De obra teatral a película documental: el tránsito en la estética testimonial mapuche de Teatro Kimvn.[1]

Carina Victoria Aspillaga Bórquez(Universidad de Playa Ancha, Chile/ UNA)

¿Que? hijo, que hija, agradecido / agradecida
no se levanta para defender a su Madre cuando es avasallada?
Nuestra lucha es una lucha por la Ternura.

Elicura Chihuailaf Nahuelpa?n [2]

RESUMEN

Ñi pu Tremen, de Teatro Kimvn, es un montaje testimonial y documental que surge de un proceso de investigación escénica/performática en el que mujeres mapuches, en un ejercicio de memoria, reconstruyen su historia personal y colectiva. Este artículo analiza el tránsito de obra teatral a película documental, explorando sus dimensiones estéticas y políticas.

PALABRAS CLAVE

Testimonio, documento, mapuche, performance, memoria.

ABSTRACT

Ñi pu Tremen, by Teatro Kimvn, is a testimonial and documentary performance that emerges from a scenic/performative research process in which Mapuche women, through an act of memory, reconstruct their personal and collective history. This article analyzes the transition from theater to documentary, exploring its aesthetic and political dimensions.

KEYWORDS

Testimony, document, mapuche, performance, memory.

Introducción: de Kimen a Kimvn, nacimiento y evolución de un proyecto

La compañía Teatro Kimvn es un espacio multidisciplinario de investigación y producción escénica, sonora y audiovisual fundado hace 16 años en Santiago de Chile. Sus creaciones generan un tejido entre la ancestralidad de la cultura mapuche y la crudeza de lo urbano, lo periférico y la pobreza. Estas temáticas son potenciadas en sus trabajos por una necesaria y evidente perspectiva de género que, sensible y radical a la vez, va decodificando diversas miradas generacionales sobre nuestro presente multicultural.

La compañía a través de la investigación documental ha ido en búsqueda del conocimiento ancestral del pueblo mapuche a través del rescate de la oralidad, lenguaje, cosmovisión y cultura. Asimismo, se ha propuesto visibilizar las diversas situaciones de vulneración de derechos humanos y problemáticas sociales y políticas que afectan la nación originaria a nivel histórico y en la contemporaneidad. (Kimvn, 2025)

El año 2008, Paula González y Marisol vega -en ese tiempo ambas actrices recién egresadas de la carrera de teatro de la Universidad Mayor- se adjudicaron un proyecto de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI). En aquel momento ambas no tenían experiencia ni trabajos escénicos previos que respaldaran un quehacer teatral, por lo que de manera intuitiva y con pocas referencias desarrollaron un taller en la comuna de El Bosque, Región Metropolitana. Dicha instancia se denominó *Taller de Teatro para mujeres indígenas adultas y adultas mayores de la asociación Mapuche Petu Mogelein Mahuidache y del Club de adultas mayores Flor de invierno de la Comuna El Bosque*. En su momento, se sumaron a esta iniciativa Evelyn González, hermana de Paula, psicóloga y cantautora y Danilo Espinoza, diseñador, conformándose de esta manera lo que posteriormente se denominaría Teatro Kimen, palabra en mapuzungun que significa “¿me conoces?”. Dicha experiencia tuvo como objetivo

Promover la apreciación de la mujer indígena y su oralidad, por medio de un taller de teatro orientado a mujeres mapuche adultas y de la tercera edad sin estudios profesionales en las artes escénicas, con el propósito de entregarles las herramientas necesarias para desarrollar un montaje teatral testimonial que expusiera la identidad de la mujer indígena de la región Metropolitana. (Aspillaga et.al, 2013, pp. 142-143)

Como resultado de este taller surgió la primera puesta en escena de la compañía, la obra *Ñi pu tremen*, estrenada el año 2009. Este montaje de teatro testimonial y documental se convirtió en una de las obras más destacadas del género en los últimos años en Chile. Con más de 10 mujeres mapuche en escena, ninguna con formación actoral profesional previa, la obra iba presentando testimonios asociados a temáticas como la migración campo-ciudad, la violencia de Estado en el Wallmapu, el cuestionamiento al machismo heredado y asumido como parte de la cultura mapuche, entre otras.

A través de relatos experienciales narrados por 11 mujeres mapuche que participan del proyecto, dan cuenta de los procesos de migración campo-ciudad de gran parte de la comunidad indígena sureña, exponiéndose una pequeña parte de la historia no oficial de nuestro país. Todo acompañado de música, cantos, bailes y elementos propios de su tradición, organizados cuidadosamente para dar forma a su primera puesta en escena documental/testimonial. (Aspillaga et.al, 2013, p.163)

La obra después de su estreno fue tomando cada vez más cuerpo y presencia en las salas teatrales del territorio nacional, posicionando a la cultura mapuche en los escenarios profesionales con un objetivo principalmente reivindicativo expresado desde sus propias representantes. Es así como Teatro Kimen empieza a poner en relieve conceptos que definirían su quehacer teatral posteriormente, tales como la memoria, la identidad, el género y el territorio, evidenciando y denunciando una historia velada, periférica y subalterna.

En el análisis temático de la trilogía documental de Kimen, identificamos tres conceptos centrales que cruzan la obra de esta compañía, a saber: memoria, identidad y territorio. Aquellos, son abordados fundamentalmente desde la perspectiva del testimonio y contienen tácitamente el pensamiento político e ideológico de las autoras, siendo articulados en función de instalar un discurso crítico asociado a la experiencia, el relato, la denuncia y exposición de la realidad por los y las testimoniantes que formaron parte de los elencos. (Aspillaga et.al, 2013, p.166)

Para el año 2016, Paula González y su hermana, Evelyn González, en una búsqueda por reivindicar y dar mayor visibilidad a su identidad de origen wenteche [3], retomaron la agrupación y transformaron su nombre, pasando de Kimen a Kimvn, palabra en mapuzungun cuyo significado se traduce al español como “conocimiento”.

Desde ese momento, 2016, pensamos que teníamos que renombrarnos, también ya estábamos mucho más inmersas en la cultura mapuche, la comunidad y el conocimiento, entonces nos renombramos con KIMVN, que significa “conocimiento” – en el arileo Wenteche – que es de donde viene mi identidad mapuche y la de mi hermana, desde el centro de Wallmapu. (González, comunicación personal, 13 de febrero de 2025)

Paula González Seguel, quien desde ese momento y hasta ahora es directora artística, dramaturga, y productora general del proyecto junto a su hermana Evelyn González Seguel, actual directora musical y gestora cultural, se pusieron como objetivo generar un espacio artístico que no solo se enfocara en la creación, sino también en la difusión de la cultura mapuche, promoviendo su cosmovisión y la defensa de los derechos de las comunidades indígenas en Chile.

Nos propusimos reflexionar desde una mirada contemporánea, en torno a las diversas problemáticas, políticas, sociales y culturales que se alojan en los márgenes y en el pueblo mapuche hoy. Porque venimos de los márgenes sociales, porque nos reconocemos como mapuche y creemos en un teatro que exprese una postura crítica frente a la realidad en la que estamos insertos. (González, 2013, como se citó en Aspillaga et.al, 2013, p.142)

Teatro Kimvn, durante estos más de diez años ha producido diversos montajes, posicionando a la compañía en la escena teatral chilena con fuerza y transformándola en un importante referente del género testimonial/documental. Obras como *Galvarino* (2012), *Ñuke, una mirada íntima a la resistencia mapuche* (2016) y *Trewa, Estado-Nación o el espectro de una traición* (2019) son algunas de las propuestas escénicas con mayor difusión y reconocimiento.

Finalmente, el año 2023 la compañía estrenó su último trabajo, en donde decidieron trasladar lo que fue su primera experiencia escénica al lenguaje audiovisual con la película documental titulada *Ñi pu tremen: mis antepasadas / La película*. La necesidad de volver a traer el material de este trabajo, ahora en formato audiovisual, se va comprendiendo en la medida en que los minutos avanzan: al parecer el dispositivo de lo que fue una obra de teatro testimonial/documental no alcanzó a revelar todo lo que había por contarnos. Con un estreno reciente en la Cineteca Nacional de Chile en el marco del Festival Teatro a Mil, la película no solo profundiza en los relatos que fueron base para montar la obra el año 2009, sino que también nos muestra el espacio físico en donde se desarrolló la investigación: la ruka [4] de la comunidad indígena *Asociación Mapuche Petu Moguelein Mahuidache* en la comuna de El Bosque, la cual las reúne y protege. La película nos ofrece además un detrás de cámara profundo y conmovedor, donde se revela que el intercambio y la narración oral son clave para explorar la memoria de la comunidad mapuche-urbana en donde la copresencia entre lo urbano y lo ancestral, la migración forzada y la resiliencia toman relevancia y emergen como elementos centrales de su trabajo.

Desarrollo. El ejercicio de memoria en la obra *Ñi pu tremen*: testimonio y cotidianidad

Cuando hablamos de Teatro Kimvn hablamos de un teatro con personas, mujeres en su mayoría, que no son intérpretes profesionales y que se disponen en un escenario a compartir sus historias. Con una extensa lista de obras y funciones en distintas partes de Chile, la obra en la cual basaremos lo que resta de este artículo será *Ñi pu Tremen*. Algunas de las preguntas con las cuales me gustaría iniciar el desarrollo de este texto son ¿Qué nos comparten estas mujeres mapuches cuando relatan? ¿Bajo qué conceptos y con qué objetivos políticos y estéticos Paula González, directora del proyecto, las invita a contar sus historias arriba de un escenario? ¿Cómo se va componiendo finalmente el montaje, su propuesta estética y su discurso político? Todos estos cuestionamientos surgen a propósito de la reflexión que hace Leonvendagar (2023)

La mirada del teatro como un quehacer político es lo que permite hacer la reflexión en torno a la memoria, territorio, identidad y la patria, abordando estos temas desde la biografía, el origen, la etnia, el contexto y los márgenes, dándole de esta manera un carácter social al trabajo, en tanto contenedor de los problemas de su propio tiempo. (p.49)

Es por ello, que más que analizar la obra en sí y su impacto en la escena teatral chilena, me interesa resaltar el proceso previo del equipo, un ejercicio investigativo casi intuitivo que cobra mayor visibilidad y se comprende de mejor manera en el documental, en el cual profundizaré en la tercera parte de este artículo. Cuando defino algo como “’intuitivo” no pretendo subestimar, sino que, por el contrario, destaco su valor: la obra nace desde la escucha, la presencia y la conexión con la otredad y su territorio. Esta sensibilidad y apertura se convierte en un precedente clave para encontrar una metodología de investigación propia y singular, alineada con los objetivos políticos y estéticos de la compañía.

Tal como se señaló anteriormente, el año 2008, Paula González y su compañera Marisol Vega se adjudicaron el fondo de la CONADI, con el cual desarrollaron un taller de teatro en la ruka mapuche de la *Comunidad Mahuidache*, en la comuna de El Bosque, Santiago de Chile. Desde un inicio la idea fue trabajar con mujeres mapuche adultas mayores, por lo que la invitación se les realizó de manera directa, sin embargo, en un principio, ellas se mostraron distantes y reacias a la experiencia, tal como señala González (2023)

Las abuelas, en un comienzo, utilizaban en su mayoría un lenguaje breve y conciso. Generalmente, cada testimonio venía acompañado de risas nerviosas o silencios incómodos. Acostumbrados al bullicio, al grito y a la sobreexcitación, nos parecía que estas mujeres vivían a otro ritmo, en otro tiempo: silenciosas, resignadas, afables, trabajadoras, resbaladizas, casi ausentes. (p.44)

Si bien cada jornada del taller comenzaba con ochenta minutos dedicados exclusivamente a actividades teatrales para estimular un espacio creativo, no fue hasta el cierre de cada sesión cuando, poco a poco, empezaron a surgir las historias más reveladoras. Entre mates cebados y sopaipillas, en un clima de distensión absoluta, empezaron a surgir orgánicamente los relatos que posteriormente darían vida a*Ñi pu Tremen*. El espacio de compartir el alimento y la bebida, conocido popularmente en Chile como “tomar once”, fue lo que definitivamente permitió a estas mujeres adultas mayores, que hasta entonces no se habían atrevido a hablar, a sentirse en confianza para hacerlo. La familiaridad de este tiempo/espacio asociado a la cocina y la sobremesa fue justamente lo que propició la apertura, una acción cotidiana con la que siguen relacionándose con frecuencia mujeres mapuche adultas mayores en su entorno privado hasta el día de hoy.

[…] nos dimos cuenta, además, de la belleza estética de este acto, el de la once. Decidimos rescatar este momento y transformarlo en una situación escénica en la puesta en escena de *Ñi pu tremen*, convirtiéndose este gesto, el de rescatar el espacio de prueba, de ensayo, en el lenguaje escénico del montaje, como otro factor más en la política de nuestra obra. (González, 2023, p.45)

La acción de “tomar la once” empezó a develar un presente único, irrepetible y de verdad absoluta, lo que me obliga a denominarlo hoy como un ejercicio performático. Esto, porque como expone Taylor (2007)

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas. (…) “Performance”, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance- incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de “evento”. (ar.2)

En definitiva, lo que empezó a ocurrir fue un fenómeno que en palabras de José Antonio Sánchez (2008) se denomina la *irrupción de lo real* en la escena y que se refiere a ese espacio intersticio, liminal, entre ficción y realidad en donde la relevancia de la presencia del cuerpo es evidente y se vuelve fundamental.

“La irrupción de lo real” se produce sobre todo a raíz de la conciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad. La crisis del concepto de representación, ya presente en Artaud, se manifestaría escénicamente en la obra del Living Theatre y en una nueva concepción de la actuación, la del actor que no abandona su realidad, y que daría lugar a un terreno híbrido de creación entre lo teatral y lo performativo. (ar. 24)

En este contexto, es importante considerar que la acción cotidiana muy arraigada al territorio chileno de “tomar once” se transformó en una acción performática cuando Paula González la observó y la descubrió “estando presente” o como diría Chevallier (2014) en “una disponibilidad hacia el presente, es decir, tanto hacia lo que está presente, como hacia lo que pueda surgir en el presente” (p.11) Luego, Paula al identificar su potencial, la puso dentro de

un marco de representación. Solo luego de esta práctica consciente, que podríamos considerar como una expansión contemporánea del quehacer escénico, comienza a aparecer el montaje *Ñi pu Tremen*, trasladando "el tomar once" a una dinámica de teatralidad y, por lo tanto, performática, produciéndose una interacción entre la realidad y la ficción, entre presentación y representación. En este sentido Chevallier (2004), señala que

Todo lo que definía al teatro (el drama y su representación) ya no nos permite hablar de él. Ya no hay coincidencia entre lo dramático y lo teatral. Lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo ya no es tanto a una "actuación" creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. (p.7)

Los espacios de investigación escénica son diversos, complejos y muchas actividades rutinarias inclusive, dentro de un marco de teatralidad pueden transformarse en una experiencia performática en sí misma, en la medida que es observada por un otro. Este "ejercicio de mirada", comúnmente relacionado al espectador, en esta oportunidad y en una primera instancia lo llevó a cabo su directora. Feral (2004) explica que

Sin esa mirada indispensable para la emergencia de la teatralidad y su reconocimiento como tal, lo otro que yo miro estaría en el mismo espacio que el del espectador y, en consecuencia, en mi cotidianidad, ubicado, por lo tanto, fuera de todo acto de representación. (p. 101)

Como se señaló anteriormente, el montaje final estuvo conformado por 11 mujeres de diversas edades. Si bien el primer llamado se enfocó en las adultas mayores, ocurrió un fenómeno que González (2023) denomina "familia a la rastra" (p. 43), lo cual significa que las mujeres ancianas fueron acompañadas por sobrinas, hijas y nietas a lo largo de todo el proceso. Esto no solo generó un encuentro transgeneracional, sino también multicultural, ya que muchas de las participantes jóvenes, a pesar de ser mapuche, habían nacido en la ciudad de Santiago y no habían experimentado directamente la migración del campo a la ciudad. Muchas de ellas ni siquiera hablaban mapuzungun y desconocían ciertas costumbres y cosmovisiones que, en el pasado, se habían venido transmitiendo de generación en generación. Estos saberes, interrumpidos debido al silenciamiento cultural y a la autonegación de lo mapuche, fueron estrategias que muchas de las ancianas adoptaron como método de supervivencia y autodefensa frente al racismo y la discriminación que enfrentaron al llegar a la capital, situación que ellas mismas relatan en sus testimonios en escena. En este sentido, en relación con la recuperación de la identidad, en este caso la mapuche, de la Puente (2021), señala

[…] considero que un abordaje performático de la memoria permite la reelaboración de una distancia crítica con respecto al pasado (…) Desde una aproximación teatral y performática de la memoria podemos transmitir el sentido social del pasado traumático, generar y recuperar identidades. (p. 38)

Fue así que por medio de la observación de lo cotidiano, del material que iba apareciendo a propósito de la copresencia, de los elementos que las mujeres elegían para narrar sus historias, de lo que ocupaban diariamente: sus vestidos, las telas, sus tocados, se fue construyendo un espacio íntimo y revelador no solo político, en donde la memoria y la oralidad se transformaron en piedras fundacionales e indispensables para el buen desarrollo de los objetivos del proyecto, si no que poco a poco también en una propuesta estética: es lo que se denomina como la "estética del testimonio".

Estética del Testimonio porque ya no es solamente el testimonio dicho por su respectivo testimoniante lo que expresa la denuncia, sino que también lo hacen a través de la imagen (escenografía, utilería, vestuario, el cuerpo de los actores, etc.). (Aspillaga et al, 2013, p.199)

Ahora, importante es hacer notar que no solo desarrollan una estética del testimonio, ésta es aún más específica: es la "estética mapuche del testimonio." Muchos montajes escénicos existen hoy en el que el testimonio, el documento y el archivo son imprescindibles para la puesta en escena y se vuelven el material central de la propuesta. En Argentina tenemos ejemplos evidentes y de alta calidad como son las obras de Lola Arias o de Vivi Tellas que han marcado un precedente no solo en su propio país, si no a nivel latinoamericano y mundial. Sin embargo, bajo el corte específico de la "estética mapuche del testimonio" me permito puntualizar algunos aspectos distintivos que hacen de *Ñi pu tremen* una obra sui generis y propulsora del lenguaje de la compañía.

En primer lugar, hay que destacar que no solo la investigación previa y los ensayos se realizaron en la ruka instalada en la Comunidad Mapuche de la comuna El Bosque. En ese mismo espacio, construido a escala real y de la misma forma que una ruka del Wallmapu, se realizó también el estreno y las primeras funciones del montaje. En palabras de Ardenne (2002), esta fue entonces una experiencia de teatro contextual que reunió a toda una comunidad en un espacio que dialogó entre lo real y la puesta en escena.

Un arte llamado "contextual" agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de "tejer con" la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. Para el artista se trata de "tejer con" el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad. (p.15)

Si bien, posteriormente la obra tuvo funciones en teatros convencionales, según el propio análisis que destacamos de Paul Ardenne, podemos inferir que cierta experiencia estética del testimonio mapuche se apreció solo en ese espacio y momento específico, sin posibilidad de replicarse. Esto, lejos de significar una destrucción de la obra en cuestión, nos muestra las infinitas posibilidades de adaptación y transformación de la pieza, pero sin olvidar que hay elementos que correspondieron exclusivamente al sitio específico, en este caso la ruka, con sus paredes de material orgánico, su piso de tierra y su fogón central, todos elementos que aportaron significado y capas de profundidad estética a la propuesta.

El espacio primigenio también construye y documenta la obra en sí. El suelo de tierra, el cual ha sido el piso que ha dado soporte a variadas ceremonias mapuche como por ejemplo el we tripantu o nguillatún, espacio pisado y re-pisado, marcado por generaciones de mapuche urbanos que llevan a cabo sus ritos ancestrales en ese lugar forma parte de la obra misma. La motivación de haber construido la ruka en aquel lugar y su justificación para ello llena de contenido la obra *Ñi pu tremen*; genera un contexto que luego es muy difícil de reconstruir en otros espacios escénicos, tal vez imposible. (Aspillaga et. al, 2013, p. 201)

Así, el espacio de la ruka nos remite de manera directa a la idea de origen. A través de la memoria se realiza un viaje hacia el pasado, o al sur y la ruka se convierte en un contenedor de la experiencia. Las mismas creadoras asumen que "los espacios para nosotras deben tener alguna huella, algo, un vestigio, una historia, hay biografía en el espacio." (González, como se citó en Aspillaga et.al. 2013, p. 281)

En segundo lugar, me gustaría analizar los cantos tradicionales denominados *ül kantun*en escena. El *ül kantun* "es un espacio testimonial pero narrado de otra manera: está cantado. Estas creaciones se denominan *ül kantun*." (Aspillaga, 2013, p. 215) Estas canciones en lengua originaria unen lo que es el relato biográfico y la musicalidad, basado en esquemas melódicos y rítmicos improvisados que van naciendo a medida que se lleva a cabo la entonación de la historia. Caniguan y Villarroel (2011) detallan que

El *ül*es un discurso poético expresado a través del canto, permite manifestar los sentimientos por parte de quienes lo cantan y transmitirlos emotivamente a quienes lo oyen. Es similar a la poesía, pero cuenta con una melodía que lo acompaña. Cuando se pone en práctica el *ül*, surge el *ülkantun*, -o acción de cantar -. (p.31)

Es sobresaliente este punto porque estas prácticas, tanto el uso del lenguaje mismo del mapuzungun en escena como el canto específico que acabamos de señalar, están relacionadas a la oralidad y al patrimonio inmaterial. Por diversas situaciones sociopolíticas y contextuales complejas en cada territorio, muchos idiomas y dialectos de distintos pueblos originarios han desaparecido debido a la interrupción en su transmisión generacional. Sin querer ahondar en ello, porque conllevaría un apartado completo de meticuloso análisis, me permito resaltar en este mismo contexto, la importancia que es poner en escena, dentro de un marco de teatralidad, a mujeres adultas mayores hablando su lengua madre y entonando *ül kantun*improvisados y que no fueron traducidos al habla hispana, ninguno de ellos en ninguna función. Para quienes alguna vez fuimos espectadores de *Ñi pu Tremen* y desconocíamos el idioma que se presentaba ante nosotros, solo quedó la opción de oír. Esto puso en evidencia múltiples aspectos que se convierten en acciones profundamente políticas, como el simple hecho de situar en escena a mujeres hablando en mapuzungun, un idioma menospreciado y escasamente valorado por el Estado chileno. Además, nos dejó, como espectadores *wingka* [5], en la posición de 'los que no entienden', desplazándonos de nuestro lugar históricamente privilegiado dentro del orden colonial. Al mismo tiempo, esta acción funcionó como un espejo de la experiencia de muchas mujeres mapuche que, al llegar a la ciudad, no comprendían sus dinámicas y se sintieron poco escuchadas y comprendidas. En relación específicamente a la "estética del testimonio mapuche" el oír mapuzungun y el*ül kantun* por las mujeres en un teatro, constituye en sí mismo un archivo escénico físico y sonoro o como especifica Pinta (2013), un "archivo viviente" (p. 723) con una presencia única en escena, "un elemento de lo real que viene a dar cuenta

de sus marcas de vida en el contexto de un marco representacional.” (Cobello, 2021, p.11)

En una entrevista realizada por Puentes, Carlesi y Aspillaga *(*2012) a Elsa Quinchaleo, una de las mujeres en escena más longevas de la compañía y que canta *ül kantun*en la obra, señala:

> *Tesistas: ¿Cómo es la experiencia de cantar en las obras?*
>
> *Elsa: Bueno, yo canto, y en las tres obras que estoy canto diferente. Todo lo que yo siento, yo lo canto, lo digo. En Ñi pu tremen tengo ahí una canción que dice que yo quedé sola: voy caminando en mi camino, pero tengo mis hijos, y sé que eso el corazón me llena.*
>
> *Tesistas: ¿Y esa canción la inventó usted?*
>
> *Elsa: Sí de mí, también es mía de cuando recién yo llegué aquí. Todo eso, son lo que yo siento, lo que yo tengo, yo lo digo al público. (2013, p.296)*

La presencia del*ül kantun* se vuelve una particularidad. Un archivo sonoro. Un patrimonio inmaterial sostenido por la puesta en escena. Un momento sublime en donde la mayoría de los espectadores sin poder traducir lo que escuchan, entienden, sienten y se emocionan de igual manera, porque son otras formas comunicativas las que se activan, otras capas sensibles, en palabras de Chevallier (2014) una “otredad estética”. (p.9)

[…] el cuerpo, en tanto archivo, dice más (y menos) de lo que puede decir. Será el modo en que hilvane recuerdos propios y ajenos, disponga sus objetos, recuerde a sus muertos, imagine su futuro, ensaye historias de amor, llore sus duelos, nos devuelva la mirada en silencio; en definitiva, ponga su humanidad en escena, aquello que finalmente nos interpelará en tanto espectadores. (Pinta, 2013, p. 723)

Por último, me gustaría profundizar en las corporalidades que componen este trabajo. Es evidente, con todo lo mencionado anteriormente, que los cuerpos que constituyen el montaje de *Ñi pu tremen*se presentan a sí mismos, sin necesidad de representar a una otredad. En este sentido, no solo lo que se dice, si no que el cuerpo en escena documenta y testimonia, develando al espectador aspectos de las participantes. Nada está puesto al azar, ningún elemento es aleatorio, tal como expresa su directora

[…] desde que comenzamos con nuestro trabajo como compañía nos fascinamos por la realidad de los cuerpos que no son actores, por la historia con la que cargan, que se manifiesta en sus arrugas, en sus manos, en sus voces, porque son portadores de la memoria histórica de un pueblo. (Aspillaga et. al, 2013, p. 149)

Las mujeres se presentan en escena con un cuerpo cargado de información, de biografía, siendo portadoras de huellas que revelan múltiples historias: lo que les ha tocado vivir, los muertos que cargan, sus éxitos, alegrías, dolores, frustraciones, incluso posturas corporales que podrían evidenciar, por ejemplo, el trabajo asalariado que han tenido que desarrollar en la ciudad para sobrevivir. En este sentido, la representación se desplaza por la presencia real. Así lo plantea también Osorio (2014)

Esas mujeres no estaban personificando rol alguno, sino que se instalaban en el espacio teatral (espacio de la ficción) desde su realidad. Sus cuerpos tienen huellas de su historia real, actúan como testimonio viviente de lo que relatan y lo comparten al espectador. (p. 11)

Es por lo que, en una búsqueda por especificar más la presencia de estas mujeres en la obra -las que no son actrices- me parece acertado identificarlas como performers o, como la compañía alemana Rimini Protokoll define a sus participantes, con el término de “expertas”.

“[…] expertos en determinados conocimientos, en determinadas experiencias o habilidades […] no deben medirse con la vara de lo que no saben hacer (precisamente actuar) sino de lo que origina su presencia en escena” (Malzacher, 2007, ar. 12).

Evidentemente el taller no solo tuvo un objetivo creativo, sino que también se fue transformando en un espacio de contención y reivindicación dado que albergó todo tipo de historias, muchas de ellas a veces dolorosas y que nunca habían tenido cabida en un lenguaje tan propio en la escena teatral chilena. A su vez, creo que es importante hacer énfasis en que espacios como estos son una respuesta a la falta de políticas públicas que cuiden y contengan a personas que han vivido sucesos traumáticos, como la migración forzada, la discriminación y la violencia de género. José Antonio Sánchez (2007) nos permite vislumbrar la correlación que se empieza a generar entre ambos espacios en experiencias como éstas, en donde no es necesario dejar de lado la búsqueda estética por el compromiso político, evidenciando la importancia del encuentro como un detonador necesario a la hora de crear propuestas escénicas de este tipo, en donde cobra relevancia, como hemos expuesto, lo real y la presencia.

El abandono de la teatralidad en los teatros tiene su correspondencia en la teatralización de la política y su respuesta en los activismos teatrales, tanto los practicados conscientemente por artistas de formación escénica como los diseñados por ciudadanos y colectivos para quienes la teatralidad es simplemente un modo de aumentar la eficacia comunicativa de su acción política. (Sánchez, 2008, ar. 26)

Así, es claro que en Teatro Kimvn la ética y la estética convergen. Esta “estética mapuche del testimonio” que empieza a aparecer tímidamente en los ejercicios investigativos previos al estreno de*Ñi pu tremen* marcarían para siempre la forma de trabajo de la compañía. Es por esto mismo que Osorio (2014), acierta al reflexionar que “es en este sentido que su directora, concibe el espacio teatral como un lugar estético-político, donde se busca dar un espacio (el teatral) para rescatar parte del patrimonio inmaterial de la comunidad, como una especie de documento viviente.” (p.14)

Finalmente, solo queda afirmar que *Ñi pu Tremen* se convirtió en un montaje revelador para su tiempo, consolidando a Teatro Kimvn como una compañía profesional donde convergen hasta el día de hoy la búsqueda estética y el compromiso político. A través de sus obras y otras actividades, la compañía sigue desarrollando ejercicios de memoria y promoviendo la defensa de la identidad, el territorio, el origen y la experiencia de ser mujer mapuche en una ciudad como Santiago de Chile.

Conclusión. Del teatro testimonial/documental a la pantalla grande: el documental nos queda para siempre.

Es imposible, sobre todo ya habiendo nombrado previamente a Lola Arias en este artículo, no hacer un cruce entre la experiencia de *Reas* y *Ñi pu tremen, la película*de Paula González. Es curioso que los procedimientos creativos tengan bastantes similitudes, pero a su vez, hayan sido realizados de manera inversa. Empezaremos por un breve análisis de *Reas*, de Lola Arias, para después concluir con las motivaciones y objetivos de Paula González en su último trabajo.

En el caso de la primera, Lola Arias comenzó la investigación con un taller el año 2019 en la Cárcel de Ezeiza en Buenos Aires, Argentina. Durante los años 2022 y 2023 grabó las escenas con las personas privadas de libertad, mujeres y comunidad LGTBIQ+, dando como resultado la película *Reas*.Es decir, Arias partió realizando la película-documental, tal como cuenta en su página web “en 2019, decidí hacer un taller de cine y teatro dentro de la prisión. Cantaron, bailaron y realizaron improvisaciones basadas en sus vidas para explorar cómo transformar estas historias reales en un guion.” (Arias, 2024ª)

Su objetivo era mostrar al mundo el apoyo y compañerismo que se pueden generar en espacios complejos y cruzados por la violencia, como es una cárcel “de mujeres” en un país del sur de Latinoamérica. Me permito colocar “de mujeres” entre comillas como una manera de generar tensión a propósito de lo binario en el ordenamiento de las instituciones, dado que en estos lugares convergen distintas corporalidades e identidades de género, cosa que es importante de recalcar si entendemos que ello es justamente una de las temáticas que cruzan la investigación: mujeres cis y personas trans son parte de este tejido de relaciones humanas privadas de libertad y que evidencian que “El objetivo de *REAS* no era hacer otro drama carcelario, sino centrarse en los lazos de amor y comunidad entre mujeres cis y personas trans que las mantienen vivas en un espacio de confinamiento y violencia.” (Arias, 2024ª) En una conferencia organizada por el departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de las Artes el año pasado en Buenos Aires, Arias explicó que la pieza audiovisual, luego de estrenarse en el Festival Internacional de Cine de Berlín el 2024, empezó a tener una gran visibilidad a nivel mundial, experiencia que estaba lejos por el momento de traspasarse a las personas involucradas en la misma. Quizás por eso, Lola Arias (2024b) en el flyer de la obra *Los días afuera*, nos comparte una apreciación personal frente al fenómeno “El cine tiene algo de cruel. Es como un vampiro que te quita lo que necesita y lo deja

ahí, grabado en piedra, inmortalizado para siempre.” Es por ello, que en un diálogo entre las, les protagonistas y su directora nació la idea de hacer una obra de teatro, porque en palabras de su directora

La obra es la posibilidad de estar, ahí hay un nivel de empoderamiento y de perspectiva distinta cuando estás en el escenario y la obra depende de vos y vos estás ahí y el público te aplaude y salís y las personas te confrontan y te hablan, o sea, hay algo muy fuerte en el teatro, hay una potencia del teatro, es obviamente un arte político, es un arte que transforma las vidas de las personas, de las que están en el escenario, de las que están abajo, genera comunidad. Por eso era importante hacer una obra de teatro también en este caso, me di cuenta de que el proyecto no podía terminar en la película, debía tener esta segunda parte. (UNA Oficial, 2024, 1h11m)

Esta segunda parte a la que se refiere es *Los días afuera*, obra documental-musical que, recientemente estrenada en Argentina, “narra la vida de seis personas desde que salen de la cárcel, cruzando sus biografías en un álbum de historias imprevisibles. (…) Todas cumplieron sus condenas y ahora intentan rehacer sus vidas, pero se enfrentan a la barrera de sus antecedentes penales.” (Arias, 2024c)

Esta experiencia ofreció a sus protagonistas la oportunidad de experimentar los procesos asociados al montaje de una obra e incluso después al estreno, girar internacionalmente. Fue de una importancia reveladora para las performer -o expertas- el espacio del convivio con el público, el estar presente frente a un teatro lleno de personas que las y les observa, escucha, aplaude y reconoce como quizás nunca. La obra dio la posibilidad de una visibilidad no intermediada por la pantalla en una experiencia tridimensional y viva, que antes, en un contexto absolutamente contrario, de encierro, no podrían haber experimentado de no ser por la obra.

Distinto es el caso de Teatro Kimvn. *Ñi pu Tremen, la película* estrenada como señalé anteriormente en el marco del Festival Teatro a Mil el año 2023 en la Cineteca Nacional de Chile. En este aspecto, considero que el objetivo de trasladar una obra teatral a una película documental es busca la permanencia en el tiempo, convertirse justamente en un archivo imperecedero, en un “grabado en piedra”, todo lo contrario, al trabajo de Lola Arias. Si tomamos en cuenta que el teatro solo existe en la medida en que las personas que componen el aparato escénico, artistas, técnicos y público, están presentes y que por lo tanto es efímero, el hacer una película se transforma en una manera de dejar un registro que, a pesar del tiempo, sea accesible por generaciones.

En la película documental podemos observar cómo su directora, Paula González, decide cruzar los testimonios de las mujeres mapuche adultas mayores con las más jóvenes, evidenciando que no podemos avanzar en reconocimiento y justicia si no somos capaces de reconocer el legado de quienes nos precedieron, pero también demostrando que hay una conciencia y compromiso político muy valioso en las nuevas generaciones el cual marca un cambio de perspectiva en lo que significa ser mapuche hoy en Chile. Entre las expertas entrevistadas, me parece pertinente resaltar a Elsa Quinchaleo. Es sobresaliente que durante su relato entona un *ül kantun*propio, único, radicalmente personal que seguramente, que, si no estuviera audiovisualmente registrado, desaparecería con la muerte de su autora. Es evidente el objetivo de preservación que persigue*Ñi pu tremen, la película,*sobre todo por la edad de muchas de sus protagonistas, en palabras de su directora:

[…] retomé mis estudios de Magíster en Cine Documental y decidí pasar la obra a formato documental audiovisual, con el objetivo de dejar registro del patrimonio inmaterial de la obra (…) Ñi pu tremen, es una obra muy importante para la historia del teatro Mapuche y el teatro documental en Chile, es por eso por lo que la obra y los testimonios son tan relevantes y dignos de quedar registrados en formato audiovisual. (González, comunicación personal, 28 de febrero de 2025)

Finalmente, me gustaría añadir que, si bien *Ñi pu tremen, la película*es tradicional en su estructura, en la manera en que relata y ordena sus imágenes, lo identifico como un documental participativo, esto porque en palabras Cock (2012) se “identifican estrategias de colaboración entre el cineasta y los participantes que permiten que sea común ver a los autores frente a la pantalla reflexionando, negociando con sujetos o catalizando acciones.” (p. 220) En efecto, vemos a Paula González en escena, en una actitud de oyente activa y presente nuevamente. Aquello que el teatro no alcanza a mostrarnos, aquí se revela: el cómo la directora oye y observa en un presente único. Para agregar más capas simbólicas a esta presencia, en una acción reiterada dentro de la caja negra teatral, Paula aparece caminando en dirección cruzada con su entrevistada, para luego sentarse frente a ella en lo que parece un gesto especular entre quien testimonia y quien escucha. Esta disposición nos revela que una no existe sin la otra: la directora no existe sin la performer, sin la experta. Así, a través de las entrevistas si bien comparten sus recuerdos y abren infinitas capas emotivas, también van revelando algo que aún nos faltaba asimilar y que solo el documental pone en evidencia, y es que ya no es solo el testimonio de lo que fueron y de lo que tuvieron que atravesar lo que cobra relevancia, sino también el testimonio de cómo la obra de teatro testimonial-documental, estrenada hace 14 años atrás, transformó sus vidas y les permitió resignificar su presente y su contexto político-social. En relación con la experiencia de haber participado en la obra *Ñi pu tremen* y en todas las siguientes obras de la compañía, Elsa Quinchaleo en la película comparte

El teatro para mí fue muy lindo, como que yo viví de nuevo, lo que no viví antes, lo viví ahí, en el teatro, como q yo nací de nuevo, lo q no nací antes, porque cuando yo fui niña, no sabía si era niña o que lo que era, porque yo me casé muy jovencita, o sea no que me case, me casaron, entonces yo viví de nuevo con el teatro, como que fui una gran mujer, la que no fui antes. (…) hicimos la primera obra, que fue mi vida mía, de mi vida, que eso lo tenía muy encerrado, lo tenía aquí, en mi dolor de mi corazón: yo siempre dije me iré a morir con esto, nunca iré a contar lo que sufrí (…) yo me sentí cómoda con esto, como que yo viví de nuevo lo que nunca viví, fue muy agradable lo que sentí, lo que me paso. (KIMVN Teatro, 2023)

Sin duda, Teatro Kimvn vuelve a conmocionarnos, invitándonos a reflexionar con ternura y amor sobre nuestro origen y territorio, a reconocernos como hijos e hijas de quienes estuvieron en estas tierras antes de los que “llegaron en barcos”. El relato de estas mujeres mapuches no solo reconstruye sus memorias individuales, sino que se inscribe en una continuidad ancestral donde pasado y presente dialogan para proyectar el futuro de un territorio completo. El documental permite que esta memoria particular de mujeres mapuche trascienda el tiempo y el espacio, pero también invita a imaginar nuevas formas del quehacer teatral, para volver a rehacer, revisar y pensar el oficio. Volver a *Ñi pu tremen* es volver al origen y proyectar siempre nuevas posibilidades.

En este trabajo encuentro mi identidad, mi manera de concebir el trabajo escénico y también un lugar ético-político para enfrentar nuevos trabajos. Siempre estoy regresando a Ñi pu tremen, para volver a mirar la historia de mi pueblo y volver a pensar la teatralidad. (González, comunicación personal, 28 de febrero de 2025)

Teatro Kimvn, en definitiva, nos regala la certeza de la pertenencia y nos invita, desde el amor y la ternura, a no olvidar, a reconocer a nuestras ancestras y a conectar con el origen, ese que siempre ha estado ahí, porque el futuro en realidad es un eterno presente.

BIBLIOGRAFÍA

Arias, L. (2024a). *Reas*. https://lolaarias.com/es/reas/

Arias, L. (2024b). *Los días afuera* [Flyer promocional de la obra entregado al entrar al teatro].

Arias, L. (2024c). *Los días afuera*. https://lolaarias.com/es/losdiasafuera/

Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.

Aspillaga, C., Carlesi, C., & Puentes, A. (2013). *Trilogía documental mapuche: hacia una estética del testimonio* (Tesis de licenciatura, Universidad de Playa Ancha, Chile).

Caniguan, N., & Villarroel, F. (2011). *MUÑKUPE ÜLKANTUN: Que el canto llegue a todas partes*. Ed. LOM. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-87043.html

Chevallier, J. (2014) Fenomenología del presentar, *Revista Tablas*, (7) https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2018/04/Fenomenologia-del-presentar-JF-CHEVALLIER-2014.pdf

Chevallier, J (2004)*Coloquio Internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, Ed. Proyecto 3. https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2019/03/La-investigacion-en-Proyecto-3.pdf

Cobello, D. (2021). El actor-documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, *11*(2). https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/100071

Cock, A. (2012). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona).

De la Puente, M. (2021) *Campo de Mayo: una conferencia performática, una geografía mental, emocional y afectiva,*Actas de las V Jornadas de Investigadorxs en Formación Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)

Feral, J. (2024) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Ed. Galerna. https://www.google.com.ar/books/edition/Teatro_teor%C3%ADa_y_pr%C3%A1ctica/oAJc7igN2mUC?hl=es-419&gbpv=1&pg=PA7&printsec=frontcover

González, P. (2023). Ñi pu tremen, mis antepasados: género y oralidad de una nación. *Revista Apuntes*, *(131)*. https://revistanortegrande.uc.cl/index.php/RAT/article/view/56653

KIMVN Teatro. (2023). *ÑI PU TREMEN, la película* [Archivo de video]. Nota: el link no puede ser compartido por derecho de autor.

Leonvendagar, L. (2023). Ñi pu tremen y las voces del espacio común. *Revista Apuntes*, *(131)*. https://revistatrabajosocial.uc.cl/index.php/RAT/article/view/56655

Malzacher, F. (2007, 2 de diciembre). Dramaturgias de la asistencia y la desestabilización (I). *RIMINI PROTOKOLL*. https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/dramaturgias-de-la-asistencia-y-la-desestabilizacion-i

Osorio, C. (2014). *Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen* (Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, Chile).

Pinta, M. (2013). Efectos de presencia y performance en el teatro de Lola Arias. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, *3*(3). https://www.redalyc.org/pdf/4635/463545871005.pdf

Sánchez, J. (2008). Dossier Prácticas sobre lo real. *Revista digital Territorio Teatral*, *(3)*. http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n3_01.html

Taylor, D. (2007). Hacia una definición de performance. *Performancelogía: todo sobre arte de performance y performancistas*. http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html

Teatro Kimvn. (2025) *Quienes somos* https://kimvnteatro.cl/quienes-somos/

UNA Oficial. (2024, 27 de mayo). *Conversatorio Lola Arias* [Archivo de video]. https://youtu.be/syXvtBI7z70?t=425

NOTAS

[1] Este dossier toma como base referencial la tesis para optar al grado de Licenciada en Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha el año 2013. La investigación la realicé junto a Constanza Carlesi y Amanda Puentes.

[2] ElicuraChihuailaf Nahuelpan es un escritor, poeta y orador chileno de origen mapuche, considerado uno de los más connotados poetas del Chile actual.?? Obtuvo el Premio Nacional de Literatura de Chile en 2020. Su obra es principalmente bilingüe, en mapudungun y español.

[3] Los wenteche son un grupo de personas mapuche que habitan los valles de La Araucanía, en la provincia de Cautín. El término "wenteche" significa "gente de los valles".

[4] Ruca(del mapuzungun *ruka*, "casa") es el nombre de la vivienda tradicional de los mapuches, pueblo que habita en los actuales territorios de Chile y Argentina.

[5] Huinca o wingka (pronunciado [??wi?. ka] o [?wi?. ka], AFI) es un término proveniente del idioma mapuzungun, en referencia a las personas de raza blanca, y más específicamente, a los conquistadores españoles del siglo XVI.