

La voz femenina indígena como ejercicio de resistencia: el caso de Luisa Calcumil.

Perla Zayas de Lima
(CONICET- IUNA)

Desde su constitución como nación, los argentinos han cultivado una nociva práctica de alterización que los llevó a ejecutar –a partir de la política de Estado pero con el acuerdo explícito o tácito de un sector significativo de la ciudadanía- la desaparición física y cultural de algunas minorías, entre ellas, las comunidades indígenas.

El concepto “indígena -aceptado pasivamente, por la mayoría de los pueblos originarios- involucra, desde entonces, imágenes múltiples generadas por estereotipos producidos y consolidados desde el campo del blanco/europeo portavoz de una cultura hegemónica. En nombre de una “integración nacional”, el poder económico los echó de sus tierras, cometiendo un doble crimen, pues el indígena tiene una relación con la tierra que va más allá de su uso; el poder político ejerció un falso y nocivo paternalismo; los centros del saber hegemónico difundieron, durante décadas, falsos conceptos sobre el mundo indígena llegándolo a considerar *pre-cultural* e incapaz de constituirse como miembro integrante de la vida nacional, destruyendo su patrimonio cultural; distintos sectores sociales practicaron el racismo -entendido como forma ideológica que sustenta la dominación de un sector de la población sobre otro- y la negación de lo mestizo como componente de la *argentinidad*.

De esta práctica de exclusión, ya sea por negación o marginación, que conduce a una aculturación irreversible, da cuenta el teatro de Luisa Calcumil¹. Su producción escénica puede asociarse a la corriente indigenista que reconoce a las comunidades originarias de América una prioridad cronológica y una jerarquía

¹ Entendemos por *aculturación* todo proceso de cambio que emerge del contacto de grupos que participan de culturas distintas y que se caracteriza por el desarrollo continuado de fuerzas entre formas e vida de sentido opuesto. Cuando quienes confrontan son el mundo del blanco y el del indígena, el proceso desemboca generalmente en la destrucción de este último, y se llega así a una etapa final de pérdida total de la especificidad cultural: la *de-culturación*.

equiparable a otras: esa voz propia de América es la que habría que recuperar como raíz².

1- Algunos antecedentes.

El campo teatral intentó detener este proceso de aculturación por diferentes vías. El director Gerardo Pennini, en nuestra Patagonia, buscó insertar en la práctica escénica ritos y relatos míticos pertenecientes a las hierofanías indígenas. El teatro se convertía así en medio, relación y convergencia, en caja de resonancia de una voz colectiva que podría reflejar la propia comunidad. Su experiencia en el distrito Aluminé cubrió la década de los 80 pero, por falta de apoyo oficial, no pudo continuar este trabajo de redescubrimiento, conservación y valoración del mundo indígena, tanto por parte de los no-indígenas como de los propios protagonistas³.

Otros teatristas, también en esos años, comenzaron a ofrecer espectáculos teatrales inspirados en distintas tradiciones festivas locales, formas híbridas que desde la época colonial se habían conservado en muchas de nuestras provincias (las Navidades en La Rioja, la Semana Santa en Tilcara y en Tandil, la fiesta de los indios Chane en el Chaco, la Kacharpaya en Santiago del Estero), como así también leyendas y ritos ancestrales (siguiendo en este aspecto el rumbo marcado por Bernardo Canal Feijóo). Todas ellas fueron presentadas -habitualmente de modo esporádico- en circuitos marginales, sin reconocimiento del campo intelectual, o participando en festivales nacionales o encuentros regionales. Tal es el caso de *El sueño de San La muerte*, a cargo del Taller de Investigaciones Dramáticas de La Plata, ofrecida en el marco de la Muestra Oficial del II Festival Nacional de Teatro (1987). De un relato mítico, carente de una estructura formal rigurosa, pero de gran riqueza porque expresa pasiones primarias y formas de mentalidad *mística* pertenecientes a un mundo que fue liquidado por la modernidad, el director Carlos Lagos organiza una historia que relata a partir de los lenguajes verbales y corporales, tratando de formalizar una integración reconocible de ritmos, colores,

² Para este tema resulta insoslayable la lectura de los artículos de Alfredo A. Roggiano/Univ. Of Pittsburgh. "Acerca de la identidad cultural de Iberoamérica (Algunas posibles interpretaciones)" y de Raúl Dorra (Universidad de Puebla): "Identidad y Literatura", incluidos en Saúl Yurkievich (coord.) *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alambra, 1986.

³Gerardo Pennini, "Experiencias teatrales. Marginación Cultural", *Actas de las Segundas Jornadas de Investigación Teatral de la Argentina*, ACITA, 1985, p. 107-110.

palabras y objetos. A pesar de su valor como propuesta renovadora de códigos de representación (simbiosis de folklore/leyenda/teatro), el espectáculo no tuvo el apoyo de la crítica ni de los circuitos oficiales.

Entre las voces recobradas por la historia oral encontramos dos espectáculos teatrales generados e inspirados en el mundo femenino y "relatados" por mujeres: *Facundina* (1983) y *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987). En ambos, el bilingüismo hace cohabitar secuencia tras secuencia, dos tradiciones, dos espacios, el de los dominadores y el de los dominados.

Sin duda, una de las propuestas escénicas más importante (lamentablemente, aislada) de los 80 fue *Facundina*. A partir de las investigaciones de Manuel Rocca⁴, el director Eduardo Hall, discípulo de Eugenio Barba, y la actriz Graciela Serra reconstruyen escénicamente la historia de una india chiriguana, cuya tragedia individual es también la tragedia colectiva de los pocos sobrevivientes de esa tribu -y aunque no siempre reconocida como tal- también tragedia de todos los argentinos, ya que los indígenas son también parte del país: el hambre, la soledad, la marginación, el desarraigo, la pérdida de los afectos, la desintegración familiar. Se trató de una verdadera renovación teatral no sólo porque en la escena no aparecían la clase media y los problemas urbanos, sino porque desde el relato autobiográfico, la alternancia memoria/olvido, la consecuente ruptura de las habituales correlaciones espacio/tiempo, la apertura instituía nuevos patrones de lectura, modificaba la percepción de los procesos identitarios.

Yo estaba buscando algo mirando hacia adentro mío. Adentro mío también es el país en una búsqueda de lo que son nuestras raíces. En este sentido, *Facundina* también fue para mí la necesidad de llenar un vacío en un escenario donde únicamente estaba presente el hombre de la gran ciudad. Me parecía que el teatro sólo se limitaba a expresar una problemática porteña⁵

No hay aquí conflicto entre lo regional y lo global.

Esa historia de la Argentina secreta debe ser leída como una modulación particular de la Argentina visible. Porque, como lo propone la microhistoria, la

⁴ Manuel Rocca y Guillermo Magrassi, *Historias de vida*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

⁵ Eduardo Hall, "Facundina, pieza teatral", entrevista de Inés Cano, *La Voz*, 18 de febrero de 1984.

elección de lo individual permite un enfoque diferente: seguir el hilo de un destino particular y, con él, la madeja de las relaciones donde se inscribe, la pluralidad de contextos de referencia donde se inscriben, las contradicciones internas y externas de las que son portadoras⁶.

Tampoco hay conflicto entre historia individual y colectiva. Es un mundo femenino. Su relato autobiográfico comienza con una referencia a la madre que no llegó a conocer y se completa con la construcción de un mundo en el que el hombre no tiene cabida, en el que la lengua chiriguana y el castellano se combinan para poder expresar con claridad y sencillez el itinerario trágico de una india cuyos dolores y pérdidas no tiene un sentido: salida de la nada, de vuelta a la nada. La piedra es el símbolo de vida y muerte, "casa de piedra" del nacimiento, piedra del camino en la que es estrellado el niño, fin de un ciclo. El lenguaje del dominado, recitado-plegaria en lengua chiriguana, cuando, situada en el centro de un círculo mágico recoge uno a unos los sombreros/hijos destinados a un destino de sórdido desamparo, es una suerte conjuro desesperado contra el olvido y la muerte. En el texto de Graciela Serra y Eduardo Hall, el espectáculo no concluye con la danza de los muertos, sino con la búsqueda de aquello que puede ofrecernos, como se propone en la escena 13 "la ocasión de perdernos o de encontrarnos".

El relato escénico se focaliza permanente en el cuerpo como objeto de la contemplación; un cuerpo maltratado y doliente que se construye en este acto performático como origen y fin de la mirada, tanto del personaje, como de la actriz, como del espectador: "es el centro de la experiencia de un sujeto que se ha quedado al margen del mundo. Es lo único que la narradora realmente posee"⁷

Historia de marginación de una mujer, india y pobre, metáfora de una Argentina, igualmente marginal y pobre, *Facundina* se constituye dentro de nuestro panorama teatral como la gran obra de la memoria, en la que confluyen lo documental, lo histórico y lo ficcional.

Pero si bien nuestra realidad indígena ocupaba la escena, si el espectador se confrontaba con la historia de una historia femenina de marginación, se trataba de una confrontación, como lo reconocía el director, una visión desde el otro, la

⁶ Jean- François Revel, "Microanálisis y construcción de lo social", *Entrepasados*, año 5, nº 10, 1996, pp. 141-160.

⁷ Auli Leskinen, "La estética de la sangre: aproximaciones al lenguaje corporal de Diamela Eltit en *Vaca sagrada*", en María Clara Medina (ed.), *Mujeres en Poder de la palabra*, Universidad de Gotemburgo, Red Haina/Instituto Iberoamericano, 2000; pp. 15-29. La cita es de p. 27.

historia contada por un blanco, habitante de la ciudad. En todos los casos antes mencionados, se podría hablar de un teatro indigenista realizado por no indígenas guiados por el anhelo de redimir a las razas nativas, de integrarlos mediante un proceso de efectiva democratización, de erradicar prejuicios y de revertir la antinomia civilización/barbarie enraizada en nuestra sociedad.

El verdadero teatro indígena será el producido por los propios indios. Habría que esperar la llegada de Luisa Calcumil para otro cambio en el campo de la enunciación.

2-Luisa Calcumil: presencia de la voz mapuche

En coincidencia con estos proyectos de revitalización de las identidades autóctonas y a la percepción y valoración de las diferencias étnicas y socioculturales del país, Luisa Calcumil se proyecta en una triple dimensión: autora, actriz y directora. Como mujer mapuche, continúa con la tradición de ser la encargada de transmitir cultura; como mujer de teatro, asume el desafío de mostrar en la escena una visión de su comunidad y los sueños de una cultura oprimida y marginada a un público heterogéneo: indígenas -quienes no siempre recuerdan su propia lengua-, campesinos, obreros e intelectuales, latinoamericanos y europeos. Su labor escénica está planteada así sobre una serie de desafíos. Representa a un pueblo que soporta las disyuntivas del mestizaje, la aculturación y la amenaza de la extinción física y necesita cambiar la actitud del espectador no indígena respecto de los estereotipos heredados por generaciones.

Ella es la iniciadora⁸ de un teatro mapuche, pues si bien cuentos, leyendas, cantos elegíacos, religiosos y de tema amoroso enriquecen dicha cultura, ésta no cuenta con teatro. Cuando decide expresarse como mujer-indígena- actriz, Luisa Calcumil no encuentra obra alguna que la represente (inexistencia de textos indígenas) o con los que pudiera sentirse identificada (en los escritos por los blancos siempre se desliza la mirada desde lo ajeno). Sin embargo, en 1985, en el marco del Festival de Teatro de Córdoba, ofreció en calidad de actriz *Más que sola*, un unipersonal de Jorge Pellegrini, en el que relataba la historia de una mujer argentina que perdió a sus dos hijos, uno en 1978 y el otro en 1982. A través del

⁸ Quien fuera su modelo, la actriz indígena Aimé Painé, muere en Paraguay en 1987, apenas iniciada su labor.

dolor de esa madre intentaba hablar de lo que nos había pasado a todos los argentinos, pero no abordaba el tema aborigen, ni hablaba en mapuche: no era *su texto*.

Éste va a aparecer en 1987 en dos espectáculos. Uno, ofrecido en el marco del Encuentro Internacional de Teatro Antropológico, *Monólogo de raíz Mapuche*, que se iniciaba con palabras y canto en lenguaje mapuche. La protagonista, la india sola con su hijo a las espaldas en el medio de la pampa lucha contra el olvido de su lengua y de su historia, contra la mimetización con el blanco (simbolizado en la obra con una máscara, botas y fusiles). Su testimonio no es el de un informante, sino el de un sujeto que, con emoción, pone en evidencia su participación en la historia y en el modo en que fue afectado por esa misma historia. La utilización de la lengua mapuche no implica una reconstrucción folklórica o del llamado color local, sino una concepción del lenguaje no sólo como instrumento de comunicación sino, sobre todo, como estructurante de una manera propia e intransferible de *comprender* y *pronunciar* al mundo. De allí el bilingüismo, que también reaparecerá ese mismo año en el segundo espectáculo: *Es bueno mirarse en la propia sombra*. Al presentarla en Tucumán, en 1990, declaraba:

Este trabajo que hoy represento es de mi autoría, mi actuación y mi puesta. Esto no es soberbia. Lo he escrito para dar mi visión de nosotros, los mapuches, sobre nuestro pasado, nuestro presente y lo que soñamos para nuestro futuro. Es insólito que una descendiente de mapuches represente a su propio pueblo, porque una cultura tapó la otra. Lo más importante es que mi gente lo ve bien. Prefieren que sea "una nuestra", la que nos represente.⁹

Posteriormente, se presentó en Buenos Aires en 1992 dentro del ciclo "Voces con la misma sangre", actividad oficial programada en ocasión del Quinto Centenario. El destinatario también era aquí múltiple: los propios mapuches, para que conserven su identidad y no traicionen la historia; los blancos, para que practiquen una convivencia basada en el reconocimiento y el respeto del Otro; para el europeo, con el fin de que redefinan sus conceptos sobre quiénes conforman la identidad "americana". Calcumil exhibe un contradiscurso en el que, más allá del

⁹Perla Zayas de Lima, "El teatro como forma de conocimiento", en *Encuentros en Catay*, nº 12, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Universidad Fujen, Taipei, 1998; 182-208; la cita es de p. 188.

bilingüismo se propone el rescate y (re)descubrimiento de la memoria y la utopía de la transformación.

La obra fue armada a partir de los relatos, poemas y canciones escuchados a sus paisanos y a su familia directa, y dramatizaciones de su autoría:

Se trata de un proverbio mapuche con el que he titulado esta expresión que está armada en cuadros sobre un eje por el que transita toda nuestra vida mapuche. En primer lugar, muestra lo que fue la vida antes de la llegada del blanco, lo que significó para nosotros el genocidio y el atropello cultural. Luego muestra cómo todavía estamos, cómo todavía tenemos abuelas como la abuela Arminda con un tremendo bagaje cultural y un testimonio dramático de su vida, pero también un planteo de esperanza. Y por último muestra cómo andamos también nuestra generación actual que no sólo se refiere especialmente al grupo nuestro mapuche, sino a todos los argentinos transculturados, alejados de la cultura consumidos por este sistema de vacuidad y desidia que nos llega a través de la televisión.¹⁰

La artista se sirve de la técnica tradicional de transmisión oral empleada por los narradores populares y de técnicas modernas de actuación para la composición de los personajes. Para poderla presentar en los más diversos espacios, trabaja sin grandes necesidades técnicas, pocos elementos de utilería y el vestuario necesario para el desenvolvimiento de la historia, centrada en del desarraigo de una joven indígena y en los cambios que sufre en la ciudad, en la lucha de su abuela por encontrarla, rescatarla y devolverla al campo donde deberá iniciar la búsqueda de su propia sombra.

Si bien el espectáculo ha sido ya analizado en otros trabajos,¹¹ me interesa enfocarlo ahora desde el punto de vista de la enunciación y la lengua. "Las lenguas son visiones del mundo, modos de vivir y convivir con nosotros mismos y con los otros"- decía Octavio Paz¹² (1987)- y agregaba: "hablar una lengua es participar de una cultura: vivir dentro, con o contra, pero siempre en ella".

Resulta claro que la incorporación del idioma mapuche realizada por Luisa Calcumil en sus obras funciona como punto de partida de toda elaboración sobre la

¹⁰ Luisa Calcumil, L., "Mesa Redonda", III Encuentro Regional del Teatro: Latinoamérica y el Caribe en el contexto mundial: Las nuevas tendencias del teatro de Latinoamérica y el Caribe en el contexto mundial, Buenos Aires, IIT, 1992; p. 125

¹¹ Perla Zayas de Lima, ob. cit. y Carmelina Ormeño, "La dramaturgia de Luisa Calcumil", en Halima Tahan (comp.), *Drama de Mujeres*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional/Edic. Ciudad Argentina, 1998; p.181-200.

¹² Octavio Paz, "¿Otra literatura hispanoamericana?", en *La Nación, Cultura*, Buenos Aires, 21 de junio de 1987; p. 1-2.

pertenencia, es decir, de la construcción de su identidad individual y la identidad colectiva de su pueblo. "Mi expresión nace de las tristezas, recuerdos y ganas de seguir siendo de mi gente"¹³.

En *Es bueno mirarse en la propia sombra*, espectáculo inspirado en el mundo femenino y relatado en primera persona por una mujer, el bilingüismo hace cohabitar secuencia tras secuencia, dos tradiciones y dos espacios: el de los dominadores y el de los dominados. La voz de la víctima se presenta como víctima. A partir de la narración autobiográfica, la incorporación de relatos, poemas y canciones escuchados en su comunidad a textos de su autoría le permite trabajar sobre la alternancia memoria/olvido, aceptación/rebeldía, reconocimiento/transformación.

La utilización de la lengua mapuche no apunta a una reconstrucción folklórica, sino que responde a una concepción del lenguaje como elemento estructurante de una manera propia e intransferible de comprender y pronunciar al mundo.¹⁴ Tampoco busca que el bilingüismo sea un instrumento para que el blanco entienda lo que dice el indígena (o a la inversa), sino para mostrar los efectos del paso de una cultura a otra, sus diferencias, el acto de traducir. Este bilingüismo refuerza la construcción de un contradiscurso que permite el rescate de una tradición, el (re)descubrimiento del poder de y la necesidad de la memoria, la utopía de la transformación ("La idea es revalorizar nuestra cultura e incorporarla a estos tiempos, para recuperar valores que nos permitan crecer, sin cambiar"¹⁵). Asimismo este bilingüismo le permite generar un espacio ritual que no sólo estructura el espectáculo (emplea el mapuche en el comienzo de la obra y la cierra con el español), sino que pone en escena aquellos personajes (la curandera, la abuela, la adivina) que se conectan con la palabra-poder y generan una narración/conjuro. Desde el *locus* de enunciación femenino se revela contra una memoria social hegemónica en el que el indígena está ausente y su discurso escénico subvierte ideologemas que están en la red del resto de los discursos sociales que durante décadas han circulado (y aún circulan) tanto entre los mapuches como entre los blancos.

¹³ Entrevista realizada por María Rosa Petruccelli el 16 de diciembre de 1992 ("Teatro aborigen: ¿Un nuevo subsistema en el sistema teatral argentino?", ponencia inédita. Otras declaraciones han sido recogidas por Carmelina Ormeño en "La dramaturgia de Luisa Calcumil" en Halima Tahan directora, *Drama de Mujeres*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional/Ediciones Ciudad Argentina, 1998, p.181-200.

¹⁴ La efectividad del bilingüismo ya la había experimentado en el antes citado *Monólogo de raíz Mapuche*

¹⁵ Perla Zayas de Lima, ob. cit., 1998

El mito aparece asociado a la praxis: hacer que el indígena entre en la historia para que encontrar su lugar en el futuro. Calcumil trabaja sobre la identidad individual vinculada al origen (mujer-mapuche), que se va modificando a lo largo de un proceso social (marginación, pobreza, exclusión); se afirma en la identidad de un grupo étnico portador de cultura y se moldea con los aportes del teatro que le da herramientas para la expresión el auto conocimiento y la rebeldía ("Mi trabajo no es para separar indígenas de no indígenas. Tenemos que aprender a vivir con las diferencias, pero las diferencias que tienen que ver con lo cultural, no con las injusticias, no con la falta de dignidad"¹⁶). Su teatro constituye un ser y un definirse mediante la escritura y la representación, una indagación a través de su propio discurso, un yo propio, individual y comunitario, una confrontación con una escritura de la historia concebida por un sujeto masculino y blanco que opacó en la penumbra a los Otros.

Para la realización del ritual emplea máscaras, objetos biográficos y banderines guerreros, que operan como intermediación entre los designios divinos y el ser humano, para el espectador indígena; y, para el blanco, como vasos comunicantes entre su propio mundo interno y el del mapuche. La obra también se cierra con otro ritual: la entrega a cada espectador por parte de la protagonista de un trozo de pan, al tiempo que lo compromete a la educación de las nuevas generaciones de su comunidad. Este empleo de formas rituales no es arbitrario, ya que el rito cubre la necesidad básica de comunicar con claridad y en un nivel simbólico, la información colectiva de una sociedad, transmite patrones culturales y establece lazos entre los individuos. El ritual presente al comienzo de la obra funciona como impugnación simbólica de la cultura hegemónica, como contracultura. En el final, como medio de integración, como una liturgia que convierta al público en partícipe necesario (en oposición al personaje de la Señora, que en la obra representada, no toma su pan ni contesta sus preguntas).

Las cuatro fases del proceso ritual que fueran señaladas por Turner¹⁷: separación, crisis, acción restauradora y reintegración, se encuentran presentes en la obra de Calcumil, y como en el rito, la acción restauradora se constituye en parte medular. A partir de ella, se establece un nuevo orden dentro de la conciencia

¹⁶ Perla Zayas de Lima, ob. cit., p. 120.

¹⁷ Victor Turner, *The Ritual Process*, Chicago, Aldine, 1969.

individual y grupal que permite regresar a lo cotidiano en las condiciones adecuadas. Como lo proponen los ritos de continuidad se garantiza el restablecimiento del orden social.

Calcumil pone en escena aquellos actores que se conectan con la palabra-poder (la curandera, la abuela, la adivina) y que representan lo femenino. La palabra como narración y como conjuro. Todo su esfuerzo está concentrado en darle sentido al pasado, un sentido a su vida, de allí la conexión con un contexto histórico, y su necesidad de construir un marco ambiental, social y familiar "en el que el dato biográfico se inserte y respecto al cual reaccione"¹⁸ Se trata de una vuelta a las fuentes, entendiendo el mito, no como folklore ni como fantasía, sino como práctica. Su obra es, a un tiempo, memoria (para el mapuche) y descubrimiento (para el blanco). Memoria de la lengua, de los ritos, de su relación con la naturaleza; descubrimiento de otra posibilidad de medir el tiempo y habitar el espacio, de hacer del mundo "una casa para todos"

Se verifica una triple marginación, semejante a la mostrada en *Facundina*: ser mujer, ser indígena, y ser pobre, como así también su opción por el género unipersonal que contribuye a reforzar la imagen de soledad y aislamiento, de ausencia y de fragmentación. Luisa Calcumil refuerza con su teatro el sentido de identidad y de pertenencia a una visión del pasado, del presente y del futuro en la comunidad mapuche, y los sueños de una cultura oprimida y marginada que no quiere seguir siendo ni negada ni extinguida. La protagonista no es sólo una voz y un cuerpo que relatan una historia; es parte de la realidad, "el sujeto testimonial se halla comprometido con su enunciado (...) la historia es una escritura de rastros, de huellas quemantes de una realidad que el testigo (de)codifica en cuanto actor e intérprete, mientras la imagina, la revive y actualiza"¹⁹

Como en el caso de *Facundina* se verifica un cruce etnocultural, pero aquí el doble registro no funciona como una concesión a la cultura dominante, sino de una práctica de apropiación cultural apta para mostrar el "ser mapuche" y el "ser blanco" y, al mismo tiempo, pertinente para escenificar los choques e intersecciones de ambas culturas.

¹⁸ Franco Ferrarotti, *La Historia y lo cotidiano*, Buenos Aires, CEAL, 1990; p. 31

¹⁹ René Jara y Hernán Vidal, *Testimonio y Literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986; p. 2.

Consciente de la responsabilidad del artista con su medio y del papel del teatro en la construcción de la identidad y que al mismo tiempo le permite hacer una lectura crítica de su propia realidad, ha configurado a partir de sus declaraciones a lo largo de dos décadas lo que nosotros nos permitimos organizar como un nuevo decálogo:

I. "El teatro fundamentalmente es el público y que haya alguien que tenga algo que decir, que haya alguien que quiera comunicar sentimientos y realidades".

II. "La idea es revalorizar nuestra cultura con la idea e incorporarla a estos tiempos, para recuperar valores que nos permitan crecer, sin cambiar."

III. "Sería verdaderamente una locura plantear volver atrás."

IV. "Todos los pueblos tenemos valores positivos y negativos, yo trabajo para recuperar lo bueno."

V. "Los actores tenemos que compenetrarnos con nuestros códigos, con nuestra historia y tener el coraje de armar nuestra propia obra.

VI. Las obras deben reflejar un compromiso con la realidad".

VII. "Mi trabajo no es para separar indígenas de no indígenas. Tenemos que aprender a vivir con las diferencias, pero las diferencias que tienen que ver con lo cultural, no con las injusticias, no con la falta de dignidad".

VIII. "Mi expresión nace de las tristezas, recuerdos y ganas de seguir siendo de mi gente"

IX. "Lo que hago es una síntesis de lo adquirido en mi perfeccionamiento y entrenamiento como actriz, con mi sentimiento referido a mi pueblo."

X. "Toda la tierra es una sola alma, somos parte de ella".

pzayas@arnet.com.ar

Abstract

My aim in this article is to focus on the aspect in Luisa Calcumil's theatre that deals with identity. In the process of re-establishing a connection to the past she uses a specific dramatic language that reveals the problematic complexity and the seemingly eternal split between the indigenous and european heritage.

Palabras clave: Calcumil-teatro mapuche-indigenismo-mujer-memoria

Key words: Calcumil- mapuche theatre-indigenism-woman-memory