

**La escenificación de la violencia estatal en dos obras mapuche recientes: *Malen* de Ricardo Curaqueo y *Trewa. Estado-Nación o espectro de la traición* de Paula González**

**Ignacia Cortés Rojas e Ignacio Pastén**

**Introducción**

La producción escénica mapuche cuenta con una larga tradición en las tablas nacionales, la que algunos investigadores datan a partir de la conformación del Conjunto Artístico Araucano Llefquhuenu en 1940 (Gutiérrez). Los primeros años de producción teatral mapuche, como señala la investigadora teatral Pía Gutiérrez, buscó poner en escena una nueva sensibilidad performática que, hasta cierto punto, fue ignorada por los primeros dramaturgos chilenos, la que podríamos entender como la emergencia del sujeto mapuche. A su vez, este proyecto teatral funcionó como un actor independiente al recorrido de los teatros universitarios que se aliaron con las reformas de los gobiernos radicales. En este escenario, tanto la aparición como la representación de obras con temática mapuche se circunscribió a espacios alternativos de circulación y producción teatral, llevándose a cabo de forma autogestionada.

Como señalan Fernanda Carvajal y Camila van Diest en *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*, en el periodo datado entre la producción escénica del Conjunto Artístico Araucano Llefquhuenu y las creaciones de autoría mapuche recientes, observamos dos escaños teatrales delimitados. En primer lugar, encontramos las obras aliadas al proyecto de los teatros universitarios marcadas por un fuerte carácter historicista, donde resalta la figura de Isidora Aguirre con *Los que van quedando en el camino* (1969) y *¡Lautaro! Epopeya del Pueblo Mapuche* (1982). En segundo lugar, en los noventa, emergen compañías independientes que se interesan temáticamente por las comunidades mapuche, donde se posicionan colectivos como Equilibrio Precario con *La Niña de la Calaca* (1995), entre

otras obras de contenido huilliche-mapuche (Carvajal y van Diest 222-23). La particularidad de este periodo, en suma, es la tendencia a remarcar los contenidos mapuche sobre las identidades y los proyectos de los elencos teatrales.

Si bien estas primeras etapas de teatro mapuche dan cuenta de un proceso que se mantuvo al margen de lo oficial, hoy en día la producción artística mapuche ha alcanzado el mismo nivel de reconocimiento que formas de producción teatral más arraigadas en la tradición nacional. Para el caso de la danza contemporánea en Chile, vigente desde finales de la década de 1960, no hallamos menciones de referentes o contenidos mapuche en las principales investigaciones dedicadas a la historia de la danza contemporánea en el país (Cifuentes; Hurtado).<sup>1</sup> Tras este breve contexto del desarrollo del teatro y la danza en Chile, sugerimos que es a partir de los últimos diez años cuando se produce una consolidación de las artes escénicas de autoría mapuche, las que conviven —en el caso del teatro— con un circuito teatral de consumo masivo, bajo el alero de instituciones estatales y privadas con financiamiento mixto, como el Festival Internacional Santiago a Mil, solo por mencionar una. A pesar de esta consolidación, detectamos una escasa producción académica dedicada a las artes escénicas mapuche, realidad que esperamos revertir con este trabajo.

En esta última etapa, que podríamos denominar de producción de obras de autoría mapuche, nombres como los de la dramaturga Paula González Seguel y el coreógrafo Ricardo Curaqueo Curiche se destacan en el circuito escénico.<sup>2</sup> Demostración de esto es la buena recepción crítica de sus trabajos, *Trewa* (González) y *Malen* (Curaqueo), en el año 2019. Algunos aspectos en común que identificamos en ambos trabajos son: la escenificación de la violencia estatal ejercida contra el pueblo Mapuche, tanto en el *Wallmapu*<sup>3</sup> como en la *warria* (ciudad), la necesidad de denuncia frente a asesinatos de representantes o autoridades mapuche y la búsqueda de un compromiso ético comunitario entre artistas y público. En el presente trabajo nos proponemos observar cómo estas obras escénicas representan la violencia estatal y analizar los modos en que las compañías traen a escena los mecanismos de resistencia de las comunidades que conviven con el modelo extractivista de empresas nacionales y transnacionales instaladas en el territorio del *Wallmapu*. Con este fin, adoptamos la categoría de “cuerpos sin duelo”, propuesta por Ileana Diéguez, para concebir el arte de factura mapuche como un ejercicio creativo y político, el que tiene por principales objetivos denunciar, implicar, restaurar y curar el trauma producido por aquellos asesinatos que, desde una dimensión comunicacional, transmiten un mensaje de horror a todos quienes se resisten

al “nuevo orden mundial” y que son estigmatizados como “terroristas”, “estados disidentes” o “fundamentalistas” (Schechner 24). Asimismo, con esta categoría buscamos pensar a través de las producciones señaladas una posible reformulación de la pregunta que moviliza la investigación de Diéguez: “¿Cómo esta realidad [la traumática] ha contaminado al arte y lo ha configurado como una memoria de dolor?” (31). Para esto, entendemos que los cuerpos desplegados en escena por la compañía KIMVN Teatro en *Trewa* y por el elenco de bailarinas en *Malen* están mediados históricamente por una dimensión traumática de violencia asociada a la irrupción del estado chileno en el *Wallmapu* (Alvarado Lincopi), que en los últimos años ha sido más mediatizada en relación a los primeros años de democracia tras la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet. Nos referimos puntualmente a la implementación del Grupo Táctico de Carabineros conocido popularmente como Comando Jungla, conformado por un grupo especial de fuerzas policiales, y el asesinato de Camilo Catrillanca en noviembre de 2018 en manos de estas policías especializadas. Justamente, creemos que los estrenos y reestrenos de ambas piezas artísticas entre los años 2018-2019 concitan un mayor interés público y, a su vez, asumen la responsabilidad de hacerse cargo del “cuerpo sin duelo” de víctimas mapuche, cristalizadas bajo la figura de Camilo Catrillanca, no para cerrar el duelo, sino más bien para que la memoria no sea borrada y así lograr “dar cuenta [de] esas ausencias” (Diéguez 31).

Prolongar la memoria, en ambas obras, implica tejer un entramado de experiencias que se articulan en una dimensión ritual de la escena: entender este espacio como una apertura política que reúne tanto afectos como saberes ancestrales. El ritual es abordado no como una fetichización cultural de los pueblos originarios, es decir, respondiendo al régimen escópico del sector blanco-criollo de la sociedad chilena, sino como un acto vital de transmisión y construcción de conocimientos para la mantención de la memoria colectiva mapuche. Dicho de otro modo, el rito en estas autorías mapuche combina necesariamente una dimensión espiritual con una política que permite a sus protagonistas transitar y conectar el mundo de los vivos, donde es necesaria la justicia, con el de los muertos o el *Wenu Mapu* (mundo de arriba), morada final de los espíritus (Echeverría). En este sentido, la figura de los niños en escena, para las dos producciones aquí analizadas, se torna fundamental, en tanto encarnan la posibilidad de cerrar el ciclo de dolor, que, en su condición traumática, pareciera imposible. Ellos serán los portadores de una memoria transgeneracional que implica el compromiso de no olvidar, velar los “cuerpos sin duelo” y ayudarlos a emprender su viaje.

Para nuestro análisis empleamos la estrategia metodológica sugerida por Diéguez, la cual combina escenas de la cotidianidad de naciones latinoamericanas que viven con la violencia en sus múltiples expresiones y escenas o creaciones artísticas que trabajan con signos del dolor. Esta decisión metodológica se sustenta, a su vez, por las propias interpretaciones que le asignan las compañías mapuche a su quehacer artístico, entendiendo la escena como un espacio que se imbrica indisolublemente con el exterior o con lo que escapa a la tarima de actuación. Por lo mismo, trabajamos el siguiente ensayo en dos niveles —uno estético y el otro socio-antropológico—, evitando así caer en un maniqueísmo que favorezca una reflexión por sobre otra. A la vez, si analizamos las biografías de los elencos de las producciones aquí trabajadas, nos percatamos que para ellos la escena se entiende de una forma similar, como un constante diálogo entre lo que se hace institucionalmente —en la sala— y lo que se hace extramuros.

### **Representar la violencia en el campo artístico-cultural en América Latina**

Para analizar ambas obras, *Trewa* y *Malen*, proponemos un corpus teórico que dialoga con categorías que imbrican los estudios culturales con los estudios teatrales y de performance. En este trabajo entendemos la performatividad como práctica, tanto artística como social, situada en América Latina con un objetivo político demarcado y explícito.

Ileana Diéguez se pregunta por las posibilidades de representación del dolor y la violencia en cuanto estrategia de documentación, sobre todo en casos luctuosos que exponen la falta de justicia estatal y el trabajo de borramiento que se ha ejercido sobre esas identidades y esos cuerpos. Para la autora, el arte contribuye a los procesos de justicia y sanación comunitaria gracias a la configuración de una *communitas* de dolor que trascienda el trauma individual de la pérdida de un ser querido en situaciones de violencia extrema, asumiendo estas muertes como experiencias colectivas que ameritan un posicionamiento ético y moral de la sociedad en su conjunto. De esta forma, el asesinato no se concibe como un hito aislado, sino que ese dolor “propicia un lugar de encuentro” (24). Diéguez se posiciona como detractora de la “doctrina de lo irrepresentable”, la que propone una distancia adecuada —o correcta— entre obra y espectador; en otras palabras, mantener un hiato entre quien observa y lo observado para evitar la identificación con el dolor ajeno. Frente a esta “política de asepsia y distancia moral” en el arte, Diéguez propone un trabajo creativo que sostenga “la posibilidad de *reimaginar* una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y la pérdida” (32). Entonces, el

sufrimiento no es visto como una experiencia individual y privada, sino que, por el contrario, esta se comunica con el dolor del otro (24) y establece una *communitas* de dolor que tiene por fin testimoniar, exigir justicia y corporizar frente al terror “el derecho público de llorar la muerte” (32).

Las muertes violentas en América Latina, así como en otras latitudes, exponen la vulnerabilidad del cuerpo humano y, a su vez, cómo los cuerpos inscriben un mensaje de horror en los sujetos. Así lo interpreta también Rita Segato en el caso de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, donde la antropóloga reconoce que el desmembramiento de los cuerpos y su exposición en espacios públicos tienen por objetivo producir actos performativos para aterrorizar a los testigos. En este sentido, Diéguez aporta que se trataría de una “estrategia para escenificar las muertes violentas como manifestaciones de un *necropoder*” (75), imágenes que funcionan como un recordatorio o *memento mori*, estrategia desplegada tanto por carteles de narcotráfico como por los propios Estados latinoamericanos, que buscan “poner en escena su aparato represivo” (78).

Si las muertes violentas producen desapariciones o una exposición morbosa de restos corporales que operan como mensajes de horror, el arte tomará estos materiales y ausencias para insistir en la vida, afirmándose en la supervivencia (Diéguez 33). De allí que el arte y las prácticas públicas de denuncia no deben ser concebidas como sustituciones del duelo, sino más bien como operaciones de evocación, que, pese a la ausencia, se resisten al olvido de los muertos, de las víctimas y de la falta de justicia, construyendo así narrativas del dolor.

Para entender estos escenarios de exposición performativa de los cuerpos asesinados, Diéguez propone la categoría de *necroteatro* para tipologizar las escenificaciones de la violencia. Como señala la autora, el poder “necesita poner en escena su aparato represivo, especialmente durante las ejecuciones, que es cuando expone la jerarquización social de sus sistemas como espectáculo, exhibiendo y manipulando las imágenes políticas como imágenes de poder” (78). Si la muerte violenta es el signo que rige la vida de una buena parte de la población latinoamericana, el arte debe ser contaminado por estos escenarios de violencia.

De allí que frente a esta espectacularización de la muerte violenta sea necesario configurar ritos de duelo que provean algún tipo de reparación para los familiares de las víctimas y la sociedad en general. Siguiendo el trabajo antropológico de Jean Allouch, Diéguez establece que el acto de duelo —en oposición a la idea de “trabajo de duelo” sostenida desde el psicoanálisis—

no implica el reemplazo del cuerpo ausente, sino “cambiar su relación con él” (Allouch 177). En este sentido, el duelo se percibe como un acto de reparación frente a la pérdida irreparable del ser querido, que deja a los deudos la sensación de haber perdido un trozo de sí (Allouch 333).

Otro elemento por considerar en los duelos irresueltos es el estado de *liminalidad*, que opera en dos niveles. Por un lado, la dimensión liminal emerge en el tiempo fúnebre que vincula a vivos y muertos, lo que posibilita la conformación de la *communitas* del dolor; y, por otro lado, como el espacio-tiempo en el que habitan las víctimas de muertes violentas. Los sujetos asesinados quedarían perpetuamente en un estado liminal entre vida y muerte, semejante al imaginario popular peruano de los *condenados*: seres que por su dramática muerte no pueden descansar en paz y deambulan eternamente por el mundo que les pertenece a los vivos; en la tradición católica se trataría de “un alma en pena”. De allí que para ayudar al tránsito de las almas sea necesario ofrecer ritos funerarios y que los enlutados experimenten el duelo pese a la falta de verdad y cuerpos.

Ahora bien, nuestro trabajo aborda la problemática planteada por los autores anteriormente referidos desde el contexto mapuche. Es por este motivo que integramos al marco conceptual categorías que nos permiten comprender esta especificidad cultural, atendiendo sobre todo a la realidad de violencia colonial a la que han sido sometidas las comunidades mapuche por el estado chileno y las estrategias que han generado estas últimas para enfrentarla.

Uno de los aspectos poco retratados por Diéguez es la herencia colonial que marca formas de violencia focalizada hacia los pueblos indígenas en América Latina. Pensar esta dimensión implica reconocer dispositivos de violencia de larga data que, en la actualidad, son ejercidos tanto por los estados nacionales como por el sector empresarial, ya sea nacional o transnacional. En el caso de los intelectuales mapuche, estos reconocen una continuidad colonial ejercida por los hoy estados nacionales, la que se expresa en formas de violencia extrema y sistemática hacia sus comunidades.<sup>4</sup> Las denuncias apuntan a la intervención de sus territorios, asesinatos, encarcelamiento de autoridades, hostigamiento policial y militar hacia mujeres, niños, niñas, jóvenes y ancianos, contaminación y expropiación de áreas ocupadas históricamente por los mapuche, así como la criminalización de sus demandas políticas por medio de la Ley N.º 18.314 conocida popularmente como Ley Antiterrorista (Nahuelpan y Antimil 37).<sup>5</sup>

La violencia ejercida contra los mapuche, tanto en comunidades rurales como en espacios urbanos, está marcada por un discurso racista defendido

por las élites económicas, con el fin de presionar a los gobiernos de turno para que “se decreten estados de excepción en lo que denominan como *zona roja del conflicto*” (Nahuelpan y Antimil 38). Esto permite la intervención de los territorios por efectivos policiales y el uso de recursos públicos para el financiamiento de entrenamiento especializado, compra de armas y, en general, todo tipo de tecnologías represivas utilizadas por la institución de Carabineros de Chile. En otras palabras, estamos ante la presencia de violencia estatal fundamentada en criterios coloniales de dominación, la que ha sido débilmente retratada en medios de comunicación masiva. Por este motivo, los intelectuales, artistas, colectivos creativos y organizaciones políticas mapuche buscan visibilizar el trato abyecto al que han sido sometidos por el estado chileno que ha administrado focalizadamente su *necropoder* en el *Ngulumapu*.

La violencia en territorios mapuche se inscribe tanto en los cuerpos de sus habitantes como en el paisaje. Plantaciones de monocultivos, erosión y desertificación de los suelos e inundación de espacios ceremoniales por la construcción de megarepresas, son algunos signos de la violencia extractivista y colonialista ejercida por centrales hidroeléctricas, latifundistas y forestales con el apoyo del Estado. Lo que hemos mencionado retrata, de alguna forma, la violencia a la que ha sido sometido el pueblo mapuche bajo el signo de un estado de excepción en su territorio, la cual se despliega escénicamente. No obstante, los mapuche han configurado a lo largo de su historia “comunidades de lucha”, colectivos organizados que ejercen acciones creativas y articuladas en espacios de dominación (Kelly y Kaplan 129). Las estrategias de resistencia y organización política de los mapuche son variadas, incluso exponen diferencias entre agrupaciones. Algunas van desde la acción directa de recuperación de territorios —quemando predios usurpados por latifundistas y respondiendo con violencia al actuar de militares, policías y paramilitares— hasta la proyección de las demandas políticas mapuche en el quehacer artístico. En este aspecto, Luis Cárcamo-Huechantere reconoce en las últimas tres décadas la emergencia y posicionamiento de autorías indígenas en América Latina “en el campo de la creatividad estética [...] la que ha ido a la par de o en resonancia con las movilizaciones y luchas” anticolonialistas (6).

En este contexto de proliferación de arte indígena en América Latina se sitúan obras recientes de autoría mapuche que exponen tanto la violencia que asola al *Wallmapu* como las violencias cotidianas que enmarcan la vida de los mapuche en espacios ciudadanos. Junto con escenificar la represión de la que son víctimas, estas obras también exponen las formas cómo

han resistido y han movilizado sus dolores desde la vivencia colectiva, compartiendo experiencias, configurando espacios íntimos de resguardo—simbolizado en la *ruka*— y rememorando a sus muertos.<sup>6</sup> Los proyectos creativos, entonces, contribuyen a la conformación de escenas que exponen las estrategias micropolíticas de resistencia mapuche (Alvarado Lincopi) y, a su vez, interpelan a sus espectadores, mapuche y no mapuche, a conformar una comunidad, no solo de dolor, sino también de posibilidad y encuentro.

### ***Malen*: una trama de protección y complicidad entre mujeres mapuche**

*Malen* es una pieza de danza contemporánea mapuche del coreógrafo Ricardo Curaqueo estrenada en octubre de 2017 en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) y ganadora del Premio Mejor Obra de Danza del Círculo de Críticos 2017 y Mejor Montaje de Danza Contemporánea, Premio Danza Clap! 2019.<sup>7</sup> La pieza expone la transformación de una niña a mujer en un contexto cruzado por la violencia que afecta a la nación mapuche. Muestra cómo las mujeres—provenientes de diversos territorios— construyen formas de resistencia y, a través del traspaso generacional de su *kimün* (conocimientos mapuche), tejen con sus cuerpos una densa trama de protección y complicidad. En *Malen* resulta difícil declarar el comienzo de la obra, pues cuando los espectadores ingresan a la sala el cuerpo de bailarinas, conformado por 15 intérpretes, se encuentra marcando un único movimiento, un ejercicio pendular en el que las bailarinas, descalzas, alzan un pie para acto seguido dejar caer su peso hacia el otro, manteniendo sus torsos rígidos y sus miradas serenas, denotando concentración. Este primer movimiento es acompañado por música incidental en formato grabado, que evoca el sonido del viento en el *Wallmapu*. La sala se encuentra débilmente iluminada por una luz roja y los contornos de los cuerpos se dejan entrever en el juego de luz y sombra, mientras que las mujeres en su vaivén rotan sobre sí. Solo cuando la luz desaparece por completo las mujeres cambian de posición y se disponen en una fila, mirando de frente a los espectadores, para luego retomar sus lugares iniciales. Cuando esto acontece, dos de las protagonistas de la obra, la pequeña niña y su madre, giran hasta encontrarse al centro de la planta de movimiento. Salvo dos parejas de mujeres, el resto de las bailarinas se dispone lentamente en posición horizontal, llevando sus cuerpos al suelo y manteniendo como puntos de apoyo sus rodillas, manos y puntas de pies, lo que les permite avanzar y retroceder por el espacio. Este movimiento acaba cuando sus cuerpos se desploman en la superficie quedando boca abajo.<sup>8</sup>

Este gesto, el desplome, al hallarse al límite de la inmovilidad, pone

en escena la desjerarquización de las partes del cuerpo o “democratización del cuerpo” en palabras de la coreógrafa Trisha Brown, quien es una de las precursoras de danza postmoderna en Estados Unidos. Brown llevó a sus trabajos la imagen del desplome para sugerir que la vocación del bailarín de danza contemporánea, e incluso de los artistas de performance, debía vencer el pacto hipercinético que se habría consolidado en la modernidad, cuya imagen representativa es el hombre productivo, en posición erguida que transita por las grandes ciudades. Con esto, los bailarines debían escapar al exceso de movimiento e incluso eludir todo virtuosismo. Para Brown, al igual que para Curaqueo, el desplome o caída implica una acción controlada y sutil en la que la horizontalidad vence el plano vertical del andar cotidiano y rompe ese movimiento constante. La piel entra en contacto con el suelo, el cuerpo se deja vencer por la gravedad y el peso corporal se distribuye equitativamente, exhibiendo con ello, además, la igualdad entre las partes del cuerpo. Lo que, en palabras de la bailarina y filósofa Marie Bardet, supone la pérdida de “[la] supremacía [de] los lugares elevados de la expresión, y también de la protección”, que “son el rostro, los brazos y las manos” (95). El cuerpo, aparentemente inmóvil, queda a merced de otro, exponiendo así un estado de vulnerabilidad. Los cuerpos de las bailarinas, al hallarse extendidos en la superficie, insisten en su pertenencia a la tierra, e incluso sugieren la corporización del tiempo y los elementos de la naturaleza. Su desplome, entonces, escenifica la caída de la noche, y su suave incorporación a la posición vertical del amanecer.

En esta transición corporal y temporal, la madre y su hija, la pequeña *malen*, ejecutan el canto o *ülkantun* simultáneamente a la danza del *choique purrun* o baile del avestruz, práctica en el que, en los contextos rituales mapuche, hasta donde conocemos, solo participan hombres. Así, a través de la incorporación de este repertorio coreográfico, eminentemente masculino, las mujeres ingresan a terrenos que aparentemente estarían vetados para ellas, como el enfrentamiento corporal o la demostración de cualidades de guerreras. No obstante, para los mapuche, tal distinción no regiría la vida de las mujeres. Durante la obra se escuchan relatos de mujeres que describen quienes son y de donde provienen. Estos breves testimonios combinan el uso del *mapudungun* y el castellano, para expresar un código *champurria*, mixto, descrito por la poeta Daniela Catrileo como un “gesto puente” entre ambos idiomas, el que les permite a los mapuche que no dominan el *mapudungun* acercarse al universo conceptual mapuche. En *Malen*, esto puede interpretarse como la necesidad de las mujeres por reconocerse y nombrarse mapuche en

Chile, nación que históricamente ha negado la inscripción de sus voces en los discursos públicos.<sup>9</sup> Además de presentarse en primera persona cuando mencionan sus lugares de procedencia o *tuwün* y su linaje familiar o *küpan*, las mujeres en *Malen* brindan una descripción física de su cuerpo, especialmente refiriendo a su color de piel, característica que culturalmente ha operado como un marcador de diferencia en la sociedad chilena, posicionando a quienes son de tez morena en un escalafón social inferior frente al ideal blanco.

La construcción antropológica de la diferencia pareciera que no tiene cabida en la propuesta de Curaqueo. De allí que las mujeres que componen el elenco sean tanto mapuche como no mapuche —en cuanto a la identificación legal—, bailarinas profesionales como no profesionales. En una entrevista, el coreógrafo resume en una sola palabra la característica que cruza todas las biografías de las bailarinas por igual: “autónomas”. Aquí la autonomía no tiene tanto que ver con el uso occidental del término asociado a los discursos de “empoderamiento femenino” que se relacionan con la solvencia económica de las mujeres, sino con la lucha por identificarse con aquello que históricamente ha sido borrado por la cultura oficial y que, incluso, conlleva el riesgo de perder la vida, cuestión de la que ya hemos sido testigos ante los asesinatos de Macarena Valdés y Camilo Catrillanca. Al respecto, el coreógrafo declara:

¿Quién que haya nacido en este territorio llamado Chile podría decir que no es mapuche? Dentro del elenco hay quienes heredaron ambos apellidos mapuche, otras tienen un apellido, y otras no tienen apellidos mapuche. Sin embargo, cada una de ellas guarda en su biografía una relación particular con su origen mapuche, varias de ellas marcadas por hechos de violencia, discriminación y pérdida forzada del apellido original. (Santi 13)

Si la autonomía ha estado tradicionalmente vinculada a la imagen de una mujer que sale del hogar, Curaqueo reivindica la posición privada de las mujeres. En los espacios íntimos, la casa ubicada en la periferia de la ciudad, o en la *ruka*, se ejercen estrategias micropolíticas mapuche que resisten a la asimilación chilena y que construyen *zomo kimün* (saberes de mujeres). Así lo plantea la investigadora Carla Llamunao Vega respecto a la oralidad femenina mapuche, la que constituye:

[...] una de las principales armas frente a la subyugación, dominación y silenciamiento que han y hemos sufrido las mujeres de diversas épocas, en variadas culturas. Este espacio tan íntimo, compartido y cotidiano es habitado por mujeres que son excluidas de lo institucional. Se alejan de los sistemas mercantiles, pues no se rigen

por la lógica del paradigma productivo en el que vivimos, pierden el sentido temporal en el entretejer de relatos minuciosos que evaden cualquier síntesis. (70)

Lo mencionado aquí no debe comprenderse desde posiciones dicotómicas, tales como espacio público/espacio privado, sino más bien como un constante fluir que no privilegia una posición sobre otra.

Lo micropolítico, siguiendo la elaboración teórica de Héctor Nahuelpan, es un “conjunto de acciones cotidianas mediante las cuales los mapuche buscaban sobrevivir, resistir o negociar la servidumbre colonial” (8). Estas acciones, según Alvarado Lincopi, incluyen la de guardar silencio, transformándose en “una estrategia que permitió sobrellevar los estigmas, la inferioridad impuesta, y con ello las experiencias de exclusión y explotación en la ciudad” (12) que vivieron y aún viven los trabajadores y trabajadoras mapuche instalados en la ciudad de Santiago: los migrantes racializados. *Malen* se nutre de los conocimientos y las experiencias femeninas mapuche, tomando cada una de ellas como si se tratara de una hebra biográfica individual con la que se construye una trama colectiva e intergeneracional. El concepto de trama en *Malen* funciona en su sentido etimológico, en tanto “hilos que cruzados con la urdimbre forman la tela” (Corominas 578). Es más, Curaqueo menciona que es cuando se acerca al tejido que cobra forma su propuesta creativa: “cuando empecé a tejer con las ñañas, dentro de una sensibilidad femenina y un tiempo distinto, sentí que cuajaba todo” (Santi 12). Entonces, la experiencia corporal del tejido se imprime en la propuesta coreográfica de *Malen*, marcada por los ritmos lentos, las pausas, el hacer colectivo y la inmovilidad. En este sentido, la experiencia corporal del tejer se manifiesta en las planeaciones coreográficas. Esto lo apreciamos, por ejemplo, en la disposición de las bailarinas en el espacio, caracterizada por la conformación de bloques que se entrecruzan, intercambiando gestos, exhalaciones e inhalaciones al ritmo de la música tradicional mapuche, interpretada en vivo por algunas mujeres del grupo con instrumentos tales como *kultrun*, *cascahuillas*, *huada* y *trompe*. En este movimiento las mujeres golpean fuertemente con sus pies la superficie, demostrando fuerza y conexión con la tierra.<sup>10</sup>

Pese a esta expresión vigorosa del cuerpo femenino, la obra también aborda la vulnerabilidad, los dolores, la violencia de género y el miedo, acudiendo a elementos dramáticos que nos remiten a los movimientos de la danza *butoh*, estilo rupturista originado en el Japón de la posguerra, que expone el cuerpo, llevándolo al límite o a la percepción del “obstáculo corporal”, a través de “movimientos espasmódicos, febriles, pero que, al mismo tiempo,

exigen mucha precisión”.<sup>11</sup> En *Malen*, esto se aprecia cuando aparece en el centro del escenario una mujer que emite aullidos de sufrimiento y retuerce su cuerpo lentamente. Al comienzo se halla sola, las luces se concentran en su figura semidesnuda, y de a poco la iluminación va cediendo a las zonas oscuras donde se encuentran las otras mujeres. Estas la observan de lejos, y luego, seis de ellas conforman un bloque entrelazado. Si bien no intervienen directamente sobre la mujer, la rodean y acompañan desde una dimensión sonora, generándose una *communitas* del dolor que propicia un encuentro y reconocimiento mutuo del sufrimiento (Diéguez 24). En un ritmo lento, la mujer irá saliendo de este estado para integrarse al grupo de mujeres. Lo que experimentamos los espectadores ante esta escena podría interpretarse como incomodidad, desasosiego ante el dolor ajeno. Pero gracias al actuar del resto de las bailarinas —un acto micropolítico de cuidado— la sensación cambia, sentimos calma y protección, produciéndose así una relación de empatía entre bailarinas y espectadores. Esta relación en danza implica, a su vez, el plano corporal, pues se genera, en palabras de Hubert Godard, una “empatía cinestésica”, que define como una forma de contagio en el que el “movimiento del otro pone en juego la propia experiencia del movimiento del observador”, generando con ello una “experiencia cinestésica inmediata” (cit. en Bardet 229).

Por último, nos referiremos brevemente a la evasión de lo folclórico que caracteriza esta obra. Por más que se ejecuten danzas tradicionales como el *choique purrun* y se asocien estos movimientos a los rituales mapuche, Curaqueo rehúye a los lugares comunes del virtuosismo folclórico y la representación estereotipada de los llamados pueblos originarios. Por el contrario, en esta obra se borra la imagen folclórica a la que ha sido reducida la comunidad mapuche cada vez que el Estado construye su imagen de autenticidad desde una melancolía colonialista, la que el historiador Brett Berliner reconoce como “esa propensión ambivalente del colonizador a poseer sensualmente y a la vez mortificar metódicamente al otro colonial y racial” (cit. en Lepecki 192). Si la exigencia de agitación constante y la construcción de una identidad hiperbólicamente marcada como un *otro* en la danza folclórica son un imperativo, en *Malen* se rompe con estos mandatos. La creación artística de Curaqueo no busca representar un sujeto mapuche homogéneo situado exclusivamente en el espacio rural, sino que expresa y experimenta a través del elenco de bailarinas, identidades fluctuantes y heterogéneas del actual pueblo mapuche. En conclusión, el proyecto artístico de Curaqueo concibe el cuerpo, al decir de André Lepecki, como “un sistema

abierto y dinámico de intercambio que produce constantemente modos de sometimiento y control así como de resistencias y devenires” (20-21) que, en el contexto mapuche, cobra pleno sentido, pues hombres y mujeres han creado sus propias estrategias colectivas de resistencia.

### **Trewa o el deambular de la violencia**

*Trewa. Estado-nación o el espectro de la traición* es una obra de teatro documental coproducida entre la compañía KIMVN Teatro y el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), estrenada el 29 de marzo del 2019 en el Teatro de la Universidad Católica. Habían transcurrido once años desde su primera producción teatral —*Ñi Pu Tremen. Mis antepasados* (2008), en la cual diez mujeres mapuche, en compañía de la dirección de Paula González Seguel, narran los acontecimientos personales experimentados por el desplazamiento forzado del *Wallmapu* a la *warria*. En 2019 la compañía vuelve con una producción que pone nuevamente en escena las injusticias cometidas por el estado chileno respecto del pueblo mapuche.<sup>12</sup> El elenco de *Trewa*, al igual que en las producciones anteriores de KIMVN Teatro, está compuesto por actores profesionales y no profesionales.

Continuando lo realizado en *Ñuke*, estrenada en 2016, *Trewa* escenifica diversos hechos de violencia estatal acontecidos en el *Wallmapu*. Específicamente, aborda tres casos: la muerte en condiciones atípicas de la activista medioambiental del sector de Panguipulli, Macarena Valdés —



*Trewa*. Grupo: KIMVN Teatro. Directora: Paula González Seguel. Lugar: Teatro UC, Santiago, Chile. Año: 2019. Foto por: Danilo Espinoza Guerra

conocida como “la Negra”— ocurrida el 22 de agosto de 2016; la detención de Brandon Hernández Huentecol de 17 años, quien recibió el impacto de ciento ochenta perdigones disparados a quemarropa por el ex Sargento Segundo de Carabineros, Cristián Rivera, que en la actualidad goza de libertad y, finalmente, la irrupción de las Patrullas de Acercamiento a Comunidades Indígenas (PACI), dependiente de Carabineros, en territorio mapuche.<sup>13</sup>

La obra se desarrolla en escena con un montaje pensado en dos niveles territoriales o más bien dos espacialidades y temporalidades que confluyen y dialogan en el transcurso de la pieza. Por un lado, en el sector izquierdo de la sala Eugenio Dittborn del Teatro UC, observamos una explanada que cubre alrededor del setenta y cinco por ciento de la tarima de actuación, la cual contiene una especie de gravilla terrosa, que sirve de marco para la actuación de gran parte de la obra y que, además, evoca un espacio o territorio natural dentro de una geografía puramente urbana como lo son las salas de teatro, con sus focos y andamiajes. Esta explanada se acompaña de un gran telón negro que funciona como fondo del montaje, en el cual se proyectan diferentes recursos escénicos para complementar el carácter documental de la pieza. Además, detrás del telón, se encuentran los músicos, quienes interpretan la composición propuesta por Evelyn González Seguel. Estos se dejan observar por momentos en la pieza, pues el telón es traslúcido, lo que evoca la dimensión espectral o fantasmática presente en *Trewa*. Como señala Catalina Donoso, la inclusión de dispositivos tecnológicos en escena es un recurso que lleva años perfeccionando la compañía, lo que la relaciona directamente con el cine documental (15). Por otro lado, en el sector derecho de la sala, está edificada una pequeña choza construida con maderas y fierros, que enmarca la dimensión representacional familiar y cotidiana dentro de la obra. Es el espacio donde las familias se reúnen a compartir una cazuela, un pan con mantequilla y un vino, donde los niños estudian y juegan, donde la comunidad descansa y se protege.

Sin embargo, la obra no piensa estos dos espacios como mutuamente excluyentes o distantes en su configuración simbólica. Más bien, el diálogo entre lo privado y su exterior, entre lo que ocurre dentro de la casa y lo que ocurre más allá de esta, entrama la narrativa de *Trewa*. En un nivel, la relación es recíproca y necesaria entre la naturaleza y los humanos, de mutua dependencia y apoyo. En esta misma línea, no resulta azarosa la distribución de la geografía representada en escena; que la gravilla terrosa ocupe gran parte del espacio escénico muestra la relevancia que le atribuyen los pueblos indígenas a la naturaleza, desplegando en la obra una cosmovisión del

habitar que dista del binarismo occidental que separa a las representaciones y vivencias culturales de las propias del mundo natural (Lucero 37). Ahora bien, en otro nivel, estos dos espacios entran en conflicto en la obra, pues el terreno privado, donde el confort familiar es evocado, se ve contaminado por la violencia colonial, estatal y empresarial a la que se ven sometidas las comunidades mapuche en la cotidianeidad. La doble dimensión de la obra, que conjuga tanto elementos reales como ficticios, toma como hecho clave el asesinato de Macarena Valdés, transcurrido en un espacio íntimo, su hogar, ante la presencia del menor de sus cuatro hijos. Este crimen, que aún se encuentra en proceso de investigación, muestra cómo el *necropoder* avanza en territorios de comunidades indígenas amenazados por el extractivismo capitalista.

La puesta en escena comienza con el *püllü* de Macarena Valdés, representada por la actriz Paula Zúñiga, rondando la escenografía como un espectro que no puede ni desea alcanzar el *Wenu Mapu*, pues sin justicia no es posible realizar ningún tipo de duelo. Según María José Lucero, el *püllü* puede interpretarse como una especie de alma o espíritu, pero que reviste otras complejidades culturales propias de la cosmovisión mapuche, tal como lo menciona una de sus entrevistadas. Para Marta Parra, el *püllü* se escapa antes de la muerte y la anuncia a sus familiares, manifestándose en sueños (*pewma*), en la propia debilidad física y anímica del sujeto que va a morir y en signos de la naturaleza. Otra característica del *püllü* es que una vez fuera de la persona adquiere autonomía, exigiendo que el *am* o cuerpo muerto reciba ritos funerarios y que sus seres queridos vivan el duelo para así lograr viajar al *Wenu Mapu*, pues de no recibirlos corre el riesgo de transformarse en un espíritu vagabundo condenado a transitar por el espacio de los vivos. En este sentido, el *püllü* puede ser visto como la fuerza vital que, tras separarse del cuerpo, actúa para activar el duelo comunitario (Lucero 64-66).

En su revestimiento de *püllü*, Zúñiga comienza a intervenir la escena con un paseo ensordecido, deambulando entre la gravilla terrosa del descampado y la madera del terruño, interpelando sin emitir sonido alguno que provenga de su corporalidad. A través de su presencia, el *püllü* exige que se esclarezca la verdad, pues la única forma de morir definitivamente es alcanzar la justicia negada por una razón estatal y empresarial. En primer lugar, porque el asesinato fue encubierto como suicidio por sus homicidas. En segundo lugar, porque los peritajes forenses iniciales ocultaron los reales motivos de la muerte, construyendo un relato que aleja a la empresa transnacional RP Global, a la que se enfrentó la Familia Collío Valdés, del proceso de

investigación. Y, finalmente, porque somete al cuerpo de Macarena Valdés a una exhumación, aunque esta se encuentra suspendida.

Los primeros que son visitados por el *püllü* de Macarena son sus dos hijos, representados por los miembros más jóvenes de la compañía, Benjamín y Amaro Espinoza. El espíritu de la madre les entrega su mensaje insonoro y significativo a sus pequeños hijos. La presencia del *püllü*, de esta forma, no es solo fantasmal sino más bien material, pues Macarena permanece siempre mirando a sus hijos y protegiéndolos en un intercambio que no requiere el uso de palabras. La dimensión afectiva de la familia no se ve obliterada a pesar de la ausencia de justicia, a pesar del proceso judicial en el que se encuentran entroncados. Macarena busca conservar su estatus social dentro de la comunidad y de la familia; quiere mantenerse con sus hijos y sus seres queridos. En este sentido, la actuación se transforma en un *amulpüllün* teatral, es decir, en una continuidad escénica del *püllü* de Macarena con la memoria histórica y comunitaria (Echeverría 846).<sup>14</sup> Este *amulpüllün* es complementado por los saberes y experiencias de los abuelos, representados por el actor profesional Hugo Medina y la *papay* Elsa Quinchaleo, siendo esta última una de las actrices no profesionales que llevan más años participando en KIMVN Teatro.

Desde este momento, la presencia de Macarena evocada por el deambular de Paula Zúñiga se vuelve fantasmática y siempre presente. El *püllü* busca ser testigo de lo que ocurre en escena, quiere estar presente en calidad de acompañante y guía de las determinaciones que toman sus familiares en los momentos de tensión y de desencuentro. Ahora bien, la presencia de Macarena no es violenta ni agresiva, por más que se muestre desesperada por no poder intervenir ni actuar físicamente en lo que está sucediendo. Entiende que su labor debe ser de compañía y auxilio de sus familiares que la necesitan para esclarecer las condiciones de su asesinato. De particular relevancia se torna, en este sentido, la escena en la que Macarena se encuentra con la actual pareja del que fuera su esposo en vida, Rubén Collío, pues en vez de ser una escena de celos o de confrontación, es una evocación al compañerismo entre mujeres quienes entienden que el futuro de sus hijos y de la familia depende de ambas.

El primer tercio de la obra transcurre en el umbral de la casa, que colinda con el descampado donde se encuentra el papá de Rubén junto a sus nietos. Benjamín, el más grande de los hermanos, escucha al *trewa* de la familia, que ladra desconsoladamente en medio del bosque. El niño le señala a su abuelo que, al igual que su *papay*, quiere aprender la lengua de la naturaleza para hablar con los seres y presencias del bosque:

- NIÑO: Es que la otra vez con la *papay* Rosa, me dijo que donde se juntaban los dos brazos del río, si uno tomaba el agua de ahí en medio, iba a aprender a hablar el idioma mapudungun. Por eso es por lo que yo quiero aprender a hablarlo, porque así podría hablar con ellos.
- ABUELO: Si te lo dijo tu *papay* Rosa, es porque así es.

El abuelo comienza a preocuparse del futuro de sus nietos, pues sabe que, con el avance de las hidroeléctricas, el cauce común de los dos ríos puede desaparecer. Recuerda cómo era para él recorrer los ríos y andar a caballo por los bosques, junto a sus compañeros de faenas. El recuerdo, sin embargo, prontamente se transforma en pesadilla y la violencia del cuerpo despojado de justicia de Macarena Valdés, que solo puede desplazarse desesperadamente, encuentra, de forma retroactiva, un acontecimiento histórico que liga la violencia estatal del presente con la del pasado, la que podríamos interpretar, siguiendo la metáfora del cauce de los ríos, como el cauce común de la memoria. El anciano empieza a narrar un hecho acaecido cuando él era un joven vigoroso, en tiempos de la dictadura de Pinochet. Estaba junto a un grupo de sus compañeros, recuperando terrenos para su comunidad, quienes habían sido despojados de sus tierras con la caída de la Unidad Popular, cuando un grupo de militares los golpearon, los amarraron de manos y pies, y los llevaron a una casona. Una vez allí, les vendaron los ojos, los desnudaron y los acostaron en una gran cama de madera de coligue sin colchón, donde sistemáticamente los torturaron con electricidad, hasta que pasadas dos semanas los liberaron. El abuelo comenta que reconoció a uno de sus torturadores un par de años después y se percató que este era mapuche.

La violencia, desde este momento de la obra, no es algo que represente necesariamente un otro extranjero, extraño a la comunidad, sino que también está incorporada en los prójimos. El segundo tercio de la pieza da cuenta de esto en su más cruda brutalidad. En el hogar de Rubén Collío, se reúnen tres familias a compartir un almuerzo y ofrecer un rito a la mujer asesinada: los dueños de casa, Ada Huentecol —madre de Brandon Hernández— y una pareja de la comunidad cercana a la familia de Rubén. Cuando todos se hallan reunidos alrededor de la mesa, realizan los preparativos para un rito que oficiará la *papay* Rosa. El rito en cuestión tiene por fin colaborar con el duelo de Macarena y propiciar el terreno, tanto fúnebre como judicial, para reabrir el caso. El rito conlleva el uso del *mapudungun* en cantos mapuche (*üil*) acompañados de la ejecución de instrumentos ceremoniales, como *kull kull*,

*kultrun* y *pifilca*. Además, la coreografía propone un desplazamiento rígido de los cuerpos, evocando una temporalidad ritual diferente de la cotidiana. Se presenta un cuerpo colectivo que alcanza una unidad ritual para llevar a cabo el *eluwün* de Macarena. En este sentido, el rito fúnebre ocupa un lugar restaurativo donde, además de cumplir con la función de entierro ritual y simbólico de Macarena, propicia un espacio para que la comunidad pueda continuar una convivencia que haga del trauma un motor para la búsqueda de justicia. Al respecto, Diéguez menciona que los ritos fúnebres de víctimas “en tiempos de muerte seca” permiten a los deudos comunicar su dolor y reconocerse comunitariamente en el mismo (183).

Una vez finalizado el rito, las familias se despojan de sus vestimentas ceremoniales y vuelven a sentarse y a conversar en la mesa central, mientras comparten diferentes alimentos y bebestibles. Rubén Collío interpela a sus invitados para que juntos continúen el trabajo comenzado por Macarena, quien luchó incansablemente contra la empresa austro-chilena RP Global, la cual se encarga de la distribución y construcción de las hidroeléctricas en el sur de Chile. La conversación fragua en disputa cuando la mujer de la pareja vecina a la familia de Rubén Collío, encarnada por Norma Hueche, se muestra a favor de la llegada de la hidroeléctrica a la zona, pues considera que la empresa mejoraría las condiciones salariales de una parte de los trabajadores mapuche, los que se verían favorecidos por la generación de nuevos puestos de trabajo en un lugar que se ha caracterizado por el empobrecimiento sistemático. La mujer dice: “Cuatrocientos mil pesos para nosotros, que siempre hemos



*Trewa*. Grupo: KIMVN Teatro. Directora: Paula González Seguel. Lugar: Teatro UC, Santiago, Chile. Año: 2019. Foto por: Danilo Espinoza Guerra

vivido acá, es mucho más de lo que pensaríamos que podríamos ganar. Como ustedes vivieron en Santiago, tienen otra visión de las cosas”. Ada Huentecol, por su parte, recrimina a la mujer, pues poner una hidroeléctrica al lado de la comunidad, donde viven niños, adultos y ancianos, sentencia las posibilidades de vivir una vida digna y segura; diríamos, es cavar la propia tumba en una “zona de sacrificio”.

El punto de mayor tensión de la discusión, sin embargo, se origina cuando la pareja de la mujer comienza a desvestirse y se desplaza desde la casa a la gravilla terrosa. Una vez semi desnudo, abre su bolso de mano y empieza a calzar sus ropajes de trabajo cotidiano. Al finalizar el rito de vestimenta, nos percatamos que el mapuche, vecino de Rubén Collío, trabaja para las PACI. Fabián Curinao, quien encarna al carabinero mapuche, realiza genuflexiones militares y boxea con su sombra, mientras se proyecta sobre él una grabación audiovisual de los bosques de la Región de Los Ríos, a la vez que Macarena, quien deambula por el descampado, observa horrorizada la escena. La performatividad militar desplegada remite directamente a las imágenes del Comando Jungla chileno, entrenado en Colombia, destinado a trabajar activamente en el *Wallmapu* y presentado a la opinión pública a través de los medios de comunicación estatales, por el gobierno de Sebastián Piñera. Tanto para la escena de *Trewa* como para la puesta en escena pública del Comando Jungla (2018), se manifiesta una teatralidad *necropolítica* en cuanto afirma las relaciones performativas y corporales de los dispositivos de violencia estatales (Diéguez 79) utilizados en Chile para reprimir el movimiento indígena.

El último tercio de la obra culmina con el monólogo del *püllü* de Macarena Valdés, quien se vuelve carne en Paula Zúñiga y en sus hijos. El monólogo interpela a todos en la sala, tanto a actores como a espectadores. Además, se apunta directamente a los culpables del juicio viciado, entre los que se encuentran abogados, médicos y fiscales. La desestimación de la tesis del suicidio por parte del perito forense Luis Ravanal, quien señala que el cuerpo de Macarena Valdés no presentaba evidencias o huellas de haber sido colgado con vida, da fin a la pieza como tal. Sin embargo, y he aquí la postura ética y política del activismo comprometido de la compañía KIMVN Teatro, la obra no está pensada para finalizar en el momento en que se apagan las luces y se aplaude al equipo detrás de la pieza. Los conversatorios posteriores a las funciones proponen discutir acerca de los casos que son abordados, pues estos siguen abiertos en procesos judiciales, lo que implica una responsabilidad legal que se juega en la escena. Como señala la misma Paula González:

Ha sido un desafío enorme hacernos cargo desde nuestro lugar, el arte, de cuestionamientos, pero sin duda creemos que es fundamental que como artistas nos hagamos cargo de las problemáticas de nuestro país y hoy por hoy el pueblo mapuche necesita apoyo, voz, y defensa de los derechos humanos. [...] El teatro es un canal de difusión muy importante, un espacio ritual y contenedor que nos permite resignificar estas historias de dolor y aportar con nuestra mirada hacia una reflexión conjunta respecto de las responsabilidades que tenemos como ciudadanos y ciudadanas en la construcción de un país más justo. (Goycoolea)

También, el activismo de KIMVN Teatro es afectivo y comunitario. Por más de que en esta *communitas* de dolor convivan sujetos diferentes y a pesar de que estén reunidos tanto mapuche como *winka*, la lucha por la restitución de la justicia es responsabilidad de todos quienes experimentan la obra. Se realiza comunitariamente un “duelo creativo” (González 20), que por más que no pueda completar su comedido, puesto que los juicios y las sentencias siguen trancos, permite llorar esos cuerpos obliterados por las narrativas estatales que cimentan su poderío en base a estos asesinatos, que se transforman en “cuerpos sin duelos”, pero que en el ejercicio comunitario son permanentemente llorados, buscados y recordados.

### Conclusiones

En este trabajo quisimos explorar dos producciones escénicas recientes de autoría mapuche que, si bien no pertenecen a un mismo género artístico, pueden ser analizadas en conjunto debido a diversos elementos en común que tocan la esfera estética tanto como la esfera política de las obras. En primer lugar, el contexto de producción es marcado por el asesinato de Macarena Valdés (2016), el despliegue policial del Comando Jungla en el *Wallmapu* (2018) y el asesinato, en manos del ahora expolicía Carlos Alarcón, de Camilo Catrillanca (2018), sucesos evocados en las obras en términos representativos y contextuales. En segundo lugar, ambos trabajos son montados en espacios de la institución artístico-cultural santiaguina, como lo son GAM y Teatro UC, que gozan de reconocimiento en el circuito de las artes escénicas, lo que permite sostener que la actual etapa de producción artística mapuche se consolida dentro del campo escénico. A la vez, obras mapuche como las de Curaqueo o González expanden el espacio institucionalizado de las artes escénicas en Chile y lo convierten, al decir de Ana Longoni, en “un campo de batalla”, es decir “puede ser ocupado como espacio público, caja de resonancia

de las conflictividades sociales e interpelación a nuevos públicos” (párr. 30).

En cuanto a los universos representacionales de *Malen* y *Trewa*, reconocemos que existe una preocupación común por la puesta en escena de la vida comunitaria mapuche en el *Wallmapu*. Se acude a repertorios culturales propios, tensionados por la irrupción del aparato estatal chileno y por el ingreso de empresas transnacionales. Estos repertorios se identifican en la evocación del territorio a través de recursos sonoros, especialmente en *Malen* como el sonido de pájaros, el silbido del viento y la corriente del río. En *Trewa*, este territorio se evoca con el sonido de instrumentos musicales mapuche y las imágenes de bosques proyectadas sobre el fondo del escenario. Además, observamos la presencia de elencos conformados mayoritariamente por mujeres. De hecho, la trama de cada una de estas obras instala la pregunta por lo femenino en la tradición mapuche, en tanto símbolo de poder y de conocimiento asociado al protagonismo de las mujeres en escena. Otro elemento en común de los elencos corresponde a la partición protagónica de niños en *Trewa*, y una niña en *Malen*, aspecto que permite establecer el compromiso de estas obras con la transmisión intergeneracional, tanto de los repertorios culturales como de la memoria política mapuche. Finalmente, creemos que ambas obras buscan denunciar la violencia y la expoliación a las que han estado expuestas las comunidades mapuche, especialmente aquellas que resisten en el *Wallmapu*. En tal sentido, estas obras operan como homenajes por parte de artistas mapuche nacidos en la *warria* (ciudad) a quienes, siendo calificados de terroristas por parte del estado chileno, han perdido la vida defendiendo su territorio.<sup>15</sup>

*Universidad Diego Portales*  
*Pontificia Universidad Católica de Chile*

## Post Scriptum

En enero de 2021, se llevó a cabo el juicio contra los policías implicados en el asesinato del joven Camilo Catrillanca. Fueron condenados siete ex-carabineros y un abogado por obstrucción a la investigación y apremios ilegítimos contra el niño que acompañaba a Camilo Catrillanca el 14 de noviembre de 2018. Carlos Alarcón fue hallado culpable como autor de los disparos que ocasionaron la muerte de Camilo. En el mismo momento que se conocía la condena de estos sujetos, Policía de Investigaciones desplegó un operativo al interior de la comunidad de Temucuicui, Región de La Araucanía, por presunto tráfico de drogas. En este, toman detenidas a la viuda de Camilo y a su hija, de tan solo 7 años, quienes se dirigían a escuchar la lectura del veredicto. El director general de la Policía de Investigaciones, Héctor Espinosa, ha negado el atropello a los derechos de las víctimas, pese a las múltiples imágenes que existen de esta detención ilegal. Como autores de este artículo, queremos expresar nuestro total repudio al actuar policial en el *Wallmapu*.

## Notas

<sup>1</sup> Un antecedente de la danza contemporánea en Chile se halla en la danza expresionista llegada a territorio nacional en la década de 1940 de la mano de la compañía del coreógrafo alemán Kurt Jooss. Esta debutó en el Teatro Municipal de Santiago con la pieza *La mesa verde*. Tres intérpretes de la compañía de Jooss —Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Pescht— se establecieron en el país participando activamente en la consolidación e institucionalización de esta disciplina a partir de 1941 (Cifuentes 67). La importancia del Ballet de Jooss para la conformación de la danza en Chile radica no solo en el reconocimiento que alcanzó, sino también en la formación de coreógrafos nacionales tales como Malucha Solari, Yerka Luksic y Patricio Bunster, quienes años más tarde desarrollarían una trayectoria artística marcada por el compromiso social y político.

En línea con lo anterior, Bunster fue uno de los precursores, junto a Joan Jara, de la “danza social”, caracterizada esta por su incorporación de temáticas sociales y la implementación de talleres de formación en sectores marginados en Santiago (Cifuentes 204-05).

Los repertorios sonoros y dancísticos del pueblo mapuche fueron incorporados en el circuito folclórico de la segunda mitad del siglo XX por numerosos conjuntos solo musicales y de bailes dedicados a la preservación y difusión tanto de la cultura campesina como del acervo cultural de los pueblos indígenas, entre ellos el mapuche. Solo por mencionar algunos conjuntos de proyección folclórica, citamos a Cuncumén (1955), Conjunto Millaray (1958) y Agrupación Palomar (1962).

<sup>2</sup> Otro dramaturgo mapuche es Khano Llaitul, educador e integrante del Lof Pillañ Winkgul y de la Compañía Teatral a lo Mapuche, que cuenta con tres obras estrenadas hasta la fecha.

<sup>3</sup> Territorio o país mapuche que se halla dividido en dos macrozonas: la del Ngulumapu, lado oeste de la cordillera de los Andes, y el Puelmapu por el lado este de la cordillera. Respectivamente, en la actualidad, Chile y Argentina.

<sup>4</sup> El colonialismo en el contexto mapuche constituye un problema que no se reduce exclusivamente a la invasión europea de fines del siglo XV, pues tal como indican autores mapuche, se trata más bien de una continuidad colonial (Antileo 208) afianzada en la formación de los Estados de Chile y Argentina. Algunas manifestaciones de la estructura colonial del estado chileno son la desposesión territorial y material a la que someten a los mapuche, la “colonización de los cuerpos y de las subjetividades Mapuche, bajo disciplinas laborales, religiosas y escolares a las cuales se les atribuye un carácter civilizatorio” (Nahuelpan, "Formación" 122). En su versión más extrema, la continuidad colonial se expresa en el asesinato de sus líderes en extrañas circunstancias y sin una debida investigación, como es el caso de la muerte de la activista mapuche Nicolasa Quintreman en 2013, opositora a la construcción de la Central Hidroeléctrica Ralco de Endesa en el Alto Biobío.

<sup>5</sup> La Ley N.º 18.314, que determina conductas terroristas y fija su penalidad, fue promulgada el año 1984 en plena dictadura de Pinochet.

<sup>6</sup> *Ruka*: casa en mapudungun.

<sup>7</sup> *Malen*: niña en mapudungun.

<sup>8</sup> En Youtube se encuentra el registro de la obra. La coreografía descrita se observa entre los minutos 15:45 y 17:00. *Registro Malen Octubre 2017* disponible en el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IslhLRZMPHg&t=890s>.

<sup>9</sup> (Inti).

<sup>10</sup> Gesto que se observa desde el minuto 54 al 55 en el registro de la obra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IslhLRZMPHg&t=890s>.

<sup>11</sup> Cuéllar, Natalia. “Mesa 2 Aperturas”. *Conversatorio Cuerpos, danzas y memorias: transmisiones, activismos y resistencias en Chile*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile. 23 agosto 2019.

<sup>12</sup> *Trewa*: perro en mapudungun.

<sup>13</sup> El carabnero Cristián Rivera fue citado a juicio el 18 de enero del 2019 por el ataque a Brandon Hernández ocurrido el 18 de diciembre del 2016. El fallo decretó una condena de libertad vigilada, aunque los cargos iniciales dictaban al menos tres años de presidio.

<sup>14</sup> “*Amulpüllin* es la parte más importante del *eluwün* o ritual funerario mapuche que se oficia en honor a una persona fallecida de cierto estatus social” (Echeverría 840).

<sup>15</sup> Agradecemos a Cristián Opazo por la lectura de este manuscrito en su versión preliminar del año 2019.

## Trabajos citados

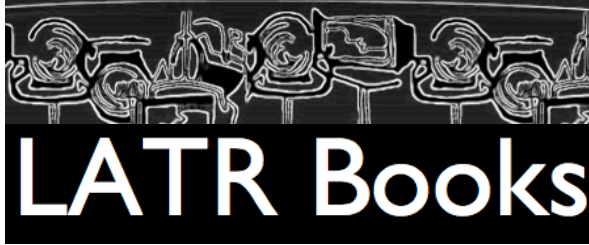
Allouch, Jean. “Ajó: el duelo según Kenzaburo Oé”. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. El cuenco de plata, 2011, págs. 333-37.

Alvarado Lincopi, Claudio. “Silencios coloniales, silencios micropolíticos. Memorias de violencias y dignidades mapuche en Santiago de Chile”. *Aletheia*, vol. 6, núm. 12, 2016, págs. 1-17.

Antileo, Enrique. “Migración Mapuche y continuidad colonial”. *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Ed. por Héctor Nahuelpan et al., Comunidad de Historia Mapuche, 2012, págs. 187-208.

- Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus, 2012.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. "Introducción. Lenguas, lenguajes y literaturas de Abiyala: ¿Descolonizando o re-colonizando en la era del capital extractivista?" *LASA Forum*, vol. 50, núm. 1, 2019, págs. 6-10.
- Carvajal, Fernanda, y Camila van Diest. *Nomadismos y ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Cifuentes, María José. *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. LOM Ediciones, 2007.
- Corominas, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Editorial Gredos, 1987.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.
- Donoso, Catalina. "De la biografía a la espacialidad: una historia de la biografía de KIMVN Teatro". *Dramaturgias de la resistencia. Teatro Documental Kimvn Marry Xipantv*. Centro de Estudios Interdisciplinarios e Indígenas Pehuén Editores, 2018, págs. 13-16.
- Echeverría, Andrea. "La representación del ritual funerario mapuche en *Reducciones* de Jaime Huenún". *Latin American Research Review*, vol. 52, núm. 5, 2017, págs. 838-53.
- González, Paula. *Dramaturgias de la resistencia. Teatro Documental Kimvn Marry Xipantv*. Centro de Estudios Interdisciplinarios e Indígenas Pehuén Editores, 2018.
- Goycoolea, Ignacia. "Entrevista Paula González Seguel, directora de *Trewa. Estadonación o el espectro de la nación*. Resignificar el dolor a través del teatro". *Teatro UC*, 2018. <http://teatrouc.uc.cl/noticias/451-entrevista-paula-gonzalez-seguel.html>.
- Gutiérrez, Pía. "Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940". *Palimpsesto*, vol. 7, núm. 11, 2017, págs. 191-205.
- Hurtado, Lorena. "Prácticas y representación entre danza, historia y memoria en Chile 1978-2013". *Revista Interdanza*, vol. 37, núm. 4, 2016, págs. 12-23.
- Inti, Mati. "Daniela Catrileo, poesía mapuche: kimün, lengua, wirin y feminismo". *Enfant Terrible*, 2019. <https://enfant-terrible.info/derechos-humanos/daniela-catrileo-poesia-mapuche-kimun-lengua-wirin-y-feminismo/>.
- Kelly, John, y Martha Kaplan. "Rethinking Resistance: Dialogics of 'Disaffection' in Colonial Fiji". *American Ethnologist*, vol. 21, núm. 1, 1994, págs. 123-51.
- Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego Mercat de les Flors Universidad de Alcalá, 2008.
- Llamunao Vega, Carla Fernanda. "Representación de las mujeres en el relato testimonial *Katrilef* de Graciela Huinao". *Documentos Lingüísticos y Literarios UACh*, núm. 34, 2016, págs 67-79.

- Longoni, Ana. “¿Quién le teme a los escraches?” *América*, núm. 51, 2018. <http://journals.openedition.org/america/1904>.
- Lucero, María José. *Ausencia del cuerpo y cosmología de la muerte en el mundo mapuche: memorias en torno a la condición de detenido desaparecido*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2017.
- Nahuelpan, Héctor. “Formación colonial del Estado y desposesión en Ngulumapu”. *Ta ññ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Comunidad de Historia Mapuche, 2012, págs. 123-56.
- Nahuelpan, Héctor, y Jaime Antimil. “La lucha mapuche por la vida frente a un nuevo proyecto racial global”. *LASA Forum*, vol. XLVIII, núm. 2, 2017, págs. 37-38.
- Santi, Marietta. “La mujer mapuche florece en la danza. Nota sobre Malen”. *Tiempo de danza*, oct. 2017, págs. 11-13.
- Schechner, Richard. *Estudios de la representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Segato, Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón Editores, 2013.



To order our publications:  
<https://latrbooks.ku.edu/related-links>

More about our publications at:  
<https://latrbooks.ku.edu/publications>

Posmodernismo  
y teatro en América Latina:  
ANTOLOGÍA CRÍTICA



EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA

Beatriz J. Rizk  
Luis A. Ramos-García  
Nelsy Echávez-Solano