

LA CELEBRACIÓN DE LA IDENTIDAD (Teatro mapuche)

por

Francisco C. Balcala

"(...) la invasión cultural (...) siempre incluye una visión localista de la realidad, una percepción estética del mundo, e impone una visión del mundo a otra. Implica la 'superioridad' del invasor y la 'inferioridad' del invadido, como también la imposición de valores por parte del primero."

Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*

Luisa Calcumil es una dramaturga, autora y actriz mapuche. Nació en Río Negro, en la localidad de General Roca, antiguamente llamada Fishke Menuco —que significa Pantano Frío—, el 18 de febrero de 1950. Tuvo una temprana formación en el teatro. No solo encarnó personajes mapuches, también participó en obras de Bertolt Brecht, Roberto Arlt y otros autores reconocidos. Ha recibido muchos premios por sus trabajos como actriz y autora. En cine participó de películas como *Gerónima* y *Caleuche* y *La nave de los locos*. Luego, como dramaturga y actriz en *Es bueno mirarse en su propia sombra*, escrita y estrenada en 1987, *La tropilla de Ruperto*, espectáculo de humor paisano estrenado en 1988, *Aukin mapuche meu*, obra pedagógica de recopilación y explicación de aspectos de la cultura mapuche, estrenada en 1990, *Alma de maíz*, creación en equipo junto a Hugo Aristimuño, con inclusión de textos de Eduardo Galeano, *Memoorias del fuego*, y *Artistas del patio*, escrita en 1996 y estrenada en 1997. Recorrió casi todo el país con sus espectáculos. También pudo representarlos en España y Dinamarca. Es, a través del teatro, que intenta mantener vivas las costumbres, tradiciones y formas de vida de su pueblo. Algunos denominan a su teatro: "antropológico", "del pueblo" o "independiente". Lo importante

es que se trata de la primera dramaturga en escribir literatura/teatro indígena en la Argentina.

Es mi intención analizar la identidad cultural en la autora aborigen, teniendo en cuenta tres enfoques: mujer, mapuche, artista.

LA MUJER

Asomada la niña a la ventana
soñó tanto...

La mujer, tras el amplio mirador
pensativa...

Ya está la anciana sola en su retiro
dulce y leve.

María Beneyto, *Canción olvidada*

En el estudio «Discurso femenino o voces de la diferencia en la poesía contemporánea», Candelas Newton, se plantea el paradigma de la existencia marginada de la mujer: ya sea, por el prejuicio de la sociedad occidental-cristiana-cosmopolita, de la cual son relegadas —e incluidas en otros grupos minoritarios—, o bien por propia voluntad, lugar desde el cual expresan su experiencia negativa de exclusión.

Por su parte, Francine Masiello en *Entre civilización y barbarie*, establece que el lugar que ocupa actualmente la mujer en la Argentina es el resultado del proyecto moderno (progreso, cientificismo, capitalismo, nacimiento del Estado-Nación) instaurado a partir de 1880, proyecto que, entre otras características, asociaba a la mujer con los quehaceres domésticos y la familia, la vida privada, la irracionalidad o el sentimentalismo.

Actualmente, según el artículo «El fenómeno

en occidente», de Marta Vassallo, el 40% de las mujeres argentinas sufre maltrato físico y/o psíquico. Las leyes sancionadas no amparan la totalidad de los abusos cometidos (principalmente en el seno de la familia) y muchas veces se minimizan las penas. La sociedad fomenta la cosificación y transformación de la mujer en mercadería de consumo.

Por último, y en lo referente a la literatura, si revisáramos los cánones de obras occidentales (según Harold Bloom), los premios internacionales —y por qué no, nacionales— y el papel de la mujer en la literatura, como personaje o escritora, concluiríamos en que su reconocimiento es una rareza.

Partiendo de estos presupuestos, Luisa Calcumil, como muchas otras mujeres artistas, deben resolver el interrogante: ¿desde qué lugar y cómo escribir? Existen varias alternativas: la sumisión, la rebelión, la conciliación.

Como pasa con Domitilia o Rigoberta, el hecho —me parece— tiene que ver con que en América la mujer es la encargada de transmitir la cultura. La conoce. La mujer transmite los valores morales, los ejerce, y es por eso, creo, que resulta que las mujeres caen en una mayor discusión.¹

El *lugar* de la mujer, y en especial el de la mujer mapuche, es el de mantener la cultura: las tradiciones, las costumbres, los modos de vida. Su papel es garantizar que de generación en generación se conserven y valoren las esencias de cada individuo, de la familia y del pueblo. No para repetirlo mecánicamente o memorizarlo, sino para recrearlo y actualizarlo. Alguien preguntará: ¿por qué la mujer y no el hombre? La razón es que la mujer es símbolo y principio de la naturaleza, madre y dadora de vida; lleva en su sangre el origen y el destino de su grupo. Sin embargo, a Luisa Calcumil, como a muchas otras mujeres de su raza, se les agrega un desafío: la aculturación. Es decir, como mapuche es una responsabilidad y también un honor transmitir la cultura; sin embargo, como mujer occidental,

hereda una imagen cargada de prejuicios que minimiza y margina su condición. ¿Es consciente de la reponsabilidad de articular ambas culturas sin que una anule a la otra? Ser consciente de esto, ¿le dificulta la tarea ancestralmente realizada por las mujeres? ¿Qué criterios debe adoptar para seleccionar los elementos de la nueva cultura? ¿Qué consecuencias puede traer a su comunidad?

En nuestras comunidades no existe la competencia con el hombre. Los hombres sienten orgullo de tener mujeres que se destaquen, mujeres que quieran sobresalir. Ellos sienten mucho orgullo por eso. A mí me fortalecen mucho los hombres, especialmente los hombres mayores. Yo tengo mi base, mis convencimientos, mi consejo más lúcido y profundo de los mayores. Cuando yo tengo dudas, cuando siento que la sociedad impone un modo de vivir que atenta todos los días, que se impone sobre nuestra armonía y nuestras elecciones, yo converso con ellos y recupero un poco de verdad y de acierto. (*Gestos*, pág. 204).

Las mapuches no son las caciques de una sociedad matriarcal, ni tampoco las líderes de un movimiento feminista, menos aún, las “amazonas” argentinas o chilenas; son la expresión de una identidad, de una voz de mujer que no busca “devolverle a la conquista con la misma moneda”, pero que sí desea igualdad y complementación entre la especie humana y entre las culturas.

Parfrasenado los versos de Beneyto: la niña, la mujer, la anciana, juntas simbolizan lo atemporal de la cultura, es decir: el futuro, el presente, el pasado. Además, el sueño, el pensamiento y la experiencia son sus elementos constituyentes. Es la naturaleza y las divinidades, los antepasados, quienes, a través de las mujeres, renuevan cíclicamente la historia para no olvidarla, para hacerla renacer.

LA MUJER MAPUCHE

Hace un par de años, y hablando del tema de la conquista, precisamente, un periodista se acercó a una abuela mapuche de más de cien años y le preguntó:

"Abuela, ¿usted qué opina de la conquista?" –"¿Qué conquista?", a mí todavía no me conquistaron, yo todavía estoy corriendo", contestó la abuela.

Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro

El nacimiento de la etnia mapuche sigue siendo un misterio. Sin embargo se sabe que hace dos mil años ya estaban asentados al oeste de la Cordillera de los Andes y que, en tiempos prehispánicos, comenzaron a poblar la región oriental. Originalmente eran pastores y agricultores semisedentarios. Se destacaron por la platería y el tejido, por su organización social, sus creencias y su lengua (oral), *mapudungun*, la cual hoy se sigue enseñando en las escuelas. Influyeron en gran parte en otros grupos aborígenes del territorio (tehuelches, pehuenches y ranqueles). Fueron célebres por oponer resistencia al imperio incaico y luego a los españoles (éstos los denominaban *araucanos*).

En la actualidad las comunidades viven en Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz, como en otros enclaves de la Pampa y Buenos Aires; también en Chile. Se dedican, principalmente, a la cría de ovejas, chivos y vacas, entre otras actividades agrícolas. Sin embargo, el impacto de la explotación forestal –que reduce el espacio vital destinado a los cultivos de subsistencia y deteriora la calidad del suelo– provoca una constante migración forzada de la población hacia las ciudades.

La esencia de este pueblo se sintetiza en su nombre: *mapu-* (tierra), *-che* (gente). La cosmovisión pasa por su relación con la naturaleza; todo su arte y forma de vida están intrínsecamente relacionados con ella. La tierra es el lugar donde yacen sus ancestros y donde moran sus dioses, mito fundador y punto de partida de la representación simbólica, fundamento ritual y elemento constitutivo de su cultura. Muy a pesar de ello, el presidente de la corporación maderera de Chile, José Ignacio Letamendi, declaró en octubre de 1999:

Bajo ningún pretexto, y no importan cuáles sean

las circunstancias, le devolveremos la tierra a los mapuches que son incapaces de cultivarla.²

Yo sentía que muchos me palmeaban el hombro y me decían *qué lindo que seas mapuche* (...) y, además, hay algo que es bastante complejo: *nosotros, los mapuches del lado argentino, nos sentimos argentinos*. (*Gestos* 31, abril de 2001, págs. 200-1).

¿Cómo deberíamos interpretar la palmada en el hombro a Luisa Calcumil? ¿Es acaso un sentimiento de pena o una forma de expresar –por parte de quien palmea– su identificación por el color local, es decir, por lo exótico, lo autóctono (como lo hicieran los indianistas románticos del siglo XIX)? En realidad, el reclamo mapuche pasa por el respeto a lo diferente y por la aceptación cultural en un contexto de democracia. El Estado-Nación debe garantizar el ejercicio de la libertad, y eso implica aplicar la Constitución:

Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos. Garantizar el respeto de su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural; reconocer la personería jurídica de sus comunidades, y la posesión y propiedad comunitarias de las tierras que tradicionalmente ocupan; y regular la entrega de otras aptas y suficientes para el desarrollo humano; ninguna de ellas será enajenable, transmisible ni susceptible de gravámenes o embargos. Asegurar su participación en la gestión referida a sus recursos naturales y a los demás intereses que los afecten. Las provincias pueden ejercer concurrentemente estas atribuciones. (Artículo 75, inciso 17, de la *Constitución Nacional Argentina*)

La identidad se presenta, nuevamente, como el tema transversal. Nuestro pasado no es solamente criollo, sino también aborígen. Es por esto que, teniendo en cuenta las reflexiones hechas por Arturo Jauretche en «De la madre que los parió a todas: *Civilización y barbarie*», del *Manual de zoncetas argentinas*, en el instante en que una Nación es consciente de una necesidad de identidad –no sólo para diferenciarse, sino también para saber quién es–, no sería una bue-

na opción imposter identidades extranjeras: primero, porque las realidades histórico-culturales son distintas; segundo, es el camino más fácil para obtenerla –sólo hay que cambiar nombres propios y fechas patrias–, pero a su vez, más corto para cuestionarla y perderla. Es decir: el no preocuparse por encontrar lo positivo en lo propio –sin dejar de aceptar los desaciertos del pasado–, hace que nos alejemos de nosotros mismos, que neguemos, por ende, nuestra identidad. Es imprescindible invertir el polo –parafraseando al autor– y hacer que lo europeo se adapte y amalgame con lo criollo, lo gaucho, lo indígena. El resultado: el verdadero mestizaje.

LA MUJER MAPUCHE ARTISTA

Una vez más mis paisanos me demostraron que no hay una distancia entre el teatro, la verosimilitud, y lo que es nuestra *ceremonia*.

Luisa Calcumil

El teatro en época colonial cumplía una función religiosa, cultural y social. El método de enseñar *deleitando* implicaba no sólo ver sino, también, participar. Los indios tenían arraigada la idea de pantomima en sus celebraciones o rituales religiosos; esto permitió que la dominación europea (sólo los jesuitas permitían la convivencia de ambas costumbres) fuera menos violenta. Los autosacramentales u obras de Lope de Vega, Quevedo y Calderón de la Barca eran tan sólo algunos ejemplos de dramatizaciones que muchas veces eran traducidas al idioma local y representadas al aire libre o en las iglesias. En la siguiente cita, tomada de los *Memoriales*, de Fray Toribio de Motolinia, se puede observar el efecto del método:

Este auto fué representado por los indios en su propia lengua, y así muchos de ellos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento, en especial cuando Adán fué desterrado y puesto en el mundo.³

En contraste con México y Perú, en Buenos Aires se escribieron obras dramáticas inspiradas

en el sainete español y otros géneros menores con temáticas locales: la relación del criollo con el español (mucho después con el inmigrante), el gaucho y el indio. Existía una visión centralista y autoritaria desde la “capital” del virreinato, que perduraría por muchos años.

Buenos Aires absorbe y sintetiza todas las influencias estéticas teatrales europeas (preferentemente hispánicas) apropiándolas bajo una temática local, desatendiendo la voz del interior. Esto se suma al proyecto moderno gestado previamente e implementado en 1880 y los años siguientes. Así, la metrópolis se instala como faro y referencia para el tratamiento del gaucho, el indio, la inmigración, las costumbres urbanas, etcétera; deja fuera toda otra posibilidad de visión de estas realidades.

Sin embargo, y según la clasificación de Osvaldo Pellettieri en *Cien años de teatro argentino*, a partir de 1960 se produce un período de quiebre. Surge el teatro independiente en sus manifestaciones de teatro de ruptura, teatro popular de resistencia, teatro abierto de identidad y teatro otoñal. Las críticas van dirigidas a la implementación de ese proyecto moderno (que ya el grotesco y neogrotesco habían denunciado), el cual había provocado un vaciamiento de la identidad nacional, un deterioro de la sociedad y un estancamiento económico. Esto permitió incorporar, en pos de una renovación y un cambio, nuevas visiones de aprehensión de la realidad y realidades culturales, nuevas estéticas, nuevas temáticas.

Es en este marco en el cual incorporamos el teatro de Luisa Calcumil, que ella define como popular. La pieza *Es bueno mirarse en su propia sombra* es el primer manifiesto teatral indígena de nuestro país.

(En) *Es bueno mirarse en su propia sombra* yo hablo de nuestros problemas, de nuestra fuerza, de las expectativas de nuestra cultura, de nuestro universo mágico y religioso (*Gestos* 31, abril 2001, pág. 204).

El argumento de la obra se sustenta en la historia de tres generaciones de mujeres mapuches y en cada una de ellas aparece claramente el efecto de la *conquista* y el proceso de *aculturación* que implicó para los mapuches, desde los principios hasta la actualidad. Se inicia y se cierra con una rogativa (plegaria pública en la que se invoca a los dioses y ancestros para que intervengan en favor de los hombres). Los personajes son: la Mujer Antigua, Doña Erminda y, finalmente, Julia, la joven. Esta última sueña con la Mujer Antigua, su abuela, y es visitada por su madre, Doña Herminda. En la puesta en escena no existe un encuentro "real" de las mujeres, sino una transfiguración de una a otra: la misma actriz representa los tres personajes.

En realidad, mi sueño sería poder ser parte de un grupo mapuche de teatro y mi sueño máximo es hacer una película con un director mapuche, camarógrafos, guionistas, técnicos, todos mapuches, donde todos pudiéramos trabajar con verdadera conciencia indígena y proponer nuestra expresión. Y esto no por competir con los proyectos de otra gente, sino porque me parece que hace falta un testimonio genuino que provenga de nosotros mismos. (*Gestos*, pág. 201).

Como mapuche, Luisa Calcumil, tiene el deber de transmitir la cultura. Como dramaturga y actriz ha hecho de su deber una profesión, es decir, ha hecho coincidir la función de una machi (curandera, chaman, consejera, transmisora de costumbres) en la cultura mapuche y la de un artista en Occidente. Ha acercado a las culturas sin negarlas, poniéndose como ejemplo y asumiéndose como puerta de acceso entre diferentes formas de vida y pensamiento. Su finalidad: la identidad.

PULLU HUA (ALMA DE MAÍZ)

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamiento que escapa

al dominio del lenguaje hablado.

Antonin Artaud, *El teatro y su doble*,

Las teatralidades se entienden como serie de imágenes visuales que transmiten los discursos imágenes que son portadoras de mensaje y constructoras o integrantes de un imaginario social, este imaginario social incluye tanto un modo de percibir visualmente el mundo como sus modos de conducta gestual y espectacular. Son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del productor y que requieren ser descifrados por el receptor.

Juan Villegas, *Estudios sobre el teatro latinoamericano*

Teniendo en cuenta recursos e interpretación, examinaré la pieza *Alma de maíz*.

La obra se inicia con la figura de una Mujer Campesina que cuando se encuentra realizando sus tareas cotidianas tiene un *perimontún* (visión, forma de acceder a lo sagrado en la cosmovisión mapuche). Aparece una Mujer Anciana o *machi* en quien se transfigura. Poseída, realiza una especie de ritual y luego vuelve a ser la Mujer Campesina. Ella irá transfigurándose y experimentando diferentes realidades por voluntad de la Mujer Anciana. Primero será el inquisidor Areche y Tupac Amarú y la suerte de este último. Luego, una Niña que utilizando dos mazorcas narra inocentemente el inicio sexual de un hombre y una mujer; al final, es poseída por la Máscara Maléfica. A continuación, un Guerrero Azteca que narra los últimos momentos de Moctezuma. Le sigue Doña Ciriaca, una mujer que con tono jocoso cuenta la triste historia de destierro y cierra con una fábula chistosa. Terminado lo anterior, aparece Domitilia, la boliviana que sufre las desgracias de tener como esposo a un minero y, además, relata con desgarro la pérdida de un hijo por la golpiza de unos soldados. Nuevamente, la Máscara Maléfica se hace presente y violenta los objetos y las ropas de la boliviana. Todo vuelve a la normalidad con la presencia de la Mujer Campesina. Ella hace una rogativa y luego se transforma en Don René, que está solo; éste representa al prototipo del paisa-

no mapuche. Acto seguido, la Mujer Campesina prepara la Danza del Avestruz y la Máscara Maléfica se hace presente creando un caos. Por último, con voz de lamento, la Mujer Campesina se reviste de los ornamentos mapuches y como si fuera la Mujer Anciana, se dispone a cantar una canción de esperanza frente a la destrucción.

Tema

Es el de las consecuencias de la Conquista en América (realidades históricas y actuales) y el peligro de olvido de la cultura y la propia identidad.

Personajes

Mujer Campesina, Mujer Anciana, Areche, Tupac Amarú, Niña, Máscara Maléfica, Guerrero Azteca, Moctezuma, Doña Ciriaca, Domitilia, Soldados y Don René.

Estructura externa

Los actos están marcados por los apagones: no existe el telón. Las luces y los sonidos anuncian los cambios de escena (entrada y salida de personajes, en este caso, transfiguraciones) que en algunas oportunidades coinciden con los cambios de actos. Aparecen muchas anotaciones (didascalias) de la autora haciendo referencia a la obra; pocas a la dramaturgia. Los elementos utilizados son simples, al igual que los austeros decorados. El espacio escénico es aprovechado en su totalidad. Los tiempos de los actos son reducidos: la mayoría está muy cargada de movimientos, luces, sonidos, más que de palabras. Abundan los soliloquios y por momentos se rompe la división actor-público.

Estructura interna

La obra se inicia con el encendido de las luces sobre el escenario y la presencia de la Mujer Campesina (MC) sentada junto al fuego (es el elemento transformador, regenerador, purificador), y realizando sus tareas cotidianas. Aparecen el viento, los sonidos y un grito (son llamados, vocativos, elementos que generan cambios).

El personaje busca –temeroso y arrojando sal por todo el escenario (presencia de lo vivo, lo puro, lo valioso)– de dónde proviene ese sonido: en el horizonte, en el cielo (morada de lo sagrado, de los antepasados, de lo espiritual), aparece suspendida una anciana (AN) –símbolo de lo ancestral, una *machi*–. La MC tiene una experiencia extrasensorial, una visión (*perimontún*, forma de acceder a lo sagrado) la cual le permite establecer el contacto. Acompaña este encuentro con una canción (todo refuerza la comunicación, el diálogo con el más allá). Según Cirlot “...todo rito es una cita, es decir, una confluencia de fuerzas y ordenaciones”.⁴ Las fuerzas que confluyen son: cielo-tierra, perfección-imperfección, divino-humano, espiritual-corporal, ancestral-actual.

Ahora es la AN la que canta, mientras se da la primera transfiguración o fusión de personajes: MC en AN. Se acerca al centro y traza con sus pies un laberinto en la sal desparramada por la MC, indicando la necesidad de búsqueda de un centro por parte de los habitantes de la Tierra: ella se ofrece como guía, como mediadora entre el Bien y el Mal; esa es su misión. Empuja un carro lleno de objetos (son elementos salidos de la naturaleza) que distribuye, luego, en el escenario (tierra, naturaleza) a modo de ceremonia. Su carácter sagrado, espectral, es acompañado por la luces de fondo que contornean su cuerpo y la asocian a los truenos y al viento.

Se da la segunda transfiguración. Reaparece la MC. Retirada ya la AN, observa los objetos y selecciona un manto incaico con plumas. La luz cambia. Ocurre una tercera transfiguración, esta vez, en el Inquisidor Areche (AR) y en Tupac Amaru (TA) que en quechua significa: resplandeciente serpiente, es decir, era un atributo que engrandecía y daba poder a los hombres elegidos para gobernar, infundía respeto y miedo. Se establece un diálogo violento entre ambos. Poseída, la MC, representa alternadamente a los dos.

Vuelve a ser otra vez ella, la MC. Toma el manto y narra (la cultura mapuche se caracteriza por la transmisión oral, de generación en generación, de leyendas, mitos y costumbres) el final

del cacique (TA) en manos del hombre blanco (*huinca*). Aparecen aquí elementos interesantes para analizar. Seres míticos como la araña (la cual enseñó a tejer a las mujeres mapuches) y los caballos (*kauellu*, a los cuales pudieron domesticar y fueron fundamentales en su defensa contra los invasores); la sequía y la lluvia (elementos contrapuestos que indican muerte-vida, transformación, cielo-tierra), y los puntos cardinales (simboliza el *Tawantinsuyu* incaico, esto es que Cuzco se había dividido en cuatro regiones: *Chichay-suyu* N, *Qullan-suyu* S, *Kuntin-suyu* E, *Antin-suyu* O). Por último, en esta escena la MC se tranfigura por cuarta vez, cae al piso y simula el desgarramiento, muerte y ascensión de TA. Se podría interpretar que la aparición de lo incaico hace mención al intento de dominio que esta civilización ejerció sobre los mapuches. Por lo demás, el maíz es un alimento común de ambos grupos aborígenes.

La luz cambia y se vuelve cálida. La MC se tranfigura en una Niña (Ñ). Su movimiento, junto a la intensidad de la luz, forma un signo de vitalidad. Simultáneamente distribuye los maíces (símbolo de fertilidad, de alimento). Acompaña esta acción con gritos. Luego toma dos maíces y recrea un diálogo, como si fueran un Hombre y una Mujer. Se establece la inocencia y la iniciación sexual. La vitalidad, el maíz como símbolo fálico y de fecundidad.

La escena de alegría, música y danza se interrumpe con los ladridos de los perros, sonidos de tambores terroríficos (en este caso sonidos ancestrales relativos al Mal) y un oscurecimiento de la escena. La Ñ oculta los maíces con las cenizas (símbolo de finitud). El terror la arrastra hacia la máscara maléfica (transformación y representación de lo maligno-espiritual) y la posee. La Ñ toma la máscara, se la coloca y comienza a realizar movimientos bruscos; esparce y arroja los maíces por todo el escenario. La acción se interrumpe cuando ésta desaparece de la escena.

Se oye un grito en la oscuridad. Aparece un Guerrero Azteca (GA) que ejecuta una danza gue-

rrera. El clima se corta al escuchar algo extraño. El GA comienza un soliloquio. En él narra el mito del dios *Quetzacoalt* (divinidad maya), su regreso inesperado y la codicia del oro. Luego, se reviste de Moctezuma y representa su final "cobarde". El apagón cierra la escena. Así como se interpretó lo incaico, lo mismo podemos decir de lo maya. En síntesis, el tema que los vincula a todos es la visión intercultural de la obra y la identificación del dolor por la conquista, más allá de los pueblos.

A continuación, una luz cenital se enciende y aparece Doña Ciriaca (DC), que con un lenguaje aculturado (es decir, mezcla de español e indio; si-milar al gauchesco), cuenta una historia, que se asemeja a la vivida por la Ñ. Sin pausa da comienzo a la historia de la cual es protagonista. Re-fuerza la idea del exterminio realizado por el hombre blanco y el exilio forzoso desde su pueblo. La escena se cierra con un chiste, la fábula del león y el zorro. Las referencias hechas por DC no tienen que ver tanto con la llegada de los españoles, sino con las políticas de los primeros criollos que intentaron la independencia y el dominio del territorio.

Una voz que canta una baguala (canto típico del noroeste argentino) anticipa la aparición de la MC. En época de *Las Fiestas de San Juan*, ésta narra el hecho de los mineros bolivianos y su situación desfavorable. Luego, revistiéndose de colla, la MC se tranfigura en Domitila (D), una boliviana. Cuenta ella cómo es su vida, el altercado con los soldados y el trágico y desgarrador final. La escena se cierra con su salida. Los autores no dejan nada al azar. Conservando un orden cronológico, vemos la relación Indio-Hombre blanco: período de la conquista; período de la independencia; y, por último, el actual, en que existe la explotación de los pueblos aborígenes.

Nuevamente, aparece la máscara maléfica con la vestimenta de la boliviana en la mano. Sacude en forma violenta y arroja al piso las prendas. Apagón. Esta será en adelante la suerte de los que se rebelen. No hará falta interpretar quién

es la máscara. Cualquier ser humano la puede llevar.

En la oscuridad, se escucha una rogativa de la MC: "...Te llamo, hombre de mi tierra, y con la misma fuerza que te hace raíz desde siempre, me emociona tu porfía, que busca una sonrisa en tu corazón acongojado... Manuel..., Cirilo., Juan..., Cipriano..."⁵

Sale un personaje con una máscara que representa la figura de un paisano llamado Don René (DR). Los ritmos de este personaje están marcados por la aparición de la música que lo conduce a la danza. DR simboliza a "nuestra gente"; es decir, a la gente mapuche actual. El despojo de la bombacha y las alpargatas implica la transfiguración y el cambio de personaje.

Los elementos para la *Danza del Avestruz* (*Choique Purrúm*) están dispuestos: el *kultrum* (instrumento de percusión, que simboliza el Universo), la *trutruca* (instrumento de aire, que simboliza armonía entre hombres y dioses), el fogón, el *mudai* (bebida ceremonial). Mientras prepara el rito, canta y agita unos cascabeles. La danza es de movimientos circulares. Todo se desvanece con el oscurecimiento de la escena.

La máscara maléfica ingresa con sonidos y luces, otra vez, arroja y desordena todo lo que hay a su paso. Se retira. Todo tiene su significado: no solo destruye las riquezas materiales, sino también, las costumbres, tradiciones y modos de vida.

Con música de lamento, la MC ingresa con un carro vacío (relación con la primera escena de la Anciana). Esto significa la abundancia del principio y el saqueo del final. La MC toma un elemento distintivo de cada uno de los personajes, rescata lo más valioso de cada vida; y lo dispone alrededor del fuego. Junta los maíces, los pone dentro del carro (*chigua*) y, cantando, los eleva ofreciéndolos.

La MC se reviste de ropajes y accesorios mapuches, se ubica en el centro y dirige al público unas palabras:

Hoy he venido a ofrecer mis manos...
para acariciar la mañana como el rocío a la

/alfalfa...

a buscar en tus ojos la esperanza...
de los que riegan la tierra con sus lágrimas...⁶

Los maíces son arrojados nuevamente al escenario, al laberinto. La cosmovisión es cíclica. Como en el principio de la obra, se intenta reestablecer el orden y acercar nuevamente a los hombres al centro. ¿Quiénes serán los guías? Los dioses, los espíritus, los ancestros...

En la literatura argentina los discursos que marcan la diferencia entre centro y periferia han quedado reducidos a los espacios de ciudad: conventillo, bar, prostíbulo; es decir, todo desde una visión urbana. Ya no se atiende a la polaridad ciudad-campo. Por otra parte, casi siempre prevaleció —quizá hoy continúe— la mirada del criollo u hombre urbano por sobre las demás: la del gaucho, inmigrante, indio. También, los cánones occidentales —europeos—, se erigen como modos de interpretación de la cultura nacional.

Partiendo de este presupuesto, busqué quitarle el carácter de voz marginal a los enfoques hechos acerca de la identidad por Luisa Calcumil: mujer, mapuche, artista. El fin es el de contribuir a incorporar su expresión como parte de lo nacional y no como localismo o exotismo. Si bien existen diferencias, no creo que eso implique una separación, sino un desafío que traerá como fruto el enriquecimiento del ser cultural argentino.

NOTAS

¹GEIROLA, Gustavo. Luisa Calcumil: «Teatro, cine y lo mapuche ancestral». *Gestos* 31, abril 2001, pág. 204.

²MASSARDO, Jaime. «Los mapuches chilenos, asesinados a fuego lento». *Le Monde Diplomatique*, Edición Cono Sur, N° 4, octubre de 1999

³DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique. *Reseña histórica del teatro en México*, 4 vol., México D.F., 1985, págs. 7/8.

⁴CIRLOT, Juan E., *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Ediciones Siruela, 2000, pág. 391.

⁵CALCUMIL, Luisa y ARISTIMUÑO, Hugo M., *Alma de Maíz (Pullu huá)*, Río Negro, 1991, pág. 6.

⁶CALCUMIL, Luisa y ARISTIMUÑO, Hugo M., *Alma de Maíz (Pullu huá)*, Río Negro, 1991, pág. 8.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Teatro breve contemporáneo argentino*. Bs. As., Colihue, 1992.

AA.VV., *Los orígenes de la antropología*, Bs. As., CEAL, 1977.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Realismo mágico y otros ensayos*. Bs. As., Monte Ávila editores, Bs.As., 1976.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Bs. As., Sudamericana, 1976.

CALCUMIL, Luisa y ARISTIMUÑO, Hugo M. *Alma de Maíz (Pullu huá)*, Río Negro, 1991.

CAMPS, Sibila, *Los pueblos indígenas*, Bs. As., Clarín, enero de 2001.

CIRLOT, Juan E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Siruela, 2000.

DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, 4 vol., México D.F., 1985.

ERIZE, Esteban, *Diccionario Mapuche*, Bs. As., Editorial Yapun, 1989.

FAVRE, Henri, *El indigenismo*, México D.F., FCE, 1998.

FOERSTER, Rolf, *Introducción a la religiosidad mapuche*, Santiago, Colección Imagen Chile, Ed. Universitaria, 1993.

FOSTER, David W. *Prolegomenon to an investigation of regionalism in argentine literature*, *Hispanic Journal*, vol. 14, N° 2, 1993.

GEIROLA, Gustavo, «Luisa Calcumil: Teatro, cine y lo mapuche ancestral», *Gestos* 31, abril 2001.

KOESSLER-ILG, Bertha, *Cuentan los araucanos*, Santiago, Ediciones Mundo, 1996.

LATORRACA, Martín y MONTERO, Hugo, *La tierra envenenada*, *Le Monde Diplomatique*, Edición Cono Sur, N° 43, enero de 2003.

MARTÍNEZ SARASOLA, Carlos, *Los hijos de la tierra*, *Historia de los indígenas argentinos*, Bs. As., Emecé, 1998.

MASSARDO, Jaime, *Los mapuches chilenos, asesinos a fuego lento*, *Le Monde Diplomatique*, Edición Cono Sur, N° 4, octubre 1999.

MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, México D.F., FCE, 1999.

PELLETIERI, Osvaldo, *Cien años de teatro argentino*, Bs. As., Galerna, 1994.

VASSALLO, Marta, *El fenómeno en occidente*, *Diario Le Monde Diplomatique*, Edición Cono Sur, N° 23, mayo de 2001.

Francisco C. Balcala es maestro y profesor en Letras. Próximo a licenciarse por la USAL, se desempeña como docente en EGB 3, Polimodal y Adultos.

Biblioteca Central

Acceso on line a revistas en texto completo

La Biblioteca Central de la USAL suscribe varias bases de datos que brindan acceso a través de Internet a miles de revistas académicas y científicas, lo cual equivale a millones de artículos en texto completo con información actualizada diariamente. Las bases de datos suscriptas son:

COMPUTER DATABASE para informática; EXPANDED ACADEMIC ASAP INTERNATIONAL para humanidades, ciencias sociales, ciencia y tecnología, ciencias de la salud, etc.; GENERAL BUSINESS FILE INTERNATIONAL para economía; HEALTH REFERENCE CENTER ACADEMIC para ciencias de la salud; INFOTRAC ONEFILE para humanidades, ciencias sociales, ciencia y tecnología, ciencias de la salud, etc. y NEWSPAPERS DATABASE incluye importantes periódicos internacionales

Las mismas son para uso exclusivo de la comunidad universitaria de la USAL. ¿Cómo acceder a esta información? Si Ud. se encuentra dentro de la USAL: Puede acceder libremente desde la página web de la RedBus <http://www.salvador.edu.ar/svl.htm> a la opción Bases de Datos y encontrará el enlace correspondiente.

Si Ud. se encuentra fuera de la USAL: Debe solicitar el password de acceso al Centro de Consultas de la Biblioteca Central (Tel: 4371-0422 / E-mail: uds-bib1@salvador.edu.ar).

¿Cómo aprovechar este recurso? Durante todo el año, en Biblioteca Central, se ofrecen cursos de capacitación en el uso de este recurso informático: miércoles de 15 a 16 y viernes de 10 a 11 hs. Sin inscripción previa.