

# Ñi pu tremen y las voces del espacio común

**Loreto Leonvendagar**

Actriz UC. Miembro de la compañía Niños Prodigio Teatro. Se ha dedicado al entrenamiento de voz para actores. Becada por Mideplan y Erasmus Mundus, cursa un Master en International Performance Research en la Universidad de Amsterdam, Holanda y la Universidad de Warwick, Reino Unido.



Todas las actrices de *Ñi pu tremen, mis antepasados*. Parque de las Culturas Originarias Mahuidache.

La obra de teatro *Ñi pu tremen, mis antepasados*, viene a recordarnos de manera expresa la dimensión profundamente social del teatro. Me refiero al teatro como contenedor de su propio tiempo. Un teatro atado a las maneras, conflictos, dolores, amores, luchas, ideas y experiencias de las personas en su contexto específico y presente. Este contacto permanente con la realidad es lo que alimenta y además reinventa al arte teatral para que permanezca vivo. La pregunta entonces es: ¿Qué elementos presentes en el teatro tensiona y enfatiza la obra que hace que esta dimensión aparezca tan vívidamente?

El compromiso con la realidad se manifiesta en la obra en la opción de darle voz a mujeres reales para hablar de y por sí mismas. Hace aparecer los espacios, sensibilidades y valoraciones particulares de un grupo de mujeres mapuche que nos narran desde sus recuerdos y desde sus cuerpos instalados en el espacio del escenario, frente al público. Al hablar de público me referiré tanto a los espectadores como al espacio público, espacio de hacerse presente ante un otro en la sociedad, de ser reconocido y valorado socialmente (lugar en el que, por lo demás, el teatro se sitúa). En oposición, hago alusión al espacio privado, lugar ligado al mundo doméstico en el cual las mujeres han estado históricamente confinadas y replegadas del mundo público. Desde estas definiciones de lo público y lo privado, podemos ver que la obra *Ñi pu tremen* superpone y diluye estas categorías, instalando el mundo privado de estas mujeres en el espacio público a dialogar con el espectador.

La obra pone en escena a ocho mujeres mapuche adultas de sobre 49 años y a tres mujeres mapuche jóvenes. Se estructura a base de los testimonios de estas mujeres que tienen una identificación profunda con su pueblo dentro del contexto cultural de Chile, en el que ser mapuche es aún un estigma. El tema mapuche ha sido históricamente conflictivo. Ha estado marcado por luchas territoriales donde se cruzan intereses económicos y diferencias de cosmovisión, acarreado un cruce cultural lleno de heridas por los continuos obstáculos en la integración. Problemas de tolerancia, de discriminación étnica y social, han derivado en una fuerte marginación del mundo mapuche y en un largo silenciamiento de su palabra. La voz mapuche hoy se escucha agónica, fundamentalmente a través de los medios, desde una reivindicación más ligada al poder y derechos comunitarios que a los conflictos y visiones de mundo particulares de su gente.

## Personajes reales

Para plantear este conflicto en su complejidad, la obra opta por poner en escena no a actores-actrices que representan un rol, sino a sujetos anónimos que presentan sus experiencias personales. En este acto, rompe con la ficción y con el concepto de representación de la teatralidad para ofrecernos una puesta en escena más ligada a lo performativo, espacio en el cual se flexibilizan y redefinen las reglas del juego teatral. Hablo de performativo para destacar el carácter transitorio y fugaz de la puesta en escena, que enfrenta y relaciona en un espacio y tiempo únicos a los “actores” y a los espectadores. La puesta en escena entendida desde lo performativo es aquello que “acontece” entre la presencia de estos cuerpos que están en el escenario y los cuerpos que están frente a ellos. Es la dinámica que ocurre en el instante mismo, y que modifica, de alguna manera, a todos los que están presentes<sup>1</sup>. Me interesa destacar que esta dinámica, al ser presente, invita al espectador a percibir desde ahí y dar sentido a la experiencia en sí misma. Por lo tanto, el

gesto de instalar a personas reales es una invitación al público a percibir las y significarlas sin pre-juicios desde ese instante mismo que es la puesta en escena.

Lo primero que vemos es a una mujer mayor sentada cantando una canción en mapudungu mientras entra el público. Comprendemos inmediatamente que le es una canción propia. De entrada, nos hace escucharla en su particular sonoridad, con un timbre y tonalidad que nos son ajenos culturalmente, aunque de algún modo reconocibles. Luego una niña con su trenza, su poncho y su trapilacucha<sup>2</sup> nos habla directamente de “la casa *ruka*” y nos describe el espacio físico, su uso y su carga simbólica. Mientras tanto, las ocho mujeres van entrando al escenario y parándose al lado de la niña, frente al público. En esa mujer cantando, esa presentación de la casa y esas mujeres de pie, hay un ofrecimiento inicial de entrar en la especificidad de una cultura desde el imaginario femenino mapuche y desde la intimidad de la casa *ruka*.

Todas las mujeres de la obra tienen un imaginario y una historia común que las define. Comparten el ser mujeres, indígenas y haber vivido la fractura de emigrar del campo a la ciudad. Estas características, tanto en Chile como dentro del contexto mapuche encierran cargas y violencias explícitas y que subyacen, cargas que a ellas de alguna manera las han tenido doblemente invisibilizadas ante la sociedad: como mujeres y como mapuche. La obra las hace aparecer desde el comienzo. Cada una se instala en el escenario y se para de la silla para presentarse y definirse ante el público. Se toman el tiempo para nombrarse a sí mismas en lo que sienten las específicas: “Mi nombre es... soy hija de... esposa de...” etc. Y lo hacen en el idioma mapuche, mapudungu. Nosotros como público diverso, alcanzamos a reconocer algunas palabras, nombres y apellidos comunes en la sociedad chilena entremedio de los propiamente mapuche; esto nos devela el profundo cruce cultural y nos lleva a comprender que su autodefinición está marcada por su lengua. El acto de presentarse es una manera de firmar –existir, opinar, asumir personal y responsablemente ante los otros – lo que nos presentarán a continuación.

1. Las categorías que uso están tomadas del ensayo “La atracción del instante”, sobre la relación entre teatralidad, puesta en escena y performatividad, de Ericka Fischer-Lichte y Jens Roselt.

2. Collar típico de la vestimenta femenina tradicional mapuche.



Daniño Espinoza Guerra.

Elena Mercado, Carmen Saihueque, Juana Huaquilaf y Aurelia Huina en *Ñi pu tremen, mis antepasados*. Parque de las Culturas Originarias Mahuidache.

## Dramas reales

En adelante, las mujeres nos cuentan sobre sus recuerdos más felices de infancia, su llegada a la ciudad, cómo conocieron a sus maridos y su dura experiencia familiar con el golpe militar. Las narraciones son para el público y en conversaciones entre ellas mismas.

Los recuerdos infantiles están cargados de nostalgia, humor y sensaciones ligadas al campo y la naturaleza. Estos tienen que ver con jugar a andar en chanco y con quitarle los pollitos a las gallinas para jugar al “pollo asado”, los que nos trasladan a su entorno natural. Asimismo, las narraciones están cruzadas por frases que develan la profunda simbiosis que tienen con los elementos de la naturaleza en su cotidiano: “salimos al primer canto del gallo” o “como a la una teníamos que ir a encerrar los chanchos, entonces mirábamos el sol. ¿Serán las doce? Si estaba el sol al medio eran las doce, ya pasó...deben ser como la una”. Durante la obra comprendemos este vínculo, el que se ve doblemente acentuado en la pro-

puesta de la figura de la ‘Mujer Mapuche’. Por ejemplo, la música original deja escuchar:

*El aroma de la trilla,  
el sabor de la miel,  
el caudal de las aguas,  
son parte de ti, mujer.  
Mujer de la tierra,  
sangre morena,  
tus ojos negros,  
brillan como estrellas...*

Cuando oigo la palabra mujer la entiendo en los términos en que lo plantea la antropóloga Marta Lamas: “(...) las mujeres y los hombres no tienen esencias que se deriven de lo biológico, sino que son construcciones simbólicas pertenecientes al orden del lenguaje y de las representaciones” (4). Desde esta definición, es interesante ver el realce que hace la canción al pensar que históricamente la figura femenina, en su rol asignado, ha estado ligada a la naturaleza en su condición de mujer madre.

Esta relación, en las diferentes sociedades, ha sido una manera de distanciarla de la categoría que la opone, que es la cultura. Así, en su condición de naturaleza, se las ha dejado a un lado del mundo que define, crea y vive la cultura. Esta relación ha generado luchas femeninas en el tiempo para poder desprenderse de ese estigma. En la obra, a través de estas mujeres, respiramos esa relación que levantan con identificación y orgullo, lo que se trasluce tanto desde su identidad étnica mapuche como desde su rol de “Mujer”.

En las narraciones, también aparecen bien definidos cómo se viven los roles de género en el mundo rural mapuche. La figura del padre se asocia con el exterior y el sustento: con el arado, el potrero, el trabajo de la tierra que es el medio para “hacer la plata para la familia”. El padre o el hermano son los que abren la relación a las mujeres con el mundo público y hacen el vínculo con la ciudad. Es el padre el que lleva a la niña a caballo a Temuco por primera vez a comprarse sus primeros zapatos, y es el hermano el que viene a buscarla para llevarla a la ciudad donde empieza a trabajar. La madre, por su parte, está instalada en el espacio doméstico y privado, lo que le hereda a su hija desde niña: “yo y mi mamá nos encargábamos de los quehaceres de la casa”. La madre es recordada limpiando el hogar, en la cocina amasando el pan de todos los días, u orando en su relación con lo sagrado como mamá-machi.

En los diversos recuerdos de las mujeres aparecen en primera persona realidades asociadas a la precariedad, violencia, marginación y falta de códigos urbanos. Estas realidades van conformando el conflicto de la obra, pero no como un nudo que desata algo latente o un punto de inflexión que lleva a otra cosa, sino más bien como algo permanente que está incorporado y asumido en los cuerpos que nos narran, porque así es su realidad. No son narraciones teñidas por el dolor; por el contrario, se exponen llenas de matices vitales: la risa, el comadreo y también la tristeza. Por ejemplo, hay una mujer que nos cuenta sus dificultades al llegar a trabajar de nana a la ciudad.

*(...) resulta que me mandaron a hacer el aseo. Vaya a buscar el “chanchito” para que lo pase por la pieza. Yo le dije: ¿dónde voy a ir a buscar el chanchito? Y la Srta. me dice... vaya a buscarlo*

*en el potrero. Y resulta que yo no sabía cómo iba a ir a buscar el chanchito en el potrero. Veía que el suelo no era pa’ pasar el chanchito. Yo no conocía el “chanchito”. ¡Bueno ya! Pasó eso. Y me dicen: usted tiene que ir a acostarse. ¡Ya! Me fui pa’ la pieza y me dicen: apague la luz. ¡Qué! Yo soplabo la ampollita y no se apagaba. Entonces yo llegué y le di escobazos. Viene la Srta. y me dice: ¿y qué lo hizo? [sic]. La quebré porque no se apagaba na’. Y ahí me dice: tenís que ir a bañarte. ¡Ya! En la tina de baño yo me fui a bañar. Y resulta que en la tina de baño me estaba ahogando, acostumbrada a bañarme en el río.*

La decisión de exponer estos conflictos surge de la necesidad. Por una parte, la que viven estas mujeres en las violencias implícitas de su rol femenino, mapuche, migrante, sumado a la estrechez económica. Estas carencias afectivas y económicas generan, a su vez, la necesidad de hablar para compartir experiencias y dificultades individuales.

### **Teatralidad del día a día**

La obra de teatro nació de un taller de teatro realizado el año 2008 en una *ruka* en la comuna de El Bosque, en Santiago. El taller fue realizado por la directora y actriz Paula González, descendiente mapuche, y las actrices Marisol Vega y Pamela Contreras junto a la psicóloga Evelyn González. Instalar la necesidad en el espacio de un taller teatral adquiere doble sentido por la capacidad socializadora que implica un taller y por lo comunitario, afectivo y expresivo del teatro<sup>3</sup>. La obra escenifica y permite ver e imaginar el proceso del que surge: las mujeres se saludan y abrazan, se instalan a “conversar” en la mesa en torno al mate, se preguntan intimidades sobre la familia y se acompañan en sus quehaceres cotidianos. Finalmente, la necesidad se traduce en el acto de subirse al escenario, donde se exponen y vinculan al amplio público, tomando la decisión de compartirse en tanto mujeres, hasta entonces instaladas en el espacio

3. Hago hincapié en la capacidad de la teatralidad como proceso integral de recepción, contención y elaboración de la experiencia. Entendiéndolo como una herramienta social reparadora no desde procesos cognitivos, sino desde su característica de potenciar las capacidades expresivas de cada “actor” y la necesidad de darles soluciones formales concretas creativas. A mi juicio, durante este proceso se genera una elaboración corporal de la experiencia personal, lo que lo convierte en un lugar tremendamente sanador.



Maribel Hueche, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Isolina Mercado, María Huaquipan, Elena Mercado y Juana Huaquilaf en *Ñi pu tremen*. Facultad de Artes Universidad Mayor.

privado, en el espacio público teatral. Esto se hace evidente a lo largo de la obra y es conmovedor oír cuando las mujeres terminan sus testimonios con un: “Gracias” o “Esa es mi historia”.

En el escenario las mujeres se “toman la palabra” en un amplio sentido; no solo desde sus narraciones, sino también desde sus cuerpos y desde sus prácticas cotidianas. Al percibirlas con sus años, ropas, gestos, voces, timideces y memoria, se nos aparecen ellas y su experiencia como el punto de referencia. La obra nos invita a verlas dentro de la *ruka*, espacio que les pertenece, hilando la lana en grupo, con su telar, tejiendo, peinándose y tomándose el mate con el pan amasado alrededor de la mesa. En estas prácticas aparece su manera particular de hacer las cosas y es esta especificidad lo que comparten con nosotros, porque está inscrita en sus cuerpos más allá del lenguaje mismo. Con el solo hecho de estar ahí nos hacen ver lo que sus cuerpos contienen, cargan y son. Así instan al público que comparte ese espacio a posicionarse en él respecto a lo que presenciamos, no desde un lugar racional, sino relacional, afectivo y en tiempo presente. La culminación de esto llega al final de la obra, cuando las mujeres ofrecen al público sus sopaipillas, convidándolo a conversar con ellas después de la obra. A través de las sopaipillas también nos están

ofreciendo su historia: conocerla, degustarla, disfrutarla e integrarla fuera del momento teatral.

### En la oralidad

La voz que levantan y que son ellas mismas con su historia, tiene que ver con el rescate de la oralidad, voz propia de la cultura mapuche. La voz de la oralidad se transmite de cuerpo presente a cuerpo presente e implica la afectividad que se genera en la comunicación directa y, paralelamente, trae la memoria a ese presente. En la obra, el eje narrativo son los recuerdos de estas mujeres y en el acto de recordar traen a escena la dimensión del pasado. Para el pueblo mapuche, la memoria y la tradición son parte fundamental de la cultura. Los antepasados son memoria viva y están relacionados con las divinidades, las que a su vez, están vinculadas a los elementos naturales. Por lo tanto, la memoria en su dimensión sacra está sujeta a la naturaleza<sup>4</sup>. De esta conexión podríamos decir que la memoria en el ideario mapuche tiene un tiempo que contiene el de este complejo entramado. Es un tiempo presente que se abre hacia otras dimensiones:

4. Para una comprensión de la cosmovisión mapuche recurrí a la tesis “La poesía mapuche: expresiones de identidad” de J. A. Moens.



Damián Espinoza Guerra.

El momento final de *Ñi pu tremen*.  
Facultad de Artes Universidad Mayor.

es el de la conmemoración y el rito. Este tiempo está implicado en el acto del recuerdo y de la afectividad asociada. La obra de teatro en su título conmemora a los antepasados. *Ñi pu tremen, mis antepasados*, nos habla propiamente de pasado, tradición y linaje. Las mujeres en sus recuerdos cargan este tiempo que tanto en ellas como en su propio pueblo es fundante. Este rescate lo realizan en la oralidad, transmitida en sus cuerpos presentes y en la narración del pasado y que es en sí una convergencia de tiempos.

La oralidad es una práctica que se traspasa por generaciones, un legado cultural. En la obra de teatro las tres niñas que están presentes en silencio casi toda la obra son las receptoras de esta transferencia, son la nueva generación. Ellas han de integrar en un nuevo contexto este tiempo abierto. Sin embargo, la participación de estas niñas denota un discurso generacional muy diferente. Ellas realzan los elementos propiamente mapuche y la necesidad de la sobrevivencia de su cultura. Durante toda la obra utilizan sus ropas características y nos presentan sus costumbres a través del baile, la música

y poemas. Las niñas nos ofrecen el mundo tradicional y nos expresan su necesidad de mantenerlo vivo en honor de sus antepasados. Por ejemplo, seguida de un baile al ritmo del *kultrun* y la *trutruca* una de las niñas recita:

*En la oscuridad brillará una voz de lucha,  
los antepasados regresarán...  
el kajfv newen estará presente<sup>5</sup>, cuando los corazones de  
nuestro pueblo estén unidos por una sola causa.  
El viento lo gritará, las aves lo trinarán, las cascadas lo cantarán,  
el canto de la alegría estará presente, porque la lucha  
no habrá sido en vano, sino para el beneficio de nosotros, los  
niños mapuche<sup>6</sup>.*

Seguido de lo cual viene un fuerte grito de lucha. La unidad con que aparecen estas tres niñas, representando el mundo de una nueva generación, se contrapone al rescate de lo particular del resto de la obra y universaliza a esta nueva generación lo que, asimismo, unifica la lucha a la que se refieren en una sola lucha sin nombre,

5. La traducción sería "el azul de la fuerza estará presente...".

6. Poema de Aileen Cayumil, niña mapuche de la IX Región de la Araucanía.

transformándose en un discurso más que en una realidad que podamos percibir. Esto lleva a preguntarse y querer comprender: ¿quiénes son estos “niños mapuche”?; lo que en la obra permanece en el eco de una categoría. Igualmente, las distintas aproximaciones de ambas generaciones denotan diferentes rescates de la memoria de un pueblo. Estas líneas no se cruzan durante la obra más que al final, cuando se hace referencia a sus ritos. Luego de hablar de la machi, el *machitún* y el *nguillatún* bailan todas juntas largamente vestidas con sus trajes mapuche, y finalmente una de las niñas abre la bandera mapuche para cerrar la obra. Las generaciones se encuentran en el rito y en el baile, que constituyen la oralidad enraizada en las prácticas de una cultura viva.

Finalmente, al instalar solo a mujeres en el escenario, la obra da una mirada específica sobre la cultura y el teatro. Al tomarse la voz y generar el diálogo que implica el “ponerse en escena” tanto desde sus prácticas como desde la memoria, proponen el rescate de la oralidad y, por lo tanto, de la afectividad que contiene. Este rescate implica el vínculo con la naturaleza, desde estas mujeres que, asimismo, se identifican abiertamente con ella, pero en el espacio público que es el escenario, es decir, en el terreno cultural. La obra *Ñi pu tremen, mis antepasados* propone un rescate de la mirada particular de estas mujeres, pero desde sus prácticas cotidianas, no desde su ser naturaleza; desde su condición de cultura en movimiento, activa. En este gesto, rompe e invalida las fronteras de estas categorías, ya que en la obra y en ellas son una misma experiencia.

La obra invita así a la reflexión sobre el imaginario específico que abre este espacio. Invita a pensar el teatro desde la afectividad, las relaciones, la intimidad, la fragilidad, las fortalezas, heridas y alegrías de estas ocho

mujeres contenidas en sus memorias, voces, texturas, gestos y emociones, donde también se encuentran las de sus antepasados; desde la herencia de la oralidad. *Ñi pu tremen* es una invitación a compartir y ser parte de esa oralidad.

La obra, al darle voz a personajes reales con sus dramas reales, nos recuerda la importancia del teatro en su relación con la realidad y nos afirma su dimensión social. Esta dimensión se manifiesta, en primer lugar, en que la obra nace de múltiples necesidades concretas: es la necesidad de la directora, como descendiente mapuche, de poner en escena las experiencias de estas ocho mujeres, y la de cada una de ellas de transmitir sus fracturas y su cultura y hacernos partícipes de ella. En segundo lugar, la obra utiliza el espacio público teatral, lugar de validación social, como vitrina para plantear, a través de estas mujeres, una mirada particular y sensible sobre el tema mapuche, tema complejo y polarizado en la contingencia nacional. La bandera que vemos levantar al final de la obra aparece no desde las hazañas de un pueblo, sino desde las historias mínimas y los múltiples rituales que ellas encarnan; desde ahí leemos el conflicto de su comunidad. En tercer lugar, la obra enfatiza la condición de encuentro vital propio del teatro. Tanto el teatro como la práctica de la oralidad implican la transmisión de la historia cuerpo a cuerpo presente; por lo tanto, el invitar a esta experiencia desde el escenario teatral que en sí mismo es oralidad, refuerza y hace contundente la experiencia. En *Ñi pu tremen, mis antepasados*, nosotros, como público, nos convertimos en receptores de esta oralidad que nos proponen en el instante de la puesta en escena, y de esa experiencia queda la posibilidad de que la continuemos de algún modo fuera del espacio teatral, hacia el amplio público. ■

## Bibliografía

- Climo, Jacob J. and Cattel, Maria G. (ed.) “Introduction: Meaning in Social Memory and History”. *Social Memory and History: Anthropological Perspectives*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2002.
- Fischer-Lichte, Ericka y Roselt, Jens. “La atracción del instante”. *Revista Apuntes N° 130*. Santiago: Pontificia Universidad Católica, 2008. 115-125.
- Lamas, Marta. “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”. *Cuicuilco 018*, 2000. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=35101807> 25 de octubre de 2009.
- Moens, J.A. *La poesía Mapuche: expresiones de identidad*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Utrecht, 1999. <http://www.mapuche-nation.org/espanol/html/nosotros/literatura/tesis-01.htm> 20 de septiembre de 2009.