



uais

RA XIMHAI

Volumen 13 Número 1

enero – junio 2017

11-24

CONDIMENTOS ANTROPOLÓGICOS PARA UN ES-CENA TEATRAL MITO, RITO Y CHAMANISMO EN LA REPRESENTACIÓN INTERCULTURAL

CONDIMENTS ANTHROPOLOGICAL FOR AN SCENE THEATER MYTH, RITE AND SHAMANISM IN THE INTERCULTURAL REPRESENTATION

Claudio Espinoza-Araya

Académico de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano e Investigador Asociado del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), CONICYT/FONDAP/15110006. Correo electrónico: cespinoza@academia.cl

RESUMEN

El presente artículo es resultado de una investigación que tuvo por objeto recoger versiones contemporáneas del mito mapuche Kai Kai -Treng Treng con la intención de elaborar un guión teatral y su posterior puesta en escena. La investigación, basada en el método etnográfico, reflexiona respecto al aporte de la antropología y el teatro para contribuir a la difusión de las creaciones culturales indígenas, tomando en cuenta las responsabilidades éticas que implica la representación intercultural. Se describen y analizan antropológicamente los elementos culturales –mito, rito y chamanismo- que fueron tomados en cuenta para recoger la información y construir el guión teatral.

Palabras clave: etnografía, mapuche, interculturalidad, guión teatral.

SUMMARY

For this research we collected contemporary versions of the Mapuche “Kai Kai- Treng Treng” myth, with the aim of writing a theater script of the myth. Data was collected using ethnographic methods and focus on the interdisciplinary contribution of anthropology and theater to the creative cultural process of indigenous people and to the input that these disciplines can make in this way, considering the ethic responsibilities that underlie at the process of intercultural representation. The cultural elements – myths, ritual, shamanism-that were taken into consideration during data collecting and writing of the theater scrip are described and analyzed from an anthropological perspective.

Key words: ethnography, mapuche, interculturality, theatrical script.

INTRODUCCIÓN

Las ciencias sociales y el arte poseen más coincidencias y atributos comunes de lo que a simple vista parece. Liberándonos de cierta rigidez y exclusión arraigada en algunos planteamientos metodológicos podremos entrever que tanto la antropología como el teatro dirigen su mirada hacia un objetivo común.

Ambas disciplinas apuntan hacia un objeto-sujeto análogo. Sea una indagación profunda o una aproximación casual, se vuelve inevitable el acercamiento hacia un universo misterioso y a la vez fascinante: el develamiento de la humanidad puesta en escena, el comportamiento humano en su totalidad. Desde una tragedia griega representada hace dos mil años o el relato de una tribu amazónica que intenta acomodarse al veloz siglo XXI, estas experiencias nos trazan una pincelada de una humanidad que se piensa única y diversa a la vez.

Recibido: 19 de junio de 2016. Aceptado: 06 de diciembre de 2016.

Publicado como ARTÍCULO CIENTÍFICO en Ra Ximhai 13(1): 11-24.

No es la única coincidencia. Hay más, y así lo reflejan algunos encuentros paradigmáticos que se han producido entre ambas disciplinas (Turner, 1974, 1982; Barba, 1992; Barba y Savarese, 1990). Mucho nos ayudaría ir en su búsqueda, tal vez así podamos enriquecer el acervo de conocimiento que existe en torno a la experiencia humana o, más modestamente, sumar nuevas imágenes de lo que somos como humanos.

El presente texto intenta contribuir a ello. Describiremos una investigación antropológica que tuvo como objeto recoger relatos contemporáneos del mito mapuche Kai Kai-Treng Treng para luego elaborar un guión intercultural que permitiera su puesta en escena. La idea fue recurrir a una epistemología y soporte que, combinando aspectos antropológicos y teatrales, permitiera el acceso al conocimiento intercultural y facilitara su difusión. Se trató de una experiencia que se condujo a través del método etnográfico, pasando por la poética y epistemología mapuche, que cruzó la reflexión etnológica y se volvió guión teatral. Si bien la pregunta inicial y el resultado final se pensaron desde lo teatral, el camino fue doblemente antropológico, pues por un lado se recurrió a la etnografía, método antropológico por excelencia y, por el otro, se asumió una perspectiva antropológica en el sentido de examinar las diversas realidades sociales y culturales bajo una perspectiva intercultural, buscando trascender una mirada unilateralmente occidental y, sobre todo, descartando los prejuicios que identifican a las culturas de los pueblos indígenas como retrógradas, ancladas en el pasado y que se niegan a entrar en la modernidad. Por el contrario, partimos asumiendo la diversidad cultural y vimos un valor enriquecedor en ello. Así constatamos que los relatos míticos del pueblo mapuche son, como en todas las sociedades humanas, relatos que intentan explicar una realidad determinada y que, por tanto, exponen una visión de mundo.

A continuación presentamos la aproximación metodológica de la investigación, para luego dar paso al tratamiento antropológico respecto a los mitos, estableciendo su carácter arquetípico y también resaltando las particularidades del relato mapuche a través de una versión resumida y sistematizada. Luego analizamos esta relación prestando atención a las complejidades interculturales involucradas y a la responsabilidad ética y política que implica su puesta en escena. Al finalizar, realizamos un examen de los ejes centrales del guión teatral, los que se fundan sobre aspectos culturales centrales de la historia y presente del pueblo mapuche, en específico, el carácter central de la congregación ritual y la acción chamánica.

Aproximación Metodológica

La investigación se condujo a través del método etnográfico. En general, podemos decir que la etnografía es uno entre otros varios tipos de métodos de investigación social. Se suele caracterizar dicho método como un tipo de acercamiento que pretende una comprensión desde la perspectiva de la gente estudiada, cuestión que puede ser lograda mediante la observación directa de las actividades cotidianas, lo que conlleva la participación del observador en los contextos particulares donde tales actividades ocurren (Aguirre, 1995; Guber, 2011). Esta participación se lleva a cabo durante un periodo relativamente extenso en el cual se observa, se escucha y, en definitiva, se aprende de la mirada del otro, obteniendo así un conjunto de datos que permiten comprender los hechos y procesos que se han identificado como relevantes para la investigación. De esta manera "el etnógrafo o etnógrafa, participa...de la vida cotidiana de personas durante un tiempo relativamente extenso, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas; o sea, recogiendo todo tipo de datos accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que él o ella han elegido estudiar (Hammersley y Atkinson, 1994 [1983]).

Todo este itinerario es conocido como proceso etnográfico (Aguire, 1995). Posteriormente esta información es sistematizada, analizada y complementada con la teoría etnológica, lo que a su vez permite elaborar textos interpretativos sobre las distintas sociedades y culturas humanas. En antropología, la forma más común que adquiere este producto etnográfico es la monografía, aunque también hay otras formas, tales como el cine documental y, en nuestro caso, un guión y obra teatral.

La investigación aquí descrita asumió como propio el método etnográfico, para lo cual se dispuso de dos meses de investigación en distintos lugares del territorio mapuche, tanto en el lado chileno como argentino. Se buscó recopilar versiones actuales del mito, intentando además aprender el mapudungun, la lengua mapuche, y observar las prácticas cotidianas con el fin de conocer los distintos escenarios donde ocurre la transmisión del mito.

Se emplearon diversas técnicas de corte cualitativo, entre ellas, observación participante, entrevistas abiertas y semi estructuradas. Durante el trabajo de campo se llevaron a cabo de forma inmediata las primeras discusiones respecto al marco conceptual que debería orientar la estructura del guio teatral. Evidentemente este trabajo se concluyó una vez terminada la investigación de campo y fue competencia del director de Teatro que formaba parte del equipo. Sin embargo los datos obtenidos en el campo sirvieron como la plataforma básica para dicho trabajo. Estos aspectos antropológicos que permitieron la construcción del guión son los que se abordan en este artículo.

Cultura y mito

En 1871 el antropólogo británico E. B. Tylor entregó la que puede considerarse la primera definición antropológica acerca del concepto de cultura. Este autor definió a la cultura como “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre viviendo en sociedad” (Tylor, 1974 [1871]: 29). Si bien el trabajo antropológico posterior se encargó en parte de criticar, ampliar o precisar esta definición (Kuper, 2001), lo interesante es que ella establece ciertas premisas clave para aproximarnos a la noción de cultura, fundamentalmente su condición inherente a la existencia humana. La cultura así entendida resulta ser una línea demarcadora que distingue críticamente al ser humano de las demás especies al evidenciar la presencia de un ordenamiento del entorno basado en representaciones propias. Ya sea que se exprese en un sistema de parentesco, en la forma de preparar los alimentos o en la construcción de mitos, la cultura implica siempre elegir un orden reglamentado, y elegir un orden, cualquiera que sea, conlleva el rechazo de otros órdenes posibles (Lévi, 1969).

La cultura ordena un mundo amplio en posibilidades, lo reglamenta, y esta ordenación es arbitraria y por tanto se muestra en extremo diversa. Esta concepción implica un rechazo absoluto a las reminiscencias racistas heredadas del siglo XIX (Harris, 1979), en términos de que no es necesario introducir ninguna variación genética para que cualquier ser humano pueda aprender y desarrollar las capacidades intelectuales, creativas, afectivas u otras de cualquier grupo humano, pues el repertorio de las expresiones simbólicas están todas ya en su cerebro y, por tanto, hay una humanidad unida por instrumentos mentales, pero que se distingue entre sí por el moldeamiento que hacen los factores culturales de dichos instrumentos.

Esta selección arbitraria de las expresiones simbólicas permite que el individuo identifique lo verdadero de lo falso, lo bueno de lo malo, lo sagrado de lo profano, lo humano de lo no humano. Lo simbólico se impone en la naturaleza, por ejemplo, a través de la toponimia que nombra al territorio o el proceso

natural que implica la alimentación –qué comer, cómo, cuándo–. Así, toda manifestación simbólica es social y toda actividad humana tiende hacia lo simbólico (Turner, 1980).

Bajo esta constatación, los mitos constituyen una forma de ordenar e interpretar el mundo. Son relatos presentes en todas las sociedades humanas que legitiman y explican los principios básicos que constituyen los sistemas de creencias sobre los que se edifica una sociedad determinada. Vienen a ser una expresión del marco ideológico sobre el cual se erige el corpus social de una sociedad (Bonte e Izard, 1991). En este sentido, es necesario subrayar que la capacidad mítica, así como la recurrencia a dichas construcciones culturales, se encuentra presente en toda la especie. Toda sociedad, de uno u otro modo, se ha moldeado y recurre en mayor o menor grado a sus creaciones míticas.

Para Lévi (1986) cada mitología refleja una de las realizaciones de la combinatoria virtualmente infinita de un pequeño número de estructuras mentales. El principio del análisis estructural reside en estas idas y venidas constantes entre estas estructuras mentales, sus diversas realizaciones narrativas y su contexto geográfico, es decir, el medio natural y social que los mitos tienen como función representar. Su ejercicio es posible gracias al hecho de que tales estructuras existen en la mente de todos y cada uno de los seres humanos.

Acerca de los mitos

Los mitos presentan ciertas características universales, de ahí que se hable de arquetipos míticos (Eliade, 2008). Existe consenso en señalar a los mitos como relatos fundadores que, desde los tiempos más antiguos, son transmitidos de generación en generación por los miembros de una determinada sociedad. Para que un relato adquiera el status de mito deben darse dos condiciones básicas: primero, que los elementos del mito entren en una relación de compatibilidad semántica y formal con el conjunto de mitos de la sociedad que lo sustenta y, segundo, que el mito deje de ser un relato local para transformarse en una historia general, ejemplar, paradigmática. De este modo, los mitos se presentan siempre y en todo lugar como relatos que expresan el trabajo del pensamiento humano para organizar sistemáticamente el universo (Bonte e Izard, 1991).

El tiempo ocupa un lugar fundamental en la generación de los mitos, ya sea remitiendo a un tiempo mítico o a la antigüedad del origen del mito, lo que implica asumir eventuales cambios en las condiciones de vida de una sociedad y, por tanto, que dicha sociedad deba reajustar sus creaciones míticas a los nuevos contextos materiales e ideacionales. Así, el mito oscila entre procesos que pueden conducir a su muerte o procesos de transformación y adecuación al nuevo clima social, permitiendo con ello su supervivencia.

La presencia del factor tiempo se materializa de dos formas, ambas como instrumentos que permiten convertir la realidad en metáfora. La primera se expresa en un lenguaje explícito. La mayoría de los mitos inician su relato aludiendo a un tiempo ‘otro’, señalando cuestiones tales como “al principio de los tiempos” o “hace mucho tiempo”, “in illo tempore”, lo que implica, de entrada, un desprendimiento de la realidad inmediata para conducirnos a un momento temporal distinto que se aleja y diferencia de las actuales condiciones. La segunda se relaciona con los elementos que constituyen la trama mítica. El mito proyecta sobre un mismo plano instancias pertenecientes a niveles diferenciados del universo, por ejemplo situando en una misma temporalidad y espacialidad a personajes provenientes del reino animal, natural y humano, cayendo la mayoría de las veces en una contradicción total con las leyes de la naturaleza.

El relato mítico no busca por tanto una descripción fidedigna de lo real, sino más bien justificar el orden escogido para representar esa realidad. Esta adecuación de la realidad al relato mítico tiene una función social clara: reunir alrededor de un mismo orden del universo a los integrantes de una determinada sociedad. Se trata de un deseo de consenso que se expresa en el rito, instancia en que hombres y mujeres participan de una misma visión trascendental que les recuerda su unión como grupo (Durkheim, 2012).

El mito propiamente tal

Los relatos del mito Kai Kai-Treng Treng son abundantes. Existen primero las versiones orales y luego las escritas. Las escritas las encontramos desde las primeras crónicas coloniales hasta las sistematizaciones actuales llevadas a cabo por algunos estudiosos contemporáneos (Curaqueo, 1989; Mege, 1997; Díaz, 2007).

La oralidad, por su parte, ocupa un lugar central en el desarrollo de la cultura mapuche. Este pueblo, como otros, privilegió el desarrollo de la oralidad y sus dispositivos como instrumento de transmisión cultural. Por ello, nuestra investigación se abocó a la búsqueda de relatos orales contemporáneos del mito, pues interesaba encontrar expresiones e interpretaciones vivas del mismo. No se buscó una supuesta versión genuina, sino más bien interpretaciones que mostraran el sentido que el mito tiene para comunidades mapuches actuales.

Una vez que recogimos información suficiente pudimos distinguir algunos elementos que sitúan el relato mítico mapuche al interior de cierto horizonte arquetípico, pero además tuvimos la fortuna de apreciar cómo estos y otros elementos expresan cierta particularidad cultural. La articulación de ambas fuentes nos proporcionó el material para imaginar un guión teatral.

Como es propio de un mito que se precie de tal, las versiones que pudimos recoger muestran una serie de rasgos comunes que sistematizamos y resumimos en el siguiente relato:

Hace mucho tiempo ocurrió una tragedia. Los hombres olvidaron algunas cuestiones importantes: abandonaron la comunicación, ya sea con la divinidad, con la naturaleza y también entre ellos.

Este abandono, que había olvidado algunas premisas básicas de cómo el espíritu creador había ideado y ordenado el mundo, trajo consigo un desequilibrio de dicho orden. Las energías se desataron trayendo consigo el caos.

Todo comenzó cuando Kai Kai, una serpiente que gobierna las aguas y que, molesta porque los hombres no estaban cumpliendo con los preceptos fijados en los primeros tiempos, decidió acabar con ellos mediante una lluvia intensa y el desborde del mar. La humanidad, despavorida, trató de salvarse, recurriendo para ello a otra serpiente, Treng Treng, que habita en ciertos cerros.

Hombres y mujeres subieron a los cerros para salvarse. Muchos no alcanzaron a subir y murieron, algunos se convirtieron en peces y otros en piedras. Otros subieron a los cerros equivocados y también murieron. Solo los que subieron al verdadero Treng Treng e hicieron rogativas se salvaron. Treng Treng, flotando en el agua que crecía, subió hacia el cielo, muy cerca del sol, y entonces los humanos que allí estaban se salvaron de morir ahogados. Arriba, estos tuvieron que hacer cantaritos de greda para protegerse del sol y no morir quemados.

Kai Kai, al no poder vencer la fuerza de Treng Treng, emprendió la retirada. El orden se reestableció y, desde ese momento, el grupo de gente que logró salvarse fue responsable de poblar la tierra. Así nació el pueblo mapuche.

La primera tarea a realizar después de la recolección de datos fue la elaboración de una matriz conceptual del mito, con el objeto de proporcionar una densidad conceptual al guión. La idea fue que cada palabra y cada acción fueran la expresión de los elementos estructurales del relato mítico. Para ello se descifró tanto el arquetipo como las particularidades mapuches del mito. En el fondo, se apeló a una estructura universal, pero buscando resaltar una particularidad expresiva: el coloreado mapuche. La identificación de estos elementos resultaron determinantes para la elaboración del guión teatral.

El escenario de transmisión

El mito, a diferencia de otras historias y relatos, debe transmitirse en un contexto particular. No se cuenta en cualquier lugar ni a cualquier hora ni en cualquier lengua. Todo lo relacionado con el mito está normado bajo reglas precisas. En algunas sociedades no cumplir con estas normas implica recibir fuertes sanciones, ya sea por los propios pares o por parte de los dioses (Lévi, 1986). En forma general los mitos son contados por los más ancianos de la comunidad y, como relato ejemplar, tienen como público preferencial a los niños.

En nuestro caso, todos los entrevistados señalaron que el relato les fue transmitido cuando eran niños por sus abuelos y siempre al acabar el día, reunidos en torno al fogón. Como nuestros entrevistados resultaron ser mayormente adultos y ancianos, la versión que les fue relatada casi siempre se hizo en idioma mapuche. Era una época en que había más hablantes vernáculos, no obstante, ahora que el contexto lingüístico es distinto, la lengua nativa sigue siendo fundamental para el escenario ritual. Así, por ejemplo, para acceder a los sitios sagrados del territorio hay que pedir permiso respetuosamente en la lengua que los dios –chao ngechen– entiende, la lengua de los mapuches. Este tipo de datos nos permiten distinguir un primer anclaje del mito mapuche con sus pares del mundo. La transmisión del mito se encuentra ciertamente reglamentada.

Por otro lado, y prestando atención al coloreado mapuche del arquetipo mítico, pudimos percibir algunos aspectos que nos revelan hitos centrales de dicha cultura. Por ejemplo, el lugar preferencial de transmisión mítica es el fogón, espacio particularmente importante dentro de la cotidianidad mapuche. Según algunos lineamientos de la epistemología mapuche (Ancalaf, 2006), existen ciertos lugares idóneos para la comunicación. En el plano comunitario este lugar es el Nguillatuhue, lugar del Nguillatún, ceremonia mapuche sagrada, en el que se dan las mejores condiciones para establecer los tres niveles de comunicación: con lo sagrado, con la naturaleza y con los seres humanos. En el plano doméstico el lugar por excelencia para la comunicación interpersonal es el fogón. Allí se reúne la familia y fluye la comunicación. Comprendimos, entonces, que a la par de contener elementos arquetípicos, las particularidades del mito mapuche permitían introducirnos en un vasto universo de conocimiento con importantes unidades significativas.

La temporalidad del mito

Los mitos son relatos fundadores que remiten a un espacio temporal distinto. Aunque no todos los mitos abordan la génesis social, son igualmente fundantes en el sentido de sentar bases ideológicas respecto de una diversidad de temas. El mito Kai Kai-Treng Treng posee por partida doble este carácter.

Es, por una parte, un relato que narra el surgimiento del pueblo mapuche y, por otra, expone algunas de las fuerzas constitutivas del universo simbólico mapuche. Al expresar claves cosmogónicas, la historia de Kai Kai-Treng Treng permite comprender algunas premisas fundamentales de la cosmovisión mapuche, por ejemplo, la importancia de la comunicación y cómo ella se relaciona metafóricamente con el orden universal. En el mismo sentido, el hecho de transformar, a través del mito, la realidad en metáfora permite comprender los órdenes trastocados y con ello confirmar los vasos comunicantes existentes entre la creación mítica y la creación teatral. Si el mito, al metaforizar la realidad, nos expresa un orden particular, el teatro puede permitir otro tipo de representación de ese mismo orden.

Tanto en el relato mítico como en su representación ritual se produce un acto que permite a la humanidad redimir sus acciones profanas, su futilidad temporal, para otorgarle una trascendencia universal al permitir el ingreso al tiempo sagrado, un tiempo eterno. El rito que nos recuerda el tiempo mítico, permite a la vez participar de una realidad trascendente. La puesta en escena del mito Kai Kai Treng Treng, puede de algún modo, a la manera del rito, contribuir en tal percepción.

Universalidad del relato mítico

Para que un mito sea tal debe abandonar su origen individual y transformarse en historia general y paradigmática. Según los testimonios recogidos, Kai Kai-Treng Treng cumple a cabalidad con tal premisa. Muchos entrevistados nos señalaban que las serpientes míticas no estaban tan solo en territorio mapuche, sino que en todo el mundo. Que si en otros lugares la gente hubiese sabido hacer rogativa, ciertos desastres naturales podrían haberse evitado. Así, un relato que nace en un contexto local, adquiere connotación universal, lo que a su vez no obsta para que existan interpretaciones locales del mismo. Es decir, el relato universalista se llena de un sentido local.

Este hecho sea tal vez uno de los hallazgos más interesantes de la investigación: encontrar relatos vivos del mito de modo que el guión permitiera una representación con sentido directo para los eventuales espectadores. Y así ocurrió.

Cuando estábamos entrevistando a algún informante y preguntábamos por la historia del mito, su respuesta siempre aludía a un relato general, pero coloreado con un tinte local. Muchos entrevistados partían señalando con el dedo donde estaba el cerro Treng Treng, mostrándonos con ello la prueba palpable, el lugar preciso donde ocurrió la historia. Otros nos contaban que en el Treng Treng de su comunidad se pueden ver a las personas que se convirtieron en piedra cuando ocurrió la tragedia. A lo lejos observábamos una pila de rocas que ascendían hacia la cima. Otros relatos aludían a hechos más recientes y particulares como el maremoto ocurrido en 1960 y la manera como Treng Treng los salvó de morir ahogados.

Constatamos que lo global, lo que une a un gran territorio, adquiere sentido en sus expresiones más locales (Long). De este modo en el guión intentamos conciliar la suma de versiones e interpretaciones locales encontradas, por ejemplo, para los mapuches de la costa, Kai Kai se despliega en el desborde marino, mientras que para los del interior la expresión asume forma de lluvia intensa. Para este tipo de casos, el guión trató de incluir ambas variantes.

Responsabilidad ética y política

Toda historia contiene un punto de vista. Las palabras no son inocuas, expresan distintas 'verdades'. Algunas de estas verdades logran imponerse como 'la verdad' y otras son marginadas, ocultadas y

olvidadas. Las historias de los pueblos indígenas han deambulado más bien por estos últimos derroteros. La mayor parte del tiempo han sido ignoradas y, cuando no, derechamente acalladas. Otros relatos, otras 'verdades' se han impuesto sobre ellas.

Algunas imposiciones son sutiles y otras verdaderamente groseras; algunas casuales y otras derechamente perversas. De manera que transitar los rumbos descriptivos de la diversidad cultural conlleva una responsabilidad considerable. Narrar una historia implica hacerse cargo del punto de vista desde el cual se pretende contar tal historia.

No es una tarea fácil, pero ello no debe constituir un obstáculo para intentarlo. Por medio del método etnográfico pudimos obtener una mirada intercultural contemporánea acerca del mito. Evidentemente, este punto de vista mapuche no es homogéneo; es más, constatamos una importante diversidad de enfoques. Tampoco existe un punto de vista puro, genuinamente mapuche. Las distintas sociedades y culturas se formaron en el contacto, por tanto se trata de miradas mixturadas, sincréticas (Wolf, 1980). Así, por ejemplo, hay versiones del mito que se entrelazan con las versiones del mito diluviano. Hay otras que, tal vez ingenuamente, pueden contener elementos que conducen a interpretaciones peligrosas y por ello deben tratarse cuidadosamente.

Nos propusimos recoger versiones del mito que guardaran la mayor fidelidad a sus narradores, a la vez que tratamos de evitar algunos sesgos que eventualmente implicaran interpretaciones perjudiciales para el pueblo y la cultura mapuche. No estamos seguros de haberlo logrado. Seguramente habrá muchos que no estén de acuerdo con nuestra síntesis teatral, pero creemos que explicitando los argumentos que nos llevaron a ella pueden comprenderse nuestras aprehensiones. A continuación exponemos dos ejemplos de esto que se comenta.

El bien y el mal. La influencia bíblica

Muchas versiones del mito mostraron una clara influencia de los relatos míticos judeo-cristianos. Por ejemplo, algunos mapuches nos hablaban de la existencia de un gran diluvio "donde llovió durante 40 días y 40 noches..., Noé hizo un arca, se salvó él y su familia..., y también los mapuches que subieron al Treng Treng". Otros nos hablaban de Kai Kai como una serpiente que representa el mal, y de Treng Treng como representante del bien.

Aunque uno de los rasgos comunes que presentan los mitos fundadores es la figura del diluvio, y por tanto esta entra en el arquetipo mítico, decidimos no hablar de diluvio en el guión porque dicho concepto tiene una carga religiosa, que según muchos entrevistados hace que las nuevas generaciones de mapuches se alejen de las creencias propias. Pensamos por tanto que a pesar de la relación arquetípica era mejor dejar la autoimagen más prístina del mito mapuche, un relato original que narra cierto aspecto cosmogónico de dicho pueblo.

En el mismo sentido, decidimos despejar las versiones que incurrieran en una lógica del bien y el mal. Se sabe que las primeras crónicas españolas describieron el mito bajo dicho entendimiento. Actualmente, cuando ha surgido toda una autorreflexión mapuche sobre su religión y su epistemología, podemos interiorizarnos más acerca de tales asuntos. Percibimos que más que fuerzas que respondan al bien y el mal, Kai Kai y Treng Treng se interpretan en la actualidad como energías de la naturaleza desatadas por un desequilibrio. Decidimos por ello narrar en esos términos y no en otros.

Ahora bien, debemos reiterar que no se trata de una versión genuina, pues eso tal vez no existió ni existe en ninguna parte. Por tanto, trascendiendo una mirada esencialista, preferimos adoptar una versión contemporánea que hiciera sentido a los actuales mapuches.

Evitar cualquier atisbo racista

El mito señala que cuando Treng Treng flota en el agua y sube hasta acercarse al sol, los mapuches debieron fabricar cántaros de greda para no quemarse. Algunas versiones señalaban que en ese proceso los mapuches, resistiendo la fuerza del sol, habrían quedado morenos. Si bien en principio tal versión no debería guardar ningún riesgo, leyendo entre líneas pensamos que puede eventualmente llevar a una interpretación con tintes racista. Se podría pensar que los mapuches al romper cierto equilibrio, al faltar a la norma, desataron un caos en la naturaleza y debieron recurrir a Treng Treng para salvarse, hecho en el cual, por efectos de la cercanía del sol, su piel quedó morena, todo lo cual podría ser considerado como un castigo. En este sentido se podría leer la ‘morenidad’ de los mapuches como efecto de una tragedia y no como un proceso biológico que no debe implicar ningún tipo de valoración adyacente.

Construcción del guión

Pensando que el lenguaje, como sistema simbólico, es la expresión máxima de la cultura, decidimos idear el guión teatral primero en mapudungun y luego hacer una traducción al español. Con la vital ayuda del poeta mapuche César Ancalaf, cada palabra incluida en el guión fue pensada y discutida, para conocer con exactitud su alcance semántico. Esta operación funcionó del siguiente modo: Primero pensábamos en el mito, luego en una idea de representación teatral, posteriormente se traducían en palabras y acciones que tuvieran pertinencia con la cultura mapuche y que pudieran representar esa idea teatral. Así se pensó y redactó el guión. Veamos como ejemplo algunos ejes centrales del mismo.

El comienzo

La obra inicia con una presentación en mapudungun, luego traducida, que contiene algunos aspectos relevantes del trabajo conceptual sobre el relato a teatralizar:

“kom eymun pichikeche, wechekeche, vüchakeche, ülchake domo, kom eymün nyaimün kiñe kũme llowpan fachantũ chi.

Vewla inafül kuxalwe mew , wiño kintüaiñ taiñ rüpalchi dungu, taiñ kuivike nüxam taiñ pu kuifike che niepeyüm chum ñi adumkapeyüm. Kuifyem , rüf kuifiem, kiñekeche che kũme nüxamkakelafuingün ina kũxalwe meu, nguillatukelafuingün, fey mu, kidü ñi adman mew rupay kiñe afkandungu; chongfũy ñi kũxalwe, ka ñi piwke , fey mew rupay tufachi dungü”.

“Todos ustedes, niños, gente mayor, mujeres jóvenes, sean bienvenidos en este día. Ahora, alrededor del fogón volveremos, entre todos, a nuestras conversaciones antiguas. Nuestros antepasados, nuestros mayores, nos dejaron una forma de hacer las cosas, como una forma de aprendizaje y también de forma entretenida.

Hace mucho tiempo las personas dejaron de comunicarse. No se comunicaban alrededor del fuego, no hacía Nguillatún, por ello, por lo que dejaron de hacer, hubo una tragedia. El fuego se había apagado y también sus corazones. Por eso pasó lo que ahora les voy a contar”.

La bienvenida distingue las diferencias de edad y género del público, no lo engloba bajo el concepto de espectadores, sino que lo particulariza, algo especialmente característico del discurso público mapuche. Luego se hace referencia al espectáculo que se presentará. Se señala que “ahora, alrededor del fogón volveremos, entre todos, a nuestras conversaciones antiguas”, frase que contiene cuatro puntos que expresan a cabalidad el esfuerzo por articular a la creación teatral el aporte antropológico, la versión particular del mito y la impronta cultural mapuche.

Como primer aspecto, se destaca la presencia del fogón, alrededor del cual se cuentan las historias y se reproduce la cultura mapuche. Este hecho, por una parte teórico y por otra empírico, es reapropiado y convertido en insumo teatral. Así, a partir de la constatación de un hecho cultural implicado en un relato mítico, se puede diseñar una escenografía capaz de transportar al espectador a una realidad diferente. El teatro, de este modo, contribuye al conocimiento de otros mundos, al acercamiento a otras realidades.

En segundo lugar, la frase “entre todos volveremos”, corresponde a un elemento introducido por el equipo de trabajo y que persigue algunos objetivos bien definidos. Por un lado, y como parte de los propósitos del proyecto teatral y del acercamiento a la enseñanza de algunos elementos de la lengua y la cultura mapuche, la obra de teatro se pensó principalmente para el público infantil. El objetivo era hacer partícipes a los niños en el proceso de conocimiento. La educación, desde esa óptica, es entendida como una acción en conjunto, donde el niño resulta protagonista de su propio aprendizaje. Se busca poner a los espectadores en una situación de aprendizaje a través de un viaje relatado por un actor, siguiendo una expresión cultural mapuche: la historia oral como recurso de transmisión. Asimismo, se busca revalorizar la cultura mapuche, pretendiendo hacer responsables a los niños de su propia herencia cultural. Aunque son agentes importantes, no es tarea que competa solo al Estado y la escuela, sino que también involucra a los niños que viven en comunidades, quienes pueden recurrir a los abuelos solicitando este tipo de relatos.

En tercer lugar, al señalar el hecho de “volver a nuestras conversaciones antiguas”, nos ponemos delante de un aspecto central en términos de comprender la estructura mítica y desde allí volverla relato teatral. Ya señalamos que una característica fundamental del mito es aludir a otro tiempo. De manera que desde el comienzo el público se apresta a viajar hacia una dimensión temporal distinta.

Por último, aludiendo a nuestros antepasados, remarcamos una característica empírica de la transmisión del relato, pero también reivindicamos el valor que se atribuye, en términos de sabiduría, a los mayores en la cultura mapuche.

Así entonces, de entrada el relato asume articuladamente elementos centrales del mito y la cultura mapuche: un espacio determinado, el factor tiempo, la oralidad como elemento de transmisión y la figura del abuelo o sabio mayor. Además introduce el relato de un mito teatralizado como coadyuvante del aprendizaje y la reivindicación cultural.

Al avanzar en la presentación, se anuncia el núcleo central del relato: “Hace mucho tiempo las personas dejaron de comunicarse, es decir, algo se perdió y con ello se desató la historia que será relatada”.

Desarrollo

El narrador señala que en todo el territorio mapuche existen cerros Treng Treng, “recordados y venerado porque allí se salvaron los antepasados”. Los abuelos cuentan esta historia a los jóvenes para que no cometan los mismos errores.

En esta parte del relato, destacamos el dato empírico. Independientemente de su edad, la gente de las comunidades indígenas sabe y conoce cuáles son los cerros Treng Treng. Mito y recuerdo están vivos. Por otro lado, destacamos la intención de traspasar el mito generacionalmente, de abuelos a infantes, aludiendo a dos fines complementarios: recordar la pertenencia de grupo y normativizar el comportamiento de las nuevas generaciones.

Posteriormente, el narrador recuerda que en aquellos tiempos, “in illo tempore”, la gente cambió su forma de vida, aludiendo con ello al quiebre traumático entre humanidad y divinidad, a la transgresión arquetípica donde los seres humanos dejan de hacer lo debido, generando el desequilibrio de las energías. En otros mitos, ante el error humano, los dioses se enfurecen; nosotros, sin embargo optamos por hablar de desequilibrio. A pesar que muchos relatos situaban a Kai Kai como una fuerza maléfica, la reflexión filosófica y poética mapuche contemporánea decolonial (Ancalaf, 2006) intenta alejarse de la ética del bien y el mal, aludiendo más bien a desequilibrios que pueden acarrear desorden, caos y catástrofes. Más aún, algunos relatos hablaban de la influencia de Kai Kai como no necesariamente negativa, al contrario, pues recuerda a los hombres el hecho de que han faltado a la norma, les recuerda sus deberes.

En cualquier caso, y arquetípicamente, resaltamos el hecho del quiebre de la norma. Como se sabe (Eliade, 2008), en los mitos fundantes existen varios momentos. El primero corresponde a una convivencia armónica entre hombres y dioses, en el segundo, esta convivencia se rompe por una falta de los humanos. En un tercer momento los dioses se enfurecen —o las energías se desequilibran—, lo que lleva a un cuarto momento donde los humanos vuelven al rito, recomponen la falta, dando paso a un restablecimiento del orden, último momento.

El guión aborda el quiebre normativo con ejemplos contemporáneos surgidos del trabajo de campo. Así, por ejemplo, abordamos la pérdida de la comunicación en los tres sentidos de la epistemología mapuche: comunicación entre los pares, comunicación con la naturaleza y, comunicación con lo divino.

Frente a esta situación, Ngenemapún, el espíritu creador del universo, decide llamar al orden, restablecer el orden perdido, acción que nos lleva al centro nuclear de la trama.

Clímax

Los actores, caracterizados como serpientes, dan cuenta del enfrentamiento entre las energías desatadas: Kai Kai tratando de exterminar a la humanidad y Treng Treng de salvarla. El guión intenta recoger las distintas versiones respecto de las consecuencias que acarrió esta lucha, por ejemplo, la transformación en peces o piedras de quienes no lograron salvarse. Luego continúa el relato del mito exponiendo otras situaciones de la pugna entre las serpientes y de las peripecias de los humanos tratando de proteger sus vidas.

Posteriormente se llega al clímax del relato, a la síntesis antropológica y teatral de lo que se pretende representar: la congregación ritual y tradición chamánica del pueblo mapuche. Como se señaló, los mitos no buscan recrear una descripción fidedigna de lo real, sino que más bien justificar un orden escogido que represente esa realidad. La trasmisión del relato mítico, en tanto, tiene una función social clara, que es reunir alrededor de ese orden escogido a los integrantes de una sociedad dada. El dispositivo que expresa y recuerda este deseo de consenso y unión de grupo es el rito, aspecto particularmente importante en la cultura mapuche (Faron, 1969).

Como en todo momento tuvimos por objetivo dar consistencia conceptual e intercultural al guión, el hecho de encontrarnos con la fuerza palpable de la relevancia del rito para la sociedad mapuche contemporánea (Mege, 1997) nos llevó a construir el final del guión en torno a este aspecto central de la cultura mapuche. Los actores representan a personas pidiéndole a Treng Treng que los ampare. Este los observa en sus intentos por salvarse y piensa que no es bueno que la humanidad se extinga. Luego lanza un grito estruendoso. Se desata la lucha final entre ambas serpientes. Sin embargo, la batalla solo se define cuando una mujer, la figura chamánica por excelencia de la sociedad mapuche, denominada machi, toma entre sus manos un kultrún –tambor ceremonial– y comienza a agitarlo imitando el sonido de Treng Treng. Quiere darle ánimo, quiere rogar para que los pueda salvar. Un grupo comienza a acompañarla. La gente comienza a gritar *ya, ya, ya, ya, ya*. De pronto comienza un ruego, muchas plegarias dirigidas por esta mujer. El ruego señala la humildad del ser humano frente a la naturaleza, al espíritu creador. Con él se enfatiza que ahora la humanidad volverá a su camino, que respetará la existencia, que seguirá haciendo rogativas. La batalla se define a favor de Treng Treng. El narrador termina señalando que los que se salvaron fueron los responsables de volver a poblar la tierra. Y así, gracias a la congregación ritual, nace el pueblo mapuche.

CONCLUSIONES

Inmerso en los retos que suponen la representación, y más aún, la representación y recreación intercultural, este artículo intentó exponer una aproximación real y concreta a este desafío. No fue fácil, por el contrario, exigió que el equipo de investigación, compuesto por un actor, un poeta mapuche y un antropólogo, pusiera al servicio de la interdisciplinariedad el máximo potencial de cada una de sus trayectorias profesionales. En este sentido, el artículo, que en el fondo es la reflexión de un antropólogo respecto de su participación en un proyecto teatral mayor, buscó aportar elementos para el trabajo conjunto entre dos disciplinas en apariencia diferente, pero con más cuestiones comunes de lo que se tiende a pensar.

Para comenzar se buscó situar las creaciones míticas de los pueblos indígenas, en este caso, mapuche, como una expresión más de la inmensa capacidad creativa mostrada por la humanidad a lo largo de su historia. Ni más ni menos. El pueblo mapuche, como todos los otros pueblos del mundo, construyó relatos para explicar y ordenar su entorno. Estas creaciones no son, por tanto, supersticiones de pueblos que quedaron anclados en el pasado, sino productos concretos en la larga adaptación histórica del ser humano a sus condiciones de vida. Y justamente, al ser históricas, no existen de manera genuina, sino que se adaptan a las condiciones cambiantes de la evolución humana. De esta manera, el proyecto, así como este artículo que lo describe, buscan recordar la historicidad de los pueblos, situándolos en la historia, no despreciándolos ni tampoco idealizándolos a través de la esencialización de su cultura.

Por ello es que se trabajó con relatos vivos del mito, con versiones relatadas por mapuches actuales, con el objetivo de representarlos tratando de considerar dos aspectos que creemos fundamentales para los propósitos de representación intercultural perseguidos por la investigación, esto es, por un lado guardar coherencia respecto al contexto cultural de las personas con las cuales se trabajó. Es decir, la puesta en escena del relato mítico se hizo considerando estas precauciones y recomendaciones antropológicas para permitir una recreación, una muestra de un conjunto humano que se piensa similar y distinto a la vez y, por el otro, resguardando en la práctica la noción que análoga el elemento performático del rito y el teatro.

En ese andar, descubrimos que dicho intento suponía otros retos, por ejemplo, el de las responsabilidades éticas y políticas alineadas al hecho mismo de relatar la alteridad. Como señalamos, las palabras no son

inocuas, contienen en sí mismas gérmenes disímiles que pueden expresar distintas sensibilidades, algunas que pueden beneficiar a los pueblos, pero que también pueden afectarlos fuertemente. No podíamos reproducir relatos que niegan o invisibilizan a determinados actores sociales, sino que intentamos recrear recogiendo lo más lealmente posible la versión vernácula de los fenómenos que nos interesaban. Se trata de una tarea sin duda difícil, pero hicimos el intento con la mayor rigurosidad y compromiso posible.

En paralelo, constatamos la cercanía que la representación teatral tiene con otras expresiones análogas de los pueblos del mundo, por ejemplo, sus ritos. Si en cada transmisión mítica de las comunidades mapuches de hoy se reproduce un escenario ritual que recuerda la pertenencia a un grupo particular, el teatro, la puesta en escena de dichas expresiones, puede, sin duda, permitir que dichas transmisión lleve a otros lugares ese mundo cultural recreado y, junto con ello contribuir a generar más imágenes de una humanidad que, al contrario de lo que pensaron los primeros teóricos de la globalización, se vuelve cada día más diversa.

LITERATURA CITADA

- Aguirre, B. Á. (1995). *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Boixareu Universitaria.
- Ancalaf, C. (1992). Manual de cultura y lengua mapuche [en línea] <https://trekaletuan.files.wordpress.com/2011/11/mapudugun-ankalaf.pdf> [Consulta: 5/4/2015]
- Barba, E. *La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral*. México: Gaceta.
- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Escenología.
- Bonte, P. e Izard, M. (1991). *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Madrid: Akal.
- Curaqueo, D. (1989). "Creencias religiosas mapuches. Revisión crítica de interpretaciones vigentes". *Revista Chilena de Antropología*. Santiago, nº 8, p. 27-33.
- Díaz, J. El Mito de "Trengr-Trengr Kaikai" del Pueblo Mapuche. Universidad Católica de Temuco [en línea] <http://hdl.handle.net/10925/478> [Consulta: 14/4/2015].
- Durkheim, É. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Fondo de Cultura Económica, [1912].
- Eliade, M. (2008). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, [1972].
- Faron, L. (1969). *Los Mapuche. Su estructura social*. México: Instituto Indigenista Interamericano, [1961].
- Guber, R. (2001). *La etnografía*. Bogotá: Norma.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de Investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós, [1983].
- Harris, M. (1979). *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura..* México: Siglo XXI.
- Kuper, A. (1999). *Cultura, la versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós, [1949].
- _____ (1986). El mito y el cuento. En Jáuregui, J. e Gourio, Y. (eds.). *Palabras devueltas*. México: SEP, INAH, IFAL, CEMCA.
- Long, N. (1996). "Globalización y localización: Nuevos retos para la investigación rural". En Grammont, H. y Tejera, H. Coords. *La sociedad rural mexicana frente al nuevo milenio*. México: INAH / UNAM / UAM / Plaza y Valdés.
- Mege, P. (1997). *La imaginación araucana*. Santiago: LOM.

- Tylor, E. (1974). "La ciencia de la cultura". En Kahn, J. *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama, [1871], p 29-46
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- _____ (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.
- _____ (1980). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.
- Wolf, E. (2000). *Europa y la gente sin historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, [1982].

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Francisco Sánchez, actor y director teatral por invitarme a participar en este proyecto y estimularme a escribir estas reflexiones. A César Ancalaf, poeta mapuche, quien me ayudó a comprender una parte de la rica cosmología de su pueblo. Finalmente agradezco a todas las familias mapuches que compartieron con nosotros en el transcurso de la investigación de campo

SÍNTESIS CURRICULAR

Claudio Espinoza Araya

Doctor y Magister en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología (CIESAS), México D.F, y Licenciado en Antropología por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (UAHC), Santiago de Chile. Actualmente se desempeña como Director de la Escuela de Antropología de la UAHC, como director y fundador de la Revista Antropologías del Sur y como Investigador Asociado del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR). Sus investigaciones giran en torno a la participación política electoral indígena en Chile. Correo electrónico: cespinoza@academia.cl