecto y Participantes, Reconocimiento de Territorio y Rescate originario a través del *epew*, Puesta en marcha de las habilidades y finalmente, la realización de la obra.

Para esto fue necesario pensar en trabajar con un sistema acorde a estas necesidades. Dada la baja autoestima local y el posible pudor de los estudiantes, se pensaron dos áreas de trabajo: teatro y arte. La primera, encargada de representar las historias recogidas, y la segunda, de construir la escenografía o materiales necesarios para la obra. Ambas áreas fueron pensadas para trabajar en paralelo creando un producto final en común, usando no sólo los relatos de la zona, sino también ocupando el mismo espacio y su materialidad como una “gran escenografía”. La idea era hacer partícipe a la comunidad en torno a las historias que contiene el lugar, con la comunidad de la propia escuela como centro de ese trabajo, invitando así al público a re-conocer su propio entorno.

Cada dos semanas se pensó en realizar *Nvtram* (conversatorio) y hacer una convivencia para evaluar el trabajo realizado y generar así un feedback para continuar el trabajo sabiendo nuestras fortalezas debilidades. El objetivo de esto fue desarrollar la capacidad de trabajo en equipo desde una mirada constructiva, realizando actividades en las que fuera posible que ellos reconocieran sus debilidades y fortalezas para contribuir al trabajo colectivo.

El proyecto completo se presentó para ser producido en equipo, construyendo las actividades de forma conjunta y organizadas con herramientas y dinámicas teatrales, tales como las de reconocimiento de espacio y diseño participativo. De esta forma cronológica se presentó el trabajo al consejo regional:

El proyecto se dividirá en dos meses de trabajo: el primer mes de reconocimiento de territorio, presentación de los actores involucrados e iniciación en las áreas. El segundo mes será de desarrollo del *epew* con experiencias experimentales en ambas áreas. Las primeras dos semanas las áreas trabajarán en conjunto y la comunidad decidirá en que área se especializará la tercera semana, enfocándose solo en ella pero siempre viendo lo que genera el otro grupo para trabajar en conjunto entendiendo que ambas áreas son importantes para el desarrollo óptimo de nuestra obra final.

De esta forma el primer mes de trabajo se divide en dos etapas, la inicial de dos semanas de trabajo donde se realiza la presentación del proyecto y participantes donde las personas involucradas en el proyecto, de nuestro equipo de trabajo a la comunidad fijamos acuerdos y objetivo del trabajo en terreno escuchando las propuestas y/o necesidades de la comunidad. La segunda etapa fue denominada: Reconocimiento de Territorio y rescate identitario a través de *Epew*. En ella se espera que el reconocimiento del territorio se exprese a través de dinámicas y ejercicios de expresión corporal y por otra parte comenzar el rescate de relatos (*epew*) y mitos para escoger algunos finalizar la semana, este será con el que trabajaremos durante los dos meses del ejercicio.

En el segundo mes, en sus dos primeras semanas, se desarrollarían habilidades artísticas a través del teatro y las artes manuales. De esta forma se espera potenciar roles en los niños de intérpretes, directores, tramoyas o constructores, en el territorio donde ocurren los relatos escogidos. Las últimas dos semanas se habrá dividido el colectivo en dos áreas teatro y diseño. Los primeros ensayarían escenas y guiarían la presentación al público, la segunda área prepararía todos los elementos escenográficos marionetas y harían las intervenciones visuales en los lugares donde ocurrirían los *epew*. A su vez comienza la realización de un mural en la escuela que sea el retrato final de la residencia, para terminarlo con el público en los días de muestra abierta a la comunidad.

### **3.3 Propuesta metodológica de creación teatral**

Este apartado describirá la metodología usada durante el período de la residencia en el lago, el rol de los diversos participantes, la mezcla entre el equipo de profesionales y las personas de la comunidad. Además, definirá como ésta define parte importante de la

dramaturgia del montaje SST porque es la que conoce mejor este sitio específico. Para finalizar, se describirá la obra final, los aciertos y complejidades que aparecieron y cómo fuimos ligando el SST como un transmisor de las historias del lugar y por ende, de la cosmovisión mapuche-lavkenche.

El plan inicial sufrió cambios considerables. El ritmo del espacio, de la comunidad y del tiempo mapuche en particular es impredecible. Fue aproximadamente un mes el tiempo necesario para generar estas confianzas y un segundo mes de recopilación de los *epew*, dejando sólo dos semanas para el montaje del SST. Esto evidenció la importancia del permanecer en el territorio, por lo que el tiempo idealmente debería ser más.

Durante el tiempo de estadía fuimos comprobando en el transcurso que el plan inicial de trabajo fue una guía relevante, pero como hemos mencionado, era necesario modificarlo escuchando siempre a la comunidad y haciéndolos parte de las decisiones importantes. Fue de vital importancia identificar a los líderes locales y a los líderes entre los niños, ya que ellos nos abrían la puerta a que la comunidad nos acompañara en el proceso. Habíamos escuchado a través del departamento de cultura de la I Municipalidad de Tirúa que era muy difícil trabajar con las comunidades y que no eran receptivas a este tipo de actividades. El consejo regional nos aconsejó por seguridad vivir en el pueblo de Tirúa, pero eso haría más difícil nuestro traslado a la escuela y nuestra relación con la comunidad. Es por esto que decidimos arrendar todo ese tiempo una cabaña a orillas del lago Lleu Lleu, de propiedad de Gloria Colipi y su familia. Su madre, la señora Carmen Pilquiman, es una de las ancianas más importantes del lugar, hablante de *chedungun* que ya se ha citado en esta investigación. Esa fue quizás la primera señal que estábamos dando a la comunidad, de manera que el entorno comunitario también nos protegía y nos hacía parte. La escuela estaba ubicada a unos veinte minutos caminando. El hacernos habitantes del lugar y permanecer en el día a día en la comunidad fue quizás el factor más relevante de todo el proceso. No solo para impregnarnos del entorno, sino para generar confianza en la comunidad con nuestra presencia. Dado el contexto social y político del lugar, fue un desafío implementar un proyecto financiado por el Estado de Chile en un territorio que es vulnerado en sus derechos por la misma entidad. Aceptando esta dicotomía desarrollamos el trabajo en conjunto.

### 3.3.1 Descripción metodológica de trabajo teatral *Epew Lafken Lleulleu Mew*

El comienzo del trabajo en terreno se inició el 8 de octubre de 2015 terminando el 12 de diciembre. Fueron en total ocho jornadas de trabajo durante los días sábados con salidas a terreno en diferentes lugares del territorio: la escuela, las orillas del lago Lleulleu, la costa de Quidico y el pueblo de Tirúa. Cada lugar escogido previamente estaba ligado a algún *epew*.

La primera parte del trabajo la realizamos sólo con Cynthia Salgado como diseñadora del proyecto y yo, a cargo de la dirección. El proceso de trabajo y de puesta en escena fue del carácter “colaborativo” que describe Araujo (2010) como una “dinámica, sucintamente definida, que se constituye en un modo de creación en la que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen igual espacio para realizar propuestas, lo que produce una obra cuya autoría es compartida por todos” (p. 222) y que coincide al igual que en el proceso del Teatro Ambientalista. Esta necesidad nace como lo define Schechner: “El diseño ambientalista se deriva del trabajo diario sobre la obra” (1973, p. 18) por lo que era lógico mantener siempre a la diseñadora durante el período de residencia para que observara el lugar, viviera sus cambios y su contexto, era fundamental que estuviera presente en entrevistas y conversaciones con la gente del lugar y así de esta manera poder comprender de forma más profunda la relación de la comunidad con su sitio específico y sus relatos transmitidos de forma oral sobre el territorio. Además ella guió experiencias en el territorio. Se le pidió en una primera instancia reconocer específicamente que elementos son como claves del sector de la comunidad, los lagos, las forestales y la costa que predominan tanto en la geografía como en los *epew* del lugar, la característica que más resaltó fue el viento del lugar.

Un trabajo aparte fue el trabajo con elenco de niños, desarrollar las principales habilidades del grupo de niños y niñas, que conformaban el equipo y repertorio del montaje, con ellos no se aplicó el método habitual del taller de teatro, no existió mayor énfasis en ello ya que era necesario que los intérpretes, niños de 6 a 13 años, se presentaran así mismos y así no representaran roles externos. Acá se relaciona fuertemente también con lo ritual, ya que el ritual no se ensaya, no se recrea ni se representa, se realiza simplemente, así como para los niños no era lógico ensayar la danza *purrún* por ejemplo, a la orilla del lago porque lo

realizan en cada ceremonia y así lo aprendieron de sus padres y abuelos. Puede que cambien ciertos elementos según la época, pero el ritual al igual que teatro de sitio específico como lo relacionan Mike Pearson y Michael Shanks's (2001) es la última ocupación del sitio:

Its the latest occupation of a location at which other occupations - their material traces and histories - are still apparent: site is not just interesting and disinterested backdrop. The multiple meanings and readings of performance and site intermingle, amending and compromising one another.<sup>15</sup> (pág. 121)

Esta mirada también fue necesaria al analizar el sincretismo con el que conviven, ya que su escuela es pluricultural, tienen clases de lenguaje castellano, *mapuzungun* e inglés. O entender cómo se hacen parte en rituales con sus vestuarios, en la escuela o en el uso diario. No existe en ninguno de los tres casos un purismo en la vestimenta, existe una mezcla en sus ropas en todo momento, por lo que también había que ser conscientes de ello en la puesta.

El primer encuentro fue crucial porque definió todo el camino a recorrer. Por eso es necesario repasarlo brevemente, ya que tuvo dos etapas: una ritual y otra de trabajo en el territorio. Debido a los factores históricos y el contexto actual, el trabajo con la comunidad se propuso mirando la cultura mapuche en presente, respetar sus tradiciones ceremoniales y tratando de aplicar lo más posible su cosmovisión en el proceso de trabajo. Por eso la primera actividad que realizamos una ceremonia con la comunidad llamada *Llëllipun* (ceremonia de permiso al territorio). Este fue un acto clave, ya que con esto se mostraba de nuestra parte un conocimiento previo de la cultura y un respeto también a la tradición y cosmovisión.

---

<sup>15</sup> Es la ocupación más reciente de un lugar en el cual otras ocupaciones - sus rastros materiales e historias - son todavía evidentes: el sitio no es solamente contexto interesante o desinteresado. Los múltiples significados y lecturas de la performance y el sitio se entremezclan, se modifican y se comprometen mutuamente. La traducción es mía.



Fotografía 7 y 8: Antes y después de la ceremonia. Octubre de 2015. Registro propio.

Es tradición en el hacer mapuche pedir permiso al lugar antes de trabajar en él a través de un rito particular llamado *llepipun*. En él participan todos los involucrados en el trabajo a realizar guiados por una machi o un sabio o sabia, generalmente ancianos del lugar. Para ello solicitamos a la profesora tradicional de la escuela, quién es la encargada de realizar clases de *mapudungun* y cosmovisión, y a la que visualizamos de forma inmediata como una líder no sólo de la escuela, sino que también para la comunidad. Lorenza Ñanco fue quien guió un *llepipún* para comenzar el proceso. Los niños y niñas de la escuela Chacuíví viven estos ritos como parte de su quehacer escolar y familiar por lo que cuentan con las vestimentas tradicionales, instrumentos musicales y la escuela tiene un espacio destinado para esta ceremonia, como también tienen una ruka en el patio de la escuela.

En este espacio pedimos permiso al lugar, saludamos a las energías positivas y también las negativas (pues existe la concepción de dualidad en todo lo que existe para la cultura mapuche). Estas energías o fuerzas son llamadas *gñen*, que habitan todo diferentes lugares y espacios, saludamos a través del canto y los instrumentos a todos sus seres vivos y al cosmos pidiendo que nos ayuden a realizar este trabajo de la mejor manera. Se tocaron los instrumentos, se bailó *purrún* (baile que representa al avestruz), nos hincamos en la tierra y agradecemos a ella, entregamos harina, agua, hojas de canelo u mote como ofrendas. El *kultrun*, instrumento clave en toda la cultura, era tocado por una estudiante de la escuela, Millaray Garrido, hija de machi y hablante de *mapuzungun*, sus compañeros acompañaban con *pifilcas* y *trutrukas* que son instrumentos de uso masculino y así sus compañeras lo hacían con *wadas* y *kaskawillas*. De esta forma se realizó la ceremonia y fue una forma de

permitir que nos involucráramos a nosotros, los artistas residentes, los invitados a este espacio y comunidad, a ser parte de ellos. Se establecieron confianzas implícitas en el acto. A pesar de esto los niños seguían viéndonos como extranjeros, éramos extranjeros de confianza. Mi condición de mapuche de ciudad de cierta manera los extrañaba, pero también creo que de alguna forma los enternecía. La ceremonia nos hizo parte a todos de un mismo fin en común y ayudó a generar un sentido de familiaridad necesaria para continuar con las actividades propuestas. Es importante siempre conocer los rituales habituales de la comunidad para entrar en los mismos códigos que incluso son reflejados en la complicidad creativa, sin embargo es difícil de conocerlos y comprenderlos en su totalidad, sin duda cometimos ciertos errores o forzamos las cosas a la idea que teníamos planificadas de antemano, pero el proceso en su valor fue siempre de cara a la comunidad haciendo que el arte, en este caso el teatro de sitio específico un instrumento de lo que ellos querían contar. En un comienzo íbamos con la inquietud de visualizar el conflicto “estado chileno-mapuche”, pero la gente de la comunidad no quería hablar de esto, debido a las últimas décadas de enfrentamientos entre comuneros y la policía el lugar ha sido estigmatizado como un lugar de terrorismo por los medios de comunicación y por el resto de las comunas cercanas a Tirúa. Actualmente están en un plan de romper ese estigma por lo que no es fácil de hablar sobre esto. Lo que de forma contraria se daba con mayor facilidad era hablar de la cosmovisión mapuche y los *epew* del lugar, de esta forma se abría un nuevo lugar discursivo y artístico en el relato.

Luego de esta ceremonia, dimos comienzo a la segunda parte del encuentro. Fuimos directamente al lago donde Cynthia guió la experiencia. Cuando estuvimos en el lago, comenzamos el reconocimiento del sitio a través de los materiales que contiene la zona como pasto, piedras del lago, arena, tierra y hojas de árboles de la zona tales como el arrayan y las *ratoneras*, especies de coligües usados para fabricar la *ruka lavekenche* —que generalmente nacen junto al pastizal que crece a la orilla de los lagos o estanques de agua. Pero además de esto, que puede ser lo más evidente, los niños y niñas relacionaron de inmediato el lago y su entorno al *epew* de *Txeng Txeng* y *Kai Kai*

La diseñadora Cynthia Salgado destaca este punto desde la realización de una actividad en la que con materiales del lugar los niños debían representar el espacio pero en un solo

objeto, y que este creara sensaciones en los demás. Los niños prestaron fijación en el viento sutil y compacto que se generaba en ráfagas pequeñas con la tierra, en el movimiento y sonido de las ramas, en los colores de las flores y del cielo, y nuevamente aparecía la denuncia de la basura en el lugar. Basado en esto crearon móviles sensoriales en los que se pueden oler, ver y tocar las plantas del lugar, recrearon a través de un vaso con perforaciones que en su interior contenía tierra y sacudiendo con sus manos crearon un ritmo similar al de los “remolinos” donde el viento del lugar levanta la tierra y también lo relacionaron a la cortina que se genera con la lluvia del lugar, crearon finalmente, pequeñas representaciones de su atmósfera.



Fotografía 9: primera actividad en el Lago Lleu Lleu, Registro propio, octubre de 2015.



Fotografía 10: Imagen extraída del videodocumental del Proyecto. Registro propio, octubre de 2015.

Cynthia Salgado interpreta que la pertenencia al territorio tiene que ver con algo intangible que acude a la memoria y se complementa con el entorno como algo natural y espontáneo, supera la ficción e irrealidad del mito o leyenda, porque “simplemente es, están ahí *Txeng Txeng y Kai Kai*”

### 3.3.2 Los participantes y sus roles

Otra parte fundamental de la metodología fue pensar particularmente a cada uno de los integrantes del equipo de artistas para trabajar y guiar el trabajo colaborativo con la comunidad. Para ello, fueron pensadas personas idóneas no solo en la expertiz artística, sino que también contaran con cualidades humanas importantes a la hora de entender una comunidad muy alejada de la capitalina. Un equipo mixto no sólo en lo multidisciplinar,

sino también en la pluriculturalidad de su origen. Cada uno de los apoyos provenía de un lugar un mestizo, tanto Michel Toledo que era de la V Región como Cynthia Salgado, Daniela Millaleo, Margarita Cuminao y Sebastián Contreras que habían vivido en regiones. Si bien sus familias provenían del campo, ellos se especializaron y formaron en la ciudad. Eran artistas que encarnaban la migración y habían vivido cierto proceso de adaptación a una diferencia cultural. Esto era de suma importancia a la hora de enfrentarse a una comunidad que desconfía del afuerino, el equipo que era capaz de comprender esa resistencia y el cambio de paradigma cultural, como también era importante tener un equipo compuesto por mujeres con liderazgo, ya que el mismo diagnóstico del CNCA denotaba un bajo rol de la mujer en las actividades sociales por ello las dos artistas mujeres mapuche una actriz y otra músico tuvieron un lugar importante de liderazgo en la creación final. Finalmente, en esta decisión se reflejaban más de un interés no sólo lo pluricultural del origen de los integrantes sino que también el cómo lo niños y niñas podían desarrollarse en diversas actividades creativas como manuales, lúdicas, musicales e incluso llegar a incidir en la construcción de una dramaturgia y la dirección del montaje. Esto tiene relación directa con modelo de creación “colaborativa” que ya citamos de Araujo (2010), porque bajo ese modelo también se desarrolla lo siguiente

Se prevalece la conservación de las funciones artísticas, y en la garantía de su existencia... lo que ocurre es una continua oscilación entre subordinación y coordinación, fruto de un dinamismo asociado a las funciones y al momento en el que el trabajo se encuentra (pág. 223-226)

Para ello se requiere de artistas que comprendan su rol de facilitadores de una técnica al servicio de una comunidad y que sea la comunidad la que de alguna forma aprenda de la cultura, enseñe y muestre el montaje.

### **3.3.3 La búsqueda del *Epew***

La metodología se centró en la búsqueda del relato de su entorno. Para ello, existieron dos líneas importantes de trabajo. La primera corresponde a nuestra inserción en la escuela. Asistimos a todas las clases de cosmovisión y cultura mapuche junto a todos los

cursos, fuimos compañeros de los niños y niñas. Así fue posible estrechar lazos y conocer cómo viven su cultura, sus ritos, cantos, bailes y los relatos de la zona. Estos relatos o *epew* fueron articulando material que íbamos desarrollando en la segunda línea de trabajo, en cada sábado cuando nos reuníamos en jornadas de taller en los que tratábamos diferentes *epew*, a través de visitas en terreno a los lugares importantes de su comunidad donde habían ocurrido estos relatos como el lago Lleulleu, el mar y la playa de Quidico. El peso del relato en el lugar era para todos momentos especiales, particularmente cuando se hacía una reinterpretación del *epew* en el sitio donde había sucedido. En la playa de Quidico fue realizada la representación de un antiguo *Nguillatun* (rogativa ceremonial). Este ejercicio *site specific* hizo comprender que la vivencia del lugar prevalece incluso sobre su relato. Un ejemplo de esto se da en el cómo esta cultura visualiza su sitio específico a través del relato del mismo, de su forma, su geografía, la historia de fuertes sismos que han modificado muchas veces su costa (principalmente los terremotos de Valdivia el año 1960 y el del año 2010) y los relaciona constantemente con efectos naturales. Asimismo, los lagos, las montañas y el mar son visualizados como las serpientes mitológicas *Txeng-Txeng* y *Kai Kai*, encargadas de mover la tierra y las aguas. Esta geografía es parte de su sitio específico y es uno de los relatos más populares y fundacionales de la cultura mapuche, para los niños y niñas. Estas dos serpientes son las protagonistas de las historias de su territorio, lo que determinó en las preguntas más frecuentes ¿qué quieren contar de su cultura? A pesar de la historia de resistencia de sus grandes guerreros, ellos querían que las serpientes fueran las protagonistas de la obra final.



Figura 8: Ilustración diseño de Cynthia Salgado, boceto de Kai Kai.

Esta fue la primera vez que nos doblaron la mano en un buen sentido. La resistencia para nosotros tenía un lugar protagónico porque era la lucha diaria del territorio. Se veía en los rayados como en el discurso de la gente. Sin embargo, para ellos eran las serpientes que representan su cosmovisión y querían que fueran el eje de la puesta, a lo que nosotros asumimos y cambiamos la dirección de la creación del montaje. Este proceso duró cerca dos meses y una semana, con un día completo dedicado a la semana para ensayos. Más nuestras intervenciones en las clases durante la semana que fueron importantes sobre todo al asistir a las clases de cosmovisión y música mapuche, campeonatos de *palín* interescolares de escuelas mapuche y la vida de una escuela en el día a día. Todo esto nos permitió sumergirnos y dialogar con su mundo, el hacernos parte de ellos fue lo más trascendental para poder entender sus relatos, tradiciones y conocer más allá de la lucha territorial, el por qué están tan ligados a su territorio y la forma de vivir, del ser mapuche.

Al concluir el primer mes de trabajo notamos que realmente fue un mes de diagnóstico, mutuo entre la comunidad y nosotros, ya éramos parte de su paisaje. Unos extranjeros insertos en el territorio. Para concretar la realización de la puesta en escena y tener a la comunidad estudiantil contenida dividimos al grupo en dos departamentos de trabajo: Teatro y Arte. Con esto acogíamos a las diferentes personalidades del grupo de estudiantes, reconociendo sus habilidades y fortalezas, permitiendo a su vez que eligieran en que rol querían estar y no exponerlos a situaciones que simplemente no querían vivir o a la vergüenza, que es un factor predominante en la mayoría de estos niños. La segunda etapa fue de ensayos de los *epew* en el lugar donde ocurrían. A este proceso se sumó el resto del equipo, por ejemplo Daniela Millaleo a cargo de la dirección musical armó una pequeña bandita que también era parte de la escena, así cada uno identificó un rol para cada estudiante y así ser parte de este montaje.

La culminación de estas dos etapas, dieron pie a una metodología que sirvió de forma natural como estructura, pero principalmente funcionó como lectura del proceso de la comunidad con nosotros y de nuestro proceso con ellos como comunidad. La necesidad de preguntarnos constantemente si estábamos siendo fieles portavoces de lo que ellos nos querían contar de cómo era su lugar y por qué. De esta manera traducimos a la pregunta constante en diálogo con niños y ancianos sabios del lugar ¿Qué quieren mostrar y que no

de su cultura? Así fueron abandonas nuestras primeras intenciones de hablar sobre el conflicto de despejo y recuperación de tierras que los coloca dentro de la “zona roja” del conflicto. Ya sabíamos que ellos querían hablar de *Txeng Txeng* y *Kai Kai* uno de los mitos fundadores de la filosofía mapuche. En un tierra sísmica sobre la cordillera de Nahuelbuta se encuentra el lago *Lleulleu* que tiene una isla en el centro, en los noventa estalla el conflicto liderados por la CAM (Coordinadora Arauco Malleco) y las forestales porque la isla, lugar de *guillatún* de la comunidad, había quedado como propiedad forestal. Esta isla ubicada al frente de nuestra cabaña era para una sabia del lugar Carmen Pilquimán una “patita de *Txeng Txeng* se soltó de su cuerpo en el terremoto de Valdivia en 1960, eso sucedió porque los mapuche ya no tenían la tradición de ser mapuche”.

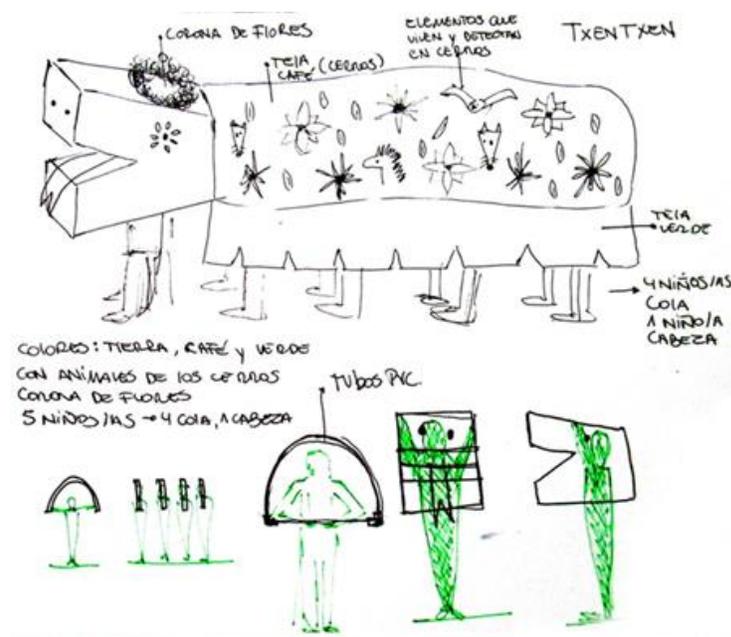


Figura 8: Ilustración diseño de Cynthia Salgado, boceto de Txeng Txeng

El mito de las serpientes, a veces distante en el imaginario, no es tan lejano si miramos el mapa desde arriba, en el que podemos ver el cordón de la cordillera de Los Andes y el de la cordillera de la costa (Nahuelbuta) que se hunde el mar, formando las dos serpientes que originan los terremotos en su batalla. Esta fue la historia que ellos querían contar, porque estaba ligada a su sitio específico y porque su relación sitio específico los constituye en su ser mapuche, de forma primera que el mismo “conflicto”. Tuvimos otra entrevista muy importante para la obra con el alcalde Adolfo Millabur quién nos señaló la

playa de Quidico como un lugar ineludible, porque ahí se cuenta un *epew* que dio origen la Ley Lavkenche, este *epew* fue citado para demostrar que en este lugar la pesca artesanal forma parte de la cultura y la economía de la gente desde siglos atrás, retomaremos este *epew* más adelante en voz de una persona de la comunidad.

Luego de este proceso se pudo dar pié al montaje del STT. Los grupos conformados de la siguiente forma: dirección musical Daniela Millaleo, el área de arte liderado por Cynthia Salgado, un grupo de niñas actrices que manejaban a *Kai Kai* en conjunto con el apoyo del equipo de actores, quienes serían también los que presentarían a la marioneta de *Txeng Txeng* y en el lago Margarita Cuminao lideraría el lago bajo la tradición mapuche.

### **3. 3. 4 La comunidad y el territorio como dramaturgia.**

*Txeng Txeng* y *Kai Kai* es uno de los mitos fundadores de la filosofía mapuche. En una tierra sísmica sobre la cordillera de Nahuelbuta se encuentra el lago Lleulleu que tiene una isla en el centro. En los noventa estalla el conflicto liderados por la CAM (Coordinadora Arauco Malleco) y las forestales porque la isla, lugar de guillatún de la comunidad, había quedado como propiedad forestal. Esta isla ubicada al frente de nuestra cabaña era para una sabia del lugar Carmen Pilquimán una “patita de *Txeng Txeng* se soltó de su cuerpo en el terremoto de Valdivia en 1960. Eso sucedió porque los mapuche ya no tenían la tradición de ser mapuche”. Esta historia estaba ligada a su sitio específico y porque su relación con el lugar los constituye en su ser mapuche, de forma primera que el mismo “conflicto”. Es fundamental entender bien esta diferencia porque la resistencia de una cultura o de un pueblo puede tener muchas capas, pero la real resistencia en esta comunidad como en muchas otras está en la espiritualidad, porque esta los conecta con su entorno y en ella está el principio de la coexistencia, el mapuche, la gente de la tierra nace para coexistir y mantener el equilibrio en esta coexistencia entre la flora, la fauna y el cosmos.

En el caso del *epew* en Quidico y como mencionamos anteriormente la entrega de este relato lo hace la misma Lorenza Ñanco por recomendación de Adolfo Millabur, extraer

el relato para la ley no fue posible obtenerlo por lo que le consultamos y ella lo relata de la siguiente manera:

“Lo que se cuenta es que como la gente vivía mariscando, todos los días y en ese ir y venir todo los días, un día cualquiera la niña se perdió en el mar, todos volvieron, menos ella, y los padres desesperados, empezaron a buscarla y no la encontraron, (...) era una niña joven, se habla de una niña joven, no se puede decir la edad porque a uno se lo cuentan, debe haber sido de a 15 a 20 años, decían que era muy bonita y un día mariscando se perdió (...) nunca la encontraron hasta que una noche el papá se soñó con ella, pero el sueño era como que era verdad porque ella llegó a la casa y le dijo, papá no me busquen, yo estoy bien y estoy viva, pero si yo me casé con un hombre muy rico (...) y mi marido va a pagar por mi (...) lo único que quiero es que hagan un Nguillatún a la orilla del mar, y junten muchas comunidades, mucha gente. Y el papá despertó confundido (...) dijo, esto me pidió mi hija y lo voy a hacer. El invitó a la gente a un gran Nguillatún, llego la fecha y el tal cual se lo pidió su hija lo hizo. (NAHUELPAN, 2012, pág. 223)

A través de Lorenza Ñanco y Adolfo Millabur la comunidad, el sitio específico de Quidico y la historia del mismo habían construido este relato. La primera dramaturgia de la habían dado ellos y en la lógica de trabajo nos pareció necesario incluirla y aceptarla, ya que marcaba un componente creativo importante en un lugar totalmente familiar para los habitantes de Tirúa, dado que esta playa está en la carretera que une estas dos comunas.

### **3. 3. 5 Presentación a Público.**

La presentación fue trabajada una semana antes de la muestra a público, prevista para el 10 de diciembre de 2015. Logramos que cada área de Arte y Teatro estuvieran encargados de colaborar en las distintas áreas de la creación de la puesta en escena, después de haber definido los *epew* que relataría la puesta STT. Para ello, dispusimos de tres ‘estaciones’ en las que se iría desarrollando este *site specific* en tránsito. También se había definido que el *epew* de *Txeng Txeng Txeng Txeng* y *Kai Kai* sería el eje que nos permitiría partir primero, en Tirúa, en el parque hídrico *Lavkenmapu* creado sobre el lugar que fue afectado por el terremoto y posterior tsunami del año 2010 ubicado en el centro urbano de la comuna. En este lugar aparecería *Kai Kai*, que domina las aguas, lugar que denominamos como Primera Estación. La Segunda Estación era Quidico donde se relataba el *epew* de Willimalén y la Tercera Estación estaba en lago Lleu Lleu.

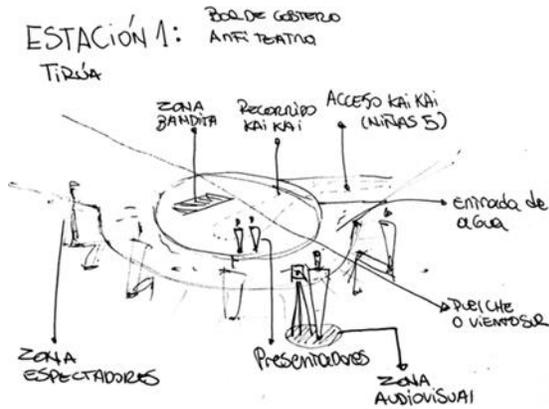


Figura 10: Ilustración diseño boceto por Cynthia Salgado.

Fotografía 11: Registro propio, estación 1.

**Primera Estación:** en esta estación se encontraba la banda de músicos dirigida por Daniela Millaleo también en escena, dando la bienvenida al público en canciones y en un pequeño discurso dicho en *mapuzungun* y en español. En ese momento aparecía *Kai Kai* que le pide a los niños que la lleven donde está *Txeng Txeng* y los niños invitan al público a unos buses dispuestos para su traslado y que los acompañen en la búsqueda de *Txeng Txeng*.

**Segunda Estación:** en la playa de Quidico se relataba la historia de *Willimalén*. Por factores de tiempo y de clima decidimos no hacer bajar al público de los buses puestos para su traslado. Los actores Félix Villar y Luis Riveros contaban al público este *epew* mientras transitaban por la playa en los buses a 20 km/h, al final del borde costero el público se encontraba con una marioneta gigante de *Willimalén* y una niña vestida (Aylen) con el traje tradicional entregaba en nombre de la familia de *Willimalén* agua y comida del *Nguillatún* realizado en su honor

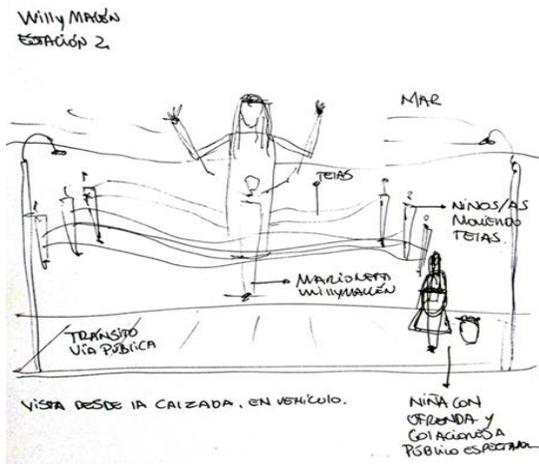


Figura 10: Ilustración: boceto Cynthia Salgado Estación 2.



Fotografía 11: Registro propio, Estación 2.

**Tercera Estación:** en el lago *Lleulleu*, justo frente de donde vivíamos, es donde ocurre la historia del cuero y también se liga este lugar a *Txeng Txeng* ya que está ubicado sobre la cordillera de Nahuelbuta. Esta se convertía en nuestra estación final donde el público luego de saludar al lago guiados por las niñas y por la actriz mapuche Margarita Cuminao saludaron al lago bajo la tradición mapuche e invitaron al público a una pequeña ceremonia en la que se saludan a las fuerzas que habitan el lago. Este saludo será enseñado al público antes de la escena del cuero y la danza *purrún* en la que el público y los niños danzaban juntos. “El cuero” aparece brevemente como amenaza a los niños, entonces aparece *Txeng Txeng* a defenderlos cuando aparece *Kai Kai* y cumplen su destino, se enfrentan alrededor de los niños y danzan hasta el final, para mostrarle al público, que los mapuche deben estar unidos y conservar sus tradiciones. Esta estación fue la más compleja porque había desplazamiento del público, por lo que sumamos un plano de la estación con vista superior.

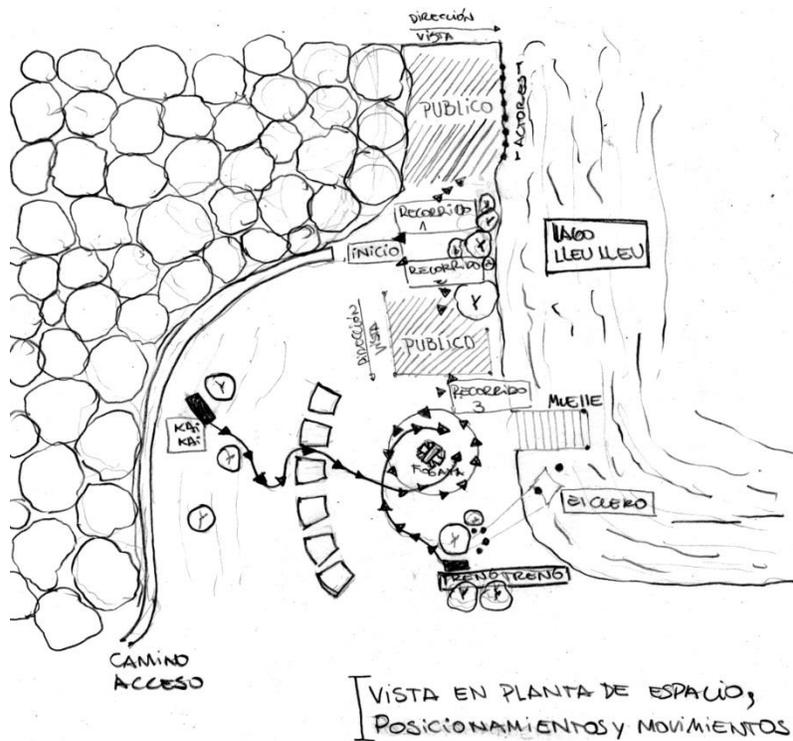


Figura 11: Ilustración boceto realizado por Cynthia Salgado

En el plano, los sectores achurados marcan los lugares donde transita el público. Las flechas marcan la dirección de *Txeng Txeng* desde el cerro y *Kai Kai* desde el lago. Este espacio no fue respetado del todo. Existió un error en la primera presentación a público en esta estación. La marioneta de *Txeng Txeng* se quedó en olvidada en la escuela y eso hizo que no saliera a tiempo. Luego del saludo al lago el público se dirigió a la zona donde se encontraba la fogata y bajo la tradición mapuche Daniela Millaleo propuso que el público hiciera *purrún* mientras llegaba la marioneta de *Txeng Txeng*, por lo que accedí de forma inmediata a guiar al público al centro, hasta que llegó la marioneta. Este acto fortuito e improvisado completó un vacío que había en la estructura. En las rogativas mapuche, se debe danzar para que los espíritus de la tierra despierten, de esta forma luego de la danza del público pudo salir *Txeng Txeng* y cumplir el rol de salvar a los niños de *Kai Kai*, lo que sería absolutamente lógico desde la óptica de la cosmovisión y tradición mapuche. Acá es donde es posible visualizar el potencial de las prácticas performáticas de sitio específico, en la relación del recuerdo entorno al lugar, la identidad y la memoria. En este caso particular opera esta relación desde la memoria del artista, con la identidad de la comunidad. Daniela,

al ser una artista de origen mapuche con conocimiento de la cultura y los ritos, propone una solución prácticamente obvia desde la práctica ritual *lavkenche* de una situación que ya estaba instalada en la escena, desde el saludo lago y esto era totalmente relacional a identidad de la comunidad que nos presenciaba como público. Entonces ellos, al ser invitados a este *purrún*, no hicieron más que acceder participando de la *performance*. Esta relación la indica Jen Harvie en *Staging the UK* “to explore spatial and material histories and to mediate the complex identities these histories remember and produce” (HARVIE, 2005, pág. 44). Esta mediación ocurre precisamente en un sitio específico que genera recuerdos en esa comunidad como lo es el lago *Lleu Lleu* en el mismo sitio de un antiguo *nguillatuwe* (lugar de realización de ceremonias que cuenta con un árbol sagrado en el centro y ramadas para la gente) frente a sus aguas. De esta forma, las dos áreas de arte y teatro, más la banda de música realizaron el montaje de principio a fin forma coordinada y unida, cerrando así la etapa de creación más compleja. Cada participante desarrollándose de forma colaborativa al trabajo desde su mayor habilidad, muy similar a la metodología colaborativa de Araujo pero realizada con niños durante 30 km en los que se desarrollaba el montaje *site specific*. Las dos jornadas de presentaciones finalizaron en la escuela, en ella había una exposición de fotografías del proceso de trabajo y un último conversatorio en la *ruka* de la escuela.

## CONCLUSIONES

Esta investigación de tipo descriptiva-exploratoria arroja aspectos interesantes de discutir, por ejemplo, si es que las preguntas iniciales de esta investigación fueron respondidas en comparación a los problemas teóricos propuestos. También es importante analizar cuáles fueron los resultados que apoyan o refutan esta tesis, su aporte original y los límites de esta investigación, tal como también es pertinente analizar las futuras líneas de investigación y la proyección que abrió este estudio en la comunidad *lavkenche*.

Las preguntas iniciales fueron: ¿De qué manera un sitio específico determina la creación de trabajo escénico? ¿Cómo se modifica el rol del director, dramaturgo, diseñador e intérpretes en relación al trabajo con un sitio específico determinado por una cultura originaria? Según la experiencia vivida en Tirúa podríamos constatar en ambas preguntas que existe un actor determinante en este proceso que es la comunidad. Si bien un sitio específico determina roles y formula de trabajo, es la comunidad en este caso la que determinó la investigación del sitio y proporcionó los relatos más significativos que fueron abordados desde la dramaturgia. Asimismo, fue la comunidad la que definió los roles del equipo de trabajo y el perfil necesario de los artistas involucrados. Incluso ellos fueron quienes me escogieron como artista residente y director de este proyecto. Era necesario dada la sensibilidad de la comunidad seleccionar correctamente a la gente, nivelar no sólo los géneros masculino y femenino, sino también que fueran personas que entendieran lo mapuche como una cultura más que como un folclor.

Cuando llegaban los participantes por primera vez, con Cynthia hacíamos una introducción al lugar y a los niños de la comunidad. Muchos de estos habían sufrido la violencia en sus propias comunidades. Por lo tanto, es necesario con ellos cuidar el lenguaje. Bajo esta óptica no son correctas palabras como: aborigen, indio, terrorista e incluso indígena, que pretende generalizar bajo una óptica colonialista que ellos rechazan fuertemente. Por ello, el grupo fue formado por artistas multiculturales con la idea de que también aprendieran de ellos mismos. De esta forma Margarita Cuminao y Daniela Millaleo fueron líderes naturales para inducir al equipo, enseñar la cultura y formas de participación. En cambio, hubo otras experiencias por ejemplo con el actor origen chileno Sebastián Contreras, que tiene un aspecto de hombre joven, rubio, ojos claros y con cierta

participación en la televisión. Él fue recibido con cierto prejuicio por Oliver Lientur, estudiante de séptimo básico de la escuela, pero sus cualidades personales y su experiencia previa en el campo debido que es de Talca, permitieron revertir esta imagen al trabajar en conjunto con Oliver en la Estación 2. Este roce fue previsto y pensado como posibilidad. Queda pendiente, como señala Macarena Andrews, haber trabajado más esta tensión desde la escena, pero claramente el tiempo que tuvimos al equipo de artistas no lo permitió. El trabajo ideal en tiempo para este tipo de trabajo es de al menos de cuatro meses, tiempo que permita primero un estudio de campo, diagnóstico y adaptación en la comunidad de al menos tres meses y la inclusión posterior del resto del equipo el mes restante. Fue un acierto también la posterior inclusión del equipo de artistas, ya que es necesario generar primero un espacio íntimo de trabajo, para luego abrirlo a la creación.

Es importante para este tipo de trabajo SST en el cual se trabaja con la comunidad que habita el sitio, no solo leer el sitio, sino también leer la comunidad con la que se trabaja. Así también cambiar la perspectiva de la residencia artística. Nosotros no fuimos a enseñar arte, teatro, nosotros fuimos a trabajar con un elenco de niños y niñas mapuche, para crear en conjunto un montaje SST. Es importante que la comunidad también se sienta parte de la autoría del trabajo porque son los únicos que conocen el sitio específico en profundidad. Un equipo profesional es importante, pero la comunidad es indispensable a la hora de pensar un trabajo de esta magnitud. De esta forma, los resultados de la práctica respondieron la pregunta investigativa y a los problemas teóricos propuestos y en este sentido el *epew* dentro de la cosmovisión mapuche efectivamente abre una ventana dramaturgica y de lectura del sitio, ya que como muchas culturas originarias las montañas y ríos son parte del relato y muestran cómo opera la cultura. Así se personifican cordilleras y mares, nos dan a entender como visualiza esta cultura sus propios fenómenos naturales pero para ello es necesario comprender o adaptar nociones de la cosmovisión de la cultura. La creación bajo la concepción de la cosmovisión mapuche influyó claramente en la creación, no solo desde los relatos, sino también la metodología de trabajo y tiempos del montaje, incluso los accidentes durante la primera función determinó el desarrollo de la escena. En las ceremonias mapuche hombres y mujeres trabajan por un mismo objetivo, pero lo hacen separados, porque lo femenino y lo masculino son energías distintas. De esta forma bailan en diferentes líneas, hay instrumentos masculinos y otros femeninos.

Por temas prácticamente pedagógicos fundado en valores de inclusión, nos pidieron siempre trabajar la paridad de género, esto significaba que niños y niñas trabajaran juntos. Esto nunca funcionó. Intentamos en reiteradas ocasiones trabajar en conjunto y la situación se volvía siempre caótica. Al dividir los grupos en arte y teatro, de forma natural y voluntaria se quedaron los hombres en el primero y las mujeres en el segundo, de esta forma las mujeres ocuparon la marioneta de *Kai Kai* y los hombres se entregaron al trabajo de la escenografía, esto es lo que queremos decir cuando la cosmovisión y la comunidad marcaron la pauta de trabajo. Finalmente, hombres y mujeres trabajaron separados con un objetivo en común. Cada rol completaba la totalidad del trabajo y trabajan separados porque tienen roles y habilidades completamente diferentes y complementarias a su vez. También esto demuestra que muchas veces los parámetros de inclusión son generales y no representan siempre la mirada de una sociedad distinta que tiene un funcionamiento previo, incluso, a la llegada de occidente y sus parámetros estéticos y culturales. A esto es posible añadir que el Convenio 160 de Organización Internacional del Trabajo (OIT), rectificado por Chile el 15 de septiembre de 2008, en el artículo 5 que menciona “deberán reconocerse y protegerse los valores y prácticas sociales, culturales, religiosos y espirituales propios de dichos pueblos y deberá tomarse debidamente en consideración la índole de los problemas que se les plantean tanto colectiva como individualmente” (OIT, 1989, pág. 3). Estas prácticas sociales son interesantes de estudiar, pero fundamentales entenderlas y aplicarlas en el marco de un trabajo con pueblos originarios. En este caso en la ritualidad mapuche las energías no son mezclan, solo se prevé que cada una cumpla su rol para mantener el equilibrio, no se discute en torno a la diferencia de género porque la diferencia de género existe en el rol y se supera en el trabajo colectivo de la comunidad y en igualdad de importancias.

La forma y la búsqueda de los relatos también están teñidos por la cosmovisión. En el *mapuzungun* la negación prácticamente no existe y los espacios formales de trabajo que son para una cultura necesariamente no son iguales para la otra. Por ello, el sistema de entrevistas formales no funcionaba. Tampoco es fácil introducir una cámara y/o una grabadora, esto no es bien visto por ancianos y sabios, bajo la creencia que aparatos tecnológicos no permite el encuentro humano y espiritual entre las personas. Además, esto determina también el grado de confianza del encuentro. Los mejores momentos de trabajo

con las personas de la comunidad se dieron junto a un mate y comida. Era necesario provocar esta instancia y no aceptar un mate, puede tener como resultado el fin de la conversación y por ende el fin de la reunión. Así fue como pudimos comprender el *epew* de las serpientes, las historias de terremotos y maremotos del lugar es amplia y toda generación ha vivido al menos dos o tres sismos. En estos encuentros también era posible entender porque no querían hablar del conflicto con las fuerzas policiales y el estado por las forestales que invaden el lugar, nos permitió comprender de alguna forma lo más importante de la resistencia mapuche. Ellos no quieren dejar de ser mapuche y un mapuche sin tierra, sin lago, sin mar, sin montaña no es mapuche y pierde fuerza espiritual. Por esta razón el cambio de eje temático del montaje SST fue fundamental y aliarse con la comunidad que nos marcaba el camino creativo y dramático puntualmente.

El aporte original de esta tesis es posible constatarlo a través de la reflexión teórica, pero significó para el consejo de la cultura de la región una estrategia de trabajo que llevó a una segunda invitación el año 2016 a volver a trabajar con una comunidad. Esta vez, la comuna seleccionada fue Tucapel en la misma región pero con un contexto cultural completamente diferente, ya que se trataba de una zona huasa donde las manifestaciones culturales son la cueca, el canto a lo divino y otras manifestaciones propias de la chilenidad.

Finalmente, es importante profundizar en lo que señala Macarena Andrews, profesora encargada de realizar la tutoría de práctica: “señala Mike Pearson la práctica del site-specific se articula por medio de la relación entre el Anfitrión (lo que está, los que están en el lugar escogido) y el Fantasma (la persona/ el equipo que llega con una intención al lugar” (Andrews, 2015). Esta relación fue compartida por la profesora el día antes del estreno, que dejó en evidencia la relación que tejíamos con la comunidad y nuestro lugar de visitantes. Habitantes pasajeros de este sitio, ya que nuestra identidad, en particular la mía de mapuche urbano o como señala David Aníñir la condición de ‘mapurbe’ que no habita el territorio mapuche, tensionó la experiencia y fue un articulador importante ya que la comunidad nos enseñó su sitio a través de su cultura. Para nosotros poder desarrollar la creación del SST, la comunidad como anfitrión nos hizo entender que el montaje les pertenecía a ellos a través de su sitio, otorgándonos el lugar de facilitadores entre el sitio y sus habitantes.

En esta línea y fuera del trabajo de investigación que plantea esta tesis se abrió una proyección de trabajo con el colectivo de trabajo, además de la segunda residencia en Tucapel, se generó un colectivo al que denominamos *Epew* y este año 2017, nos adjudicamos un FONDART bajo la línea de Pueblos Originarios para crear un SST que retrate la historia del panadero mapuche en la ciudad, por lo que ocurre en el kilómetro 0 del país ubicado sobre la estación de metro Los Héroes, como símbolo de la migración y termina a pasos de éste en la sede de la Confederación Nacional de Panificadores (CONAPAN). Por lo que desarrollamos este trabajo ahora en un espacio urbano, con la historia de una de las comunidades sindicales más antiguas del país formada en su mayoría por panaderos mapuche.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENGOA, J. (1985). *Historia del pueblo mapuche, Siglo XIX y XX*. Santiago: LOM.
- BENGOA, J. (2003). *Historia de los antiguos mapuches del Sur*. Santiago de Chile: Catalonia.
- BIRCH, A., & TOMPKINS, J. (2012). *Performing Site Specific Theatre*. London: Palgrave Macmillan.
- BOAL, A. (2016). *La estética del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- CAYUQUEO, P. (2013). *La voz de los lonkos*. Santiago de Chile: Catalonia.
- CHIHUAILAF, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: LOM.
- CORNAGO. (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las Estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos.
- DI SARLI, N. R. (2009). *Constructivo/Destructivo: espacialidad, corporalidad y disciplina en la. Telón de Fondo*.
- DUBATTI, J. (2003). *El Convivio Teatral*. Buenos Aires: ATUEL.
- FERAL, J. (2003). *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: UBA.
- FERNANDES, S. (2002). *O Lugar da Vertigem*. Sao Paulo: Publifolhas.
- GARCÍA, S. (2013). Los asentamientos Urbanos del Teatro da Vertigem. *Artea - UCLM*.
- HARVIE, J. (2005). *Staying the UK*. Manchester: Manchester University Press.
- HERNANDEZ, R., FERNANDEZ Collado, C., & BAPTISTA, P. (1991). *Metodología de la Investigación*. México: MCGRAW-HILL.
- KAYE, N. (2000). *Site-Specific Art*. New York: ROUTLEDGE.
- KWON, M. (2004). *One place after Another*. Cambridge: MA: MIT Press.

- LAROUSSE. (1999). *Pequeño Larousse ilustrado Diccionario enciclopédico*. Santa Fé, Bogotá: Larousse.
- LLAITUL, H., & ARRATE, J. (2012). *Weichan. Conversaciones con un weychafe en la prisión política*. Santiago: Ceibo.
- MCAULEY, G. (2003). *Espacio y Performance. Acto Pética*.
- PAIRICAN, F. (2014). *Malon, la rebelión del movimiento mapuche (1990-2013)*. Santiago: Pehuen.
- PAVIS, P. (1998). *Dictionary of the Theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
- PEARSON, M. (2010). *Site-Specific Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- PEARSON, M., & SHANKS, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. London: Routledge.
- PEREIRA, J. M., REYES, M., & PEREZ, F. (2014). *Awkiñ dungun wall mapu txipawpo bill mongen - Ecos de las palabras de la tierra desde un último confín del mundo*. Santiago de Chile: Andros.
- PILQUIMAN, C. (30 de abril de 2015). Ficha de Diagnóstico Tirúa. (P. Torrens, Entrevistador)
- POZO, G., & CANIO, M. (2015). *Wenumapu*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- PROAÑO GOMEZ, L. (2013). *Teatro y Estética Comunitaria*. Buenos Aires: Biblos.
- SCHECHNER, R. (1973). *El Teatro Ambientalista*. México D.F.: Árbol.
- SERRÁ, R. (1994). *Writings/Interviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- TAYLOR, D. (2015). *El Archivo y el repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- TUHIWAI SMITH, L. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous peoples*. London: Zed Books.
- Varios, A. (2010). *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación*. Madrid: Artea.

WENU, M. (2008). *Carta al Presidente de la República de Chile, Manuel Montt. Mapu, septiembre 21 de 1860*. Santiago de Chile: CoLibris/Ocho Libros.

### **Capítulos de Libros**

ARAUJO, A. (2004). Teatro da Vertigem e o radical Brasil. Folheim, 78-121.

DE TORO, F. (2011). *Intersecciones III*. Buenos Aires: Galerna.

PINTO, J. (2000). *Estado y Nación Mapuche*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

NAHUEL PAN, H. (2012). *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün - Historia, colonialismo y resistencia del país Mapuche*. Temuco: Comunidad de Historia Mapuche.

MARIMÁN, P., CANIUQUEO, S., MILLALEN, J., & LEVIL, R. (2006). *¡...Escucha Winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile: LOM.

### **Artículos Web**

FERNANDEZ, O. (2016). IMAGINACIÓN, TRAVESÍA SITE-SPECIFIC: INSTITUCIONALIDAD E. FAKTA, 3.

LIENLAF, L. (Marzo de 2010). *Contenidos Locales*. Obtenido de <http://www.contenidoslocales.cl/content/49660/tumpulkawe-relatos-lafkenche>

SOUBLETTE, G. (3 de Octubre de 2015). *Entrevista a Gastón Soubllette - Parte III: La Cultura Mapuche*. Obtenido de Univérsitas Nueva Civilización.:

<http://www.uvirtual.net/es/node/90>

OIT. (7 de Junio de 1989). *Mineduc*. Obtenido de

[http://portales.mineduc.cl/usuarios/intercultural/doc/201104071329170.Convenio\\_169\\_OIT.pdf](http://portales.mineduc.cl/usuarios/intercultural/doc/201104071329170.Convenio_169_OIT.pdf)

SARLI, N. D., & RADICE, G. (2009). Constructivo/Destructivo: espacialidad, corporalidad y disciplina en la mirada contemporánea. *Telón de Fondo*.

### **Informes**

CISTERNAS, L. (28 de Octubre de 2015). Entrevista realizada en residencia. *Informe Final Residencia CNCA*.

Roberto Cayuqueo, Entrevistador)

SALGADO, C. (2015). *Evaluación Residencia Tirúa*. Tirúa: CNCA.

TORRENS, P. (2015). *Ficha de Diagnostico Tirúa*. Concepción: CNCA.

## **ANEXOS**

## Glosario

<i>Afafán</i>	Grito colectivo de ánimo y fuerza
<i>Che</i>	Gente
<i>Dungun</i>	Lengua, idioma
<i>Epew</i>	Relato
<i>Filu</i>	Serpiente
<i>Futxa</i>	Gran, grande
<i>Gulu</i>	Oeste
<i>Inche</i>	Yo
<i>Kalfu</i>	Azul
<i>Kultrun</i>	Tambor ceremonial, representación de la tierra y reflejo de la cosmovisión mapuche
<i>Lavken</i>	Mar
<i>Llev Llev</i>	Adornos del trarilonko femenino
<i>Mapu</i>	Tierra
<i>Malen</i>	Doncella, mujer joven
<i>Mew</i>	Lugar
<i>Meli Witxan Mapu</i>	Cuatro direcciones de la tierra
<i>Nag</i>	Centro, corazón
<i>Nguillatun</i>	Rogativa ceremonial mapuche
<i>Lamuen</i>	Hermana
<i>Lonko</i>	Cabeza y autoridad política mapuche ej: cabeza de la comunidad
<i>Peñi</i>	Hermano
<i>Pewen</i>	Araucaría
<i>Pikun</i>	Norte
<i>Puel</i>	Este
<i>Trawun</i>	Reunión
<i>Trarilonko</i>	Vestimenta del hombre y la mujer que se usa en la cabeza.
<i>Tvmpvlkawe</i>	Ballena
<i>Lof</i>	Comunidad

<i>Wall</i>	Todo lo que existe o lo que rodea un lugar.
<i>Wentru</i>	Hombre
<i>Wenu</i>	Cielo
<i>Willi</i>	Sur
<i>Zomo</i>	Mujer

## Guión obra

### Lavken Llleleu mew



Tirua – parque Lavkenmapu- teatro griego

- PRESENTACIÓN OBRA:

La banda ensaya la canción de Kai Kai que presenta la obra, Kristel tira barcos de papel en el agua – Roberto saludo y presento la obra – la banda toca la canción sale OLIVER y toca el Kul kul dos veces mientras avanza al centro, mientras Millaray avanza también

OLIVER

Inche Oliver Lincognir, inche lavkenche, tañi lof ranquilhue mew

Kai Kai avanza desde atrás.

MILLARAY

Inche Millaray Garrido pignen, tañi lof Ranquilhue mew.

Oliver

(venimos de la escuela Chacuiví de Ranquilhue a contar una historia)  
mapuzungun

Cuentan nuestras abuelas y abuelos que antiguamente se encontraban dos serpientes, una del agua y otra de la tierra. Ellas dos combatían. Cuando el agua empezaba a subir lo mismo hacia la tierra.  
Mientras en el cerro purrukaban la gente.

MILLARAY

A la de la tierra llamaron Txeng Txeng y a la del mar Kai Kai

¡¡¡Ahí viene Kai Kai!!!

Músicos tocan instrumental de KAI KAI

Entra KAI KAI, los niños se esconden. KAI KAI saluda al público. Llama a los niños

OLIVER

Público presente, Kai Kai nos viene a pedir ayuda. Necesita que la llevemos a hablar con *Txeng Txeng*. Los invitamos a todos a subir al bus.

TODOS

¡¡¡Los invitamos a todos a subir al bus!!!

Sale la banda con los niños en dirección al bus.

Presentación de Kai – Kai

## QUIDICO

- Epew Wanmayen



Telas de viento – Wanmayen marioneta

Chemamull purrun entrega de colaciones

Entrega de alimentos al público como ofrendas del *Guillatun* de la familia de *Wanmayen*

## **LAGO LLEULLEU**

Epew “El Cuero”



Sector 1: Saludo al lago



Sector 2 El cuero – sale Txeng Txeng

El público es invitado por Oliver a saludar al lago, donde están las niñas saludándolos. Se les entrega una ramita a cada una de las personas que invitadas por Casandra y Maura a saludar con ellos. El público repite la acción.

Casandra guía al publico al sector 2 y grita

CASSANDRA

¡¡¡El Cuero!!!

OLIVER

¡El Cuero, el Cuero!

Equipo de Arte, FX: El cuero

Suena el Kultrún

Aparece *Txeng Txeng* desde el cerro, cuando *Txeng Txeng* está abajo, aparece *KAI KAI*, se acercan al centro, cassandra queda al medio.

Cambio de ritmo Kultrún, *Txeng Txeng* y *Kai Kai* se enfrentan.

Casandra las detiene, se acerca Oliver. Conversan con *Kai Kai*. Entregan el mensaje al público.

Traslado a la escuela

**ESCUELA**

TODOS PINTAN EL MURAL

Exposición de fotografías del proceso

Nutram en la ruka

Despedida