El cuento del tío. El trabajo del parentesco en *Galvarino* (2012) de Paula González*

The uncle's tale: the work of kinship in Paula González's *Galvarino* (2012)

Cristián Opazo**

RESUMEN

En este artículo se analiza el montaje teatral *Galvarino* (Santiago, 2012), dirigido y protagonizado por Paula González Seguel (Santiago, 1984). Tipificado como (auto)biográfico, el montaje es el resultado de un trabajo investigación liderado por González cuyo objetivo es recomponer la biografía de su tío, Galvarino Ancamil Mercado —adolescente mapuche becado en URSS por el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), privado de volver a Chile por la dictadura (1973-1990) y, en su irreversible exilio, acribillado por una pandilla de *skinheads* (1993)—. La hipótesis que guía el análisis señala que, tal como lo practica González, el proceso de escenificación de *Galvarino* adopta la forma del *trabajo del parentesco*: serie de labores cotidianas que propician el mantenimiento de los lazos de familia con parientes, incluso, más allá del destierro y la muerte. De la hipótesis se desprende un objetivo: determinar qué estrategias escénicas debe desplegar González —como directora y actriz— para recuperar la figura de su tío asesinado en medio de un campo cultural asechado por el racismo y la censura. Al final, se concluye que González halla, en la voz del tío extraviado, una lengua que le permite rebelarse contra las estéticas y las políticas que rigen la convivencia transicional.

Palabras clave:
teatro chileno,
directoras
mapuche, trabajo
del parentesco,
memoria, diglosia.

* El autor es director alterno del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo, y este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT Regular 1201369, Comunidades de la Violencia, del que es investigador responsable.

** Chileno. Doctor en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. cmopazo@uc.cl

ABSTRACT

In this paper, I analyze the play *Galvarino*, directed by Paula González Seguel. Frequently described by critics as a piece of autobiographical theatre, *Galvarino* stages the results of a research project lead by González. Through this research, González tries to recover the figure of her missing uncle, Galvarino Ancamil Mercado (a Mapuche teenager who was exiled in the Soviet Union after de military coup and then murdered by skinheads in Moscow's suburbs). The statement of this paper says that González's work adopts the shape of the *work of kinship*: A series of domestic and invisible labors that maintain family relations even in circumstances of death and forced migration. According to this statement, the main goal of this paper is to discover which theatre skills González has to operate to develop her work of restoration in contemporary Chile—a cultural field haunted by racism and xenophobia. In the end, I conclude that González found in the voice of his missing uncle a secret language to start a revolt against oblivion.

Keywords: Chilean theatre, Mapuche women stage directors, work of kinship, memory, diglossia.

Ramón y Galvarino

De sus diecisiete años, el Premio Nacional de Teatro, Ramón Griffero (Santiago, 1954) recuerda:

A uno, como joven, la Unidad Popular [UP] lo vinculaba con el mundo [porque] había un mundo que para uno era [aún] inexistente: los países árabes, los del Este, los no alineados. Si, de pronto, la gente de esos confines hasta comenzó a invadir las calles de todo el país. Seducidos, los jóvenes solo queríamos mezclarnos, perderlos. De hecho, yo mismo, como sabía inglés, postulé para colaborar como edecán en la UNCTAD III. Y, al final, me tocó trabajar de ascensorista, en la misma torre UNCTAD [actual Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM]: ¡fascinante! Tenía que trasladar entre pisos a emisarios de la República Popular China, vestidos con trajes de cuello Mao, o de Kenia, engalanados con *kitenges*. En la UP, lo que amplió nuestras perspectivas y percepciones fue eso: el proceso de tomar conciencia de la existencia de otras culturas —culturas que los ciudadanos de este país provinciano y enclaustrado jamás habíamos soñado conocer—. Piensa tú que, para muchos chilenos, una persona de Medio Oriente ataviada con *kufiya* era solo concebible en un pesebre. Pero, ese otoño del setentauno, esa persona comenzaba a ser real¹.

Con el asenso de los gobiernos de Eduardo Frei (1964-1970) y, sobre todo, de Salvador Allende (1970-1973), los *teens* de la Revolución en Libertad y de la UP adquieren una nueva conciencia espacial: más allá del miedo que les suscitan las noticias de intervencionismo (de Washington y Moscú), comprueban que “the pattern in which culture, activities, people, and physical objects are distributed in space” depende de “sensorial and cognitive faculties” irreducibles a meras oposiciones ideológicas (Foley ctd. en Galland y Gronning 1)². De ahí que, en boca

1 Transcripción libre de un pasaje de “La disidencia de la disidencia”, entrevista concedida por Ramón Griffero a Cristián Opazo en el marco del ciclo de conversaciones organizado por el Centro para las Humanidades de la Universidad Diego Portales, <http://www.centroparalashumanidadesudp.cl/la-disidencia-de-la-disidencia/>. Téngase presente que, a través de la sigla inglesa UNCTAD, Griffero alude a la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, celebrada en Santiago, entre el 13 de abril y el 21 de mayo de 1971.

2 Tal como explica Tanya Harmer en Allende’s Chile and the Inter-American Cold War, el proceso de desclasificación de documentos reservados de la CIA o el FBI, entre

de Griffiero, las alusiones a cuellos Mao, *kitengues* y *kufiyas* sean menos deslices de frivolidad adolescente que deícticos de una lengua investida por un incipiente sentimiento de cosmopolitismo, ese intempestivo placer que brota con la presencia del otro (Appiah 618). Por lo mismo, en el ascensor de la UNCTAD, los diplomáticos de trajes excéntricos seducen al chico porque le enseñan placeres que él ignoraba: “In the past . . . the old migrants were often refugees, and older diasporas often began in an involuntary exile”; pero, ahora, él ya podía imaginar que “what can be hateful, if coerced, can be celebrated when it flows from the free decisions of individuals or of groups” (Appiah 618). El santiaguino Ramón no es el único; la fascinación cosmopolita también sacude a jóvenes de muy distinta cuna. Entre ellos, el adolescente mapuche Galvarino Ancamil Mercado.

En julio de 1973, y con 16 años recién cumplidos, Galvarino Ancamil Mercado acude a una convocatoria de la Confederación Indígena y Campesina Ranquil. Afanado en gestionar sus políticas educacionales con estrategias *bottom-up*, el gobierno de la UP comisiona a la Ranquil para expedir la entrega de 100 becas de estudio destinadas a adolescentes chilenos hijos de campesinos indígenas apenas liberados del yugo del latifundio. Financiadas por la URSS, las becas permitirían que los seleccionados cursaran estudios de mecánica agrícola en la Escuela Técnica n° 9 de Ajtyrski, Rusia. A fines de agosto de ese año, Galvarino, como sus pares, inicia la travesía: en micro, de Chucauco a Temuco; en un automotor de Ferrocarriles del Estado, de Temuco a Santiago; en un Ilyushin de Aeroflot, de Santiago a Moscú —la bitácora del vuelo consigna escalas técnicas de varias horas en Lima, La Habana y Rabat—; y, en el final, en autobús, de Moscú a Ajtyrski (Pérez iii, 46)³.

otros organismos estatales, ha permitido ir descentrando nuestra comprensión de la intrincada trama hemisférica dentro de la que se inscribe la intervención de Estados Unidos en Chile, así como la cooperación soviética, durante los gobiernos de la Revolución en Libertad, de Frei, y la Unidad Popular, de Allende (103-106).

3 Tres incipientes ordenanzas crean el marco legal que “autoriza” el viaje de Galvarino: las leyes de Reforma Agraria no. 15.020 (nov. 1962) y no. 16.640 (jul. 1967), que resguardan el derecho de acceso a la tierra de los campesinos hasta ese momento tenidos por peones despojados de derechos de ciudadanía; la Ley de Organizaciones Comunitarias no. 16.880 (jul. 1968), que reconoce con estatuto legal el quehacer de colectividades indígenas, cooperativas agrícolas y juntas vecinales; y, el Convenio de Cooperación Cultural y Científica entre la República de Chile y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (dic. 1970), que amplía la cobertura del programa de becas soviéticas para chilenos.

En Ajtyrski 1973, era verano y Galvarino jamás lo imaginó tan caluroso. Las quinceañeras rusas tampoco soñaron a los muchachitos chilenos tan apuestos. Con cabelleras azabache bien crecidas y ojos almendrados, Galvarino, y El Cabrito, El Karateka, El Pato Malo, El Pelao, El Peneca y El Pistolero, mataban sus ratos de ocio en la plaza contigua a la escuela-internado (Pérez iii, 46). Con pose *hippie*, sobre sus cuerpos morenos, modelaban pantalones pata de elefante, ajustadas camisas color sandía y zuecos terminados con remaches de bronce (Pérez iv, 61). Sin embargo, a estos *teens* del cuarto mundo, sus experiencias cosmopolitas se les estropearon rápido porque dentro de las tramas de la geopolítica imperial, no eran más que peones.

Llegó el golpe de Estado y, a medio morir saltando, Galvarino continuó con sus estudios, pero tras seis meses no consiguió aprobar el examen de promoción escolar. Con semejante trauma, cómo podría. Con un manejo del ruso rudimentario, en 1974, recaló —junto con los demás pupilos desaventajados— en Rostov del Don. Aunque completó un curso expreso de radiotelecomunicaciones, acabó sirviendo como soldador (Pérez vii, 99). En barracas y galpones, el uniforme de obrero, Galvarino los sintió como mortaja. Una vez calzado a él, la fascinación cosmopolita se le esfumó y, con ello, la vida se le tornó insoportablemente larga. En 1993, Galvarino dejó de enviar postales rusas a su hermana Marisol: claro, el 18 de septiembre de ese año fue asesinado a ladrillazos por la brigada de neonazis Cabeza Negra en un suburbio de Moscú (González 31:25).

De la historia de Galvarino sabemos por las inquisiciones de su sobrina: Paula González (El Bosque, Santiago, 1984). Paula es sobrina en segundo grado de Marisol Ancamil Mercado, la hermana mayor de Galvarino y desde ese lugar emprende —junto con su compañía, KIMVN Teatro— un proceso de investigación autoetnográfico que culmina con su dirección de la puesta en escena documentalizada, *Galvarino* (Teatro Universidad Mayor, Santo Domingo 711, Santiago, 15 de marzo-1 de abril, 2012). En 45 minutos, la misma González, actriz universitaria, interpreta a su tía, Marisol, hermana de Galvarino; y los ancianos mapuche autodidactas, Elsa Quinchaleo y Reynaldo Cayufile, a los padres de Marisol y Galvarino. Ambientado como la precaria cocina-comedor de los Ancamil Mercado, el escenario permanece inundado por la música compuesta e interpretada, en un costado, por Evelyn González,

hermana de Paula. Al fondo, los viejos cocinan una gallina, mientras aguardan el retorno del hijo ausente. De frente, Marisol, escribe, lee y manipula cartas privadas —cuidadosamente hilvanadas por la dramaturga Marisol Vega—: primero, las misivas que ella dirige al titular del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Canciller Enrique Silva Cimma, pidiéndole ayuda para encontrar a su hermano extraviado; después, esa que, escueta como telegrama, le notifica del crimen de odio que le arrebató la vida a Galvarino y que da pie a su diatriba final —una reescritura de *El desaparecido*, de Juan Radrigán—.

Es evidente que *Galvarino* documenta la manera en que los epifenómenos periféricos de la Guerra Fría fracturan las embrionarias experiencias cosmopolitas de los hijos de las revoluciones criollas. Pero, más relevante aún es el que la metodología del proceso de escenificación teatral que conduce González adopte la forma del *trabajo del parentesco*: esas pequeñas labores cotidianas de celebración y mantenimiento de los lazos de familia que se sellan mediante cartas, *e-mails*, llamadas, tarjetas o visitas tanto presenciales como virtuales (Di Leonardo 442-443). Claro está que el riesgo que suponen estas labores depende de las condiciones de vulnerabilidad en que se ejecutan. Donde la asociación entre lo doméstico y lo femenino permanece naturalizada, el tropo trabajo del parentesco contribuye a reconocer tareas de cuidado de consanguíneos a menudo desempeñadas por mujeres precarizadas (Gregorio y González 51-53). En situaciones de migración, este tropo también permite subrayar que tales tareas, además de resguardo emocional, suponen apoyo material (González 157): desde compra de medicamentos en mercados informales hasta envío de remesas a través de fronteras cerradas, desde la traducción rudimentaria de documentos legales hasta la tramitación clandestina de salvo conductos. Más crudamente aún, cuando la migración y la violencia se traslapan, el trabajo del parentesco conlleva tareas de exhumación y repatriación, esfuerzos de los que quedan vivos por hacer de sus propias voces los instrumentos que permiten decir la dignidad de los muertos.

Ciertamente, dirigiendo o escribiendo “cartas” a su tío, González consigue afianzar el uso de la primera persona singular que respalda en sus trabajos previos cada vez que honra a esos actores secundarios que, como su tío, no triunfan en ninguna revolución. Cómo no, si en el

seno de familias fracturadas por experiencias de destierro, el cuento de un tío perdido guarda modelos de conducta alternativos que permiten que la sobrina escrute ese pasado que sus padres, silentes por los traumas, no consiguen contar. Sin siquiera una vida ya que perder, la vida mínima de Galvarino es la que consuman el traspaso de soslayo de la lengua residual que permite que Paula pronuncie juicios capaces de refutar los malditos relatos transicionales.

Paula

Entrevistada por Paula Huenchumil, Paula González precisa que en 2008 fundó KIMVN luego de constatar que, para directores y profesores de teatro, ella no era más que un cuerpo intercambiable forzado al trabajo de la interpretación de los papeles que familiarizan el racismo: “la nana, la mapuche, la negra”. Ahí mismo, González recuerda un episodio de racismo soterrado que enfrentó en 2003, durante el único año que cursó en la Escuela de Teatro de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso. Para un ejercicio de formación actoral, ella decidió indagar en la memoria de su abuela, hija de una machi: por eso, “le dije que me enseñara una canción”. Tras una breve indagación, el día de la evaluación, Paula se presentó en la sala de ensayos vestida con un traje ancestral mapuche e interpretó la canción que su abuela le transmitió en mapudungun. Una vez concluida la interpretación, el recogimiento de la intérprete se estrelló contra la indolencia de la profesora: que parecía una “bruja”, que “no entendía nada”. Estos fueron los epítetos que coronaron su informe de retroalimentación amparado en una (sin) razón colonial. Microscópicos racismos⁴. En 2012, el proceso creativo que antecede al estreno de *Galvarino* confirma la sospecha de Paula⁵.

4 Tras este episodio, Paula optó por concluir su formación en la Universidad Mayor, en Santiago, cuando esta era guiada por Alfredo Castro y Rodrigo Pérez (González entrevistada por Huenchumil).

5 El mismo 2012, mientras Galvarino transita por la periferia teatral (salas de la Universidad Mayor y de Playa Ancha en temporadas brevísimas), el Festival Internacional Santiago a Mil (FITAM) estrena la versión local de *Mi viuda después* (2009), bajo la dirección de Lola Arias (Buenos Aires, 1976): allí, un elenco de once actores de dedicación sistemática “reconstruye la adolescencia de sus padres [golpeados por la dictadura] a partir de fotografías, cartas, cintas, ropa usada y [toda] clase de recuerdos” (Bahamondes párr. 4). Los modos de producción son tan opuestos como reveladores: otra vez, de acuerdo con la “jerga” de las ciencias de la información, Galvarino procede con una estrategia bottom-up, y *Mi vida después*, con una top-down. En la primera, el apremio estético de la directora obedece a una angustia vital: hacer teatro para poder gritar, desde arriba

Demasiado “real” para calzar con la última etiqueta en boga —*theatre of the real*, dice Carol Martin (5)—, la empresa de Paula supone un reto anterior: imaginar estrategias de subsistencia que amparen de la violencia a la primera persona de quien se dice *mapuche* con domicilio en el Wallmapu⁶.

En semejante coyuntura, “[m]anteing . . . this sense of family . . . takes time, intention and skill” (Di Leonardo 443). Más aún, para las mapuche, el trabajo del parentesco también conlleva el riesgo de ser tipificado como delito. De hecho, solo los décticos inscritos en sus líneas sitúan a Paula bajo el foco de la sospecha: “Señor ministro, usted no me conoce. Yo soy Marisol Ancamil Mercado y soy la hermana de Galvarino Ancamil Mercado. Seguramente, a él tampoco lo conoce. Él se fue a Rusia a estudiar el año 1973, becado por el gobierno de Salvador Allende . . . Y [ahora] como él era comunista, no sabemos cómo estará allá . . . 1º de abril de 1991, localidad de Chucauco, kilómetro 14, Camino a Boroa, Temuco” (9:07-9:39, 15:54-15:58, 16:34-16:44).

Para Paula —actriz/directora todavía fichada como “emergente”—, los riesgos estéticos de representar la historia de la propia familia son evidentes. El acto de habla mediante el que afianza su lazo de consanguinidad con individuos distinguidos por la tríada *comunista/exiliado/mapuche* se presta para que su trabajo sea mal comprendido o, peor aún, puesto por fuera del marco del teatro de arte que se empina sobre el mero panfleto. Con mala fe, los detractores de las artes escénicas serviles a la “extrema izquierda” condenarían el montaje como un eslabón más de una cadena textual “truculenta” que, con la venia del “Partido Comunista . . . [y de] los antropólogos” amplifica un “alegato de discriminación” que es “falso” y “retrógrado”, pues, la consolidación del mestizaje impide hablar de derechos “indígenas” (Villalobos párr. 1). Con mejores intenciones, otros celebrarán la puesta en escena como el registro documental del “ardiente grito de protesta” de una comunidad que denuncia “las reiteradas injusticias cometidas contra el pueblo mapuche”, aunque sí reprobarán el despliegue de “recursos teatrales más bien básicos” (Labra C22). En ambos juicios críticos, po-

del escenario, el asesinato del tío. En la segunda, un formato seriado permite organizar series de actores y experiencias intercambiables que, como una franquicia propia de las industrias creativas, se actualiza en destinos globales.

6 Territorio mapuche.

drán diferir los adjetivos, no así los sustantivos: coincidentemente *artificial* o *falaz*; pero, antes que teatro, *alegato*.

El uso de tales calificativos no es casual. Privada de su estatuto teatral, la investigación de Paula asume riesgos que también son judiciales. El domicilio de los Ancamil Mercado se halla en la localidad de Chucauco, una zona donde las reivindicaciones de las comunidades mapuche son penadas por una ley antiterrorista (n° 19.027), cuyo articulado temprano data de una normativa promulgada en 1984 (n° 18.314). Sistemáticamente cuestionada por el Relator Especial de la ONU o la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, la legislación vigente “mantiene una definición de delito terrorista que vulnera los principios de legalidad y tipicidad” (Cortés 13). Por su vaguedad, incluso, “llegó al extremo de considerar [en el Caso Lonkos, por ejemplo,] que todos quienes se encontraran [ejerciendo prácticas comunitarias] en las tierras reclamadas por el pueblo mapuche” eran individuos susceptibles de ser inculcados (Cortés 14)⁷. En este interregno semántico, decir teatro de arte o teatro panfletario es cosa seria. Para una mujer que se identifica como pariente consanguíneo en primer grado de una familia indígena domiciliada en el km 14 del camino a Boroa, el atrevido reconocimiento de uno de los más lúcidos cronistas de la crítica local podría llegar a ser tergiversada por la fiscalía como prueba acusatoria: “una investigación teatral podría sumar nuevas luces al caso [de los activistas mapuche]” (Bahamondes párr. 2). En semejante tinglado judicial, ufanarnos en Santiago de estar con los que celebran el coraje de los rebeldes, perseguidos en el Wallmapu, puede ser una manera involuntaria de ponerlos en peligro.

En situación de riesgo estético y judicial, Paula actúa con la pericia de las vecinas de *Fuenteovejuna*, ya que cuando el despojo fractura a los deudos, “el arte de dar forma a la ausencia” es solo posible si se le

7 Según consigna la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, este caso refiere al episodio en que “ocho personas que fueron condenadas como autores de delitos calificados de terroristas en aplicación de [la] ley . . . Ley Antiterrorista por hechos ocurridos en los años 2001 y 2002 en las regiones VIII (Biobío) y IX (La Araucanía) de Chile”. Condenadas sin debidas pruebas —constata la comisión—, tres de las personas inculpadas “eran en la época de los hechos del caso autoridades tradicionales del pueblo indígena mapuche, otros cuatro son miembros de dicho pueblo indígena y una señora era activista por la reivindicación de los derechos de dicho pueblo”.

concibe como afán comunitario (Diéguez 247). Así, el *elenco* KIMVN deviene *comunidad teatral* porque sus miembros, azolados por la violencia, cumplen con dos empeños de subsistencia: en el *nivel organizativo*, consiguen la neutralización de las oposiciones entre personas con rangos de profesionales y aficionados, y saberes artístico-académicos y técnico-vernáculos; y, en el *nivel representacional*, estos mismos teatristas logran figurar la primera persona gramatical, ya no como un producto de un acto individual de utilización de la lengua, sino como un eco que brota de un intercambio coral que desborda los límites de las corporalidades singulares.

Antes de enseñar esta condición comunitaria del elenco, sirva una breve reconstitución de la escena: luego de un preludio musical en el que vemos a Quinchaleo y Cayufile realizar tareas domésticas vestidos como los padres de Galvarino (0:00-8:49), Paula pisa el escenario (8:50); como una silente Marisol, asiste a los viejos en sus rutinas; sin que los actores detengan sus quehaceres, el acompañamiento musical en vivo da paso a una grabación de voz de calidad *amateur*; se oye a Paula leer la misiva transcrita y que, en su momento, Marisol remitió “al Ministro de Relaciones Exteriores de Chile” (9:07-16:46).

Las opciones de dirección de Paula consuman los afanes de subsistencia en los niveles organizacional y representacional. En el nivel organizacional, es ilustrativa la planta de movimientos de los actores. Solo Quinchaleo y Cayufile permanecen en el escenario durante toda la escena. Con sus anatomías carcomidas por el reumatismo, los viejos acusan los estragos del trabajo mal remunerado. Modular les duele tanto como sonreír. Desdeñosos, la única lengua que enuncian oralmente sobre las tablas es el mapudungun. Al contrario, cual metonimia de los saberes/recursos “artísticos” y/o “académicos” que echa en falta la crítica, el español discurre en el lugar de la *marginaria*: como registro magnetofónico de la lectura de misivas inoficiosas que brota desde los parlantes laterales; o, como fotografías granuladas de las caligrafías de esas mismas epístolas que, inútiles, aquí se proyectan en el telón reservado para los subtítulos que acompañan los montajes en lengua extranjera. La inversión de las categorías no es puramente formal: patentiza que para los sujetos de “vidas [concebidas como] *despojables* [dentro de los regímenes coloniales]” (Nahuelpan 272),

“el llamado archivo de la memoria” desconoce los privilegios de una instantánea Polaroid o de una película casera capturada con una cámara Súper 8. Para ellos, la memoria arrebatada, cuando no se graba en “documentos ilegibles [para el oído/ojo letrado]” (Diéguez 248), se inscribe directamente sobre la piel, ya sea como cicatriz o como rictus de una ausencia irreparable.

En el nivel representacional, en tanto, como una prisionera que fabrica una gánzúa con el gatillo de una trampa, Paula construye su predicación con las evidencias gramaticales de quien sabe que cuando dice *yo*, el pronombre de primera persona singular se oye como el sustituto de un nombre inculpable (Ancamil Mercado): “el [padre de Galvarino] dice que no supo hasta después de un tiempo que a él lo habían hecho partidario de ese partido, porque en ese tiempo, en el campo, a la gente la hacían firmar papeles y, como antiguamente los viejos no sabían leer ni escribir, firmaban cualquier cosa. Entonces, sabiendo o no sabiendo, da lo mismo, porque a uno igual lo involucraban en cualquier cosa, quíeralo o no. (9:53-10:17).

Nótese los rasgos de *evidencialidad* del pasaje. En gramática, la *evidencialidad* es el conjunto de recursos que permiten que el sujeto de la enunciación pruebe como veraz la información que presenta en su predicación (Blakemore 1883-1886). Y, por cierto, la (auto)exigencia de evidencias depende de los privilegios materiales/simbólicos del sujeto de la enunciación. En la carta de solicitud de ayuda que dirige Marisol a la Cancillería y que Paula lee, los recursos más usados son los pronombres posesivos que establecen las redes de consanguinidad y los verbos de dicción que, precedidos de formas reflejas, señalan la procedencia de las pistas que podrían llevar a dar con el paradero de Galvarino (*mí tío le/me dijo a él/mí*). Paula/Marisol prosigue: “y mi hermano [Galvarino] se fue en septiembre del 73” y “yo [Marisol] le escribía de vez en cuando porque los viejos [padres] no saben leer ni escribir, entonces yo le[s] escribo las cartas, incluso esta; ellos me dicen lo que quieren decir y yo lo escribo” (10:20-25, 11:35-11:48). El exceso de cláusulas y pronombres imprime barroquismo forense a las frases. En el registro culto-formal del español criollo, esta es la cualidad que inviste el discurso de las mujeres que han sido segregadas por clase, etnia o género. Gramaticalmente, también esta forma de desplegar la evidencia prueba que la acción de decir la propia experiencia está

siempre subordinada⁸. Entonces, con el hábito de quien está habituada a demostrar su inocencia ante patronas y policías, Paula construye una primera persona singular que actualiza el habla de un colectivo de mujeres que saben que, aun cuando reclaman justicia, la misma lengua española “las pone en su lugar”: el banquillo de las acusadas, el calabozo de las despojadas.

Galvarino

Los 45 minutos de *Galvarino* se dividen en dos ejercicios sucesivos de trabajo del parentesco, cuyos rasgos distintivos son las relaciones que los actores/parientes establecen con la lengua: *mesura*, en el primero (0:00-33:30); *insurrección*, en el segundo (33:31-44:43). La expresión de la *mesura* es la lectura del intercambio epistolar fallido de los Anca-mil Mercado con la Cancillería; el de la *insurrección*, la diatriba. En escena, cartas y diatribas son formas divergentes de acusar la ausencia. Las cartas interrogan a las élites políticas; las diatribas, a los artistas/intelectuales. En las primeras, la sintaxis subordinada sitúa el lugar del remitente; en las segundas, el impropio predice su levantamiento. En los 11 minutos finales del montaje, Paula/Marisol olvida las formas de cortesía/sumisión:

Está bueno saber qué terreno se pisa, tener tacto, tener paciencia. Tener confianza en la justicia; fe, en la democracia . . . Pero tantos años de eternidad, tantos años de reclamos no respondidos . . . Eso ya es demasiado. Hace diez días, nosotros habíamos recibido una carta de mi hermano. Galvarino decía . . . que quería volver, pero que no podía porque no tenía plata . . . Decía que allá pasaba lo mismo que el 73 aquí en Chile, que desaparecía la gente y que allá era la pura burocracia. Eso es por lo menos lo único que podíamos

8 La evidencialidad exacerbada es una constante en el trabajo de González. En la citada *Ñi Pu Tremén*, las mujeres mapuche que son explotadas como empleadas domésticas describen cómo son acusadas de robo por sus “patronas”. De manera consecuente, sus discursos abusan de la enunciación forense. Construcciones tales como “mi mamá le dijo a mi papá que me dijo a mí” se multiplican. En la complicidad de la clase, este rasgo de la enunciación marginalizada es parodiado por las élites. A la inversa, sus miembros acostumbra a referir a los propios padres a través de la construcción artículo definido (el/la) seguido del apócope de padre o madre (papá/mamá). Hablamos nuestra miseria: si las empleadas indígenas jamás se eximen del deber de proveer evidencia probatoria en sus narraciones, quienes nacen en el seno de la oligarquía ostentan la impunidad enunciativa que les confiere ser hijas/hijos de “el papá y la mamá”.

entender de lo que escribía mi hermano, porque el castellano de Galvarino ya casi no se entendía. Es una impotencia la que sentimos nosotros de no haber podido hacer nada, de no haberle podido mandar plata siquiera. Y nosotros sabíamos que quizá ustedes podían intervenir para que él se volviera con nosotros que somos su familia. Así es que escúcheme bien . . . se pararon los desgraciados y partieron a buscar el cuerpo de mi hermano. Sin él de nuevo con nosotros, no hay dios, demonio ni democracia que nos salve. (34:45-37:45)

La interpelación va más allá de la concatenación de actos de habla conminatorios (*escúchenme, párense*); literalmente, Paula/Marisol incendia los “papeles” de los artistas/intelectuales que acudimos a la sala. Al menos, las citas y formatos que median nuestras escrituras. Y, la mecha que detona tal incendio es una cadena intertextual que nos resulta insoportable. Sirva recomponerla y situarla, ya que despliega una crítica erudición sobre la historia y crítica del teatro chileno.

Veamos: en 1934, Carabineros de Chile asesinó a centenares de campesinos mapuche en las inmediaciones del fundo Ranquil. En 1968, descendientes de esos mártires fundaron la Confederación Indígena y Campesina homónima. A la par, en 1969, la dramaturga Isidora Aguirre construyó un drama con la memoria de la insubordinación, *Los que van quedando en el camino*. El título es una cita tomada de *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), de Ernesto Che Guevara; el pie forzado del argumento, un soplo de Pablo Neruda (Grass 115, n 21). Pese a la agudeza de la dramaturgia de Aguirre, las acotaciones nombran a los protagonistas como campesinos, no como mapuche. De hecho, la portadilla de la edición impresa reza: “[e]n homenaje a los campesinos caídos en Ranquil, 1934” (3). Entusiastas, los críticos ungimos la pieza como *el* documento teatral de la revuelta y no escatimamos en hipérboles cuando describimos la investigación que sustentó el proceso de escritura de esta pieza⁹. Olvidamos, sí, que con el nombre

9 Algunos textos señalan que “[p]ara recoger los testimonios sobre el suceso, Isidora Aguirre viajó al sur de Chile durante cuatro años y entrevistó a campesinos y sobrevivientes” (“Los que van...”). No obstante, Inés Stranger (2021) precisa: “Isidora Aguirre realizó al menos dos viajes a la zona de Lonquimay donde conoció a algunos parientes y descendientes de los protagonistas de la revuelta y pudo dimensionar la vida en aquella naturaleza severa y magnífica” (26).

y el apellido en mapudungun grabados en la partida de nacimiento, Galvarino no asistió al estreno. A él y a sus vecinos les importó poco. En 1973, los adolescentes mapuche recibieron becas soviéticas que, por intermedio de la Ránquil, les permitiría capacitarse para resarcir a los suyos del despojo. El desenlace que nosotros no vimos en el escenario nos lo contó KIMVN: “que [él] quería volver, pero que no podía”. Ante esta revelación, en la butaca los críticos de teatro no podemos corresponder, sin vergüenza, la mirada de Paula/Marisol, en especial, cada vez que nos dice que ellas *sabían que nosotros podíamos intervenir*. Con nuestros afanes críticos, contribuimos al olvido: en nuestras bibliotecas catalogamos, con los rótulos de memoria y resistencia, un texto dramático que pese a su belleza no pronuncia el nombre de *los que*, antes, durante y después del golpe, *van quedando en el camino*. A través de nuestras anteojeras literarias, del paradero de Galvarino, el tío/hermano de la mujer que nos increpa, supimos lo mismo que el desdeñoso canciller Silva Cimma.

Consecuentemente, el discurso de Paula/Marisol revela una paradoja: a la sobrina/hermana Ancamil Mercado, las autoridades les piden “disposición para el diálogo” (35:05), pero el diálogo se desarrolla en una lengua que las excluye tanto en su registro burocrático como literario. Tan marginadas, las mujeres mapuche no pueden ni quieren escribir “recados confidenciales a los chilenos” ni “cartas abiertas al presidente de la República”, pues intuyen que hacerlo supondría suscribir, de puño y letra, un contrato representacional que naturaliza el despojo de la vida misma. De ahí el afecto que las embarga: “[e]s rabia la que siento, una rabia torrencial, provinciana, nacional y mundial” (39:46). En una sola voz, la sobrina y la hermana contratan: cuando el grito de amor filial choca contra las puertas de la burocracia, ha de rebotar convertido en impropio que incansable estropea el mutismo de las élites políticas e intelectuales que igualan, en perversa sinonimia, *impunidad* y *justicia*: “[u]sted no ha entendido nada; probablemente, debe estar pensando cuando cresta se callará y me dejará escribir esta loca de mierda: nunca —me escuchó—, nunca (39:31-39:46).

Galvarino y Paula

Galvarino se estrena en la víspera de la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado (1973-2013). En ese contexto, el trabajo de

investigación de Paula puede ser concebido como una cuña que brega por redirigir los debates en torno a una “memoria [que, entonces,] parec[e] haber desviado su curso” (Richard, “La conmemoración...” 50). Entonces, orientados desde la prensa, los debates en torno a la memoria y a los Derechos Humanos pierden terreno. Y, con ello, el léxico que los informa: voces tales como cuerpo, exhumación, osamenta o repatriación. Así, más que la impunidad de los criminales de lesa humanidad, importa el “hilo mediático de los delitos tributarios” que, en plena transición, hermanan, mediante las categorías de cohecho y de tráfico de influencias, a los miembros de los dos bloques del duopolio político —la Concertación y la Alianza, autoproclamadas de centro izquierda y derecha, respectivamente— (Richard, “La conmemoración...” 50). Pues bien, cuando el único pasado que importa esclarecer es que el yace inscrito en las memorias financieras de las corporaciones bancarias, emerge la exacerbada conciencia lingüística de Paula. Impugnando los principios de la cortesía y de las leyes de la sinonimia naturalizadas, las diatribas de esta sobrina nos recuerdan que para que la justicia advenga, urge desaprender la lengua censurada, mutilada o viciada de la cultura parental (Clark et al. 13) —la de los progenitores silentes por el trauma o la de aquellos que transaron sus principios—. De ahí la obsesión de la sobrina con “los cuentos del tío”.

Efectivamente, el coloquialismo no es trivial. Al igual que en el resto de los países del Cono Sur, en Chile la expresión *el cuento del tío* nombra un tipo de timo: un acto de enunciación donde un individuo invoca la buena o mala fortuna de un tío ausente, para mover a su destinatario fuera de la ley económica e instalarlo en el descampado de los ilícitos. A través de esta operación enunciativa, la invocación del nombre del pariente consume el parentesco: el *yo* que nombra a su tío deviene, en el acto, sobrino —en el caso de que el tío no sea como se lo mienta, el sobrino será mauloso—. Como los pronombres personales, los tropos del parentesco se actualizan en la enunciación. Los cuentos del tío no escapan a este principio: los sobrinos se hacen en la transgresión, cuando se apropian del nombre de sus tíos para tramar ficciones de diversa índole.

Aunque opuesto en sus móviles, Paula recita este mismo modelo enunciativo: recupera las biografía de su tío ausente, Galvarino, pero con el fin de conducir a sus espectadores lejos de la ley retórica que

norma los discursos transicionales. Por eso, ella ostenta su diglosia —traslapo de códigos— como un acto de insurrección: no solo superpone los patrones del español/ con los del mapudungun; también las enunciaciones de artista y superviviente. Mejor aún, Paula nos enseña que existe una clase de sobrinos que actúan sus diglosias como impugnaciones o provocaciones ante la acomodaticia y sumisa obediencia civil de las élites económicas y políticas de los actores protagónicos de transición (y también de sus juveniles epígonos): “certain forms of complicity do not prove prosecutable... they must nevertheless remain subject to moral repudiation and a demand for accountability” (Lazza-ra 187). Mediante este *performance* lingüístico, los sobrinos de lenguas discontinuas subvierten las normas del diálogo superficialmente democrático. En nombre de Galvarino, por ejemplo, Paula profiere diatribas donde la coprolalia o la injuria son los recursos que revelan que, sin justicia, la paz se confunde con el despojo.

Las *fábulas* de los cuentos de estos dos tíos perdidos constatan una misma desgracia: “[l]a lengua oficial de la transición... fue la del consenso y [la] del mercado” —y, por consiguiente, consenso y mercado son el léxico y la gramática de la lengua que abandona a los muertos— (Richard, “La lengua” párr. 1). La lengua que abandona a los muertos —evidencia *Galvarino*— prefiere la sustitución metafórica a la contigüidad metonímica; la rigidez de la cifra, a la labilidad de la oralidad. En contra de la lengua que desconoce a sus muertos Paula, la sobrina, va desde el español hacia el mapudungun, desde las cartas de súplica hacia la diatriba. Así, *dispone* su fábula: el cuento de un tío que nos obliga a abandonar la ley del olvido y nos permite oír las voces que quedaron en el camino. Al fin —dirá la sobrina/teatrista—, (casi) nada está perdido: en los ecos chuecos de esas palabras del tío extraviado están grabadas las coordenadas de un país donde Paula, y los sobrinos que padecen de diglosia congénita, todavía pueden hallar un lugar común donde soltar sus lenguas excéntricas.

Referencias bibliográficas

- Appiah, Kwame Anthony. “Cosmopolitan Patriots”. *Critical Inquiry*, vol. 23, no. 3, 1997, pp. 617-639. <https://doi.org/10.1086/448846>
- Bahamondes, Pedro. “Debuta *Trewa*, la obra que retrata la violencia en la Araucanía”. *La Tercera*, 28 de marzo de 2019, <https://www.>

- latercera.com/culto/2019/03/28/trewa-obra-violencia-ar-
aucania/
- Blakemore, Diana. "Evidence and Modality". *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Ed. R. E. Asher, Pergamon, 1994, pp. 1183-1186. Impreso.
- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts. "Subcultures, cultures and class: A theoretical overview". *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Ed. Stuart Hall y Tony Jefferson. Routledge, 1976, pp. 9-74. Impreso.
- Cortés, Julio. Legislación antiterrorista en Chile: diagnóstico y propuesta de modificación. *Serie Policy Papers*, no. 13, 2019, pp. 1-23.
- Di Leonardo, Micaela. "The female world of cards and holidays: Women, families, and the work of kinship". *Signs*, vol. 12, no. 3, 1987, pp. 440-453. <https://doi.org/10.1086/494338>
- Diéguez, Ileana. "El arte de dar forma a la ausencia". *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur*. Ed. Fernando Blanco y Cristián Opazo. Santiago, Cuarto Propio, 2019, pp. 247-266. Impreso.
- Galland, Daniel y Marius Gronning. "Spatial consciousness". *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Urban and Regional Studies*. Ed. Anthony Orum. New York, Wiley-Blackwell, 2019, pp. 1-9. Impreso.
- González, Paula. *Galvarino*. YouTube, subido por KIMVN Teatro, 22 de junio de 2020, acceso restringido.
- Gonzálvez, Herminia. "El trabajo del parentesco que realizan las familias en Santiago de Chile". *Revista de Antropología Social*, vol. 25, no. 1, 2016, pp. 153-169. https://doi.org/10.5209/rev_raso.2016.v25.n1.52629
- Grass, Milena. "El teatro político de Guillermo Calderón: realidad ficción y espacio público". *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana: diálogos en tiempo presente*. Eds. Lola Proaño y Lorena Verzero. Buenos Aires, Argus-a, pp. 113-131.
- Gregorio, Carmen y Herminia Gonzálvez. "Las articulaciones entre género y parentesco en el contexto migratorio: más allá de la maternidad transnacional". *Ankulegi*, no. 16, 2012, pp. 43-57.
- Griffero, Ramón. "La disidencia de la disidencia". Entr. Cristián Opazo. Centro para las Humanidades, marzo 2020. <http://www.cen->

- troparalashumanidadesudp.cl/la-disidencia-de-la-disidencia/. Accedido 1 de abril de 2021.
- Harmer, Tanya. *Allende's Chile and the Inter-American Cold War*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 2011. Impreso.
- Labra, Pedro. "Ardiente protesta". *El Mercurio*, 18 de enero de 2013, p. C22. Impreso.
- Lazzara, Michael. *Civil obedience: Complicity and complacency in Chile since Pinochet*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2018. Impreso.
- "Los que van quedando en el camino". *Isidora Aguirre: Archivo Digital*, <https://isidoraaguirre.usach.cl/obra/los-que-van-quedando-en-el-camino/>. Accedido 31 de agosto de 2021.
- Martín, Carol. *Theatre of the Real*. Londres, Palgrave Macmillan, 2013. Impreso.
- Nahuelpán, Héctor. "Nos explotaron como animales y ahora quieren que no nos levantemos: vidas despojables y micropolíticas de resistencia mapuche". *Violencias coloniales en Wajmapu*. Eds. Enrique Antileo Baeza, Luis Cárcamo-Huechante, Margarita Calfío Montalva y Herson Huinca-Piutrin. Temuco, Comunidad de Historia Mapuche, 2015, pp. 271-300. Impreso.
- Pérez, Cristián. *Viaje a las estepas: cien jóvenes chilenos varados en la Unión Soviética tras el golpe*. Catalonia/Periodismo Universidad Diego Portales, 2018. Impreso.
- Richard, Nelly. "La conmemoración de los 40 años del golpe militar... y después". *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur*. Ed. Fernando Blanco y Cristián Opazo. Santiago, Cuarto Propio, 2019, pp. 31-52. Impreso.
- . "La lengua oficial de la transición en Chile fue la del consenso y el mercado". Entr. Carolina Espinoza. *Ajo Blanco*, <https://www.ajoblanco.org/blog/la-lengua-oficial-de-la-transicion-en-chile-fue-la-del-consenso-y-del-mercado>. Accedido 23 de mayo de 2021.
- Stranger, Inés. "Los que van quedando en el camino, de Isidora Aguirre: entre el acontecimiento histórico y la reconstitución dramática". *Artescena*, no. 11, 2021, pp. 25-45.
- Villalobos, Sergio. "El gobierno ha usado la fuerza policial con excesiva prudencia". Entr. Leonardo Riquelme. *El Austral*, 19 de agosto de 2012, pp. 18-19.