

Disputar el conocimiento desde la escena: sobre el trabajo documental de KIMVN Teatro

Pamela Brownell¹

Resumen

En 2008, la compañía Teatro Kimen –hoy, KIMVN Teatro– estrenó en Santiago de Chile su primera obra documental. Se titulaba *Ñi Pu Tremen (Mis antepasados)* y estaba protagonizada por mujeres de ascendencia mapuche de distintas generaciones sin experiencia actoral cuyos testimonios se entramaban con canciones y acciones performáticas y cuyas historias singulares dejaban ver, además, trayectorias compartidas signadas por la pobreza y la marginación. Desde entonces, el grupo ha continuado indagando en las posibilidades del lenguaje teatral, musical y audiovisual para explorar la cultura y la actualidad del pueblo mapuche. Nuestra presentación se propone partir de aquel montaje fundacional para luego recorrer algunas de sus puestas posteriores del grupo y finalmente reflexionar sobre una de las iniciativas más recientes del grupo: la creación de una *ruka museo* virtual. En este recorrido, nos interesa poner en foco las implicancias estéticas y políticas del programa documental de la compañía y, en particular, los debates epistémicos que traen al campo teatral, sintetizados en su elección de nombrarse con dos términos que en mapuzungun remiten al aprendizaje y el conocimiento, marcando así su intención de poner en debate qué voces y qué saberes se legitiman desde la escena.

1 Pamela Brownell es doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), licenciada y profesora en Artes (UBA) y licenciada en Periodismo (UNLZ). Integra la cátedra Teoría y Crítica del Teatro (FFyL-UBA). Actualmente, es becaria posdoctoral del CONICET radicada en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC-UNA) y su investigación se orienta a estudiar las distintas modalidades poéticas y políticas del teatro documental contemporáneo en Argentina y Chile.

Disputar el conocimiento desde la escena: sobre el trabajo documental de KIMVN Teatro

En el año 2008, un pequeño grupo de jóvenes llegó al Parque de los Pueblos Originarios Mahuidache en la comuna de El Bosque, en la periferia de Santiago de Chile, con un proyecto artístico que tenía más de intuición y vocación investigativa que de programa estético-político claramente definido. Lo conducía Paula González Seguel, por entonces, actriz y directora en formación, quien junto a su hermana Evelyn –música y psicóloga– y algunxs aliadxs clave –con experiencia en dramaturgia y en artes visuales–, iniciaba una búsqueda que era, al mismo tiempo y en la misma medida, artística, identitaria y política: bisnietas de una *machi* –autoridad ancestral mapuche–, pero criadas en una familia que, mayoritariamente, negaba o había perdido contacto con su ascendencia mapuche, las hermanas deseaban reencontrarse con esa herencia cultural y el teatro les abría un camino para avanzar hacia allí. Así surge la compañía que entonces se llamó Teatro Kimen y que luego se renombró como KIMVN Teatro, ambos términos que, en mapuzungun, la lengua mapuche, remiten al conocer y conocerse; *kimvn*, en particular, quiere decir “conocimiento”, “sabiduría”.

La experiencia fundacional del grupo surgió de un taller que realizaron en aquel momento con mujeres de esa comunidad. Se trató de la obra documental *Ñi Pu Tremén. Mis antepasados*, que estuvo protagonizada por mujeres de ascendencia mapuche de distintas generaciones sin experiencia actoral cuyos testimonios se entramaban con canciones y acciones performáticas. La obra se estrenó en 2009 en una *ruka* tradicional mapuche ubicada en ese parque ceremonial, pero luego hizo funciones en diversos teatros, presentándose dentro del Festival Santiago a Mil y en distintos puntos del país durante varios años. Las siguientes creaciones del grupo fueron *Territorio Descuajado. Testimonio de un país mestizo* (2011), sobre las tensiones que viven distintas personas de ascendencia mapuche en la ciudad y que retoma testimonios sobre unas tomas de terrenos, y *Galvarino* (2012), basada en la historia de un tío de la directora que vivió en el exilio en Rusia durante la dictadura chilena y que fue asesinado en los años noventa por una pandilla neonazi. Estas tres piezas hicieron giras en conjunto, presentándose como la trilogía documental del grupo.

Posteriormente, luego de algunos cambios en su formación y de renombrarse como KIMVN Teatro, la compañía inicia una serie de colaboraciones con artistas e investigadoras dentro y fuera del país, de las que surgen sus siguientes trabajos: *Ñuke. Una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), que problematiza la militarización de las comunidades en la Patagonia; *Ñiami Tañi Pixan. Desapareció su alma* (México, 2018), un proyecto análogo a *Ñi pu tremén* con mujeres

de ascendencia maya en Yucatán, México; *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición* (2019), sobre la historia de Macarena Valdéz, una activista que se oponía a la instalación de una hidroeléctrica en el Sur y fue asesinada, y finalmente este año estrenaron en Francia la coproducción *La Mémoire Bafouée* (2022), que aborda el vínculo entre una madre y una hija atravesado por el exilio.

Si bien, a los efectos de presentar muy brevemente estas obras, hice mención de los aspectos temáticos centrales en cada una, quisiera aclarar que esta dimensión, aunque es central, no es la única que distingue el trabajo del grupo. Igualmente importante en su trayectoria ha sido la experimentación en el cruce de los lenguajes artísticos, articulando en cada ocasión de formas diversas lo teatral, lo musical y lo audiovisual, e integrando en sus elencos, en diferentes combinaciones, artistas con formación en distintas disciplinas e intérpretes no profesionales. Actualmente, la compañía se destaca en la escena chilena como referente del teatro documental (definición que adoptaron desde el comienzo para enmarcar su trabajo) y, más en general, de las voces que, dentro y fuera del campo artístico, reivindican las luchas históricas y actuales del pueblo mapuche, las cuales resuenan fuertemente en el marco de los procesos de cambio que atraviesan a la sociedad chilena en los últimos años.

Para completar la presentación de KIMVN Teatro, resta agregar que la gran presencia que la música tuvo en el trabajo del grupo desde sus inicios, con composiciones originales e interpretación en vivo durante las funciones, dio paso a la creación de un grupo musical que ahora forma parte también de la compañía. Se trata de ÛL KIMVN, que quiere decir “Canto a la Sabiduría”, y la descripción que ofrecen del proyecto resulta una ajustada síntesis de los ejes de indagación del grupo también en su trabajo escénico y audiovisual: “Viaje sonoro intercultural que promueve el rescate de [la] memoria, oralidad y lenguaje del pueblo mapuche, a través de la fusión de instrumentos latinoamericanos, clásicos y originarios. La música instrumental y cantada creada para las puestas en escena de KIMVN Teatro, dialoga con la cosmogonía del pueblo mapuche, nuestras raíces latinoamericanas y la naturaleza” (KIMVN Teatro, 2021: s/p).

A continuación, me propongo repasar algunos aspectos de distintas iniciativas del grupo y retomar diversas declaraciones de sus directoras para reflexionar especialmente sobre la centralidad que tienen en su proyecto artístico la transmisión de memorias subalternas –tema que nos convoca en esta mesa– y, de la mano de estas memorias, la puesta en discusión de los saberes hegemónicos, considerando el modo en que las acciones estético-políticas del grupo apuntan hacia el conocimiento como el campo de una disputa que también puede librarse desde el arte.

Transmisión de historias *no contadas* y jerarquización de voces no escuchadas

Las elecciones temáticas y procedimentales que Paula González Seguel y el grupo tomaron durante el proceso creativo de *Ñi pu tremen. Mis antepasados*, su primera obra (ver González Seguel, 2009 y Leonvendagar, 2009), de algún modo definieron las líneas en las que avanzaría su trabajo posterior y resultan centrales para comprender su proyecto artístico. Además, la puesta en sí misma resulta un caso muy interesante para pensar las apuestas de algunas expresiones del teatro documental contemporáneo. Es por eso que quiero detenerme un poco en esa experiencia. Como comenté, el elenco estaba integrado exclusivamente por mujeres de ascendencia mapuche sin formación actoral. En su mayoría, adultas mayores. También había tres niñas jóvenes que, vestidas con ropas tradicionales desde el inicio (casi todas las mayores solo se las ponen hacia el final), hacían intervenciones puntuales entre las distintas escenas testimoniales a modo de arengas poéticas, encarnando la idea del legado presente y futuro de la lucha de su pueblo. Respecto de la elección de trabajar solo con mujeres, dice la directora: “La elección de este género no fue casual, dado que como equipo de trabajo nos pareció interesante y necesario abordar la temática de la mujer indígena que vive en la ciudad, ya que por un lado las mujeres mapuche son portadoras de la tradición oral de su cultura y poseedoras de la memoria histórica de este pueblo y, por otro, históricamente han sido discriminadas y excluidas por ser mujeres, mapuche, indígenas ‘negras’, pobres, nanas, ‘indias’” (González Seguel, 2009: 43).

A partir del proceso de recolección y selección de testimonios y, posteriormente, de puesta en escena y ensayos, las historias de las protagonistas quedaron agrupadas en distintas escenas: el recuerdo más bonito de su infancia, la llegada a Santiago (la emigración del campo a la ciudad es un tema central en la puesta), el momento en que conocieron a sus maridos, el día del Golpe del 73 y el reencuentro con sus raíces. Estas historias eran, en muchos casos, dichas “a público”, con un guión evidentemente acordado, pero sin perder la espontaneidad del modo en que se cuenta una anécdota. En otros casos, las historias surgían de un modo más conversado, alrededor de una mesa en una ronda de mate o mientras hilaban lana. En todos los casos, en sus historias personales, totalmente singulares, podían entreverse trayectorias y problemáticas compartidas signadas por la pobreza y la marginación.

Pero no es solo el “contenido” de las historias lo que se lleva a escena, sino que algo fundamental en la propuesta es que están allí las mujeres protagonistas en toda su presencia. Así, el relato que traen está también en sus cuerpos, sus gestos, sus movimientos, su vestimenta, sus risas, su lengua (muchos de los relatos y todas las presentaciones se decían en mapuzungun, sin traducción) y, en algunos casos, como el de Elsa Quinchaleo, su canto tradicional, que es el que da comienzo a la obra. Evelyn González Seguel se refiere a la *papai* Quinchaleo, que ha interpretado *ülkantun* (cantos) en todas las obras de la compañía, como “la portadora de la oralidad musical

mapuche en la compañía” (González Seguel [E], 2018: 22). Todo esto se articula con un constante acompañamiento musical, con instrumentos clásicos como la guitarra o la flauta travesa y también con instrumentos propios de la cultura mapuche, como el kultrun, la trutruca o la kaskawilla. El espectáculo incluía, a su vez, algunas canciones originales, como “*Domo tañi mapu*” [Mujer de la tierra] (hoy, un clásico en el repertorio del grupo).



Ñi pu tremen – Mis antepasados (2009). Foto: Danilo Espinoza Guerra

Es a partir de esta presencia escénica de ese grupo de mujeres y del reconocimiento de sus saberes individuales y colectivos que la obra hace su afirmación estético-política fundamental, contribuyendo a poner en debate qué voces y qué saberes se legitiman desde la escena. Sobre esto, hablando no solo de *Ñi pu tremen*, sino de todo el trabajo del grupo, afirma la directora: “Las obras cruzan nuestras memorias, nuestras biografías, nuestras huellas, y la historia con la que cargan nuestros cuerpos. Las obras son actos de denuncia, de resistencia, de legitimidad de la voz de aquellos que han sido obligados a guardar silencio y que se ubican en los márgenes de nuestra sociedad. Son historias no oficiales de mujeres simples y sencillas, de mujeres mapuche que emigraron del campo a la ciudad. Las que se han tomado terrenos para obtener sus viviendas básicas, o las que resisten en wallmapu la violencia histórica ejercida hacia nuestro pueblo. El teatro documental me ha permitido mirar, resignificar y reconocer mi propia historia en otras y en otros (González Seguel, 2018a: 25-26).

En un trabajo previo, dedicado a pensar aspectos de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo (Brownell, 2018) hice un primer acercamiento a *Ñi pu tremen* –junto a otras dos experiencias ligadas al Proyecto Biodrama de Vivi Tellas, al que estuvo dedicada mi investigación doctoral (Brownell, 2021)– y allí partía de algunas de las conceptualizaciones de Jacques Rancière (2001, 2010 y 2011) sobre lo político para analizar el tipo de intervención que

hace un trabajo como esta primera obra de KIMVN Teatro. Por un lado, la afirmación que hace Paula González Seguel de que sus obras buscan reconocer la legitimidad de la voz de aquellos obligados a callar y a mantenerse al margen puede vincularse directamente con la idea de que lo político se vincula a la generación de espacios de *disenso* donde pueden aparecer aquellos *no contados* del sistema; un sistema que se apoya en un *reparto de lo sensible* en el que a algunos parece no tocarles ninguna parte. De algún modo, *contar* las historias de este colectivo de mujeres es *contarlas*; afirmar que deben tener parte y que, de hecho, la tienen, aunque se les niegue.

Por otro lado, el que no solo se las tenga *en cuenta* y se traigan a escena sus historias, sino que se las invite a protagonizar personalmente la experiencia teatral –es decir, a ensayar, estrenar, actuar ante el público, recibir aplausos, salir de gira, leer escritos hechos sobre su trabajo, entre tantas otras cosas– tiene también una potencia emancipatoria porque, como plantea Rancière: “para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación” (2010: 64). Sobre esto, hablando de lo que la participación en la obra significó para su abuela y su mamá, que formaron parte del elenco, González Seguel sostiene: “En mi familia, por ejemplo, para mi abuela yo creo que ha sido una de las experiencias más hermosas de su vida. Para mi madre también. Creo que el teatro les ha entregado y entrega un espacio de dignidad que a veces la vida no te lo entrega, y yo creo que, a través del teatro, eso sí ha sucedido. [...] Creo que les ha servido mucho para sanar y sanarse a las personas que han podido mirar sus historias a través del teatro. (en Pallares-Elias, 2020: 1h10m18s). Pero además, esta posibilidad que se abrió para ellas de tomar la palabra desde el escenario (que originalmente fue la propia ruka de un espacio comunitario cercano a sus barrios, aunque luego fueran espacios más consagrados del circuito teatral) tuvo implicancias políticas explícitas para muchas de ellas. Afirma la directora: “Yo creo que a gran parte de estas mujeres les ha cambiado su vida. Por ejemplo, a Elsa Quinchaleo, una abuela con la que trabajamos durante doce años, [...] ella se sitúa en otro lugar. Hoy, en su comunidad, ella alza la voz, ella es la *lonco*, es la cabeza política de una comunidad y yo creo que ha sido producto del teatro y gracias al teatro que ella ha logrado alzar la voz. Que otros también la escuchen y la respeten. Creo que, en ese sentido, mirar la historia, trabajar con la memoria, trabajar con la biografía, es tremendamente valioso para cambiar la vida” (González Seguel en Pallares-Elias, 2020: 1h12m30s).

(Re)conociendo el *mapuche kimvn*: “descolonizar nuestro pensamiento a través de nuestras prácticas artísticas”

Hacia el final de la puesta de *Ñi pu tremen*, en una escena muy conmovedora, Elena Mercado Marileo –abuela de las hermanas González Seguel, que retomó contacto con su identidad mapuche a partir de esta experiencia– cuenta que su mamá era una mujer muy alegre y querida, que

oraba mucho, acompañada de instrumentos y ropas tradicionales, para sanar a personas enfermas, para mejorar las cosechas o para que parara de llover. Pero su esposo, que era “*huinca*” [blanco], le pidió que abandonara esas prácticas. Consideraba que sus hijos serían discriminados por eso y que no se condecía con el futuro diferente que ellos iban a tener estudiando y yéndose a la ciudad. Entonces la madre acató ese pedido y de a poco se fue entristeciendo hasta que murió.

Este relato, además de ser una dolorosa historia personal y familiar, de algún modo expresa metonímicamente la preocupación central que tiene este grupo de artistas y contra lo que sus obras buscan afirmarse, que es la desvalorización del *mapuche kimvn*: el conocimiento mapuche, tanto en lo referido específicamente a lo que nombran como su sabiduría ancestral como a la amplia variedad de expresiones culturales actuales que guardan un vínculo con esa tradición. Por supuesto que no es casual que sea justo *kimvn* el término que eligen para nombrarse.

Una de las formas en que esta preocupación por la desvalorización del conocimiento mapuche aparece en las obras del grupo es en las reiteradas menciones que, a través de testimonios o de pasajes ficcionales, se hace a la experiencia que vivieron muchas de las personas de ascendencia mapuche en su infancia, en particular, dentro de la escuela; a cómo sufrían la discriminación tanto de pares como de docentes. Anécdotas que también funcionan metonímicamente como ejemplos de una vida de mensajes destinados deslegitimar sus conocimientos y prácticas y que tienen a la negación de su identidad mapuche como esperable resultado.

En una entrevista que le realizaron el año pasado desde el Centro de Investigaciones Interculturales e Indígenas (CIIR) a Elisa Loncón, referente de la comunidad y especialista en lingüística comparada, en vísperas de su elección como presidenta de la convención constituyente en Chile, ella cuenta que su inclinación hacia el trabajo académico se vincula directamente a la valorización que en su casa siempre hubo del *mapuche kimvn*, pero explica muy coloquialmente que no todos tuvieron esa suerte y apunta justamente a la escuela como responsable de eso: “Es la escuela la que nos dijo ‘tontos’, ‘cabeza de piedra’. ‘¿Qué le va a entrar a esa Loncón, cabeza de piedra?’. Sí, *lamgen*, fue la escuela. Nuestra ternura de casa, de hogar, es que nosotros somos *kimche*, somos sabios, somos inteligentes. Entonces pasó eso: los jóvenes, los niños, los padres terminaron creyéndole todo a la escuela” (CIIR, 2021: 1h26m18s).

Trasladando la misma problemática, desde una perspectiva general, al ámbito de la educación superior, el investigador Ramón Grosfoguel (2013) habla del *racismo/sexismo epistémico* de las universidades occidentalizadas, que funcionan como el espacio de formalización de esa deslegitimación de los saberes no hegemónicos que impregna toda nuestra cultura en el marco del “sistema-mundo capitalista/patriarcal occidentalocéntrico/cristianocéntrico moderno/colonial” (39). Basándose en las teorizaciones de autores canónicos de los enfoques decoloniales como Enrique

Dussel y Boaventura de Sousa Santos, el autor señala que la base de estas segregaciones dentro del sistema educativo se vincula directamente a una serie de genocidios –entre los cuales está, por supuesto, la conquista de América– que fueron, al mismo tiempo, epistemicidios: “es decir, la destrucción de conocimientos ligada a la destrucción de personas” (34).

Es en contra de este racismo/sexismo epistémico y buscando revertir tanto como se pueda los efectos de ese epistemicidio que se alza el trabajo artístico de KIMVN Teatro, y lo hace denunciando la discriminación sufrida por quienes participan de sus espectáculos (en una amplia mayoría, mujeres), reivindicando sus saberes y prácticas tanto artísticas como cotidianas, y también discutiendo explícitamente la necesidad de generar cambios en las instituciones educativas, como sucede en *Ñuke*, una obra más reciente, en la que uno de los personajes plantea: “Tenemos que terminar de construir [pronto] nuestro colegio... Así todos vamos a estar más tranquilos” (2018b: 158) y luego otro personaje increpa a una profesora en el siguiente diálogo:

“Hortensia: ¿Usted sabe hablar en nuestra lengua?

Profesora: No...

Hortensia: Bueno, eso es lo que necesitamos, sería bueno que aprenda hablar luego, mire que eso es lo que necesitan nuestros niños, que alguien les enseñe hablar nuestra lengua, porque nosotros ya no la hablamos. A algunos se les olvidó. A otros les da vergüenza. Las *papai* no más la hablan, pero están viejitas, se están muriendo todas ¿después, quien nos va a enseñar?” (Arancibia Urzúa/KIMVN Teatro en González Seguel, 2018b: 163-164).



Ñuke - Una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche (2016). Foto: Danilo Espinoza Guerra

En *Ñi pu tremen*, el relato de Elena Mercado Marileo sobre su madre concluye cuando, apenada, recuerda que, antes de “apagarse” por la infelicidad y el vacío que le produjo tener que negar su identidad y sus prácticas espirituales, ella “era machi” (una autoridad ancestral mapuche, como comenté al inicio). Inmediatamente después, se inicia la escena final de la obra, en la que todas las mujeres se visten con ropas tradicionales y se suman a las jóvenes en una danza de tono tanto ceremonial como reivindicativo mientras suena la canción “Mujer de la tierra”, en un gesto que parece buscar algún tipo de compensación o reparación dedicado a la memoria de la machi, afirmando que no seguirán negando ese conocimiento ni reforzando ese racismo/sexismo epistémico que impregna no solo nuestras universidades, sino todas nuestras sociedades. En este sentido, la directora cuenta que, a lo largo de la trayectoria del grupo han ido conociendo a otros artistas mapuches y, también, a artistas que están en una búsqueda afín respecto de la cultura de otros pueblos originarios. Con algunos de ellos organizaron el año pasado el festival virtual de artes escénicas de naciones originarias Feyentun (término que remite justamente a la transmisión de saberes ancestrales). Sobre las coincidencias de sus inquietudes estético-políticas, sostiene: “Estamos hablando todos de lo mismo. De la necesidad de recuperar nuestra identidad indígena. De quizás empezar a pensar las prácticas artísticas no solo desde un pensamiento colonial, sino cómo descolonizar nuestro pensamiento a través de nuestras prácticas artísticas” (González Seguel en Stgo Cultura, 2021: 22m05s).

Para completar esta referencia a la centralidad que tiene la búsqueda del conocimiento en el proyecto artístico de KIMVN Teatro, quisiera, por un lado, mencionar la importancia que el grupo – y, en particular, su directora – dan a la investigación. Todos sus proyectos, incluido el musical, inician con un extenso período de investigación. En los últimos años, por ejemplo, han hecho reiterados viajes al sur de Chile para recopilar testimonios, cantos y experiencias que luego aparecen en sus creaciones. A su vez, han colaborado con destacadas especialistas, como la investigadora teatral Ileana Diéguez, con quien construyeron *Ñiami Tañi Pixan* en México, y la antropóloga social Helen Risor, que venía estudiando el accionar de las Patrullas de Aproximación a las Comunidades Indígenas (PACI) en el Sur y junto a quien trabajaron para la creación de la obra *Trewa*.

Finalmente, quisiera resaltar una de las últimas iniciativas del grupo, generada durante la pandemia, que fue la creación de una *Ruka-Museo* virtual, la cual funciona al mismo tiempo como archivo del trabajo artístico de la compañía y como un espacio de acercamiento a distintos aspectos de la cultura mapuche. Esta puede recorrerse en la página del grupo: kimvn-teatro.cl y es accesible en tres idiomas: español, mapuzungun e inglés. Allí, distribuidos en siete estaciones, pueden encontrarse textos, audios e imágenes que remiten a las distintas obras del grupo y que presentan diversos elementos de uso cotidiano, artístico y/o de valor simbólico para la comunidad mapuche.

Explica Evelyn González Seguel: “La ruka se convierte en una plataforma para aprender. Para aprender de la lengua, de la cosmovisión, de la forma de alimentación del pueblo mapuche, también de la medicina mapuche. Y, a la vez, ir conociendo el trabajo que hemos hecho nosotras en el teatro y en la música.” (González Seguel[E] en Stgo Cultura, 2021: 35m30s)

El grupo mostró un gran interés por la ruka como espacio tradicional, como espacio simbólico y como espacio escénico, ya desde el primer parlamento de su primera obra, que comenzaba justamente haciendo a la *casa-ruka* como el lugar de encuentro en el que se reunían las mujeres a compartir sus historias. Más adelante, para la puesta en escena de *Ñuke*, el grupo construyó su propia ruka, “como acto de resistencia [en] el centro de la ciudad.” (González Seguel, 2018b: 153). Allí se desarrollaron las funciones de la obra. Luego de un tiempo, esta ruka se volvió itinerante y estuvo alojada en lugares muy significativos de Santiago, ligados a la defensa de los derechos humanos, como el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos o el ex-centro clandestino de detención Villa Grimaldi, acogiendo desde entonces sus puestas en escena y otras actividades culturales. Durante la pandemia, decidieron crear un correlato virtual de este espacio, que podrá continuar existiendo aún si en algún momento se quedan sin lugar para alojar su ruka física itinerante. Creo que esta iniciativa ejemplifica con claridad hasta qué punto se encuentran indisolublemente vinculados el proyecto artístico de la compañía con su preocupación por la difusión del conocimiento y la cultura mapuche.



Ruka-Museo. Página web de KIMVN Teatro (kimvn.teatro.cl). Captura de pantalla

Pasaron ya catorce años desde que el trabajo del grupo comenzó a tomar forma en aquel taller del que surgió la obra *Ñi pu tremen* y la opción por el teatro documental como campo de indagación. Hoy KIMVN Teatro se ha convertido en una compañía numerosa, en la que conviven artistas de distintas disciplinas y personas de la comunidad de distintas edades cuya formación artística se inicia de la mano del grupo. En palabras de la directora: “KIMVN es una compañía

donde invitamos a muchas personas y nos vamos nutriendo, y vamos aprendiendo unos con otros, algunos de la cosmovisión, de la lengua, de la cultura, del teatro, de la técnica, de la voz, de la música. Concibo el trabajo de nuestra compañía como un lugar de encuentro donde vamos compartiendo los saberes y el conocimiento” (González Seguel en Pallares-Elias, 2020: 1h03m15s).

Palabras finales: identidad familiar, identidad política

Para terminar, quisiera comentar que actualmente la compañía está por estrenar una versión filmica de *Ñi pu tremen*, dirigida también por Paula González, quien, en estos últimos años, estuvo formándose en realización documental audiovisual. El texto que publicaron recientemente en sus redes anunciando este próximo estreno ofrece una buena síntesis de cierre a muchos de las cosas que he comentado en esta presentación y da cuenta, al mismo tiempo, de los cambios que se han dado en el contexto chileno en los últimos años: “La memoria se articula a través del lenguaje audiovisual para dejar como registro y archivo histórico las voces de mujeres Mapuche de distintas generaciones de edad que irrumpieron la escena teatral chilena el año [2009] con un montaje que tuvo durante 6 años más de 200 funciones por el territorio nacional. Sus testimonios fueron escuchados en la tablas como un acto de reivindicación política, en tanto, por años la historia Mapuche había sido silenciada. Ellas, todas mujeres, hoy vuelven alzar sus voces en un contexto diferente, donde el pueblo Mapuche a dejado de ser invisible para la sociedad chilena, con el fin de preservar viva la memoria de un pueblo que busca reconocimiento, justicia, autonomía y reparación histórica” (KIMVN Teatro, 2022: s/p).

Para las hermanas Paula y Evelyn González Seguel, como para buena parte de la compañía KIMVN Teatro, la recuperación de la identidad mapuche tiene que ver con el reconocimiento de un legado familiar, pero, al mismo tiempo, tanto para ellxs como otrxs en Chile, la reivindicación de esta identidad es un fuerte gesto político, como pudo verse en las múltiples manifestaciones ligadas al estallido de 2019, en las que la bandera *wenufoye*, representativa del movimiento político mapuche, reaparecía como símbolo de aquello que el sistema actual estaba negando y de la necesidad de encontrar una alternativa.

Una última reflexión en este sentido: en una conferencia, Boaventura de Sousa Santos se refirió al caso de algunos movimientos sociales latinoamericanos en los que podía verse una reivindicación no esencialista, sino política de la identidad indígena por parte de los jóvenes. Hablaba de “la identidad como herramienta de lucha” (de Sousa Santos en UACM, 2013: 58m26s). La experiencia a la que se refería no tenía mucho que ver con la de KIMVN Teatro, pero al oírla enseguida me hizo pensar en su trabajo y en cómo, desde sus inicios como jóvenes artistas eligiendo un camino de indagación, hicieron de su afirmación identitaria la clave de su posicionamiento estético y político. Es a partir de allí que han llevado adelante su investigación en las posibilidades

del teatro documental, apostando especialmente a su potencia para hacer lugar –y para llevar al centro de la escena, figurada y literalmente– a cuerpos, voces y saberes generalmente invisibilizados.



Rodaje de la versión fílmica de *Ñi pu tremen*. Foto: Pablo Wilson

Bibliografía

- Brownell, Pamela 2018 “Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile” en *Latin American Theatre Review* (Lawrence, KS) Vol. 52, N° 1.
- Brownell, Pamela 2021 *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea* (Buenos Aires: Antítesis/Red Editorial).
- Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) 2021 *Nütram: conversaciones con la historia mapuche*. Elisa Loncon. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8SIX8x_Numw.
- González Seguel, Evelyn 2018 “Biografía KIMVN Teatro” en González Seguel, Paula (comp.) *Dramaturgias de la resistencia. Teatro documental Kimvn Marry Xipantv* (Santiago de Chile: Pehuen / CIIR)
- González Seguel, Paula 2009 “Ñi pu tremen, mis antepasados: género y oralidad de una nación” en *Apuntes de teatro* (Santiago de Chile) N.º 131.
- González Seguel, Paula 2018a “Teatro documental, memoria y vida” en González Seguel, Paula (comp.) *Dramaturgias de la resistencia. Teatro documental Kimvn Marry Xipantv* (Santiago de Chile: Pehuen / CIIR).
- González Seguel, Paula (comp.) 2018b *Dramaturgias de la resistencia. Teatro documental Kimvn Marry Xipantv* (Santiago de Chile: Pehuen / CIIR).
- Grosfoguel, Ramón 2013 “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI” en *Tabula Rasa* (Bogotá) N° 19.
- KIMVN Teatro 2021 *ÚL KIMVN (Canto a la sabiduría) Sesión Ruka 2021*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YfqoykPsUFs&t=2s>
- KIMVN Teatro 2022 [La memoria se articula a través del lenguaje audiovisual...] en *Facebook* [Posteo]. 19 de abril. <https://www.facebook.com/kimvn teatro/posts/422153756576566>
- Leovendagar, Loreto 2009 “Ñi pu tremen y las voces del espacio común” en *Apuntes de teatro* (Santiago de Chile) N°131.
- Pallares-Elias, Marina 2020 *Charla «Teatro Documental» con Paula González Seguel ciclo «Mujeres en escenarios de resistencia»*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7HHdZYca8ks>.

Rancière, Jacques 2001 “Ten Thesis on Politics” en *Theory and Event* (Baltimore, MD) Vol. 5, N° 3.

Rancière, Jacques 2010 (2008) *El espectador emancipado* [Traducido por Ariel Dilon] (Buenos Aires: Manantial).

Rancière, Jacques 2011 (2004) *El malestar en la estética* [Traducido por Miguel Ángel Petrecca et al.] (Buenos Aires: Capital Intelectual).

Stgo Cultura 2021 *Encuentros en Wiñol Tripantu: Compañía Kimvn Teatro* [Entrevista transmitida por streaming]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=9_3EONFsp0k.

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) 2013 “Descolonización Epistemológica del Sur”. Conferencia de Boaventura de Sousa, en diálogo con Enrique Dussel. 11 de octubre. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hb1yUnf8TQU>.