

Corporalidades disidentes: la representación afrodescendiente y mapuche en la escena teatral

Miriam Alvarez El Katango/ IIDyPCa UNRN-CONICET

Alejandra Egido Teatro en Sepia

Lorena Cañuqueo UNRN

Ana Vivaldi Universidad de Manchester

En esta ponencia se abordan reflexiones compartidas entre la compañía Teatro en Sepia, dirigido por Alejandra Egido, y el grupo de Teatro Mapuche El Katango, dirigido por Miriam Alvarez. La investigación comenzó en el 2020 a raíz de la preocupación política por visibilizar la problemática del Pueblo Mapuche y de los Afrodescendientes en Argentina desde la poética teatral, examinando las experiencias que genera el racismo y las formas en que, desde el arte, se las desafía¹. Abordamos dos puestas en escena como estudios de caso para reflexionar en clave interseccional localizada y contextualizada (Viveros Vigoya, 2016) cómo es representado “lo afro” y “lo mapuche” en las propuestas de Teatro en Sepia y en El Katango. Nos detendremos en el análisis de la obra *Tayñ Kuify Kypan* [nuestra vieja-antigua ascendencia] del grupo El Katango, estrenada en 2004, que apela a la relación con los ancestros y a la experiencia de la diáspora mapuche. Abordamos asimismo el estreno de *Afrolatinoamericanas. De Voces Susurros y Silencios* de la compañía Teatro en Sepia, para analizar la relación entre la mujer negra y el Museo de la Mujer Buenos Aires, lugar donde se estrenó en 2012.

El trabajo surge del trabajo conjunto entre ambos teatros en el marco del proyecto CARLA, culturas de Anti racismo en América Latina. El proyecto se propone trabajar con artistas que desafían estructuras racistas en Colombia, Brasil y Argentina. Como parte del proyecto propusimos un encuentro único entre los grupos de teatro que se transformó en un plan que lleva más de un año. El trabajo incluye la producción dramática y la investigación. Dentro del proyecto Carla nos enfocamos en las formas de racialización en su intersección

¹ Esta investigación es parte del proyecto Culturas Antirracistas en América Latina, radicado en Universidad de Manchester (Gran Bretaña) y en la Universidad de San Martín (Argentina).

con género y sexualidades. En Argentina tematizar el racismo ha sido, hasta hace poco, difícil, (más allá de importantes contribuciones de varios investigadores (Briones, Segato, Gordillo, Adamovsky). Por este motivo la investigación se enfoca especialmente en las formas de racismo silenciadas, que implican negar y desconocer lo que no es blanco y europeo. Estas formas se recrean en prácticas cotidianas y generalizadas, que no son discursivas. Por eso el teatro es una forma de creación especialmente importante para pensar cómo se producen y reproducen los racismos en las interacciones cotidianas, como operan sobre cuerpos y que efectos les dejan. Sin reconocerse necesariamente como anti racistas, las producciones teatrales acá analizadas desafían a la nación blanca con corporalidades múltiples y diversas.

En este sentido, se hace necesario observar la construcción del estado-nación territorio y particularmente la anexión del territorio patagónico a la configuración del estado nacional argentino. Bajo la denominación de “Campaña del Desierto” se han unificado una serie de avanzadas militares de ocupación de los territorios indígenas realizadas entre 1878 y 1885 (Delrio 2005). La imagen más potente utilizada para marcar diferencias internas y fronteras en los tiempos previos a las campañas militares fue la del “desierto” –erigido como periférico en relación a un autoproclamado centro civilizado establecido en Buenos Aires-, esto es, como un vacío que era necesario explorar, conocer y colonizar (Zusman y Minvielle 1995). Esa imagen fue clave para definir los tropos de “civilización y progreso” en oposición a la “barbarie”. Fue bajo esta lógica que se organizó la incorporación y el sometimiento indígena al orden nacional por medio de la violencia y la ocupación militar del territorio a fines del siglo XIX. Las características de su aplicación encuadran en la figura del delito de genocidio que, sin embargo, aún avanzado el siglo XXI, sigue siendo silenciado y soslayado en los círculos académicos y políticos como evento fundante de la matriz estatal argentina (Trincherro 2005; RIG 2007 y 2010; Delrio 2010; Lenton 2011; Pérez 2011).

Por otro lado, la “desaparición” de los afroargentinos, ya desde fines del siglo XIX, es una premisa que ha sido parte del mito fundacional de una nación proyectada como “blanqueada” y “europea”. Tempranamente, intelectuales como Alberdi o Sarmiento justificaron la ausencia de los afros argumentando que dejaron su vida en los campos de

batalla o que sucumbieron frente a las condiciones contingentes de la historia por su intrínseca vulnerabilidad (Geler, 2006). Pese a haber entregado su vida a la construcción de la nación y que ese sacrificio fue reconocido en la historia argentina, el mulato o el argentino negro no pervivió como imagen posible de la ciudadanía.

Estas operaciones que configuran la “barbarie” y la “ausencia”, por un lado, y la necesidad de cimentar un modelo de sociedad en base a otra población proveniente de la migración europea imaginada como “civilizada” y construida como “deseable”, configuran la estructura de la matriz Estado-nación-territorio argentino que tienen efectos performativos en el presente y que se entraman con construcciones de clase, de género y de edad que son cuestionadas, revertidas o reforzadas, también, por las experiencias de creación artística.

Yendo entonces a la primera práctica escénica, *Tayiñ Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia] (2004) queremos dar cuenta brevemente, cómo se representan las intersecciones de etnia género y clase y a su vez, observar la clave etaria, como otro elemento involucrado. Entendiendo esto desde la perspectiva de que en todos los problemas y procesos políticos complejos está implicada más de una categoría de diferencia (Haucock, 2007). *Tayiñ Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia] fue el resultado de un taller de teatro destinado a jóvenes mapuche de la ciudad de Bariloche. El taller se realizó en una escuela primaria situada en un barrio popular. Además de trabajar en prácticas propias del teatro, el taller indagó en algunos gestos corporales que se realizan en ceremonias mapuche, tales como el *jejipun* [rogativa] y el *purun* [baile], y se abrió la conversación acerca de qué era lo que nos identificaba como mapuche. En esas conversaciones surgió el tema de los ancestros, del linaje y de cómo cada uno nos sentíamos ligados a nuestros muertos.

Como resultado de ese taller, la puesta en escena resultó estructurada en seis cuadros que no presentan una unidad de acción ni poseen una relación explícita entre sí.² 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

² En ese sentido, se distancia de la dramaturgia aristotélica que supone un principio, un nudo y un desenlace, como así también de la requerida organicidad del todo (Naugrette, 2004).

asientos, se da inicio al cuadro uno donde aparecen dos jóvenes mujeres que le traen ropa y comida al *alwe* [espíritu]. Después de depositar todo, el anciano se 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. A su vez, se trabaja con otro personaje, que es el de una anciana que se salva del avance del ejército sobre sus tierras. Es un personaje que, a pesar de remitir a un evento histórico identificable, no se ubica en un tiempo que pueda ser considerado pasado, ni se incluye entre los muertos sino entre los vivos. Resulta, en ese sentido un personaje liminal dentro de la obra. Su liminalidad coloca el genocidio y sus efectos en un presente constante. La experiencia de este último personaje se articula a partir del *nawel gvaxam* [historia del tigre], que es un relato tradicional mapuche.

El repertorio mapuche y la clave de interseccionalidad en *Tayiñ Kuify Kvpan* [nuestra vieja antigua ascendencia]

La obra recupera un repertorio³ corporal mapuche constituido por el activismo mapuche de la década de 1990 que, a través de una operación metacultura. Entre ellos se encuentran el juego del *palig*, el uso del *mapuzugun* y la vestimenta considerada tradicional para hombres y para mujeres. En el caso específico del Pueblo Mapuche, la conformación del cuerpo y la enunciación de una lengua son acciones que están atravesadas por la dominación cultural, política, territorial, lingüística y, en ese sentido, es necesario prestar especial atención al modo en que se expresan estas relaciones de poder en la corporalidad mapuche. En este sentido, no podemos referirnos a una corporalidad mapuche ancestral sin las marcas que ha dejado la construcción de la nación en este territorio y a su vez, el repertorio corporal que los propios mapuche construyen como tal.

³ 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).

De esta forma, en la práctica escénica mapuche analizada encuentro distintas construcciones de feminidad que intervienen en la obra, dándole heterogeneidad a lo femenino. Además de la clave étnica y de género, mujeres mapuche, observo la clave generacional donde se escenifican ancianos y jóvenes, y particularmente el personaje de la tercera anciana, como personaje liminal donde se aprecia la sabiduría ancestral que posee. Este personaje es la que realiza la rogativa mapuche y logra comunicarse con los espíritus, además de que antes se relaciona con el *nawel* [tigre mitológico] y finalmente, es la que logra encontrarse- después de haber escapado del avance del ejército- con una de las mujeres jóvenes a la que le da consejos. Es decir, que es un personaje que se empodera, frente a los demás personajes.

En síntesis, la puesta en escena buscó cuestionar este discurso hegemónico y plantear que vivir en la ciudad es vivir también en territorio mapuche usurpado por el Estado argentino. La obra busca dar cuenta de que los mapuche se encuentran dispersos en sus propias tierras y que es el vínculo con los ancestros que permitirá la reconstrucción del Pueblo Mapuche, pueblo que es heterogéneo, complejo y diverso.

Teatro en Sepia: construcciones de género

En el año 2012 Teatro en Sepia, compañía teatral que dirijo desde el 2010, estrenó la obra “Afrolatinoamericanas De Voces, Susurros, Gritos y Silencios” en el Museo de la Mujer de la Ciudad de Buenos Aires. Aprovechando el contexto espacial donde íbamos a estrenar quisimos poner en tensión la relación de la mujer negra y el Museo de la Mujer como museo y como espacio feminista.

Se llevó al proceso creativo de los ensayos, la figura de Sarah Baartman, también conocida como la Venus Hotentot, una esclava africana de la etnia Khoikhoi que en 1810 fue llevada a Europa para ser exhibidas desnuda como atracción circense debido a sus enormes glúteos. A consecuencia de los malos tratos recibidos, Sarah muere joven con apenas 25 años en Francia, su cuerpo disecado fue expuesto en el Museo del Hombre de París durante 160 años En el 1994, el entonces presidente de Sudáfrica, Nelson Mandela petitionó sus restos

a las autoridades francesas y en 2002 recibió sepultura en el pueblo sudafricano donde nació.

A través de las improvisaciones teatrales se convirtió esta figura, en uno de los ejes desde donde pensar y organizar la puesta en escena. Por otra parte, la selección de los textos que hicimos Lea Geler antropóloga del Conicet y yo eran textos escritos por dramaturgas afro, que algunos aludían directamente a una situación de “resistencia” o a hechos históricos, que sería lo esperable de una puesta teatral de estas características.

Para romper con esta dinámica y por poner un ejemplo, en escenas donde un personaje de una militar Afroargentina contaba sus hazañas en la guerra de independencia junto al general San Martín, se interrumpía el relato y la línea de tiempo con un video actual de la intérprete, en este caso una actriz afroargentina, donde contaba los obstáculos que enfrenta para acceder a un trabajo digno y registrado, por su color de piel dejando entreabierto que a pesar de las épicas luchas de las Ancestras, sus descendientes siguen sosteniendo una lucha identitaria, antirracista, por el derecho a un trabajo digno en un país que se considera blancos- europeo y las personas “de raza negra” son inmediatamente percibidas como extranjeras aunque sea afroargentina.

Abordando otro texto seleccionado para la obra, en este caso El Diario de María Carolina de Jesús escritora de la favela en Brasil, publicado 1960. La actriz afro paraguaya que interpretaba este texto decía parte del mismo en guaraní, situando la presencia de la mujer Afrolatinoamericana en territorio argentino y en su video actual desde el personaje de una cartonera arrastrando su carrito lleno de cartones por la calle, contaba los espacios laborales a los que puede acceder la mujer migrante de países limítrofes en Argentina.

En definitiva con este juego teatral entre pasado y presente entre teatralidad y audiovisuales tensionamos la relación otras corporalidades con nuestro público feminista

Le pusimos voz a cuerpos disidentes, que no suelen recorrer la escena ni entrar a los Museos, expusimos que las negras no solo somos sujetos históricos de la época Colonial, sino que somos parte de la sociedad actual, del hoy y del ahora.

Pero además que la matriz de la opresión que enfrentamos las mujeres Afrolatinoamericanas, de clase, etnia, identidad, migración, no se puede explicar ni resolver, basándose solo en el género como suele hacer el feminismo clásico.

Les garantizo que el silencio que provocó el espectáculo ante el público feminista, académico y de clase media, se podía cortar con un cuchillo.

La propuesta de ambos teatros desafían las construcciones de raza y etnicidad, los criterios de ciudadanía dentro del estado nación, y descentran los modelos de femineidad con las corporalidades disidentes mapuche y afro presentes en nuestra escena teatral.