

La diáspora puelche en la obra de teatro Tayiñ Kuify Kvpan

Miriam Álvarez y Laura Kropff Causa¹
Universidad Nacional de Río Negro, Río Negro, Argentina

Este artículo aborda la forma en que se representa en una obra de teatro la experiencia histórica del desplazamiento forzado del Pueblo Mapuche en Argentina. La obra analizada fue parte de una estrategia activista que buscaba promover la auto-identificación entre jóvenes mapuche a principios de siglo XXI. El análisis se basa en un enfoque que recupera los estudios de movilidad que aplican el concepto de diáspora para pensar la experiencia indígena. En primer lugar, se presenta el contexto de producción de la obra para después analizarla en términos del repertorio mapuche puesto en escena y la forma en que se aborda la experiencia del desplazamiento en su relación con la situación actual de alienación. El foco está puesto en el modo en que la obra integra un marco de interpretación culturalmente específico para dar cuenta del desplazamiento forzado y dismantelar los efectos alienantes de la lógica imperante basada en la asimilación ineludible.

Palabras clave: genocidio indígena, desplazamiento forzado, identidad, activismo, teatro, Argentina

El Pueblo Mapuche se define como un pueblo preexistente a los estados nacionales de Chile y Argentina. Las organizaciones supracomunitarias delimitan su territorio ancestral, denominado Wajmapu, en términos geopolíticos ubicándolo al sur del río Bio-Bio en Chile y al sur de las provincias de La Pampa y Buenos Aires en la Patagonia argentina. La parte del territorio que se encuentra al oeste de la cordillera de los Andes se denomina Gulumapu

¹ Miriam Álvarez es investigadora del Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (UNRN/CONICET). Contacto: mgalvarez@unrn.edu.ar. Laura Kropff Causa es investigadora del CONICET en el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (UNRN/CONICET). Contacto: kropff@unrn.edu.ar

[tierra del oeste] y la que se encuentra al este de la cordillera se denomina Puelmapu [tierra del este] (Coordinación de Organizaciones Mapuche Taiñ Kiñe Getuam, 1995). Hacia fines del siglo XIX, ese territorio fue ocupado por los estados argentino y chileno en dos campañas militares paralelas denominadas “Pacificación de la Araucanía”, la chilena, y “Campaña del desierto”, la argentina. En Argentina, esta ocupación fue fundamental para la consolidación de la matriz Estado-Nación-Territorio (Delrio 2005) y dio inicio a un genocidio que estructuró las relaciones sociales de allí en más, partiendo de la ruptura de las formas de organización mapuche y dando lugar a una política de usurpación y redistribución de tierras y personas (Delrio, Escolar, Lenton y Malvestitti 2018). Uno de los principales efectos de este proceso fue la concentración de tierras en manos de grandes capitales argentinos y extranjeros y de ciudadanos considerados aptos para contratar con el Estado a partir de criterios racistas (Kropff, Pérez, Cañuqueo y Wallace 2019). La contracara de esa concentración es el desplazamiento de la población mapuche a las ciudades de la región, proceso que se dio durante todo el siglo XX y aún continúa.

En la primera década del siglo XXI, José Ancán y Margarita Calfio publicaron un documento de trabajo que tuvo mucha circulación en el movimiento mapuche tanto en Gulumapu como en Puelmapu. Lo titularon “El retorno al país mapuche. Reflexiones sobre una utopía por construir” y, citando los aportes teóricos de Pedro Marimán (1998), definieron la experiencia de desplazamiento de población mapuche a las ciudades como una diáspora (Ancán y Calfio 2002). Según James Clifford (1994), las principales características de la experiencia diaspórica incluyen una historia de dispersión, mitos o memorias referidas a la tierra de origen, una situación de alienación en el lugar de residencia actual, el deseo de retornar al lugar de origen sumado a un permanente apoyo a lo que allí ocurre, y una identidad colectiva definida en gran medida en base a esa relación con la tierra de origen. Entre esos elementos, Clifford señala que lo más relevante no es tanto la idea de retorno sino la historia de desplazamiento como experiencia colectiva con el consecuente sufrimiento y las estrategias de adaptación y/o resistencia desplegadas (Clifford 1994). Ahora bien, la experiencia de desplazamiento a la que Ancán y Calfio definen como diáspora es, fundamentalmente, la migración *gulu*che [gente del oeste] a la ciudad de Santiago comprendiendo que esa ciudad se encuentra fuera del territorio mapuche. Cuando ese texto comenzó a circular en Puelmapu, donde el principal desplazamiento es hacia ciudades del norte de la Patagonia (Cano y Pérez 2019), es decir que se encuentran dentro del Wajmapu, el activista mapuche Miguel Leuman propuso pensar la diáspora como metáfora para explicar la trashumancia dentro del territorio pero apropiado por otros, como se encuentra ahora. Es decir que la distancia, desde su perspectiva, está producida por la imposibilidad de ocupar los espacios y determinar con autonomía lo que en ellos ocurre.²

2 El intelectual y activista mapuche Carlos Enrique Leuman Melipil, conocido en Puelmapu como Miguel Leuman, falleció en enero de 2016 a los 58 años. Si bien la influencia de Leuman sobre distintos espacios activistas mapuche y de otros pueblos originarios de Argentina se desarrollaba a través de la conversación, hay algunas publicaciones de su autoría (Briones,

Nuestro objetivo en este artículo es dar cuenta de las dimensiones afectivas y poéticas de la diáspora *puelche* [gente del este] que se escenifican en la obra de teatro *Tayiñ Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia] producida por artistas mapuche en el marco de la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* –estamos resurgiendo– y dirigida por Miriam Álvarez (actriz y docente mapuche) en el año 2004.³ La Campaña *Wefkvletuyiñ*, fuertemente influenciada por las ideas de Miguel Leuman, promovió discusiones en torno a la identidad mapuche a partir de proyectos combinados de investigación académica, comunicación comunitaria y arte durante la primera década del siglo XXI. Tuvo una publicación gráfica en formato fanzine orientada a la juventud urbana, un proyecto de microprogramas de radio y un proyecto de teatro.⁴ Además de la obra que analizamos aquí, el proyecto de teatro produjo otras dos: *Kay kay egu Xeg xeg* [serpiente del agua y serpiente de la tierra], estrenada en 2002 (texto en Golluscio, 2006 y análisis en Álvarez y Kropff, 2003), y *Pewma* [sueños], estrenada en 2007 (texto en Kropff 2010 y Tossi 2015).⁵

Tayiñ Kuify Kvpan [nuestra vieja antigua ascendencia] fue influida por el concepto de diáspora en la re-elaboración hecha por Leuman por lo que partiremos, para abordar el análisis, de recuperar perspectivas que provienen de los estudios sobre movilidad para pensar la experiencia indígena. Luego introduciremos la obra en cuestión para considerar los modos en que este desplazamiento singular es representado.⁶

Diáspora y nativismo en el caso de los pueblos originarios

Para poder pensar el desplazamiento forzado que afecta a los pueblos originarios en general y al Pueblo Mapuche en particular, es necesario reco-

Cañuqueo, Kropff y Leuman 2007; Leuman 2010) y otras que citan sus conversaciones (Kropff 2010).

3 Valeria De Pina Ravest (2018) analiza, desde una pregunta similar a la nuestra, las elaboraciones que se encuentran en la poesía *guluche* que refieren a la relación con lugares y territorios.

4 El archivo de *Wefkvletuyiñ* puede consultarse en <http://hemi.nyu.edu/cuaderno/wefkvletuyin/index.htm>

5 La obra *Pewma* [sueños] fue analizada a partir de su relación con el proceso histórico de consolidación del Estado argentino (Pérez, 2010) y con el territorio mapuche (Cañuqueo, 2010). Asimismo, se abordó el modo en que la obra apela al sueño como tratamiento del trauma de la memoria silenciada (Di Matteo, 2019) y se ha estudiado como texto interregional que indaga en la memoria herida, analizado desde lo autoficcional, lo real y lo biográfico (Tossi, 2020). Finalmente, se ha analizado también como parte de un conjunto de teatralidades mapuche en Chile y en la Argentina (Pereira, 2010 y Arreche, 2016).

6 El presente artículo se enmarca en los siguientes proyectos de investigación: PI-UNRN 40-B-637 “El desplazamiento a las ciudades como efecto del genocidio indígena: una aproximación etnográfica al caso de Bariloche” y PICT 2017-1706 “Conflictos por el acceso a la tierra en la provincia de Río Negro: un abordaje etnográfico e histórico a la territorialización de formaciones sociales de alteridad”. Esta misma obra fue analizada en función de otra discusión en una ponencia presentada en el 12 Congreso Argentino de Antropología Social.

nocer primero las características de la lógica territorializadora de los estados nacionales. En ese sentido, Liisa Malkki (1992) plantea que el orden global de los estados nacionales se basa en una metafísica sedentaria que hunde personas y culturas en el suelo nacional para segmentar el mundo en unidades mutuamente excluyentes representadas en mapas. De esta manera, este orden se impone sobre una realidad caracterizada por múltiples movi­lidades. Según la autora, la imposición apela a dos tipos de metáforas fundamentales: la metáfora botánica y la metáfora de la sangre. La primera metáfora alude a la idea de que la gente está enraizada en un lugar (el estado-nación) y que su identidad deriva de esa raíz. Se trata de una identidad concebida en términos de una esencia que se encuentra circunscripta a un lugar y, en ese sentido, territorializada. En esa misma operación se la asocia a una cultura singular entendida como totalidad homogénea. Como consecuencia, el orden emergente se funda en un esencialismo cultural con forma arborescente. Por su parte, la segunda metáfora explica el uso recurrente de términos como “la madre patria” que conectan nación, cultura y territorio con vínculos que remiten al parentesco entendido en términos de consanguinidad que, de esa manera, quedan naturalizados (también en Alonso 1994). Entonces, continúa Malkki, este sedentarismo estatal hunde a la “familia de naciones” en la “madre tierra” impregnando ese orden de moralidad. En contraste con esto, el desplazamiento, entendido como desarraigo, se interpreta como una patología que supone la pérdida identitaria y cultural y se asocia a múltiples padecimientos (Malkki 1992).

En ese marco, los nativos –término con el que son definidos los pueblos originarios en muchos países del mundo- no sólo son de ciertos lugares sino que pertenecen a ellos. Eso supone que, para mantener su condición, deben quedarse quietos. James Clifford (2007) denomina a esta construcción discursiva como nativismo y pone en cuestión la oposición que se instala entre las formas de vida indígenas y las experiencias diaspóricas. Según Clifford, el nativismo excluye la movilidad como experiencia posible para los pueblos indígenas, en tanto supone que el desplazamiento siempre tiene como efecto la aculturación y la disolución identitaria. Este supuesto contrasta con la experiencia contemporánea e histórica de los pueblos indígenas que incluye múltiples movi­lidades, entre ellas las provocadas por los propios estados nacionales. Desde la perspectiva que propone Clifford, sólo se puede producir sentido en torno a experiencias como el genocidio, la desposesión material, la asimilación forzada, la marginalidad (política, cultural, racial y económica) si se comprende que la experiencia indígena tiene aspectos diaspóricos y puede suponer cambio y re-identificación. A partir de ese análisis, el autor sostiene que la conciencia diaspórica de los pueblos indígenas tiene que ver con que hay un lugar al que pertenecer que está fuera de la comunidad imaginada de la nación, que ese lugar es aquí y ahora y no necesariamente supone exilio o asimilación. Esa conciencia diaspórica, en muchos casos, está en la base de las construcciones colectivas de identidad indígena (Clifford 2007).

El enfoque que estamos proponiendo a partir de estos aportes supone analizar el modo en que la experiencia de movilidad se incorpora en los pro-

cesos de construcción de identidad mapuche. En ese sentido, recuperamos las contribuciones de los estudios centrados en la movilidad que parten de cuestionar los efectos analíticos de la metafísica sedentaria a la que refiere Malkki (op. cit.) y también las perspectivas fundadas en lo que Tim Cresswell (2006) denomina como metafísica nómada. La metafísica nómada entiende a la movilidad como una liberación de las fronteras nacionales e incluso de los constreñimientos del espacio y del lugar (en esta perspectiva se incluye, entre otras, la teoría de la modernidad líquida de Zygmunt Bauman 2000). Según Noel Salazar y Alan Smart (2012), tanto la metafísica sedentaria como la metafísica nómada presuponen una asociación entre la gente, la cultura y el lugar como punto de partida. Es esa asociación la que el enfoque centrado en las movilidades se propone cuestionar. En ese sentido, los autores definen tres nuevos puntos de partida. El primero es que la movilidad no es contemporánea sino que se puede encontrar en registros tanto históricos como arqueológicos.⁷ El segundo es que la movilidad no supone necesariamente la homogeneización de la población, aunque está condicionada por el orden de los estados nacionales. El tercero y último es que la movilidad es productora de alteridad en tanto genera desigualdades (Salazar y Smart 2012). En esa línea, Mimi Sheller y John Urry (2006) plantean que la movilidad reorganiza la materialidad de los lugares creando tensiones y trayectorias que los individuos adoptan dando forma a su vida y a los lugares en los que viven. Para estudiar las movilidades estos autores proponen, como uno de los métodos posibles, el registro de viajes imaginarios que anticipan o recuerdan la atmósfera de los lugares. Este registro se observa, entre otros ámbitos, en producciones artísticas. La reconstrucción de la atmósfera de los lugares, dicen los autores, permite acceder a la dimensión afectiva y poética de la experiencia. Tiene que ver con el cuerpo en tanto vehículo afectivo por el que se percibe el movimiento que se produce en geografías sensibles que suponen dispositivos sinestésicos particulares a nivel de los individuos, los espacios familiares, los barrios, las regiones, etc. (Sheller y Urry 2006). Siguiendo esta sugerencia metodológica buscaremos, entonces, dar cuenta de la atmósfera que se reconstruye en la obra de teatro *Tayin Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia] de 2004.

El contexto de producción de la obra de teatro

Argentina reconoció la pre-existencia étnica y cultural de los Pueblos Indígenas al Estado nacional recién en la reforma constitucional de 1994 (ver art. 75 inc. 17 de la Constitución). Como consecuencia, en el año 2001 se propuso incluir una variable en el censo para saber cuánta población indígena había en el país. El criterio que debía utilizarse para medir la denominada “variable indígena” era el de autoreconocimiento y no criterios biologicistas o culturalistas. Por lo tanto, teniendo en cuenta que la construcción

⁷ Lo que, en todo caso, constituye una novedad es el orden de los estados nacionales que establece sus propios parámetros para el movimiento (Salazar y Smart 2012).

de identidades es consecuencia de un proceso relacional y que, en este caso, se trataba de una relación históricamente asimétrica, el censo propuso una situación compleja. El Estado argentino reconoció por primera vez tener población indígena aún después de más de cien años de una política negadora y derogatoria. Ante esto, varias organizaciones mapuche advirtieron que el número resultante no daría cuenta de la cantidad de indígenas sino de los efectos de las políticas asimilacionistas del propio Estado nacional (Organización Mapuche Newentuyaiñ y Pu weche fiske menuko, 2001).

La lógica racista y asimilacionista que propugnaba la disolución de las identidades indígenas en la identidad nacional fue la base para establecer las prioridades para habilitar el acceso a la propiedad de la tierra y también la proletarianización selectiva. Ambos procesos supusieron el desplazamiento condicionado de la población mapuche, primero para el trabajo en las estancias y luego hacia los sectores populares de las ciudades (Cano y Pérez 2019). Junto con el desplazamiento, la discriminación produjo prácticas de des-marcación étnica, lo que explicaba que pocas personas de las nuevas generaciones nacidas en las ciudades se reconocieran como mapuche en 2001 (Kropff 2018).

A partir de este diagnóstico, se activó una campaña de autoafirmación mapuche que relacionó organizaciones que venían actuando desde la década de 1990 con una generación de jóvenes que había nacido en las ciudades y, en su mayoría, habían comenzado procesos de autorreconocimiento en la adolescencia o más tarde (Kropff 2016). En 2001, la campaña comenzó al calor de los espacios de discusión que estaban generando estos jóvenes, que se encontraban transitando la formación universitaria (primera generación en este nivel educativo en sus hogares), con distintas organizaciones mapuche. El desafío central de esa campaña era cómo lograr que la gran mayoría de la población mapuche que vivía en las ciudades respondiera afirmativamente ante la pregunta del censista por su pertenencia a un pueblo indígena. Para eso era necesario desandar la alienación de las víctimas del genocidio (Pérez 2017) en relación a las condiciones de producción de su subalternidad en el presente que se expresaba en la des-marcación identitaria. Esa discusión excedió la coyuntura que propuso el censo y se extendió como una campaña permanente durante la primera década del siglo XXI, la campaña Wefkvletuyiñ –estamos resurgiendo–.

Uno de los desafíos emergentes era cómo trabajar en pos de construir conciencia tanto en relación al racismo de las prácticas estatales –asociadas a intereses privados– como en relación a experiencias subjetivas que en principio se explicaban en términos individuales y no como efecto de un proceso colectivo. Experiencias como la pobreza, la violencia intra-familiar, los padecimientos psicológicos y emocionales en general, las adicciones, se experimentaban como producto de malas decisiones individuales y no como efecto de la violencia estructural sedimentada. Al mismo tiempo, había una serie de indicios de una experiencia colectiva que no tenía que ver únicamente con sufrimiento sino también con formas específicas de comunicación (que incluían el *mapuzugun* o su trazo en el castellano), lenguajes afectivos, creencias rela-

cionadas a una forma singular de espiritualidad, celebraciones colectivas, y otras prácticas no verbales, secretos y silencios que constituían una atmósfera que era necesario iluminar. Entramada con todos esos indicios había una experiencia estructurante: el desplazamiento forzado o condicionado. Con ese foco, el proyecto de teatro mapuche de Wefkvletuyiñ elaboró la obra de teatro *Tayiñ Kuify Kvpan*. En ella se aborda la construcción de vínculos con los ancestros desde contextos urbanos del presente atravesados por el desplazamiento como experiencia histórica.

El repertorio mapuche en escena

*Mi abuelo se llama Mañkew,
su lugar de origen es Pichi Leufu,
le gusta trabajar el cuero de animal,
él ya es tierra.*

(Fragmento de *Tayiñ Kuify Kvpan*, 2004)

Tayiñ Kuify Kvpan fue el resultado de un taller de teatro destinado a jóvenes mapuche de la ciudad de Bariloche, provincia de Río Negro, Argentina. El taller fue conducido por la actriz y docente mapuche Miriam Álvarez, directora del Proyecto de Teatro Mapuche de la Campaña Wefkvletuyiñ, y se realizó en una escuela primaria situada en un barrio popular.⁸ Además de trabajar en prácticas propias del teatro, el taller indagó en aquellos elementos que identificaban a participantes y tallerista como mapuche. En esas conversaciones surgió el tema de los ancestros y de cómo cada uno se sentía ligado a sus muertos. La tarea se orientó, entonces, a fusionar el pasado con el presente trayendo las historias de generaciones anteriores y sus consejos a la escena teatral. Esta búsqueda resuena con la definición de Walter Benjamin sobre el consejo que, en tanto “sabiduría entretejida en los materiales de la vida” (Benjamin 1991: 4), representa una propuesta referida a la continuación de una historia en curso y no involucra solo al que narra o al que recibe la historia sino a ambos en la comunión del conocimiento sobre el elemento de la narración y su capacidad de transmitir.

Como resultado de ese taller, la puesta en escena resultó estructurada en seis cuadros que, si se analizan a la luz de la dramaturgia aristotélica, no presentan una unidad de acción ni poseen una relación explícita entre sí.⁹ La puesta comienza cuando el público entra a la sala. Allí se encuentran ya en escena dos de los personajes, dos ancianos que representan a los espíritus del pasado, los muertos que hoy siguen acompañando a los vivos. La anciana teje sentada a un costado mientras el anciano yace muerto en el medio de la escena. Luego, una vez que ya está ubicado el público en sus asientos, se da inicio al primer cuadro donde aparecen dos jóvenes mujeres que le traen ropa y comida al *alwe* [espíritu]. Después de que se deposita todo, el anciano se

8 Álvarez fue también la responsable de la construcción del texto final de la obra.

9 La dramaturgia aristotélica supone un principio, un nudo y un desenlace, y requiere de una organicidad del todo (Maugrette, 2004).

para, toma la ropa que le han dejado y comienza a caminar hasta encontrarse con la anciana, quien representa otro espíritu. A partir de ese comienzo, la obra se estructura en la relación entre vivos y muertos. Los muertos son ancianos y los vivos están representados por dos mujeres jóvenes que padecieron el avance sobre sus campos, el despojo y la pobreza.



Foto 1: Ñimvl en un tejido mapuche.

La obra parte de una escenificación de la muerte interrelacionada con lo cotidiano: el tejido, la conversación, la comida, etc. Los personajes ancianos que representan a los *alwe* irán apareciendo en distintos momentos a lo largo de la puesta y serán los que conecten al presente con el pasado. Serán también los que brindarán ayuda a los que permanecen vivos. Esa ayuda toma la forma de *gvlam* [consejo]. Por su parte, las dos jóvenes que representan a los vivos, ponen en escena fragmentos metafóricos que buscan figurar el presente del Pueblo Mapuche. Las piezas llevadas adelante por las jóvenes están marcadas, en primer lugar, por diferentes acciones cotidianas, como el juego mapuche del *palig*, la cocina, el lavado.¹⁰ En segundo lugar, muestran los conflictos territoriales que se dan en las áreas rurales realizando acciones en penumbras mientras en una pantalla se proyectan diapositivas con imágenes de campos alambrados.

Para la construcción de estos primeros cuadros, se recuperó un repertorio constituido por el activismo mapuche de la década de 1990 que, a través de una operación metacultural, seleccionó una serie de prácticas para incluirlas en un conjunto de performances públicas que operan como diacríticos identitarios (Briones 2006).¹¹ Entre ellos se encuentran el juego del *palig*, el uso del *mapuzugun* [idioma mapuche] y la vestimenta considerada tradicional para hombres y para mujeres. Este repertorio se combina con la proyección de imágenes de campos alambrados que evoca los eventos por los que muchas familias mapuche perdieron sus tierras, lo que explica que se encuentren en la actualidad viviendo en la ciudad. Los alambres se constituyen en una de las marcas históricas del desplazamiento y en uno de los elementos con efectos performativos en la constitución de la distancia a la que refiere Leuman, esto es, la imposibilidad de ocupar los lugares y de determinar lo que ocurre en ellos. Mientras se proyectan las imágenes, las dos mujeres que representan a los vivos intentan formar una figura en el piso: el *ñimvl* [símbolo que es utilizado en los tejidos mapuche] (ver foto 1). Como una especie de rompecabezas, las jóvenes tratan de armar la figura sin lograrlo.

La puesta en escena del desplazamiento forzado

Además de los *alwe* y las jóvenes, la obra trabaja con otro personaje que es el de una anciana que se salva del avance del ejército sobre sus tierras en la denominada “Campaña del desierto”. Es un personaje que, a pesar de remitir a un evento histórico identificable, no se ubica en un tiempo que pueda

10 El juego del *palig* [pelota] es también conocido como “la chueca” y es muy similar al hockey.

11 Diana Taylor define al repertorio como un sistema de transmisión de conocimiento y memoria social que circula a través de actos corporales. En estos actos incluye tanto performances (entendidas como rituales, ceremonias no religiosas, etc.) como gestos, narraciones, movimientos, danzas, cantos, etc. El repertorio se diferencia del archivo que es un sistema de transmisión que se basa en formas de registro que, según una suposición del pensamiento occidental, son resistentes al cambio (Taylor 2003).

ser considerado pasado, ni se incluye entre los muertos sino entre los vivos. Resulta, en ese sentido, un personaje liminal. Su liminalidad coloca el genocidio y sus efectos en un presente constante.

La experiencia de este último personaje se articula a partir del *nawel guxam* [historia del tigre], que es un relato tradicional mapuche. En la historia del *nawel guxam* se narra la vuelta al hogar después de haber pasado la guerra y, según explica Lucía Golluscio, en su ejecución oral se tejen vínculos entre ejecutante y audiencia que suponen la configuración del *newen* [fuerza] y el *kumefeal* [bienestar] de la comunidad (Golluscio 2006). A partir del género discursivo singular del *guxam*, lo narrado adquiere la impronta del hecho real y no la de un relato ficticio. Entonces, la experiencia histórica se recupera en la obra a partir de este marco de interpretación culturalmente específico que supone la evocación de un hecho real que refiere al pasado pero que no se ha dado por concluido.

En la escena, la anciana ocupa el lugar de heroína que se salvó de la invasión. La heroína se encuentra con un tigre que no la ataca, sino que le ayuda, es al que llama *futa lamgen* [hermano grande]. Dice la anciana:

¿Por dónde andaré? Hace tanto que ando caminando. Voy a descansar un ratito, podría dormir un poco siquiera, quién sabe hace cuánto que ando caminando. (Intenta descansar, pero escucha pasos de un animal. Es un tigre que se viene acercando). Ah, ¿qué es eso? Pero ¿de dónde me viene siguiendo? Seguro que es un bicho hambreado, pero, (intenta subirse a un árbol) ¡quieto, ahí *nawel*, quieto tigre! ¿Qué quiere? ¿*Iney pigeymi*? ¿Cómo se llama usted? ¿*Futa lamgen*? [Hermano grande]. No conozco ese nombre yo. ¿Qué me va a acompañar? Yo no sé dónde estoy, ando perdida, de lejos vengo yo, de la tierra *calfu mapu pigey* [se llama la tierra azul], de allá vengo yo, qué sé yo hace cuánto que ando. ¡Quietos!, no se mueva de ahí. (Comienza a caminar para alejarse del tigre), ¡pero no me siga!, quédese ahí le digo. ¿Va a caminar conmigo? ¿Y dónde vamos? ¡Ay! *nawel*, dame fuerzas para encontrar mi gente. Yo te sigo, vamos a caminar, yo te sigo. (Álvarez 2004: 5)

Este personaje presenta las acciones dramáticas hablando, es decir, en su discurso relata lo que le ha pasado, de dónde viene y a quiénes busca. Siguiendo el análisis de García Barrientos (2003), es a través del recurso del monólogo que el público se entera de la situación dramática del personaje de la anciana:

Anciana: ¡Qué íbamos a pensar nosotros que nos iba pasar esto! Llegaron los malones *winka* [invasores] y se llevaron todo, el ahumadero quedo nomás, todos desparramado, unos por allá, otros por acá. ¡Qué sé yo!, pero no camine tan rápido, ya me duele mi rodilla, no ve que yo ando jodida de mi rodilla. ¡Ay!, yo me quedo acá *nawel*, yo me quedo acá, voy a hacer mi rogativa sabés, así hacíamos nosotros antes cuando necesitábamos fuerzas sabés *nawel*, así hacíamos. (Álvarez 2004: 5)

El personaje de la anciana pide fuerzas a través de una rogativa a los espíritus antiguos para tener bienestar y encontrarse con su gente:

Elcen mapun kuse, elce mapun futa, goymalaiñ taiñ rvf zugun. Elueiñmaymvmn tamvn kvme newen. Puel mapu kuse, puel mapun futa, pewmagen kume alkvtuaymvmn tañi pichi jejipun. [Anciana que dejó a la gente, anciano que dejó a la gente no olvidamos nuestra verdadera palabra, dennos ustedes su buena fuerza. Anciana de la tierra del este, anciano de la tierra del este, espero que ustedes nos escuchen, mi pequeña rogativa] (Álvarez 2004: 6).

En esa rogativa, los *alwe* le piden que le comunique a su gente que vuelva a realizar el *kamaruko* [ceremonia], entonces el personaje pasa a tener un legado que cumplir. Al poder comunicarse con los *alwe* y dialogar con el *nawel* que la ayuda a volver a su hogar, la anciana es quien articula la relación entre los vivos y los muertos. Al finalizar su caminata se encuentra con una de las jóvenes y allí la conversación se centra en la reconstrucción del desplazamiento asociada a la reconstrucción del linaje (ver foto 2).

Joven: ¿Y de qué gente es usted?

Abuela: De los Namuncura.

Joven: Mi abuelo era gente de Namuncura. (Se acerca a la abuela y la saluda). Y ¿cómo es que vino a parar acá?

Abuela: Es que hace varios días que ando caminando ¿sabe? Yo vengo de lejos, perdimos todo donde estábamos.

Joven: Acá también se ha perdido mucho abuela, hay muchos que siguen perdidos todavía. Pero si usted llegó abuela, seguro que otros van a llegar. Los *alwe* seguro que le dieron fuerzas para llegar.

Abuela: Sí ellos me dijeron que siga al *nawel*, que él me iba a traer de vuelta con mi gente. (Álvarez 2004: 6)

Además de poner en relación al resto de los personajes, esta anciana es la que visualiza de manera más explícita la problemática del desplazamiento forzado. La anciana viene de otra tierra, de la *calfv mapu* [tierra azul], huyendo de las avanzadas del ejército y aparece en el tiempo y espacio presente que es el de las jóvenes que han despedido a su abuelo que nació en otra tierra.

De este modo, introduce historicidad y movimiento en un contexto que se venía presentando en la obra como sincrónico o fuera del tiempo. Eso puede pensarse como disruptivo en términos del lenguaje canónico del teatro, pero esa disrupción evoca lo que ocurre cuando se ilumina desde la experiencia histórica una realidad que, sobre la base de la alienación, efectivamente se experimenta como sincronía permanente en la vida cotidiana de los mapuche. Es en ese sentido de puesta en historia o puesta en relato que se puede observar una relación, una conexión entre los cuadros de la obra.

De hecho, se pueden identificar en el tiempo dramático de la obra tres tiempos distintos: un tiempo histórico, un tiempo mítico y un tiempo sagrado. El primero está ligado a un pasado que se propone revisar, el de la conquista. Ese tiempo histórico pasado, de sufrimiento se cuela en el presente, que es el tiempo de las jóvenes, a través de la anciana que se mueve, que se desplaza. Por su parte, el tiempo mítico aparece cuando la anciana trae a escena al *nawel*. Como planea Golluscio (2006), el relato del *nawel gvaxam* es a la vez personal y social, funciona desarmando el relato nacional y la historia oficial representando lo que los mapuche saben, conocen y, sobre todo, ofreciendo caminos para que expliquen el presente en relación con ese pasado. Desde esta perspectiva, la representación del relato del *nawel gvaxam* en la obra funciona como acto político. Finalmente, el tiempo sagrado se expresa en las dos ceremonias que habilitan la relación con los ancestros, el *eluwñ* [funeral] que está al comienzo a la obra y la rogativa de la anciana. El tiempo sagrado escenifica un tiempo otro, alterando el presente y trasladándose a un momento –que no es estrictamente pasado– en el que se da una relación con los an-

cestros. De hecho, parecen conjugarse allí el pasado, el presente y el futuro. El pasado son esos antiguos ya muertos, que hoy son *alwe*, que acuden al presente de la anciana. El futuro está en encontrar a su gente, el tiempo que viene es el que se desea. Ese tiempo otro, el sagrado, es traído por la anciana al salir de su caminata y entrar en la ceremonia en la que convive con otras fuerzas que son las de los espíritus (Wunenburger, 2006).



Foto 2: La anciana cuando se encuentra con la mujer joven. Fotografía de Matías Marticorena. Archivo *Wefkuletuyiñ*. De izquierda a derecha, las actrices Lorena Cañuqueo y Sofía Curapil.

Los tres tiempos se despliegan, a su vez, en un espacio dispuesto en forma de círculo. Al comenzar la obra, hay dos personajes en escena y lo primero que ocurre es que el público se ubica en sus asientos. Esos asientos están organizados en un círculo con cuatro entradas, de modo tal que las acciones se desarrollan en el centro y en esas aperturas quedando el público adentro de la escena. Esa disposición del espacio escénico responde a una estructura que se utiliza en ceremonias y rogativas mapuche y también en ámbitos de organización política como los parlamentos. Tiene que ver directamente con una concepción culturalmente específica, lo que se conoce como la *Meli Wixan Mapu* [las cuatro tierras], que simboliza los cuatro puntos cardinales. Esta construcción espacial de la escena emerge de la apuesta del grupo por hablarle a los propios mapuche para estimular el reconocimiento de elementos de un repertorio compartido. Así, en la obra se representa a un pueblo herido y fragmentado que busca proyectarse en el público, involucrando a los espectadores.

Una obra partida

En el intento de desarmar la alienación producida por los efectos del asimilacionismo estatal, el texto teatral asume como hipotextos referentes históricos en relación con los desplazamientos de la población mapuche hacia la ciudad y recupera tópicos narrativos de los relatos orales mapuche, como el *nawel guxam*. Los personajes reelaboran diferentes elementos del repertorio relacionado con la cultura mapuche para dar cuenta de una experiencia histórica común caracterizada por la violencia aunque sin recurrencias realistas, pues la estructuración de los sujetos teatrales se nutre de componentes simbolistas.

El drama simbolista, busca que el teatro se transforme en instrumento de expresión del misterio y sostiene una relación con lo extra cotidiano, con lo desconocido y con lo sagrado (Dubatti, 2009). En ese sentido, tanto en el texto como en la puesta en escena de Tayiñ Kuify Kvpan hay procedimientos poéticos del drama simbolista que incluyen el trabajo con elementos imaginarios, oníricos y mitológicos. Los mismos personajes se construyen recuperando elementos del simbolismo ya que no poseen nombres sino que son categorizados de manera genérica como “anciana”, “anciano” y “jóvenes”, y no están jerarquizados por la acción, lo que supone que no hay protagonistas.

Sin embargo, el cuadro de la anciana con el *nawel* marca una diferencia porque sí se la puede leer a ella como protagonista al ser la que lleva la acción dramática. Este cuadro genera una fragmentación en la obra distinguiendo claramente dos partes. En la primera se representa a los vivos a través de las dos jóvenes y a los muertos a través de la anciana y el anciano que cumplen la función de ser *alwe*. En la segunda, con la representación del cuadro sobre el *nawel guxam*, la anciana -que es acompañada por el tigre mitológico- ocupa el lugar de los vivos aunque se puede comunicar con los muertos a través de la rogativa.

En definitiva, la propuesta teatral presenta lo que en clave dramática podría entenderse como problemático, ya que se generan dos obras en una. Por un lado se encuentra la representación del vínculo con la muerte que apela, a su vez, a la relación de la juventud urbana con la espiritualidad mapuche. Por otro lado está la representación del relato tradicional del *nawel guxam* que refiere a los traslados obligados que debió realizar la población luego de la Campaña del desierto y la fragmentación familiar que eso generó. Ahora bien, este problema dramático constituye un dato significativo en términos etnográficos porque revela la co-existencia de ambas escenas en el repertorio a partir del cual la generación de jóvenes mapuche nacida en las ciudades se explicaba a sí misma su pertenencia a su Pueblo a principios del siglo XXI. Hay una escena definida como cultural, con la sincronía inherente al campo semántico del concepto de cultura y sus implicancias en términos del nativismo al que hace referencia Clifford (2007), y otra escena definida como histórica y centrada en la movilidad.

En ese sentido, se puede interpretar que los primeros cuadros presentan los efectos de la dislocación genocida tal y como se viven en un contexto de alienación que supone la fetichización de la situación presente. Sobre esa situación opera el *nawel gvxam* obligando a la obra a cambiar de clave, a entrar en otro marco de interpretación. Lorena Cañuqueo sostiene que el género discursivo del *gvxam* (que incluye al del *nawel*, entre otros) construye el territorio mapuche dentro de la trayectoria del relato y resignifica los lugares. En el marco de interpretación del *gvxam*, dejar atrás un lugar en un derrotero condicionado no se interpreta como un evento en el que también se ha dejado atrás la identidad sino como un evento a través del cual la identidad se constituye. “No son lugares de pérdida sino lugares de los que proviene nuestra pertenencia como mapuche” (Cañuqueo 2004: 35). A la vez, el relato relaciona los lugares con los grupos familiares, de modo que reconstruir esos eventos es también reconstruir la historia de los linajes en diáspora.

Desde esta perspectiva, el *nawel gvxam* funciona como argamasa argumentativa que recupera las dimensiones diaspóricas de la experiencia mapuche y las integra con los elementos entendidos como culturales en una operación comunalizadora. La comunalización, tal como la entiende James Brow (1990), remite a un proceso continuo que promueve un sentido de pertenencia colectivo combinando componentes afectivos y cognitivos. Uno de los elementos centrales de este proceso es la apelación al pasado, cuya apropiación selectiva fundamenta y legitima esa pertenencia. En ese sentido, el *nawel gvxam* constituye una modalidad de apelación al pasado que pone en foco el desplazamiento como experiencia histórica compartida y, por lo tanto, impugna la interpretación de la movilidad en términos de pérdida cultural e identitaria que promueve el asimilacionismo estatal relacionado con el nativismo. Pensada así, la división de la obra en dos partes remite a un trabajo político y cultural en proceso en el marco de una escena mayor que Tayiñ Kuify Kvpan integra, la de la comunalización del Pueblo Mapuche.

Conclusiones

En este artículo nos propusimos dar cuenta del modo en que se escenifica la diáspora *puelche* en una obra de teatro. Apelamos, para ello, a propuestas teóricas y metodológicas que provienen de abordajes centrados en analizar la movilidad y, específicamente, la de los pueblos originarios. Partiendo, entonces, de entender que la movilidad es productora de alteridad y que la alteridad específica de los pueblos originarios tiene que ver con su relación con los estados nacionales, la pregunta se centra en el modo en que se construye pertenencia impugnando los supuestos asociados al nativismo. En ese sentido, Tayiñ Kuify Kvpan expresa la paradoja de la conciencia diaspórica *puelche* al construir un lugar de pertenencia que está fuera de la comunidad imaginada de la nación pero, a la vez, es aquí y ahora. Siguiendo los postulados de Leuman, la obra reclama su derecho a ocupar la ciudad, busca eliminar la distancia provocada por la lógica asimilacionista estatal que supone la

disolución de las identidades a través de un desplazamiento que, a la vez, es impulsado por el propio Estado.

Para ello, Tayiñ Kuify Kvpan apela a ofrecer profundidad histórica para explicar la situación actual pero narrando esa historia a partir de un marco de interpretación culturalmente específico. La ciudad se incorpora como el último lugar conectado en el relato del *nawel gvxam*. De este modo, la puesta en escena plantea que vivir en la ciudad no es vivir en otra tierra sino vivir también en territorio mapuche aunque usurpado por el Estado argentino. El territorio mapuche se presenta como una geografía sensible en movimiento que combina dislocación y dolor con una orientación hacia la reparación.

Por otro lado, la obra apuesta a escenificar una atmósfera que resulte conocida, a iluminar imágenes, gestos, sonidos y silencios que inscriben la experiencia colectiva en la subjetividad a través de los sentidos. A ese trabajo contribuye el tejido de relaciones entre jóvenes y ancestros y el juego con el tiempo que, por un lado, coloca el genocidio y sus efectos en un presente constante y, por otro, lee ese presente puesto en historia o, más bien, puesto en relato con foco en la experiencia de desplazamiento forzado. Así, la obra partida conecta sus partes a la vez que las distingue. Por un lado, escenifica la experiencia alienada del dolor y, por el otro, el *gvxam* que conecta lugares a través del movimiento constituyendo identidad.

Bibliografía

- Alonso, Ana. 1994. "The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity". *Annual Review of Anthropology*, 23: 379-405.
- Alvarez, Miriam. 2004. *Tayiñ Kuify Kvpan [nuestra vieja antigua ascendencia]*. Video. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WDj-F_BGv78> consultado 2021-03-30.
- Alvarez, Miriam y Laura Kropff. 2003. "Kay Kay egu Xeg Xeg: una performance teatral del mito de origen del Pueblo Mapuche" *4th Seminario Anual Espectáculos de Religiosidad. Instituto Hemisférico de Performance y Política*, New York University, 11 al 19 de julio. Disponible en: <http://www.hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/workgroups/musicalreligiosities/papers/Paper_Laura_Kropff.dwt> consultado 2021-03-30.
- Ancán, José y Margarita Calfio. 2002. "Retorno al país mapuche. Reflexiones sobre una utopía por construir". Ñuke Mapu förlaget, Working Paper Series 6. Recuperado el 28 marzo de 2016 < <http://www.mapuche.info/wps_pdf/ankalfio020300.pdf> consultado 2016-03-28.
- Arreche, Araceli. 2016. "Acercamiento a una teatralidad subyugada". Disponible en: <<https://aracelimarrielarrecheblog.wordpress.com/2016/11/09/teatro-mapuche-acercamiento-a-una-teatralidad-subyugada/>> consultado 2021-03-30.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Benjamin, Walter. 1991. *El Narrador*. Madrid: Taurus.

- Briones, Claudia. 2006. «Questioning State Geographies of Inclusion in Argentina: The Cultural Politics of Organizations with Mapuche Leadership and Philosophy», en Doris Sommer (org.), *Cultural Agency in the Americas*, pp. 248-278. Durham, Duke University Press.
- Briones, Claudia, Lorena Cañuqueo, Laura Kropff y Miguel Leuman. 2007. “Escenas del multiculturalismo neoliberal. Una proyección desde el sur”, en Alejandro Grimson (org.), *Cultura y Neoliberalismo*, pp. 265-299. Buenos Aires: CLACSO.
- Brow, James. 1990. “Notes on Community, Hegemony, and Uses of the Past”. *Anthropological Quarter*, 63 (1): 1-6.
- Cano, Natalia y Pilar Pérez. 2019. “Racismo, fijación y movilidad social en los parajes del oeste del Pichileufu”, en Laura Kropff, Pilar Pérez, Lorena Cañuqueo y Julieta Wallace (orgs), *La tierra de los otros. la dimensión territorial del genocidio indígena y sus efectos en el presente*, pp. 131-164. Viedma: Editorial UNRN.
- Cañuqueo, Lorena. 2004. “El Territorio Mapuche desde la perspectiva del ngutram”. *Asuntos Indígenas*, 4(04): 33-37.
- Cañuqueo, Lorena. 2010. “Pewma: la memoria que gira por su territorio” en Laura Kropff (org.), *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*, pp. 52-72. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Clifford, James. 1994. “Diasporas”. *Cultural Anthropology*, 9 (3): 302-338.
- _____. 2007. “Varieties of indigenous experience: diasporas, homelands, sovereignties”, en Marisol De la Cadena y Orin Starn (orgs.), *Indigenous Experience Today*, pp. 197-224. New York: Berg Publications.
- Coordinación de Organizaciones Mapuche Taiñ Kiñe Getuam -Para Volver a Ser Uno-. 1995. “Posición Mapuche ante los reconocimientos jurídicos del estado argentino para los pueblos originarios” y “Autonomía y pueblos originarios”. *Primer Seminario Regional El Derecho Internacional y los Pueblos Originarios*. Neuquén, 29 de Septiembre al 2 de Octubre, Universidad Nacional del Comahue. Mimeo.
- Cresswell, Tim. 2006. *On the move: mobility in the modern western world*. New York: Routledge.
- Delrio, Walter. 2005. *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Delrio, Walter, Diego Escolar, Diana Lenton y Marisa Malvestitti (orgs.). 2018. *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Viedma: Editorial UNRN.
- De Pina Ravest, Valeria. 2018. “Poética de la tierra mapuche: espacios originarios, del despojo y la diáspora. Atisbos para la comprensión del espacio desde la geopoética”. *Revista Geográfica de Valparaiso*, 55: 1-15.
- Di Matteo, Angela. 2019. “Teatro mapuche en Argentina: la memoria onírica del genocidio en Pewma de Miriam Álvarez”. *Confluenze Revista di studi iberoamericani*, XI (2): 339-354.
- Dubatti, Jorge. 2009. “El drama simbolista” *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- García Barrientos, José Luis. 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Golluscio, Lucía. 2006. *El Pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Biblos.
- Kropff, Laura (org.). 2010. *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- _____. 2016. “Entre genealogías familiares y genealogías políticas: jóvenes en un proceso de comunalización mapuche en Argentina” *Mana. Estudios de Antropología Social*, 22(2), 341-368.

- _____. 2018. "Emoción e identidad en relatos biográficos de jóvenes mapuche a principios del siglo XXI" *Etnografías Contemporáneas*, 4 (7), 83-109.
- Kropff, Laura, Pilar Pérez, Lorena Cañuqueo y Julieta Wallace (orgs.). 2019. *La tierra de los otros: la dimensión territorial del genocidio indígena en Río Negro y sus efectos en el presente*. Viedma: Editorial UNRN.
- Leuman, Miguel. 2010. "A modo de conclusión: Desmonumentar a Roca en el contexto del Bicentenario", en Osvaldo Bayer (org.), *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios*, pp. 133-134. Buenos Aires: RIGPI.
- Malkki, Liisa H. 1992. "National Geographic: the rooting of peoples and the territorialization of national identity among scholars and refugees". *Cultural Anthropology*, 7 (1): 24-44.
- Mariman, Pedro. 1998. "La Diáspora Mapuche: una Reflexión Política". *Liwen*, 4: 216-223.
- Maugrette, Catherine. 2004. *Estética del teatro. Una presentación de las principales teorías del teatro y una reflexión transversal sobre las problemáticas de la creación teatral*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Organización mapuche Newentuayin; Pu weche Fiske Menuko (jóvenes mapuche de Fiske Menuco). 2001. "Postura Mapuche frente a la incorporación de "la variable indígena" en el Censo Nacional de Población y Vivienda 2001". Disponible en <<http://www.mapuche.info/mapuint/Newentuayin011000.html>> consultado 2021-04-30.
- Pereira, Andrés. 2010. "Teatralidad Mapuche Urbana (o Estética Mapunky): Tentativas Teoréticas sobre Estrategias Performativas de Identidad Cultural". *Aisthesis*, 48: 257-277.
- Pérez, Pilar. 2010. "La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en Pewma", en Laura Kropff (org.), *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*, pp: 36-51. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- _____. 2017. "Sobre la alienación «indígena» para estudiar el desarrollo del capitalismo en el Territorio Nacional de Río Negro (1880-1950s)". *PIMSA Documentos y Comunicaciones*, 95. Disponible en <http://www.pimsa.secyt.gov.ar/novedades/Sobre_la_alienacion_indigena_para_estudiar_el_desarrollo_del_capitalismo.pdf> consultado 2021-03-30.
- Salazar, Noel y Alan Smart. 2011. "Introduction, Anthropological Takes on (Im)Mobility" *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 18: 1-9.
- Sheller, Mimi y John Urry. 2006. "The new mobilities paradigm" *Environment and Planning*, vol 38: 207-226.
- Taylor, Diana. 2003. Acts of transfer. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press.
- Tossi, Mauricio (org.). 2015. *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Editorial UNRN.
- _____. 2020. "Figuras autoficcionales de la «memoria herida» en la dramaturgia argentina posdictatorial". *Revista letral*, 23: 89-117.
- Wunenburger Jean-Jacques. 2006. *Lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos.

Puelche diaspora in the theatre play Tayiñ Kuify Kvpan

This essay discusses how the theatre play Tayin kuify Kvpan represents the historical experience of forced displacement of Mapuche People in Argentina. The play was created within an activist strategy oriented towards promoting

self-identification among mapuche young people at the beginning of the 21st century. The article draws upon mobility studies that explain indigenous experience through the concept of diaspora. After introducing the context in which the play was created, the article analyzes the mapuche repertoire that the play enacts and the way in which it addresses the experience of displacement in relation to the current situation of alienation. We focus on the culturally specific framework that the play generates in order to account for forced displacement and dismantle the alienating effects of the prevailing logic that is based on the idea that assimilation is unavoidable.

Keywords: indigenous genocide, forced displacement, identity, activism, theatre, Argentina

Data recibido: 2021-06-29

Data aceptado: 2022-01-20