



Tierra, templo: escenario. Un acercamiento al teatro de Luisa Calcumil

Yamila Grandi

(Universidad de Buenos Aires)

1. Introducción

En el presente trabajo nos proponemos indagar en la propuesta escénica de la teatrística de origen mapuche Luisa Calcumil, quien encuentra en su cultura ancestral tema y motivo de su teatro, y así se presenta:

Nosotros somos mapuches, que quiere decir, "gente de la tierra" que no es lo mismo que decir dueños de la tierra. La tierra es también toda la naturaleza. Nuestra cultura se explica a través de ella; la tierra es la casa que tenemos en este mundo. Cada uno de nosotros tiene una ligazón con algún elemento de la naturaleza. Yo, Calcumil, pertenezco al linaje del oro, otros son del linaje del río, del cóndor. Cada familia tiene su canto sagrado. Por eso, la mujer mapuche tiene que seguir cantando, porque canta al linaje y esto sirve para fortalecer a los ancestros y a las generaciones futuras¹.

Para ella, la labor teatral es una práctica que excede lo estético y tiene una dirección definida. Está totalmente emparentada con su identidad y con la función social que a esta identidad le otorga. Así, el teatro se torna espacio de producción y reflexión; ámbito propicio donde pensarse y construirse identitariamente tanto en el fuero íntimo, como de cara a los demás. Se trata de una situación que no deja de ser compleja:

es algo que es muy delicado. Es peligroso porque estamos de moda, pero creo que hay otro camino en esto. Yo digo que soy indígena pero ¿para qué? Para mí es un sueño. El sueño es ayudar a que no existan más las diferencias entre las razas. Y cuando entendamos que todos somos iguales,

¹ Entrevista realizada por Susana Yappert para su nota "Siento nostalgia del tiempo", publicada en el diario Río Negro, 22 de enero de 2005.

con iguales derechos, quizá cuidemos más a nuestros hermanos y a nuestra tierra.²

En tal sentido, entendemos que para acercarnos a nuestro objeto de estudio, es imposible desestimar la cuestión mapuche y su imaginario (en términos ancestrales, históricos y actuales), en tanto que es allí donde se origina tanto el material que le da sustento a dicha producción, como el motor de la misma.

El abordaje del tema mapuche por una integrante de su comunidad, supone en sí mismo un discurso, y es justamente ese discurso el que llama nuestra atención.

El trauma de la conquista, la situación actual de precariedad en la que viven los hijos de la tierra³, son temas que no necesitan explicitarse en estas obras teatrales: inevitablemente circulan como parte del acontecimiento escénico, otorgándole sentido previo a cualquier emisión. Esta situación ubica a las producciones de Calcumil en un lugar específico de emisión y también de recepción: antes de subirse el telón, el público ya sabe que aquello que va a ver tiene detrás una historia de siglos y un doloroso presente. Asimismo, este teatro, en su rescate de elementos propios de su cultura, al mostrarlos la difunde y opera pedagógica y políticamente instalando el tema y ampliando el espectro.

Desde nuestra perspectiva, no importa tanto la reconstrucción que esta teatrística realice de aquellos elementos que toma de su cultura, sino el efecto de discurso que genera en sí mismo ese gesto. Acompaña a esto, el hecho de que ella, en tanto productora contemporánea, crea partir de las nociones actuales de lo teatral. En efecto, ella como artista no nace del vacío, sino que se ha iniciado en su formación actoral en un taller de teatro en su provincia, al tiempo que trabajó en diferentes películas y participó y participa de festivales nacionales e internacionales (es decir que hace y tiene acceso al consumo de todo tipo de propuestas escénicas contemporáneas).

² Susana Yeppert, ob. cit.

³ Para mayor información sobre el tema sugerimos visitar la página web de la Organización de las Naciones y Pueblos Indígenas en Argentina (ONPIA): <http://www.onpia.org>

En tal sentido, nuestra mirada estará atenta por considerar y relacionar al pasado ancestral mapuche con el trauma de la conquista, pero entendiendo a la posmodernidad como contexto actual de producción.

Acompañarán el recorrido de esta panorámica ciertos elementos que encontramos primordiales: lo ritual (ligado a lo ancestral, pero también a la teatralidad) y la representación (como medio de expresión y conocimiento), como así también la relación entre la expresión teatral y el poder.

Para dar cuenta de todo esto, proponemos presentar primeramente al teatro de Calcumil en su contexto, para luego realizar un recorrido por la historia de lo ritual y el teatro a fin de mencionar los elementos necesarios para el posterior análisis.

2. El teatro de Luisa Calcumil y la recuperación de una cultura

2.1. La gente de la tierra

Si bien la conquista data de siglos atrás, la puesta en marcha en concreto de la apropiación y exterminio de los pueblos originarios del sur de nuestro país se materializa con la llamada conquista del desierto (eufemismo con el cual se pretende desestimar que esas tierras estaban pobladas por gente a quienes les fueran usurpadas y muertos 20.000 indios). Encabezada por Roca en 1879, esta campaña, tendrá dos caras: por un lado, colabora en la inserción de la Argentina en el sistema imperialista⁴, posibilitando el latifundio, y, por otro, produce en los mapuches un cambio radical en todos los órdenes de sus vidas.

⁴ Marcos Jiménez Zapiola en su texto "En torno a la formación del régimen oligárquico" señala que la existencia de cuatro etapas. La tercera, de "importación de capitales" será caracterizada por la elaboración a gran escala de excedentes invertibles británicos y la especialización agro-exportadora. Puntualiza Zapiola al respecto: "en nuestro país, la inserción nacional en el sistema imperial británico no fue, mal que le pese a los simplificadores del pasado, el resultado automático del surgimiento de Inglaterra como potencia hegemónica. Por el contrario, costó muchos años de sangre y fuego a los intereses imperialistas y a los aliados locales lograr que la Argentina estuviera en condiciones de convertirse en granero del imperio y a la vez en su fuerte deudora. (...) las leyes contra la "vagancia", las campañas contra el indio, el alambrado y la inmigración masiva marcan las sucesivas etapas de un proceso cuya dimensión política se expresó en la

Como señala Martínez Sarasola⁵, antes de la conquista, la economía mapuche era próspera; ellos estaban bien alimentados y nada les faltaba; el intercambio con los poblados trasandinos compensaba alguna carencia y aumentaba su tranquilidad.

Finalizada la campaña roquista, dicha prosperidad se tornará desdicha y despojo. Allí donde antes la gente de la tierra había reinado con exclusividad, encontraba ahora un ir y venir de nuevos hombres, situaciones y conflictos, provocados por la ocupación violenta de millones de hectáreas: sus hectáreas.

Sigue Martínez Sarasola:

Con su regreso los mapuches soportaron una doble crisis cultural: la de la tierra irremediamente perdida y la del caos que crecía en ella. Primer porque los territorios estaban ocupados por un sinnúmero de personajes, nuevos dueños de la situación: militares, pioneros, gringos, sacerdotes, comerciantes y especuladores se disputaron el reparto de tierras y hombres. Segundo porque el paisaje había cambiado: donde antes se levantaban las orgullosas tolderías y las praderas pletóricas de caza, agua y posibilidades de vida libre, ahora se alzaban uno tras otro los fortines, las brigadas, y demás asentamientos militares que a su vez daban lugar a la fundación de ciudades.⁶

Se suma a este desgarro cultural, la imposición tajante por parte de los conquistadores de la escritura como principal columna de su sistema. Este detalle no es en absoluto menor, ya que la cultura subyugada es eminentemente oral: “¿por qué me matas?, si no comprendo/tu libro no habla/quiere callar” sintetizará luego el cantante popular Victor Heredia en Taki Ongoy, su trabajo discográfico sobre la conquista americana.⁷

liquidización del federalismo” en El régimen oligárquico. Materiales para el estudio de la realidad argentina hasta 1930, Buenos Aires, Amorrortu, 1975; p. 12.

⁵ Carlos, Martínez Sarasola, Nuestros paisanos, los indios, Buenos Aires, EMECÉ, 1992.

⁶ Martínez Sarasola, ob. cit., p.359.

⁷ Transcribimos aquí un fragmento del prólogo que el autor escribió para su disco, Taki ongoy: “Estamos hechos, pues, de los dos barros: del indio y del español. Lo que deberíamos averiguar de una vez por todas a esta altura, es quienes somos: ¿los conquistadores o los conquistados? Si estamos en este continente de paso o si formamos parte de él, en definitiva si esta es nuestra casa. Si así fuera, no cabe duda de que nuestra posición es la de los vencidos, ya que hechos como los que aquí narro se han sucedido a lo largo de toda nuestra historia en una interminable repetición de horrores y calamidades sociales, económicas y

Por su parte, Martín Lienhard, en su libro *La voz y su huella*, afirma que el “gran trauma” de la conquista está materializado por la escritura. La imposición de la letra del hombre blanco (las Sagradas Escrituras, el título de propiedad, las leyes, la Historia, etc.) transforman al indio en un sujeto que no es dueño siquiera de su propio discurso.⁸

Todo un sistema desmoronado: creencias, prácticas, imposición y estructura del poder.

Frente a este panorama, el espacio de lo sagrado se tornará lugar de resistencia, vital capital para el reaseguro de la identidad de esta comunidad. Así, hasta la actualidad el Nillatún o Kamarikún (que significa rogativa) se manifiesta como ritual de autoafirmación y a su vez espacio de encuentro comunitario y pervivencia. Como anota Sarasola, “ya no será lo mismo que en otros tiempos, cuando los hombres eran libres y la cosmovisión se desarrollaba plena, pero igual, y aunque a retazos la revitalización de las propias creencias es un estímulo para que la lucha siga viva.”

En este contexto histórico y cultural se inscribe el teatro del que daremos cuenta.

2.2. Las obras de Luisa Calcumil

Las propuestas escénicas de Calcumil incorporan en su teatralidad elementos de la danza, la música y el canto en una atmósfera donde lo ritual está expresado desde el contenido mismo del discurso: la cultura mapuche ancestral. Existe una búsqueda constante por acercarse a la naturaleza (utilización de onomatopeyas que den cuenta

políticas, que nos hermana inevitablemente con los primeros pobladores de este continente, avasallados desde la conquista”.

⁸ “... la cultura gráfica europea suplanta, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que éstos –en su inmensa mayoría- tengan acceso a la primera, la reestructuración europea de la primera de la esfera de la comunicación americana, desemboca, pues, en la exclusión de la mayoría a un sistema (la escritura alfabética) que se impone como único medio de comunicación. Al interiorizar, a partir de su propia aceptación, el ‘fetichismo de la escritura’ introducido por los europeos, los autóctonos se convertirán en sus víctimas”, en Martín Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Cuba, Casa de las Américas, 1989; p. 38.

de ella como elemento sonoro, incorporación de elementos tales como el maíz, la tierra, etc.). En esta conjunción puede acuñarse una relación entre lo teatral en su sentido estricto, (ligado a la construcción de fábulas que remiten tanto al pasado como a la actualidad de esa comunidad), la narración oral⁹ y el estilo performático. Seguidamente presentamos una reseña de las mismas:

Es bueno mirarse en la propia sombra (1987)¹⁰ "Es bueno mirarse en la propia sombra", es un proverbio mapuche. El espectáculo está compuesto por cuadros que representan ejes sobre los que transita la vida de la gente de la tierra¹¹. La propuesta nace desde la sangre, en el tiempo antiguo del ritual, de la abundancia silvestre, de la relación con la naturaleza, con los otros, en un desarrollo en el que los propios principios marcaban un ritmo, una manera de pasar por la vida que fue abruptamente interrumpida con dolor y muerte por la llegada del blanco, que trae la codicia, el desprecio, el alambrado e instala un sistema de consumo y de poder envuelto en plástico. Así, surge desde el campo la Abuela Erminda con la memoria de sus ancestros con las creencias, la generosidad y la esperanza. Con su espalda encorvada por siglos de olvido. Su hija Julia se debate en las presiones de la vida urbana y moderna con su búsqueda legítima de vivir mejor, pero la explotación, el atropello, la educación vergonzante, le trituran la cabeza y el corazón. En el filo de la locura, desde sus genes puede vislumbrar la posibilidad de recuperar su eje, su identidad con la idea que dejara Aimé Painé "Saber quien es uno es el principio de ser culto". Y desde ese saber

⁹ "Como es sabido -dice- nuestra cultura mapuche es oral. Participar en un acontecimiento cultural en el que la palabra ejerce su sentido y fuerza en la relación directa que se establece con el público, me permitió contar acerca de nuestra existencia en la Patagonia, nuestra visión de la historia, nuestro concepto de religiosidad, de realidad y de respeto por la naturaleza. Lo hice a través de "Folil" (raíz), un repertorio de canto noble antiguo y de narraciones míticas, históricas, sagradas y fábulas". Decía Luisa Calcumil a raíz de una entrevista que se le realizara en un diario local a cuento su participación en el Festival Internacional de la oralidad, en España en el año 2002.

¹⁰ Unipersonal realizado enteramente por Luisa Calcumil.

¹¹ "La propuesta nace desde la sangre, en el tiempo antiguo del ritual, de la abundancia silvestre, de la relación con la naturaleza, con los otros, en un desarrollo en el que los propios principios marcaban un ritmo, una manera de pasar por la vida que fue abruptamente interrumpida con dolor y muerte por la llegada del blanco, que trae la codicia, el desprecio, el alambrado e instala un sistema de consumo y de poder envuelto en plástico". Fuente: Hilda Cabrera; ArteUna espacio de arte múltiple, disponible <http://arteuna.blog>.

se intenta proyectar un poco de luz, apelando al espectador a que se plantee sus propios principios de justicia, de amor y libertad.



“Es bueno mirarse en la propia sombra”

Por su parte, Testimonios es una obra teatral compuesta por diferentes cuadros que narran adversas situaciones de la vida, enlazadas en el particular sonido del viento. Aukiñ (ecos)¹²: con la presencia de músicos en escena con guitarra y acordeón, este espectáculo conjuga el canto con la teatralidad y la música sureña. Allí, el canto ritual, el drama y la música de la gente de la tierra, busca preservar la memoria a partir de un en un lenguaje claro y con rasgos propios. La Tropilla de Ruperto (1988) se basa en una recopilación de humor popular, acompañada de música, danza y

¹²Texto dramático y compaginación general: Luisa Calcumil Temas de música sureña: composición compartida con Alberto Suarez. Iluminación y objetos escenográficos: Lilian Mendizabal

decires de los paisanos apelando al humor y la comicidad como forma de reflexionar y divertirse.¹³ Folil (raíz) (1990) presenta un recital de canto y narrativa de la cultura mapuche donde se muestran distintos aspectos de la propia cultura, como la historia, el universo mágico y la actualidad de la familia mapuche.¹⁴



Imagen de "Alma de maíz", unipersonal

¹³ Dirección y puesta en escena, actuación y textos: Luisa Calcumil

¹⁴ Compaginación y puesta de Luisa Calcumil

En Alma de Maíz "Püllu Hua" (1991)¹⁵ se propone un recorrido por el espacio latinoamericano puntualizando el drama del encuentro entre el blanco y el aborigen americano, utilizando las más diversas posibilidades del arte escénico con recursos mínimos como son luces y sonido. Asimismo, hay una apuesta fuerte al trabajo corporal y vocal a partir de los cuales se da vida a la "mujer mapuche", el "guerrero azteca", la "coplera", "Doña Ciriaca", "Moctezuma". En el plano de la fábula, el ingreso alternativo durante la obra de un ser sobrenatural maléfico busca romper el orden, ya que trata de desorganizar el espacio cotidiano de las instancias representadas mediante la violencia o la seducción.

Por lo visto, en estas propuestas existe una convivencia del pasado ancestral y el presente, tamizado por elementos propios de la cultura originaria (signos materializados en objetos, relatos, instrumentos) y recursos propios del teatro contemporáneo (luces, sonidos, partituras corporales, y vocales, etc.)

3. Sobre el ritual, lo sagrado y el teatro

3.1. Los orígenes

Cuando se indaga en la génesis del teatro, es habitual leer que la relación entre lo ritual y lo teatral se encuentra presente desde los orígenes. Orígenes, tanto del teatro como de la vida en comunidad. En una primera instancia, son los ritos que las comunidades elaboran, codifican y repiten el caldo de cultivo de la teatralidad. Oliva y Monreal así la describen:

¹⁵ Creación en equipo: Luisa Calcumil y Hugo Aristimuño. Datos Técnicos: actuación: Luisa Calcumil
Textos: Fragmentos de "Memorias de Fuego" de Eduardo Galeano y propios. Asistencia en Técnicas corporales: Sandra Messina y Susana Sozygol. Iluminación y realización escenotécnica: Omar García
Espacio escénico y diseño iluminación: Hugo Aristimuño. Coordinación y Dirección General: Hugo Aristimuño.

entendemos por tal la serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real; el primero debe poseer los requisitos para establecer dicha relación de forma convencional; el segundo estará ocupado por una serie de receptores dispuestos a aceptar dicha relación.¹⁶

Vale decir que se trata de una convención, un acuerdo entre partes que asumen una relación específica ligada a la ficción.

La necesidad de expresión de aquello que el hombre experimentaba, sus miedos, su cosmovisión encontró múltiples canales expresivos, siendo el propio cuerpo el más inmediato. De esta manera, será en las danzas primitivas que se bosquejará el drama helénico¹⁷, al tiempo que es posible encontrar una evolución similar en diferentes culturas, donde la tendencia simbólica es común:

Las culturas de la tierra han ido desarrollándose así, y con ellas, la evolución del estatismo tribal hacia formas superiores de sociedad, en los períodos neolíticos y en la edad de los metales, bronce o hierro. Efectivamente, las danzas toman un aspecto social cuya ordenación se complica paulatinamente, intensificándose ciertos efectos, como los del atractivo sexual. Sus fases, primeramente naturalistas tienden a la simbolización. Las danzas de vientre que existen tanto en Europa como en Sudán (...) responden a este tipo de estilización. Su carácter individual y su técnica creciente hacen pasar a dichas danzas desde su primitiva significación ritual a una exhibición puramente artística.¹⁸

Dicha tendencia repetida más allá de las fronteras, puede pensarse como una necesidad compartida de ordenar el propio mundo a partir de prácticas y simbologías. Johan Huizinga relaciona esto con el rol fundante del juego en la constitución del hombre en tanto ser social y señala que

¹⁶ Oliva, Monreal, Historia básica del arte escénico, Madrid, Cátedra, 1994.

¹⁷ "las rondas de pastores dando vueltas sobre las colinas remedaban las evoluciones de las estrellas; la Gnosiana, atribuida a Teseo, representaba por el ondulamiento de sus círculos los dédalos del laberinto afrontado por el héroe ateniense; en la pírrica se golpeaban con las espadas los escudos de batalla; los coros figuraban las bodas de Zeus y de Hera, la victoria de Apolo sobre el Dragón pitio, las luchas y las hazañas de los Dióscuros", en Victor Saint, Las dos carátulas, Buenos Aires, Joaquín Gil Editor, 1947.

¹⁸ Adolfo Salazar, La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y el ballet, FCE, México, 1955; p. 20.

La comunidad arcaica juega como juegan el niño y los animales. Este juego está lleno, desde su principio, de los elementos propios del juego, lleno de orden, tensión, movimiento, solemnidad y entusiasmo. Sólo en una fase posterior se adhiere a este juego la idea de que en él se expresa algo: una idea de la vida. Lo que antes fue juego mudo cobra ahora forma poética. En la forma y en la función del juego, que representa una cualidad autónoma, encuentra el sentimiento de incardinación del hombre en el cosmos su expresión primera, máxima y sagrada. Va penetrando cada vez más en el juego el significado de una acción sagrada. El culto injerta en el juego lo que es primario.¹⁹ (subrayado nuestro)

Así, adquieren forma prácticas sociales e imaginarios, constituyendo un universo donde el hombre se expresa y es expresado; representa y es representado. Y así él siente que le da orden al caos.

La palabra en tanto instrumento, también se tornará vehículo y soporte en este juego. En la oralidad, se llevará a cabo no sólo una transmisión de saberes e interpretaciones del mundo, sino que se funda con ella una práctica. El encuentro de presencias en torno a aquello que se cuenta, describe: representa. Instancia social, acontecimiento convivial. En términos de Dubatti, podemos describir al convivio como aquel que:

implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada –no extensa- en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice –verbal y no verbalmente- un texto, el que el receptor escucha con atención²⁰.

En síntesis: como hemos descrito, los orígenes de lo teatral están emparentados con los de la conformación social y comunitaria del hombre, donde lo sagrado y la cosmovisión son presencias expresadas en tiempo y espacio presentes; habilitándose así una práctica, cuya independencia a lo largo del tiempo le brindará

¹⁹ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Buenos Aires, Alianza, 2000; p. 33.

²⁰ Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003; p. 13.



autonomía. Con todo, la teatralidad devenida en teatro podrá perder la misión organizativa de lo comunitario, pero siempre tenderá de una u otra forma a rescatar aquel sagrado origen²¹. Asimismo, más allá de las variaciones estilísticas y formales, conservará un circuito básico de emisión convivial²².

Estas nociones apuntadas son cruciales para acercarnos a nuestro objeto de estudio, ya que él en sí mismo, las actualiza desde y en su constitución: la propuesta de Calcumil busca rescatar elementos originarios de su cultura para hacer de ellos materia teatral, al tiempo que en el acontecimiento escénico mismo reivindica el valor convivial de lo ritual (encuentro de la comunidad con lo sagrado). El escenario se torna espacio donde reunir los fragmentos de una cultura, mientras que allí emerge la fantasía de hacer de ellos una totalidad comunicable.

4. Hacia la institucionalización: el teatro en la Edad Media

Oliva y Moreal describen así la relación entre lo religioso y la representación al nacimiento de cristianismo:

El mundo es, para la tradición platónico-agustiniana imperante un lugar de representación, siglos antes de que Calderón nos hablara de su Gran Teatro del Mundo cuyo gran Ordenador es Dios.

De modo que al 'espectáculo' social se une toda una concepción simbólica – lo que equivale a decir representativa- de la vida y del mundo. Pero esto no es todo. Hay algo más que puede colmar el ansia (...) por la figuración en el hombre (que eso es el teatro): el culto cristiano. El pueblo se reúne periódicamente en torno a sus oficiantes para asistir –mejor, para participar – en los oficios que progresivamente se van ordenando según un ritual en el que todo tiene sentido: gestos, palabra, luz, música, cantos.²³

²¹ Al respecto, baste recordar la relación inicial entre el teatro y la Iglesia, la impronta de la propuesta artaudiana en el teatro contemporáneo, el teatro sagrado de Grotowski o la antropología teatral barbiana.

²² En tal sentido, podemos decir que, cuando muchos siglos después del proceso descrito, Peter Brook diga: "un hombre camina por ese espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral", simplemente estará recordando.

²³ Oliva y Moreal, ob. cit.; p. 78.

Será luego, a partir de una intención didáctica, que se realizará el pasaje del Oficio Divino al drama litúrgico. Su objetivo central: mostrar a los fieles poco instruidos los misterios esenciales de la fe. Llegan así los juegos y milagros, y el teatro –derivado cada vez más hacia lo profano- saldrá de la iglesia: primero abandonará el interior del templo, desplazándose hacia los pórticos y finalmente se trasladará a espacios públicos tales como plazas, patios, la calle, etc.

El desplazamiento espacial que se observa en este proceso es de lo más gráfico: lo cósmico, sagrado, se recorta en una ficción y se cristaliza, definiendo en este acto su propio espacio (iglesia). Una vez realizada esta cristalización, expulsa de sí a todas aquellas ficciones (o interpretaciones de ellas) que no se acoten al espacio trazado, devolviéndole al mundo la pulsión de crear ficciones.²⁴

De esta manera, la tarea creativa queda congelada en tanto que ya han sido elaborados discurso y ritual necesarios para dar cuenta de lo sagrado de esa comunidad. En tal sentido, las novedades en materia de construcción ficcional no serán requeridas y por lo tanto quedan afuera.

5. El carnaval

Describe Bajtín al mundo carnavalesco:

Todos estos ritos y espectáculos a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la iglesia y del estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones

²⁴ Curiosamente, siglos después y conquista mediante, la iglesia en la región de donde proviene Luisa Calcumil, mostrará una inversión de roles: lejos de expulsar, buscará adeptos. En Las ovejas, localidad situada en la denominada Zona Norte o Alto Neuquén, se lleva a cabo la Fiesta de San Sebastián. Frente a la “desacralización” de esta fiesta religiosa y la falta de interés por parte de la comunidad en ella, los clérigos entraron en debate y pensaron una serie de estrategias para reorientar su curso. Entre ellos la presentación de una teatralización de la vida de san Sebastián. Este dato nos permite reconocer el contexto actual En Rolando Silla, “San Sebastián de las Ovejas: pureza perdida y revitalización en el norte neuquino”, en AAVV, El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones, Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003; p. 313.

humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial exterior a la Iglesia y al Estado.²⁵

En este universo donde la autoridad es tan clara, la posibilidad de trasgresión también lo es. Existen espacios diferenciados para todo, y es en esta delimitación donde no sólo se hace posible la convivencia, sino que se funda la fuerza del sistema: “cada cosa en su lugar, y un lugar para cada cosa” reza el dicho popular. De esta manera se hace posible vehiculizar todas las necesidades desalentando impertinencias.

En cuanto al teatro de Calcumil, la fragmentación propia del desgarramiento que la conquista produjo en su cultura, hace que no exista con claridad una divisoria de aguas, y en tal sentido los elementos que utiliza provienen de ambos universos a la vez: lo sagrado y lo popular conviven en el escenario porque aquel orden que el sistema de su cultura proveía se encuentra despedazado y por tanto no hay lugar para que “cada cosa [esté] en su lugar, y [haya] un lugar para cada cosa”. Un ejemplo aclaratorio de esto lo da la crítica que a veces es posible escuchar por parte de los paisanos²⁶ hacia aquellos artistas que llevan al escenario los cantos sagrados. Es lógico: ellos sí ven la diferencia entre lo sagrado y lo profano de su cultura mientras que el público huinca²⁷ no. Y de esta manera, el discurso que se establece queda encajado entre dos costas: quienes pueden leer las diferencias, quienes no. Situación que delata toda una coyuntura.

En efecto, la diferencia de lecturas es producto de una obviedad: mientras que en la Edad Media, el poder y la trasgresión eran posibles de ser reconocidos por todos los miembros de la comunidad porque existía un poder cuya función normativa propiciaba un modo de organización del mundo; en el caso de existir una comunidad subyugada por otra, esta claridad en la lectura se desvanece, en tanto existe un poder que oprime a otro y por lo tanto hay una norma (centralizadora del poder) que desconoce a la otra, actualizando así la conquista.

²⁵ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Buenos Aires, Alianza, 1994.

²⁶ Así se denomina afectuosamente en el habla popular local a los miembros de las comunidades originarias.

²⁷ Que así se denomina al hombre blanco



En tal sentido, si pensamos nuestro objeto de estudio desde la lógica de la estructura carnavalesca, podemos avanzar sobre la idea de que la posibilidad de equilibrio (o desequilibrio) entre lo sacro y lo profano la da el sistema en el que se encuentra, esto está ligado a su relación con el poder. Asimismo, el hábitat de lo teatral entre uno y otros tenderá a ser más o menos inestable acorde a ese sistema.

Las propuestas escénicas de Calcumil no son sagradas en términos estrictos de los rituales de su comunidad, pero sí lo son en términos teatrales. Asimismo, la instancia de la situación concreta que vive su comunidad, revela la necesidad de seguir construyendo ficciones que den cuenta de la ancestral cosmovisión como una forma de resistencia cultural e identitaria.

Dos cuestiones complejizan aún más lo dicho: las posibles relaciones que se establecen entre el teatro y la vida²⁸, y la tendencia intrínseca del teatro a lo ritual. En cuanto al primer punto podemos rescatar para nuestro análisis un elemento más del universo del carnaval: la existencia de ciertos personajes que funcionaban de la misma manera en él (como espacio de la teatralidad), que en la vida: "ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de la vida" refiere Bajtín²⁹. Esta carencia de frontera, propia del carnaval, otorga entidad a estos sujetos y los transforma en actores sociales. En una misma línea podemos pensar al personaje "Luisa Calcumil": cuando esta teatrera es entrevistada o invitada a participar de conferencias y demás es situada por sus interlocutores inevitablemente en el rol de artista de origen mapuche. Como se ha visto, es este rol una elección que permite gestar no sólo un lugar de enunciación específico sino, junto con él una práctica política. En una entrevista a la revista Cabal, la actriz apuntaba: "Creo que la cultura mapuche, con su culto al trabajo y al respeto a la persona, tiene mucho que aportar en este momento de grave amenaza a algunos aspectos vitales de la condición humana". Vale decir que aquello que opera como material dramático también es soporte del discurso personal

²⁸ Sigue Mijail Bajtín: "... es verdad que las formas del espectáculo de la edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares (...) sin embargo, el vínculo de esta cultura, es decir el carnaval, no es tampoco la forma puramente artística de espectáculo teatral y, en general no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida." , ob. cit.:p. 12.

²⁹ Idem; p. 13.



en tanto voz que se manifiesta representante de una comunidad. De esta manera se hace frente a la fragmentación: no hay dentro y fuera del escenario en tanto aquello que se busca es nombrar una totalidad arrebatada.

6. La vanguardia y lo sagrado

Vuelvo una y otra vez sobre lo místico.
El teatro exige cierta ritualidad.
Y si no está la aporta.
Convierte en sagrado el hecho cotidiano.
Un hombre que se viste se viste se vuelve un
sacerdote,
Una mujer que se cepilla el pelo es una sirena,
Una pareja que baila en un signo de los cielos.
(Marco Antonio de la Parra, Carta a un joven

dramaturgo)

Lo sagrado como principio fundante del teatro revive en el teatro moderno y diferentes propuestas escénicas dan cuenta de ello. Las primeras de ellas, vinculadas con las vanguardias, más allá de las variaciones de estilo y tema, coinciden en un interés predominante en lo irracional y lo primitivo, que tiene dos facetas básicas y complementarias: la exploración de los estados oníricos o los niveles instintivo y subconsciente de la psique, y un enfoque casi religioso del mito y la magia, la experimentación con pautas rituales, y ritualistas de actuación.³⁰

El acercamiento a la zona sagrada de lo teatral se realiza desde diferentes perspectivas y fines, pero, de una u otra manera, todos coinciden en la necesidad de dinamitar la preponderancia racionalista propia de la cultura occidental. Aparece el inconsciente, el sueño, lo ancestral, etc. y de esta manera se intenta romper con aquello que se pretende totalizador y cerrado.

Por su parte, según Dubatti, "Artaud concibe el teatro como una práctica de la cosmovisión de un pueblo, como emergencia de la cultura en tanto forma de habitar y construir la realidad"³¹.

³⁰ Christopher Innes, *El teatro sagrado, El ritual y la vanguardia*, México, FCE, 1996; p. 11.

³¹ En Jorge Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2003; p. 22.

Nos preguntamos, ¿sería posible tomar estas nociones y aplicarlas directamente en el teatro de Calcumil? La respuesta es no. No, porque en el caso de los pueblos originarios de América, el trauma de la conquista desgarró y fracturó aquellas cosmovisiones, y, por tanto, sólo es posible acceder a ellas través de fragmentos. Se trata de una situación en espejo de la occidental, ya que no hay totalidad que cuestionar. Por el contrario, es desde esa fragmentariedad obligada que quedó como saldo de la conquista, que se intentará reconstruir una totalidad. Si el teatro occidental ritualista busca romper, fragmentar, dinamitar lo totalizado, la propuesta de Calcumil busca por el contrario reponer, unir, organizar. Y lo hace a partir del teatro.

La diferencia es vital: mientras que en los casos orientales que Artaud piensa, la línea en el tiempo no presenta más erosión que la del curso del tiempo histórico, en el caso de los pueblos originarios americanos hubo una fractura insalvable tal, que lo cambió todo, impidiéndole proseguir su continuidad natural. En tal sentido, retomamos la imagen del juego de espejos: si Artaud buscaba diseñar el jeroglífico³², Calcumil busca desentrañarlo. Desde esta perspectiva, para ella, desentrañar el jeroglífico significa un ejercicio a través del cual es posible comprender a su propia cultura, recordarla, releerla: nombrarla.

Sigue Dubatti:

para Artaud el problema radica en 'la ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan'. Es decir, entre la verdadera realidad (que incluye la dimensión de la trascendencia y lo absoluto, lo sagrado, el mundo otro de lo mágico, lo mítico y lo divino) y la cultura (construcción histórica de los hombres. Los valores modernos). La construcción cultural del hombre occidental ha limitado, empequeñecido y anulado un concepto más amplio y fecundo de la vida.³³

³² En efecto, Artaud buscaba generar un teatro donde los signos se tornaran jeroglíficos para dar cuenta de un lenguaje no verbal dotado de un sentido cuasi inexpresable y para ello era primordial la opacidad: "latina es la necesidad de emplear palabras para expresar ideas claras. Para mí, las ideas claras, en el teatro, como en todas partes, son ideas acabadas y muertas" él pretende exigir desde la escena "el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras", en Antonin, Artaud, El teatro y su doble, Buenos Aires, Sudamericana, 1964; p. 41.

³³ Jorge Dubatti, ob. cit.

Esta ruptura simbólica de la que habla Artaud se torna experiencia de lo real en el caso de Calcumil, ya que la relación entre las palabras y las cosas que vive un pueblo oprimido y desarticulado en su conjunto, sólo puede ser de desgarró. En tal sentido, se hace imperioso juntar las partes.

7. El teatro de Calcumil en la escena contemporánea: entre lo ancestral y la posmodernidad

“...el pastiche: en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario”, señala Frederic Jameson en su texto *El posmodernismo y la sociedad*.³⁴

Esta imagen nos resulta por demás conocida. En las producciones artísticas y culturales contemporáneas la premisa del pastiche está a la orden del día y nos presenta, según Jameson, a un sujeto que parece decir a gritos: “¡ya no hay nada nuevo bajo el sol!”. La novedad sólo puede ser manifiesta en la apelación de las voces del pasado y la nostalgia se torna moda y a su vez motor de la producción. Por su parte, la impronta del universo massmediático se traduce en un borramiento de la línea divisoria entre la alta cultura y la cultura popular. En este punto, coincidimos con Amar Sánchez cuando afirma que:

en el presente ya no puede pensarse la cultura como un sistema totalizador, sino que se trata de un conjunto de discursos en conflicto, a menudo contradictorios, en lucha por legitimarse como formas privilegiadas de representación. Entre ellos, la cultura de masas ha sido uno de los factores más claros de crisis y de desestabilización de las categorías con las que se piensa el arte; ha determinado cambios fundamentales en la noción

34 Jameson, Frederic, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, 2006.

misma de lo que se entiende por tal, en la medida que expuso una multiplicidad de posibilidades estéticas³⁵.

La posmodernidad también es el contexto de Luisa Calcumil y su teatro.

En este estado de cosas, la pregunta por la utilización de lo fragmentario y el uso de elementos del pasado como material artístico emerge dividiendo aguas. Mientras que en el caso de los artistas de la llamada posmodernidad, la apelación al pasado se remite a una búsqueda a tientas por nombrar un presente que parece carecer de novedades estilísticas, en el caso de Calcumil ese mismo recurso se utiliza para actualizar un pasado ancestral y hacerlo vivo. En este impulso, nada la alejaría más del museo: espacio que cristaliza lo antiguo transformándolo en histórico, y desarticulando así su potencial incidencia en la realidad actual.

"Creo que la cultura mapuche, con su culto al trabajo y al respeto a la persona, tiene mucho que aportar en este momento de grave amenaza a algunos aspectos vitales de la condición humana" decía Luisa. Y al hacerlo definía ese mensaje del cual es portadora como un discurso vivo: vivo y a su vez novedoso.

Este mensaje es lanzado a la cultura imperante (la misma que dio lugar al actual estado de cosas) por medio del teatro. Es allí también donde la propia comunidad puede verse reflejada; reconociéndose y conociéndose a la vez. El teatro se torna así una forma de conocer: "Yo tuve suerte (...) porque pude hacer arte. Pude interrogarme todo desde el arte."³⁶

Teatro como lugar privilegiado para la reunión comunitaria, el convivio. Refugio lógico para una exponente de una cultura cuya raíz es la oralidad, en tanto, según Dubatti

hoy el teatro preserva la cultura de la oralidad en una sociedad letrada y regida por el auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial, como

³⁵ En Ana María Amar Sánchez, *Juegos de Seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000; p. 20.

³⁶ Entrevista Susana Yeppert, ob. cit.



afirma García Canclini, '...en la segunda mitad de nuestro siglo la transnacionalización económica y el mismo carácter de las últimas tecnologías comunicacionales –desde la televisión hasta los satélites y las redes ópticas- reorganizó en un sistema globalizado las comunicaciones' y ello le otorga al teatro, que preserva la territorialidad, un valor de resistencia y afirmación de modalidades ancestrales.³⁷

Resistencia, identidad y ritual: una vez más el teatro como aquel espacio sagrado donde el hombre y la mujer intentan comprender, sanar y poner orden en el caos del universo.

yamilagrandi@yahoo.com.ar

Abstract

This article is a tour along the whole theatrical work of Luisa Calcumil, in which it can be found some particularities of Mapuche's traditions and ancient rituals. The author also analyzes the sequels of the conquest trauma, bearing in mind the postmodern era as a productive context. From this point of view, through the reconstruction of her own Mapuche culture Calcumil stages her political and ideological positioning.

Palabras clave: Calcumil- teatro mapuche- ritual- conquista

Keywords: Calcumil- mapuche theatre- ritual- conquest

³⁷ Jorge Dubatti, ob. cit., 2003; p. 15.