

El malestar en el teatro: aproximaciones al conflicto Estado-pueblo mapuche en *Ñi pu tremen* y *Los millonarios*

Discontent in Theatre: Approaches to the Conflict Between the State and Mapuche People in *Ñi Pu Tremen* and *Los Millonarios*

Lorena Saavedra González

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile

maria.saavedra@upla.cl

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo analizar cómo las distintas problemáticas y demandas específicas de los movimientos sociales (estudiantiles, feministas, indígenas, ambientalistas, etc.) durante la segunda etapa de democratización en Chile (Touraine 2014) han hecho eco en las dramaturgias y puestas en escena nacionales. Específicamente, abordaremos estos movimientos a través de los montajes *Ñi pu tremen* (2009) y *Los millonarios* (2014), que aluden al conflicto entre Estado y pueblo mapuche en posdictadura, a partir del rescate de lo testimonial que reivindica lo íntimo como político y, también a partir de lo documental, como forma de problematización, crítica y búsqueda por develar una realidad y tornar válido lo expresado por la ciudadanía.

Palabras clave:

Teatro y democracia - teatro mapuche - movimientos sociales - *Ñi pu tremen* - *Los millonarios*.

Abstract

This article aims to analyse how the different issues and specific demands from the social movements (students, feminists, indigenous people, environmentalists, etc.) during the second stage of democratization in Chile (Touraine 2014) have echoed in the national dramaturgies and performances. Specifically, we will address the movements through the staging of *Ñi Pu Tremen* (2009) and *Los Millonarios* (2014), which refer to the conflict between the State and the Mapuche People post-dictatorship. This is based on rescuing testimonies that reclaim the personal as political, and also from documentation as a form of problematization, critiques, and search for exposing a reality and validating what is expressed by the citizens.

Keywords:

Theatre and democracy - Mapuche theatre - social movements - *Ñi Pu Tremen* - *Los Millonarios*.

Movimientos sociales en democracia

Pensar el surgimiento y preponderancia de ciertos temas y sus procesos escénicos en el marco de la democracia chilena actual nos aventura a reflexionar sobre nuestro presente político al interior de una “democracia participativa”, que más que nunca se encuentra en una fuerte crisis de representatividad al interior de un modelo de gobierno basado en el libre mercado que tiende a hacer del pasado *vista gorda*. El motivo dice relación con el actual momento social que vive el país, desde el estallido social de 2019 hasta el proceso constituyente en curso. Estos hechos, suscitados por los movimientos sociales (manifestaciones, asambleas, movilizaciones), constituirían respuestas complejas frente a una institucionalidad y élites gobernantes que, aunque se autoinstituyeron como dialogantes y en búsqueda del consenso, han sido apreciadas por algunos sectores como instancias que dieron la espalda a la ciudadanía.

El Chile del siglo XXI vio profundizar las desigualdades sociales como consecuencia de la predominancia del Estado subsidiario y la racionalidad neoliberal. Pero también asiste a respuestas radicales a sus consecuencias negativas. Desde la revolución pingüina del año 2006, los movimientos sociales se manifiestan por una verdadera democratización que haga oídos y modifique leyes que impiden la igualdad de oportunidades para la ciudadanía. Dicha manifestación, sin duda, señala la emergencia de una seguidilla de procesos sociales aglutinados sobre la base de demandas específicas y localizadas¹. No obstante, a medida que pasaban los años ciertos aspectos transversales a la ciudadanía se harían notar más radicalmente aumentando un clima subversivo que el mundo político ignoraba o no quería ver, no dando crédito a un proceso aglutinador que se desataba en las universidades, colegios, instituciones públicas y en las calles a través de diversos movimientos sociales.

Lo que evidencian esas manifestaciones es la aparición de “la política”, de la que nos habla Jacques Rancière (2012), es decir, del momento en que aquellos que no eran escuchados comienzan a ingresar e incidir en los procesos políticos. Hombres y mujeres que con diversos repertorios de protestas van conformando una gran voz, que trasciende la subjetividad neoliberal individualista y se despliega desde lo colectivo. Al proceso creciente de politización ciudadana y social de las demandas, Alain Touraine (2014) lo denomina segunda etapa de democratización. Etapa donde la ciudadanía reconoce cómo los proyectos de los distintos gobiernos reprimen la democracia y participación, para luego responder a ellos activamente desde espacios micropolíticos, al comprobar la inoperancia de los partidos políticos para dar solución a las demandas de la sociedad.

Las y los testigos de la dictadura y los hijos/as que crecieron en ella, pero también jóvenes nacidos en democracia, advierten cómo la herencia del régimen cívico-militar —consolidado en sus procesos institucionales y en el modelo neoliberal económico-social— atenta contra la posibilidad de llevar adelante un proceso democrático real y de transformación de las estructuras de poder que controlan el país. Proceso que hoy ve una posibilidad de cambio a partir del inicio de la Convención Constitucional, que es el resultado del denominado “estallido social”,

1 Sumada a la demanda de 2006 encabezada por estudiantes secundarios encontramos las de No Alto Maipo (2007), NO al lucro (2011) en que tanto secundarios como universitarios aúnan fuerzas, en contra del proyecto HidroAysén (2011), NO más AFP (2013), el mayo feminista (2018) y el paro de profesores (2019), por nombrar algunas.

entendido metafóricamente como un despertar ocurrido el 18 de octubre de 2019 en Santiago y extendido a todo el territorio nacional. Como respuesta a las deficiencias de la democracia actual de baja intensidad, han surgido diversos movimientos sociales que dan cuenta de un malestar creciente del pueblo chileno, que se manifiesta en y con los cuerpos en la calle, a través de prácticas artísticas y performativas que constituyen respuestas a la falta de representatividad de una política tradicional.

Lo que se percibe en este breve recorrido es que “en muchos países occidentales se habla desde hace mucho tiempo, pero cada vez con mayor insistencia, de una crisis de la representación política que sería responsable de un debilitamiento de la participación” (Touraine, *¿Qué es la democracia?* 82), panorama que daría cuenta de una pérdida del carácter democrático de nuestras democracias. Este debilitamiento de la representatividad es consecuencia, en línea con Mouffe (2014), de la supresión de la dimensión de lo político, es decir, ese carácter inherente de toda sociedad, el de la conflictividad. Ante dicho panorama, Mouffe apela a una democracia radical y agonista. Esta democracia que propone nace en contraposición de los universalismos propios de la política que buscan eliminar el carácter central de las sociedades, lo político, para lo cual considera que se deben generar espacios y mecanismos institucionales en que se disputen y resguarden los conflictos, pero no suprimiéndose los unos a los otros. Por ende, está en contra de la política consensual, que fue tan característica de la forma en que la élite política chilena pretendió suprimir conflictos desde el retorno de la democracia.

Desde los años 2000 distinguimos cómo la sociedad comenzó una seguidilla de manifestaciones de queja, demanda y cambio, ante la comprobación de lo que es visto como una farsa democrática que no hizo más que develar la acentuación de un nexo político-económico que genera injusticia y desigualdad, y que se manifiesta en los años de privatizaciones, acuerdos, corrupciones, y en la disolución de la incidencia de la ciudadanía en la política. En resumen, reconocer lo que algunos teóricos han denominado una democracia incompleta (Garretón 2010) o una democracia tutelada o semisoberana (Huneeus 2014), en que se comprueba los amarres y la continuación de una constitución tramposa² (Atria 2017), cuestión que no solo hizo eco en el espacio de la calle, sino también en el arte y el teatro.

Así, injusticia y desigualdad que se reconocen más abiertamente por la ciudadanía en los últimos años han convocado lo que Durkheim (2000) denominó “efervescencia colectiva”. Esta se traduce en la acción colectiva de un grupo de mujeres y hombres que manifiestan el descontento y piden reivindicaciones fuera de los marcos institucionales, es decir, de los partidos políticos, a través de lo que se denominan movimientos sociales. Estos movimientos surgidos en Chile en el nuevo siglo serían un tipo de protesta que no necesariamente configura perspectivas ideológicas comunes, no obstante, presentan sentimientos que los aúnan en pos de un cambio social que responda a sus expectativas.

De este modo, desde la confirmación de una democracia incompleta, los nuevos movimientos acontecen cuando los actores/actrices sociales reconocen problemas de manera consciente y los

2 Un hito relevante para pensar el tema constitucional fue el movimiento que se gestó en 2013, en que se llamaba a la ciudadanía a marcar AC (asamblea constituyente) en la votación presidencial. La campaña #marcatuvoto, iniciada por ciudadanos comunes y diversas organizaciones, proponía demostrar al país una tendencia para redactar una nueva constitución la cual fuese realizada por una asamblea constituyente, única forma que valida la participación, la inclusión y la democracia.

llevan a la arena de la disputa y la política. Cuando un grupo reconoce el conflicto, lo define y nombra, se propician movilizaciones con el objetivo de conseguir soluciones. Esto fue lo que se replicó de manera constante desde el año 2006 y finalmente estalló el 18 de octubre de 2019.

Es importante señalar que el estallido social de 2019, y la respuesta estatal de represión y criminalización de la protesta, y violaciones a los derechos humanos, es parte de lo mismo que ha vivido el pueblo mapuche, una realidad que ha vivenciado desde la década de 1990, con los gobiernos de la Concertación y posteriormente con los de derecha, en que, pese a propuestas de integración, sus demandas no fueron abiertamente incorporadas. En cambio, las respuestas gubernamentales se entienden como meras mitigaciones, pues las políticas indígenas expresan más bien un multiculturalismo neoliberal, donde se les otorga lo posible, es decir, aquello que no afectará de manera sustantiva los objetivos del país. El presente siglo ha estado marcado por el denominado conflicto Estado-pueblo mapuche de manera sustancial, criminalizando a su gente, su cultura y sus prácticas, y donde sus peticiones atentan contra un mercado económico que se ha afianzado en democracia. Estas demandas fueron y han sido un antecedente a la seguidilla de manifestaciones sociales que hicieron eco en las y los manifestantes desplegados en Plaza Dignidad³ desde 2019 y en todo el territorio nacional, adhiriendo a sus quejas, lo que se evidencia también en el plano simbólico-discursivo. En el plano simbólico, “el principal emblema de las protestas del Chile movilizado fue la bandera mapuche *Wenufoye*, muy por sobre la bandera chilena” (Millaleo 184) y en el discursivo, porque los ciudadanos reconocían en la violencia contra el pueblo indígena aquello a lo que no querían adherir ni perpetuar.

En consecuencia, la crisis de representación política, según Claudio Fuentes en su libro *La erosión de la democracia* (2019), se encuentra no solo en lo que forjó la dictadura, sino en las reformas realizadas desde el retorno a la democracia al interior de gobiernos democráticos, siendo ellos mismos los artífices de erosionar el sistema político a través de cambios⁴ que, al contrario de ser más representativas, han distanciado a representantes y representados.

En relación con lo expuesto, demandas y quejas que se manifiestan desde los cuerpos en la calle también se hacen presentes en los cuerpos en escena, en que aquel malestar se traduce en una búsqueda por la verdad y por la experimentación en lo representacional, propiciando un teatro contingente. Desde el año 2006 surgen obras que subvierten el aparente orden social y hablan por el cuerpo político que ha salido a la calle a manifestarse por diversos temas de la agenda país, en que se advierten obras teatrales, que, más allá de una anécdota intersubjetiva, devela una lectura crítica del presente democrático, hablando y evidenciando de manera explícita el porqué y el cómo los mecanismos y relaciones de poder impiden un crecimiento equitativo de nuestra sociedad. En este marco, el uso de lo documental y testimonial aparece como un dispositivo que dota de realidad un hecho superando la anécdota para problematizar directamente sobre el presente. Este clima epocal, desde una segunda etapa de democratización y de nuevos

3 Plaza Dignidad es el nombre que se designó popularmente a la Plaza Baquedano, conocida también como Plaza Italia, a partir de las movilizaciones de octubre de 2019. Dicho sector, es un espacio geográfico en que se intersectan diversas comunas del gran Santiago y el que ha sido lugar histórico de celebraciones de diversa índole (política, deportivas) y de protestas, convirtiéndose en el epicentro de las manifestaciones en el contexto del estallido social.

4 El texto ejemplifica algunas de las acciones que han hecho distanciar la barrera representante-representado entre las cuales se pueden mencionar el voto voluntario por sobre el obligatorio, el fortalecimiento del Tribunal Constitucional, reducción de los años del periodo presidencial, la falta de acciones que promuevan y fortalezcan una participación directa de la ciudadanía, entre otros.

movimientos sociales, expresa un malestar que dentro de las prácticas escénicas se han pensado como una vuelta a un teatro político. Esto, a diferencia de los años 90, cuando se observaba una corriente más abierta a lo propiamente disciplinar y, por ende, en ocasiones pensado como un teatro despolitizado (Villegas 2005, Hurtado 2006).

Si bien el teatro se ha entendido mayormente como una práctica siempre contingente y, por tanto, dando cuenta de los procesos sociales que se han desplegado en nuestro país, lo aquí descrito no tendría mucha novedad. No obstante, la diferencia puede verse radicada en relación con el tema de la representación de dichas instancias levantada por los nuevos movimientos sociales. Es decir, cómo acercarse a representar y exponer ciertos temas cuando la ciudadanía ha perdido confianza, cuando se ha vivido en una ficción democrática. Pues bien, algunas obras y compañías se preguntan por la dificultad en torno a la verdad en el teatro; y a dejar de ser un espacio de ficción e ilusión o un teatro que despliega una ideología como fiel reflejo de un acontecer contextual para conflictuar la realidad contemporánea. Es en este marco que un grupo de artistas⁵ se inscribe en pensar lo contemporáneo en términos de Agamben (2008), es decir, para que emerja el conflicto y la problematización se debe observar de modo particular su propio tiempo, pero también dirigiendo la mirada hacia el pasado reciente, que es el responsable del malestar contemporáneo, donde la verdad transita por múltiples factores que se despliegan en una construcción/representación en que lo contingente político experimenta con lo real, en este caso, como un síntoma de la realidad democrática chilena.

En este marco, temas relacionados con la educación, los pueblos originarios, los feminismos, la diversidad sexual, la democracia, etc.⁶, se han desplegado por los circuitos teatrales, evidenciando la heterogeneidad de propuestas estéticas que caracteriza al teatro nacional, pero también surgiendo un modo de representación que acentúa, en los últimos años, la llamada “emergencia documental” (Barría 2015) y testimonial. Es este aspecto el que desarrollaremos para ejemplificar el malestar de las demandas del pueblo mapuche en el teatro actual a partir de dos montajes: *Ñi pu tremen* (2009) de Teatro Kimvn y *Los millonarios* (2014) de Teatro La María.

La acentuación de lo mapuche en el teatro desde lo testimonial y documental

Las demandas emanadas de los pueblos originarios y de ciudadanos/as que se alinean a sus peticiones y reivindicaciones en esta segunda etapa de democratización han hecho que, con mayor insistencia, en las últimas décadas la cosmovisión del pueblo mapuche ingrese a la oficialidad del teatro, como también tome distancia de representaciones que despliegan la historia oficial que figuran al mapuche como héroe y/o guerrero/estratega fenomenal, mostradas muchas veces desde aspectos folclóricos y no atendiendo a conflictos ancestrales

5 Aquí podemos mencionar trabajos de Guillermo Calderón, Bonobo, Kimvn Teatro, el colectivo Zoológico, Manuela Infante, Teatro Público, La Laura Palmer, Teatro Perro Muerto, La Niña Horrible, entre otros.

6 Estos temas han sido parte de las demandas que exigían las movilizaciones y desplegaban desde diversos modos representacionales a partir de problemas y preguntas de artistas que piensan la contingencia como gatillador de búsquedas investigativas y experimentales para dar cuenta de la realidad presente. En línea con la educación encontramos obras como *Clase y Mala clase*; sobre los pueblos originarios, los montajes de teatro Kimvn, *Los millonarios*, *Painecur*, *El abismo de los pájaros*, *Pastora del sol*, *Noche mapuche*, y *Parlamento*; sobre política, democracia y constitución están *Comisión Ortúzar*, *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*, *Representar*, *Democracia*.

como, por ejemplo, la no validación y reconocimiento de este⁷ tanto en la configuración de la nación como en el teatro.

Se constata que la representación central, aquella archivada y archivable del panorama nacional por medio del ejercicio universitario durante la década del 40 y siguientes, no incluye al pueblo Mapuche en su repertorio, gesto muy decidor: la técnica mimética, el verosímil de lo real, no asume como posible que estos sujetos se incluyan el relato de la nación moderna (Gutiérrez 196).

Sin embargo, el presente siglo despliega montajes escénicos en que se aventuran a hablar desde particularidades en un tono íntimo, como es el caso de *Ñi pu tremen* (2009) de teatro Kimvn, pasando por aspectos ligados a su cosmovisión, como *Painecur* (2018) de Eduardo Luna, *Parlamento* (2015) de Tryo Teatro Banda, *Ka Kiñe, Ka Kiñe* (2019) de Teatro a lo Mapuche, o acercándose de manera más crítica a temas sobre el racismo, discriminación y criminalización, como *Noche mapuche* (2017) de la Pieza Oscura, *Los millonarios* (2014) de Teatro La María, *Ñuke* (2016) y *Trewa* (2019), de teatro Kimvn.

Hoy, pareciera surgir una emergencia por retratar obras que abordan la problemática de los pueblos originarios, específicamente sobre el pueblo mapuche, quizás bajo una forma de contrarreacción a la pérdida de identidad, surgiendo como voces disonantes que cuestionan los discursos hegemónicos, apelando a las costumbres y formas de vida de su gente a través de estrategias documentales y testimoniales. En el contexto del capitalismo y la creciente desigualdad entre los sectores sociales, el uso de estos dispositivos en obras de temáticas del pueblo mapuche es un modo de llevar a escena actos inscritos, en algunos casos, en cuerpos reales, un modo de resistencia y lucha contra la inmediatez, el poder y la apariencia. Se trataría de obras que tensionan y/o subvierten a través de su cultura formas occidentales europeizantes que tratan de invisibilizar prácticas ancestrales, lenguajes y formas de vida. Una resistencia que evoca sus malestares y ponen en el centro sus problemáticas, que apela y lucha contra una hegemonía logocéntrica. En ellas, la preponderancia en el uso del documento y el testimonio permite visibilizar parte de la cultura indígena y mestiza surgiendo, por un lado, una defensa contra aquello que se quiere omitir, y por otro, un modo de posicionar los orígenes, pero quizás sobre todo entender el valor de la conservación de una memoria histórica que los define como hombres y mujeres. En otras palabras, a través de la representación teatral, buscarían legitimar la configuración cultural en sus propios términos y luchar contra la institucionalidad que ha criminalizado sus modos de vida y tradiciones.

Es en este entendido que las obras *Ñi pu tremen* y *Los millonarios* nos sirven para analizar lo planteado. La elección de estos trabajos se fundamenta, primero, en que ambos desarrollan un movimiento social inscrito en la segunda etapa de democratización que hemos expuesto anteriormente y, segundo, porque desde estéticas distintas, se valen del uso testimonial y/o

7 Un interesante documento que refleja la no incorporación de otras realidades a la historia del teatro oficial, en el marco del llamado teatro universitario, es el artículo de Pía Gutiérrez "Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940". En él se menciona cómo a partir de la formación de los teatros universitarios, que la historiografía ha señalado muchas veces como el inicio del teatro en nuestro país, se constata una ausencia de representaciones en torno al pueblo mapuche, cuestión importante de conocer, pues da atisbos de la exclusión de personajes de nuestra sociedad que no han tenido una representación en la dramaturgia y el teatro, evidenciando una línea teatral que ha desplazado discursos no hegemónicos.

documental. El uso de dichos dispositivos, por una parte, mana para interrogar la historia, entendida esta como discursos oficiales, surgiendo montajes que problematizan y exponen sucesos políticos que condicionaron maneras de relación con las estructuras de poder y el ciudadano/a; y, por otro, obras en que brota la necesidad de hablar de pequeñas historias que se vuelcan a lo íntimo, al relato particular en que germina la memoria a partir de temas personales que, si bien parecieran no dar cuenta de cuestionamientos macrosociales, muy por el contrario, al ser inscritos en cuerpos reales, siendo ellos/ellas sus propios dispositivos testimoniales, apelan a un fin mayor en que aquello personal puede ser expresión de una subjetividad política no hegemónica.

Tanto el testimonio como el documento desde mediados del siglo XX han estado en los debates filosóficos e históricos a raíz de las muertes y las vivencias inscritas en la Segunda Guerra Mundial, principalmente desde lo acontecido en los campos de concentración, como una manera de poder traer al presente una vivencia pasada, que, a través del testimonio y la confesión, darían cuenta de una realidad inscrita en los cuerpos de los testigos para fines jurídicos, pero que con el paso del tiempo ha devenido en preocupaciones en términos de la noción de memoria e historia, a partir de lo que Sarlo (2013) ha denominado “el giro subjetivo”, aspectos que se han hecho presentes en las prácticas artísticas.

Este giro daría cuenta de otros modos de subjetivación, en que la recurrencia a la primera persona reivindicaría una nueva dimensión para otorgar credibilidad y espacio a aquellos relatos desplazados, “en consecuencia, la historia oral y el testimonio han vuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo 21) y el documento para dotar de veracidad los relatos.

El testimonio en la escena de Ñi pu tremen-Mis antepasados

El uso testimonial es el eje principal de la construcción de *Ñi pu tremen-Mis antepasados*⁸, montaje estrenado en 2009 a partir de un taller realizado en la comuna de El Bosque (Santiago, Chile) el año previo con mujeres pertenecientes a la comunidad Petu Moguelein Mawidache y del club de adultas mayores Flor de Invierno. El montaje destacó, entre otros aspectos, por irrumpir en la escena teatral nacional situando en el papel principal a mujeres indígenas mapuches y no así a actrices que representasen mujeres indígenas mapuches.

Desde aquella particularidad, el argumento del montaje relata las vivencias personales de sus protagonistas quienes exponen sus historias de vida (infancia, adolescencia, adultez) expuestas de manera frontal, rompiendo la cuarta pared, y en diálogo con sus compañeras de escena, historias reales que parten desde la presentación de sus nombres y de su parentela directa, como por ejemplo “Inche Elena Mercado Marileo pingén. Tañi cawem Raimundo Mercado Quelempan, tañi ñukeyem Rosa Marileo Inglés” (González 42). También incluían relatos familiares, de convivencia, de vínculo laboral y de la relación que tienen con su cultura, por tanto, tensionan la historia oficial, trasladando la política a lo político en la representación al no desplegar los

8 Ficha técnica. Dirección, puesta en escena y dramaturgia documental: Paula González Seguel. Asistente de dirección: Marisol Vega Medina. Autora, compositora y dirección musical: Evelyn González Seguel. Elenco: Marisol Ancamil, Juana Huaquilaf, María Huaquipan, Maribel Hueche, Norma Hueche, Constanza Hueche, Marlen Hueche, Aurelia Huina, Elena Mercado, Isolina Mercado, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Carmen Saihueque, María Luisa Seguel Mercado. Dirección de arte y diseño integral: Danilo Espinoza. Técnico en sonido: Matías Seguel. Colaboración técnica: Pamela Contreras. Traducciones mapuzungun: Gloria Mercado Treumun, Ailen Cayumil Mercado.



Ñi pu tremen. Dirección, puesta en escena y dramaturgia documental: Paula González Seguel. Teatro KIMVN. Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

discursos oficiales sobre su pueblo y proponiendo/exponiendo su propia historia, la de gente común que no ha sido parte de los grandes relatos. Dichos testimonios se despliegan en el espacio de una ruka⁹ que contiene diversos elementos que identifican su cosmovisión, en el centro de ellas un fogón, fuego que las acompaña y del cual emanan las memorias individuales y colectivas de una comunidad en particular, pero que va develando “la discriminación, desarraigo, pobreza, violencia y marginalidad” (González 41) frente a políticas del Estado de Chile. Sus memorias se van exponiendo en pasajes testimoniales, recortes biográficos, acompañadas e intercaladas con acciones propias de su cultura, musicalidad y bailes que tensionan el proceso de migración campo-ciudad que estas mujeres cargan en sus cuerpos y afectividades. De este modo, a partir del relato/testimonio que fue manando de las juntas semanales del taller, surgen como transmisoras orales de su cultura que contienen y traspasan su imaginario y memoria a través de una práctica ancestral de su pueblo, la oralidad.

El trabajo escénico, entonces, se despliega desde la exposición de sus historias personales a través del testimonio, es decir, una acción que implica a un individuo, el testigo, que será el objeto de análisis, pues este, a través de su relato, reconstruye hechos de su pasado enmarcado en un contexto político-social. Por ende, la discursividad en el espacio escénico se sostiene en sus testimonios dando cuenta de sus vidas particulares/íntimas, superando el relato oficial que la historia ha desplegado en torno al pueblo, dejando la primacía de la lucha, lo heroico y/o lo épico, y dando paso a la exposición de sus vivencias cotidianas que develan las adversidades, la discriminación y las violencias. Dicha manera de testimoniar sus historias se materializa en un

9 La ruka es un tipo de vivienda tradicional del pueblo mapuche, significa casa, cuya estructura es principalmente circular u ovalada y es construida con materiales propios de los territorios en que habitan sus hombres y mujeres, es decir, paja, totora, madera, etc.

cuerpo/voz que rompe la ficción y la noción clásica de la representación teatral en relación con la construcción de personaje, acercándose más a una puesta performativa que irrumpe como una disonancia a las formas comunes que desplegaba el teatro chileno con respecto a los temas del mundo e imaginario mapuche.

Lo político, entendido como el espacio de los antagonismos y de la conflictividad, se nos presenta a partir de la decisión y disposición de los testimonios, es decir, desde experiencias de mujeres mapuche que no son actuadas al modo de drama realista, sino que son las propias protagonistas/testigos quienes, sobre la escena, hacen públicas sus experiencias íntimas, pero desplegando un relato común en que se nos revela las funciones múltiples que han venido realizando al interior de sus familias como también en la preservación y resistencia de su cultura.

Lo primero que se evidencia es cómo una cosmovisión ya expuesta por otras compañías y dramaturgas/dramaturgos se desplaza del marco tradicional de estructura dramática y de personajes inscrita en una construcción ficcional, a una escenificación que colinda con lo presentacional sin grandes mecanismos de artificialidad ni recurrencia a dispositivos tecnológicos que potencien la ilusión. De este modo, se desarrolla un viaje desde los testimonios de mujeres adultas que transmiten muchas veces un pasado traumático que no se demuestra, sino que se muestra no solo a las/los espectadores, sino también a las jóvenes mujeres con las que comparten escena; estas últimas observan lo que acontece al interior del espacio escénico, siendo parte de un rito de transmisión de cultura, de memoria, historia e identidad. Dicha transmisión está dada por la presencia física a través del uso del lenguaje, pasajes completos en mapudungun, canciones, música y bailes que las mujeres albergan en sus cuerpos resistiendo a la cultura de la ciudad en que viven, luego de una migración campo-ciudad, trayendo parte de su territorio ancestral al teatro, reclamando y reconstruyendo un mundo colectivo a través de la evocación del recuerdo. Vemos una lucha contra un olvido individual e institucional que en la obra se evidencia en un paisaje de acciones que rompe con la ficción tradicional de ver representado la vida de otros/otras, siendo testimonios que dan cuenta de un recuerdo colectivo.

Estos modos de representación desde lo actoral y lo discursivo surgen como una disonancia al observar una forma representacional que complejiza los procedimientos internos en relación con la acción, distinta a otras obras teatrales de la época. En un momento contextual en que las políticas gubernamentales aún no son capaces de solucionar los problemas históricos del pueblo mapuche, respecto del reconocimiento de derechos políticos, culturales y territoriales, la obra propone su propia crítica y resistencia del mundo mapuche reprimido, invisibilizado, discriminado étnica y socialmente, en un espacio de validación, en el entendido de sacarlo de la esfera privada para situarlo en un espacio público y de visibilización que es la escena teatral.

La puesta en escena permite interrogar la historia oficial desde la realidad testimonial de sus vivencias, pero presentada solo por mujeres. Sus relatos/testimonios contienen la urgencia por salir del anonimato en el que han estado por ser mujeres y por ser mapuches, por ende, la crítica sobrepasa el gran relato del conflicto Estado-pueblo mapuche, inscribiéndolo en la imagen de las mujeres mapuche en quienes se ha instalado una violencia específica: las protagonistas de *Ñi pu tremen* han vivido la precarización y racialización de su trabajo y de sus cuerpos, violencia de género y discriminación.

El uso del testimonio que desde mediados del siglo XX ha sido de utilidad para la (re)construcción de la historia oficial en países donde las guerras asolaron la humanidad y, de este modo,

hacer justicia, al poco andar se cuestionó su utilidad debido a la saturación en diversos planos, entre ellos el artístico, al interior de un mercado simbólico del capitalismo tardío, como señala Sarlo (2013). En el caso de la dictadura cívico-militar chilena, el relato testimonial no ha dado resultados resolutivos y han quedado más bien como actos paliativos. Sumados a la invisibilización y criminalización del pueblo mapuche, sus testimonios tampoco han encontrado el lugar de la justicia. Estos cuerpos testimoniantes aún no tienen justicia, como sucede en el relato de una de las protagonistas de *Ñi pu tremen*. Marisol Ancamil cuenta la historia de su hermano Galvarino quien, el día previo del golpe de Estado, salió rumbo a la desaparecida Unión Soviética para perfeccionarse en capacitación agrícola gracias a una beca del gobierno de Salvador Allende, y que fue asesinado en 1993 por un grupo neonazi en Rusia. Traemos a colación este ejemplo para señalar que el testimonio asoma como gesto político de Marisol, toda vez que este acto de violencia que relata la protagonista se puede encontrar en Chile en relación con la violación de los derechos humanos, asunto que en democracia se ha ejercido particularmente sobre el pueblo mapuche. En este contexto, el uso de la palabra es un acto de rebeldía, justicia y fuente de certeza, un acto político que busca sacar del lugar de silencio e invisibilización al que han estado sometidas las protagonistas. En palabras de Rancière (2012), dejan de ser aquellos animales ruidosos para que sus gritos sean escuchados por el mundo público dando valor probatorio a sus testimonios.

El uso del testimonio al estar inscrito en una oralidad particular de sus protagonistas cobra un significado mayor, ya que les aleja de aquella falsedad y/o mentira que es el sitio en donde se inscribe el teatro tradicional de cierta representación clásica, para abrirse a otros modos de apelar y conflictuar la contingencia. Con el testimonio, los cuerpos de estas mujeres ingresan lo real a escena, una vía desde la representación a la presentación, pero que, en este caso, nos permite observar cómo sus acciones no constituyen el encadenamiento de acción/reacción para desarrollar un conflicto y conseguir o no un objetivo en la ficción teatral, ya que lo que observamos son superposiciones de textos imbricadas con prácticas cotidianas como tomar mate, cantar, hilar, hacer sopaipillas mientras en otras instancias se despliega la oralidad y memoria. Tales acciones, Catalina Donoso (2018) las designa como una temporalidad ralentizada, pues hay un modo dialogante otro, un tránsito al interior de la espacialidad que se despliega por los cuerpos de mujeres adultas que cargan sus antepasados, evidenciando violencias, traumas, relatos y acciones que poseen su propio tiempo de ejecución. Esta temporalidad es el núcleo central de la exposición, que está dada por los recuerdos de su infancia, adolescencia y el devenir de sus vidas desde el campo a la ciudad, con las dificultades, choques culturales y discriminación que han vivenciado.

Las mujeres traen sus antepasados desde la oralidad en que se establece una vinculación con una dimensión real, desde lo íntimo hacia lo público, instalando en escena sus cuerpos e historias que hablan de lo particular, pero que lo excede, dando cuenta de un problema mayor que se presenta desde microrrelatos. Es decir, una obra que desde la micropolítica interpela y conflictúa el *statu quo* político que ha tenido el Estado con el pueblo mapuche, desde la criminalización y vandalización que, por ejemplo, los medios de comunicación han mostrado a las audiencias. Por tanto, aquella representación estigmatizada del pueblo mapuche, así como la falta de representación política en los poderes del Estado, se problematiza desde particularidades en los cuerpos/relatos contenedores de memoria que apelan a problematizar su realidad en un



Ñi pu tremen. Dirección, puesta en escena y dramaturgia documental: Paula González Seguel. Teatro KIMVN. Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

contexto mayor en que asoma toda una comunidad, puesto que “la memoria es un bien común, un deber (como se dijo en el caso europeo) y una necesidad jurídica, moral y política” (Sarlo 51). En consecuencia, aquel vínculo con la contingencia político-social que era dada desde la exposición de ciertos temas en el diálogo entre personajes, aquí a través del uso del testimonio permite un acercamiento otro con el compromiso que se le exige a el/la artista, pues la búsqueda se aproxima desde maneras diversas que traen a escena no solo una anécdota sino una realidad que se entiende más real al ser expuesta desde lo testimonial arraigado en cuerpos que conllevan en sí mismos su propia historia.

Entonces perpetuar una historia oficial que se ha materializado a través de instituciones como la escuela, a partir de los libros de historia y la conmemoración de hitos históricos o el respeto a monumentos que se nos han impuesto, es parte de lo que se ha denominado el “giro subjetivo”, cuestión que apela a la incorporación de otros modos de escribir y reescribir la historia. En este caso, *Ñi pu tremen* da cuenta de este giro apelando a la crisis de subjetividad que vive el mundo en aspectos del paradigma de la modernidad, abriéndose a la diferencialidad que, en este caso, está dada por la mediación y vinculación que existe de los afectos entre testimoniante y oyente en años en que el conflicto Estado-pueblo mapuche no ha menguado. Por tanto, la memoria desplegada en el testimonio posee una dimensión anacrónica, Benjamin lo entiende como una cualidad ética que sobrepasa y contrarresta el despliegue técnico-científico de lo histórico y lo factual que se ha tenido en el siglo pasado, otorgándole un poder y un deber: el traer el pasado al presente para desmontarlo y volver a construirlo. (cit. en Sarlo 2013).

El documento en la escena de Los millonarios

En la obra *Los millonarios*¹⁰ (2014) de Teatro La María, el uso de material documental es utilizado como una forma de problematizar la relación Estado-pueblo mapuche, y aspectos como el clasismo y el racismo desplegado tanto en el trabajo dramático como en el escénico. No obstante, desde nuestra perspectiva, su importancia radica en cómo los documentos son incorporados en la representación escénica, trasladando el componente político desde la discursividad para plasmarse en lo visual y su vínculo con la actuación.

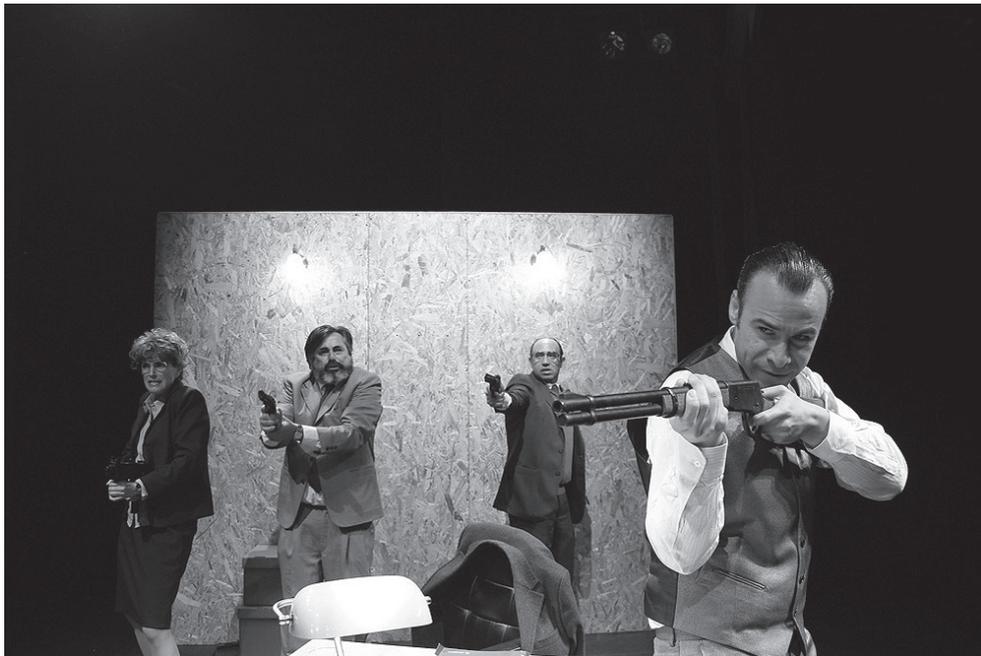
Para comprender su disposición en la escena es necesario referirnos brevemente a su argumento. La historia se enmarca en una reunión que sostienen un grupo de abogados que deciden defender a un comunero mapuche, Erwin Calluqueo, acusado de cometer un crimen en contra de una importante familia terrateniente del sur de Chile. Este grupo de abogados millonarios, que odian de manera ferviente a estos hombres salvajes e imperfectos, no lo defienden por creer en su inocencia o proteger su cultura, sino por venganza, pues los hombres muertos, aparentemente a manos del comunero mapuche, habían iniciado negocios con hombres chinos lo que ocasionó que algunos de los abogados que componen el equipo se vieran perjudicados económicamente. Así, en un par de horas y contra el tiempo deben pensar la defensa de Calluqueo, surgiendo en las conversaciones, en tono irónico y sarcástico, la idea de patria y con ello, opiniones racistas y clasistas sobre el pueblo mapuche, además de montajes que planean para incriminar a otro sujeto, desplegándose la falta de ética del equipo, abusos sexuales y la importancia del poder económico por sobre otros valores. En resumen, la defensa a Erwin Calluqueo responde a un ajuste de cuentas y, por ende, de poder.

Como se puede apreciar, *Los millonarios* es una historia ficticia, no obstante, posee una filiación con un suceso real, el caso Luchsinger-Mackay¹¹, suceso mediático y judicial que significó, una vez más, la criminalización y estigmatización del pueblo mapuche.

La obra teatral se potencia escénicamente con el uso de documentos (textos académicos, notas periodísticas, actas judiciales, entre otros) los cuales son una materialidad que da cuenta de los pensamientos y visiones que historiadores e intelectuales han tenido y aún tienen sobre el pueblo mapuche. Por tanto, la compañía se vale del documento para desplegar una relación con la realidad y, de este modo, exponer, desarrollar y evidenciar las lógicas de poder y los orígenes de la violencia y discriminación que el pueblo carga desde tiempos ancestrales hasta la actualidad. La dimensión política se despliega desde dos coordenadas. La primera está inscrita en el interior del drama, desde el plano dramático, es decir, son textos dichos por los protagonistas, pero exacerbados en las actuaciones. La segunda, en el plano de lo escénico, aspectos visuales como proyecciones en la pared del escenario que abren las distintas escenas y que aluden a frases insertas en libros, entrevistas y relatos de importantes hombres que han sido referentes para la historia de Chile. Teatro La María incorpora en la puesta en escena textos reales y palabras

10 Ficha Artística. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Elenco: Alexandra von Hummel, Elvis Fuentes, Manuel Peña, Rodrigo Soto, María Elena Valenzuela, Daniela Fernández. Diseño de Iluminación: Ricardo Romero. Diseño de Escenografía: Rodrigo Ruiz J.

11 Caso judicial chileno relativo a la muerte del matrimonio conformado por el empresario Werner Luchsinger y Vivianne Mackay, en un ataque incendiario ocasionado por desconocidos que ingresaron al fundo de la pareja. El ataque se llevó a cabo durante las acciones de protesta por el quinto aniversario del asesinato de Matías Catrileo.



Los millonarios. Dramaturgia y dirección: Alexis Moreno. Teatro La María, 2014. Fotografía: Karina Fuenzalida.

de connotados políticos e intelectuales chilenos, para que, parafraseando a su director Alexis Moreno, el montaje contenga un asidero en la realidad, ya que el documento es un mecanismo que surgió en el teatro como forma de constatación, es decir, poder dotar de verdad al teatro al hacer irrumpir una realidad dentro de la ficción.

Pese al uso documental, *Los millonarios* se alinea más a lo que tradicionalmente se reconoce como teatro, es decir, una representación de hechos y acciones a partir del despliegue e interacción de personajes. No obstante, la incorporación del documento se hace presente a través de la utilización de frases extraídas de libros, periódicos, discursos y procesos judiciales que otorga una cuota de veracidad y de sentido a la ficción que presenta la compañía, la cual es incrementada por la similitud con el hecho judicial de la muerte del matrimonio Luchsinger-Mackay en la región de la Araucanía. En esta línea, el predominio de la convención al incorporar el material documental vincularía de manera más directa al teatro con la realidad, con el fin de hacer ver expresamente que tal ficción posee una imbricación con la realidad histórica, cuestión que sacaría del mero ilusionismo al espectador/a al enfrentarlo a una veracidad irrefutable, pues los fragmentos proyectados poseen fecha, nombre y apellido, una exposición que relata los orígenes de la problemática mapuche, al evidenciar cuáles son las estructuras de poder que han estado en juego y quiénes son los responsables de propiciar una mirada sesgada, racista y clasista.

En *Los millonarios*, esta irrupción de lo real a través del documento permite que este emerja como un dispositivo político al evidenciar una violencia histórica desde la colonización, pues dichos pasajes reflejan una violencia generalizada y perpetua que ha acompañado la historia de Chile, en donde hombres ilustrados consideran al mapuche como un ser inferior, representándolo a lo largo de los años como símbolo de una decadencia humana. Cuestión que, por lo demás,

se ha difundido en medios de comunicación como es el caso del siguiente texto que da inicio a la obra y que es dicho por uno de los personajes.

Los hombres no nacieron para vivir como animales selváticos,
Sin provecho del género humano;
Y una asociación de bárbaros tan bárbaros como los pampas o los ARAUCANOS
No es más que una horda de FIERAS
Que es urgente
ENCADENAR
O
DESTRUIR
En el interés de la humanidad y en el bien de la civilización
Diario El Mercurio 24 de mayo de 1859
(texto facilitado por el autor)

A través de la cita es posible observar que, desde inicios de la república, la relación Estado y pueblo mapuche fue conflictiva, más aún, esta no ha menguado, configurándose la valoración que se tiene sobre su gente. Para Cabrera, la definición viene por diferencias en los modelos entre conquistador y conquistado: “en el caso de los pueblos indígenas, la diferencia colonizadora original se constituyó en torno a las prácticas comunitarias de producción y reproducción de la vida, las que no concordaban con el ideal de progreso europeo” (174), lo que, con el paso del tiempo, significó “diferencias basadas en aspectos étnicos como la raza, los rasgos físicos o las prácticas culturales que dan paso a la discriminación y estereotipos de inferioridad” (Cabrera 174). Estas particularidades en torno a raza, prácticas culturales y estereotipos se despliegan en *Los millonarios*, exponiendo aspectos políticos en que, desde el retorno a la democracia, se han acrecentado, experimentando la comunidad mapuche agravios y violaciones a los derechos humanos. El pueblo mapuche no ha tenido representación por parte de los políticos, cuestión que evidencia una falta de voluntad del Estado para buscar salidas y reconocimiento al conflicto histórico, favoreciendo políticas neoliberales en beneficio de intereses tanto públicos como privados que ponen en tensión su territorialidad y cultura.

En *Los millonarios*, la violencia explícita (verbal y actoral) se da tanto en los textos proyectados como en los diálogos pronunciados por los abogados. Un sinfín de palabras hirientes, peyorativas y violentas emergen en una cotidianidad y normalización que es el resultado de adherir a la supuesta inferioridad del mapuche, punto que provoca la risa incómoda en los espectadores/as toda vez que somos testigos de cómo se han incorporado ciertos calificativos al pueblo mapuche de manera cultural y que hoy vemos acentuados a otros grupos humanos como son los inmigrantes que han llegado a tierras chilenas: bolivianos, haitianos, colombianos, peruanos. Este tipo de violencia se ha incrementado y normalizado mediante diversas formas posibles de reconocer tanto en los medios de comunicación como en conversaciones cotidianas, pero también en discursos oficiales, de igual forma se ha traspasado a prácticas corporales ejercidas en y con el cuerpo del otro/a.

Las prácticas corporales se despliegan a partir de los rasgos físicos (color de piel, de pelo, estructura ósea) y determinan una jerarquía en la pirámide social y, por ende, en las relaciones

de producción en el cual el cuerpo de mujer mapuche, principalmente migrada a la ciudad, da cuenta de trabajos racializados, aspecto que se ejemplifica en el personaje de la empleada doméstica presente en la obra. Dicho personaje es designado en el texto dramático como: "La empleada, maquillada, pobre".

Con el objetivo de potenciar el racismo y prejuicios hacia el pueblo mapuche, Teatro La María utiliza a dos actrices de diferente apariencia para representar el papel, primero una actriz de piel blanca y luego una morena. En la primera intervención, el personaje de la empleada posee atributos validados o que se acercan a cánones occidentales lo que permite una cierta aceptación: mujer blanca y de una estatura promedio. No obstante, es ignorada y denigrada no permitiéndole hablar o mirar a sus patrones. Más aun, es violada por uno de los abogados frente a sus colegas, quienes no hacen nada al respecto. Luego, en una segunda aparición, veremos a una mujer morena humillada a través de calificativos que hemos visto expuestos en documentos a lo largo del montaje. Al avanzar la escena, entendemos que, tanto la anterior como esta son la misma persona, una empleada mapuche, solo que anteriormente estaba maquillada para encubrir su identidad y sus rasgos indígenas, pues sus características no solo le provocan asco a su empleador, sino que también dicha imagen es sinónimo de amenaza. Por ende, la violación puede ser entendida metafóricamente como la usurpación de un cuerpo-territorio a manos de un hombre blanco, profesional, millonario. Es decir, una escena que aglutina una violación del cuerpo de mujer mapuche, una violación y usurpación de sus territorios y una destrucción de su cultura. En resumen, una prueba encarnada de la discriminación y violación territorial.

La importancia y particularidad del uso del documento en esta obra está dada en una ampliación de este, ya sea por las proyecciones que se observan en escena como por la incorporación de fragmentos en voz y gestualidad de los personajes, los cuales se presentan a través de las cámaras y primeros planos de los actores/actrices imbricados en el juego actoral realidad/ficción. Son datos de violencia explícita incorporada en lo corporal, verbal y medial a modo de un grito y llamado para salir de la pasividad, del silencio y ocultamiento histórico de sus derechos en que ningún partido del abanico político se ha hecho cargo de un llamado a respetar la dignidad del pueblo. Esta violencia también se ve expuesta en la denominada "La escena grosera", en que una familia no mapuche (padre, madre e hijo) se agrede verbalmente, lo que evidencia cómo el Estado y sus instituciones (carabineros) los han dejado relegados a su suerte y han centrado sus fuerzas en defender a los millonarios y terratenientes de la región. Pero también carga esta familia una rabia hacia ricos y mapuches, pues para ellos son estos últimos los responsables de la falta de trabajo en el sector, cuestión que los medios de comunicación se han encargado de potenciar en los últimos 30 años.

En este entendido, *Los millonarios* alude a la gran historia, es decir, cómo se ha construido el discurso de quiénes son el pueblo mapuche y el lugar que ocupan, pero entregando contrainformación para problematizar, como dice una frase al inicio de la obra, "¿Qué es Chile?". Es en esta interrogación que la figura de los abogados asume el lugar de poderío de un grupo reducido quienes son, en palabras de Eduardo Matte Pérez, "los dueños del capital y del suelo" y lo que queda no es más que "masa influenciable y vendible". Texto extraído del *Diario El Pueblo* con fecha 10 de marzo de 1892 y proyectado en escena, dejando en evidencia que Chile es de quienes tienen el dinero, las tierras y el poder.

En consecuencia, *Los millonarios* apela a una revisión de un aspecto macro, la relación Estado-pueblo mapuche, pero abordado desde conflictos ancestrales hecho carne en pleno siglo XXI de la mano del caso Luchsinger-Mackay, evidenciando cómo los gobiernos democráticos siguen sin establecer cambios rotundos, enfatizando luchas enmarcadas en lógicas neoliberales que, al utilizar el documento, genera cruces y nuevas lecturas, desde una mirada crítica de nuestra democracia que lo sitúa en una teatralidad política.

Conclusiones

En el entendido del malestar y las acciones ciudadanas de los movimientos sociales en el contexto democrático, una parte del teatro se ha volcado a desplegar obras que abordan temáticas en vínculo con los pueblos indígenas. Ante la falta de representación, por un lado, es el mismo pueblo el que se ha encargado de ofrecerles sus líderes; y, por otro, el teatro ha incorporado sus voces desde diversos mecanismos, haciéndoles ingresar a aquella oficialidad teatral que había sido omitida en relación con el relato de la nación moderna iniciado en los años 40 con los teatros universitarios (Gutiérrez 2017). En esta línea, un tipo de obras que expone y aborda temas del pueblo mapuche da cuenta de un conflicto presente, pero apelando a nuevos modos en el hacer desde procesos escriturales y operaciones escénicas que ponen en tensión y develan las relaciones de poder y dominación que persisten en una sociedad democrática. En el caso de *Los millonarios*, en la conjunción entre historia y documento, una puesta en escena que utiliza lo documental para potenciar el conflicto Estado-pueblo mapuche enfatizado en una actuación que encarna una violencia histórica impregnada en imagen, voz y corporalidad. La crudeza del discurso nace desde una selección y exposición de materiales documentales para agudizar aquellas formas culturales y hegemónicas que ha tenido el Estado con el mapuche. Por otra parte, a través de un ejercicio íntimo y más performático, *Ñi pu tremen* hace ingresar a mujeres mapuche con sus historias y corporalidades tomándose la escena con su carga identitaria, lo que apela a un contagio afectivo en el espacio del convivio. No obstante, ambos montajes exponen y complejizan cómo hoy sigue presente la ignorancia y desidia de un sector social hacia lo mapuche, pero también un deslinde a la manera que se le ha expuesto en el teatro, ya no centrada desde lo puramente histórico a través de la incorporación de grandes íconos como Lautaro, Guacolda, Galvarino, Pedro de Valdivia, entre otros, y acercándose más a personajes anónimos y/o utilizando hechos verídicos presentes y pasados para que, a partir del testimonio y el documento se problematice la realidad.

En la actualidad, Chile asiste al desarrollo de un proceso constituyente que nació al alero de los movimientos sociales en el contexto de un estallido social y, pese a que el pueblo mapuche cobraba protagonismo en las calles, este y otros pueblos originarios debieron seguir luchando para tener participación en la redacción de una nueva constitución. Este aspecto, aunque discutido en el seno de los debates parlamentarios, finalmente se hizo posible a través de escaños reservados dando la posibilidad de que ellos/ellas tomen la palabra y no otros/as como lo ha sido históricamente. Finalmente, no es menor mencionar el acto simbólico y político que fue la elección de Elisa Loncon como presidenta de la convención y su discurso al lado de la machi Francisca Linconao. Así como en la política existe hoy una participación e inscripción real de lo

mapuche, es importante que el teatro siga evidenciando temas y problemáticas que también son parte de Chile, dando espacio a otras posibilidades de identificación y tal vez alejándose de la hegemonía eurocéntrica y blanca que ha tenido el teatro nacional.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Payot & Rivages, 2008. Impreso.
- Atria, Fernando. *La constitución tramposa*. Santiago: LOM, 2017. Impreso.
- Cabrera, José Luis. "Complejidades conceptuales sobre el colonialismo y lo postcolonial. Aproximaciones desde el caso del Pueblo Mapuche". *Revista Izquierdas* 26 (2016): 169-191. Recurso electrónico. 16 julio 2021.
- Donoso, Catalina. "De la biografía a la espacialidad: Una historia personal de KIMVN Teatro. En *Dramaturgias de las resistencias: teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. Santiago: Pehuén: CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018. 13-16. Impreso.
- Durkheim, Émile. *Sociología y filosofía*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2000. Impreso.
- Fuentes, Claudio. *La erosión de la democracia*. Santiago: Catalonia, 2019. Impreso.
- Garretón, Manuel Antonio y Roberto Garretón. "La democracia incompleta en Chile: La realidad tras los rankings internacionales". *Revista de Ciencia Política* 30.1 (2010): 115-148. Recurso electrónico. 18 mayo 2021.
- González, Paula. *Dramaturgias de las resistencias: teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. Santiago: Pehuén: CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018. Impreso.
- Gutiérrez, Pía. "Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940". *Revista Palimpsesto* 8.11 (2017): 191-205. Recurso electrónico. 19 julio 2021.
- Huneus, Carlos. *La democracia semisoberana: Chile después de Pinochet*. Santiago: Taurus, 2014. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Historicidad en el teatro chileno del dos mil". *Escenas latinoamericanas*. Comp. Halima Talan. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006. Impreso.
- Millaleo, Salvador. "Estrategias indígenas en las luchas territoriales: los accidentados caminos de los pueblos indígenas junto a las izquierdas chilenas". *Política y movimientos sociales en Chile*. Coord. Manuel Antonio Garretón. Santiago: LOM, 2021. 157-191. Impreso.
- Moreno, Alexis. *Los millonarios*. s/e. 2014.
- Mouffe, Chantal. *Agonística*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2014. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión, 2012. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2013. Impreso.
- Touraine, Alain. *De la primera a la segunda etapa de la democratización en Chile*. Santiago: colección signos de la memoria, 2014. Impreso.
- . *¿Qué es la democracia?* México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.