

Rosa Yagán

Carmen Luz Maturana

Diseñadora teatral

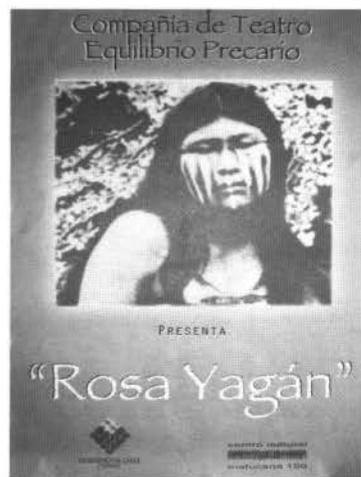
Compañía Equilibrio Precario

En el año 1997 nuestra compañía, Equilibrio Precario, viajó al extremo austral de Chile con la obra *El Ñato Eloy*, en una gira que incluyó Puerto Williams, con el auspicio de la Fundación Tiempos Nuevos. Estuvimos sólo un día allí. Conocimos a un arqueólogo, Maurice, quien lamentó la falta de tiempo para que visitáramos a los descendientes de los yaganes quienes viven muy cerca de Puerto Williams, en la villa Ukika. Al año siguiente volvimos a la zona por cuatro días, en un proyecto financiado por el Teatro Itinerante del Ministerio de Educación.

Ahí pudimos conocer a Cristina y principalmente a Ursula Calderón, quien en una visita nos regaló unas plumas de cóndor, que después usamos en *Lautaro* (1999). Eran conocidas como las últimas descendientes de los yaganes o yámanas, como ellos se llamaban a sí mismos, que quiere decir *ser humano*. Fueron nuestras invitadas de honor a la presentación de la obra *Tres rosas y un gavián*. Tuvimos que esperarlas un rato. El arqueólogo las había ido a buscar en su camioneta y algo las hizo retrasarse. Unos estudiantes del liceo, al

darse cuenta que la demora se debió al atraso de las señoras, se sintieron defraudados por los diez minutos de espera y su comentario fue ¡y por estas viejas nos hacen esperar!

Cuando volvimos a Puerto Williams el 2002, esa percepción ya había cambiado. Las hermanas Calderón eran reconocidas como personajes importantes, no por nada cualquier invitado ilustre de la zona iba siempre a visitarlas. Una niña de unos ocho años al final de la presentación que hicimos ese año, *Mitos de la muerte y otras muertas*, se declaró orgullosamente descendiente de yaganes. Los estudiantes se daban cuenta de que las *abuelas*, como las conocían, tenían algo que decir. Cristina estaba en Punta Arenas, en el hospital, pero Ursula sí pudo ver la obra. Al principio sintió miedo por la música en vivo *tan fuerte* y cerró los ojos un rato. Luego empezó a abrirlos de a poco porque le pareció *bonito*. La obra estaba realizada en teatro de sombras y se dejó seducir por la propuesta y el mundo representado, que tenía relación con las concepciones de la muerte según un mito africano, un cuento mapuche y un extracto del libro sagrado



maya, el *Popol Vuh*. Ella asistió a una función para estudiantes, ya que era más temprano. Cuando la fueron a buscar quería quedarse a conversar, pero no pudo ya que la camioneta de la gobernación disponía de ese momento para llevarla a su casa y, no más tarde.

Al día siguiente la fuimos a ver. Con la teleserie brasileña de turno como fondo, conversamos de distintos temas. No se acordaba mucho de sus antepasados, *los antiguos*, como les decía. Algunos recuerdos tenía de cuando era chica. De cierta ceremonia a la que no podía acceder por su edad, de la curiosidad y susto que le daba. También cantó.

El texto

A partir de la monumental obra de Martín Gusinde *Los indios de la Tierra del Fuego* se inició el trabajo de investigación sobre un tema co-

nocido sólo en términos generales por nosotros. Gusinde, etnólogo austríaco, realizó cuatro viajes a la zona de la Patagonia y Tierra del Fuego, entre 1918 y 1923. Aún cuando era cura del Verbo Divino, su intención nunca fue la de evangelizar. Y logró lo que ningún *civilizado* había logrado hasta ese momento, rescatar las valiosas leyendas y mitos, supersticiones y tradiciones que acompañaron a los pueblos Yagán, Ona o Selknam, Kaweshcar y Haus.

Era la última etapa de sus existencias como culturas y se habrían perdido para la posteridad, sin duda alguna, sin las investigaciones de Gusinde. *Lo único que puedo decir al respecto es que les he acompañado día y noche, sin mostrarme jamás con aquella imperiosa necesidad que el civilizado acentúa en todas partes; me he amoldado en todo mi ser a ellos, me he contentado con la comida propia de ellos a pesar de su defectuosa preparación, estuve sentado con ellos alrededor de su fuego para abrigarme en las noches frías y lluviosas, les he seguido en sus cantos lastimeros y quejumbrosos en los cuales recordaban a sus amigos y demás deudos queridos ya desaparecidos; compartía también sus alegrías cuando en los largos días, a horas avanzadas, hacíamos una abundante pesca; en una palabra: me he amoldado a su ser tan íntimo que he sentido con ellos y como ellos¹.* Escribe todo lo que ve y todas sus vivencias de la manera más detallada posible, conciente quizás del le-

gado que dejaría. Diferencia idiomas, dialectos, paisajes, demografía, la vivienda, los adornos, utensilios, ceremonias secretas de iniciación, orden social, costumbres tribales, el mundo espiritual, la cosmogonía y mitología, el sentido estético, los cantos de los hechiceros, las misiones religiosas anglicanas y católicas. Fotografizó espíritus y grabó en cilindros de fonógrafos cantos, que en la actualidad están, al parecer, destruidos.

En su riguroso estudio y con una sensibilidad humanista sorprendente, logró demostrar que los fueguinos no eran seres intermediarios entre los animales y la verdadera especie humana. Lo que más lamentaba era que esas opiniones hubieran sido lanzadas al mundo civilizado por hombres de tanta autoridad como el naturalista Charles Darwin, que los visitó por los años de 1832 y 33, en la expedición de Fitz Roy.

Gusinde conoció la principal ceremonia de iniciación de los hombres, común a todos los pueblos de la zona. Los Yaganes la llamaban Kina. Tenía un sentido teatral innato. Un número de buenos actores, como los llama Gusinde, era invitado a participar en la ceremonia y los encargados de representar a los espíritus. En tiempos aún más remotos era un gran incentivo que un actor capaz y conocido por sus roles se hubiera comprometido a asistir, ya que ponía en juego todo su conocimiento para representar de la mejor manera el papel asignado y provocando que todos los espectadores, incluidos los niños y las mujeres, disfrutaran de su actuación. En los registros de Gusinde queda consignado que hubo épocas de esplendor que formaban parte del pasado, dadas las circunstancias de exterminio a que

estaban siendo sometidas estas culturas en ese momento. Se recordaba con nostalgia en la comunidad a más de alguna personalidad que se había destacado en determinado rol, según cuenta en *Los indios de la Tierra del Fuego*.

Teníamos el material para elaborar el aspecto ritual y mitológico que queríamos desarrollar en la obra. Para eso elegimos el lenguaje del teatro de sombras, ya que nos permite acceder de una manera más libre a mundos y a realidades simbólicas.

Juan Radrigán nos habló de la obra de Patricia Stambuk Rosa Yagán, *el último eslabón*. Todo ese mundo abstracto, lejano y sugerente que nos mostraba Gusinde se hacía concreto con el libro de Stambuk. Ella transcribe y recrea el mundo de Rosa Yagán, un personaje real, que murió en 1983 siendo una anciana. Rosa, a través de su relato, opina de su mundo y de las paradojas de una vida trascultrizada. En la última página reflexiona sobre lo que su pueblo vivió: *Hoy los Yaganes puros que van quedando son las hermanas Ursula y Cristina Calderón y Raúl Yagán, que anda de marino quién sabe dónde. No habrá otros pueblos: Ukika será el último²*. Raúl Yagán murió en 1997. Ursula murió en el verano del 2003, mientras preparábamos el texto dramático. Aún no podemos concretar nuestro deseo de realizar en villa Ukika una función para Cristina Calderón.

Puesta en escena

Inicialmente se trabajó en la confección de los personajes del teatro de sombras. Masemikens por ejemplo, el sabio-hechicero o *yekamush* en los tiempos en que Gusinde estu-

1. Martín Gusinde, 2003, *Expedición a la Tierra del Fuego*, Santiago: Universitaria, p. 64.

2. Patricia Stambuk (1986), *Rosa Yagán*, Santiago: Andrés Bello.



Fotografía: Mariela Rivera

Rosa Yagán, Compañía de Teatro Equilibrio Precario, 2004.

vo con ellos, personaje constituido por el cuerpo del actor y por una máscara en teatro de sombras. O la serie de espíritus que aparece en la ceremonia de iniciación masculina: los espíritus del Kina, diseño realizado según las reseñas antropológicas ya que el diseño de los aspectos-espectros colectivos e individuales estaban registrados por Gusinde y por las imágenes realizadas antes de 1930 por, entre otros, Koopers, Furlong y Agostini. Este último fue un cura salesiano interesado en el registro de la investigación geográfica, mediante cine y fotografía. Durante algunos minutos filma a individuos yaganes, alacalufes y onas, todo dentro de un contexto de *ambientación etnográfica* que no es exhaustivamente rigurosa con el mundo indígena pero tiene el mérito de ser el único registro filmico de esa época en la zona y el primer documental chileno, *Tierras Magallánicas*. Aparece Rosa Yagán joven, navegando junto su marido José

Milicic, yagán adoptado por un yugoeslavo, y un niño llamado Antonio. También ella aparece con su madrina. Ahí se inicia la relación entre el cine mudo y el teatro de sombras, que es algo así como el cine primitivo, el momento anterior a que la imagen aparezca animada y no sólo reflejada.

Rosa es representada en la actuación con una máscara y su imagen se relaciona con la imagen audiovisual de la película de Agostini y de los rostros e imágenes que hablan desde las fotos de la época.

En lo referente al teatro de sombras, lenguaje utilizado para narrar la ceremonia del Kina, nos ceñimos a la cosmovisión yamana pretendiendo lograr un código espectador-montaje basado en el lenguaje adyacente al lenguaje escrito, es decir el color, la música, el canto. Si bien lográbamos durante los ensayos un acercamiento en el plano estético al mundo yagán, nos era muy difícil escenificarlo. Se nos hizo evi-

dente el exterminio y la extinción. ¿Cómo entender una sociedad donde lo *artístico* es inherente a la vida de esa misma sociedad, en un concepto tan diametralmente opuesto al de la nuestra? El canto, por ejemplo, era una manifestación y un medio de pertenencia social, no sólo una expresión particular y dotada de más o menos aptitud. Si bien Gusinde registra partituras y hay registros grabados como los de Furlong en 1907 y los cantos de las hermanas Calderón y de la misma Rosa, es imposible vivenciar la potencia de esos mismos cantos cuando todo la sociedad formaba parte de ellas. Los cantos a los que nosotros teníamos acceso por medio de los registros del Museo de Arte Precolombino ya estaban disminuidos, no alcanzaban la intensidad que alguna vez tuvieron. Sin duda las grabaciones que Patricia Stambuk hizo de los cantos de Rosa Yagán son un registro invaluable, pero es la voz de una anciana, cantando sola. ¿Cómo sería el mismo

canto de Rosa, en poder de toda la comunidad, cuando se utilizaba para cruzar el Cabo de Hornos e invocar la tranquilidad de las aguas? En 1850 aproximadamente había tres mil yaganes. En 1923, Gusinde habla sólo de setenta personas. ¿Cómo entender fragmentariamente, a través de registros, una sociedad en que las manifestaciones artísticas del mundo espiritual eran tan potentes, donde el maquillaje diario hablaba por quienes lo usaban, una sociedad que en definitiva estaba regida por leyes sociales nacidas del elemento ritual y estético?

En relación a la creación visual de la puesta en escena, nuestra experiencia nos ha orientado hacia la relación existente entre el lenguaje del teatro de sombras y el mito, entendiendo que en la estructura narrativa de un mito necesariamente nos vinculamos a la universalidad del ser humano, más allá de la particularidad que ese relato tenga en sí mismo. Del mismo modo, el teatro de sombras permite utilizar códigos visuales universales, que el espectador no tiene por qué decodificar racionalmente, pero que actúan sobre él. El color, por ejemplo, está asociado a un significado, constante y re-

petitivo. Si el azul representa la muerte y el amarillo la vida, el espectador no necesita saber esa información. Su propia capacidad de decodificación de imágenes va a captarla y permitirá que le hablemos desde esa zona. Se puede incluso trastocar ese significado usándolo como contrapunto de lo que queremos decir. Nos basamos para esto en la más pura, desde nuestro punto de vista, teoría occidental del color, de Vasili Kandinsky. Y siempre tenemos presente la visión anticipada a su época que tuvo Antonin Artaud sobre el lenguaje teatral puro, como lo llama, *...un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico*. Creemos que el lenguaje de las sombras, de las luces, del color, de la música, entre otros, son sistemas constituidos por signos que en su combinación y escenificación le dan al espectador una mirada distinta respecto de la historia que se le está representando. El espectador tiene sentidos, no es sólo racionalidad, y a través de estos distintos lenguajes pretendemos dirigirnos a su emocionalidad. Buscando un lenguaje que sea universal, ya que el teatro debe ser universal, la palabra, a veces, también es susceptible de ser expresada visualmente. No hay de ninguna manera un desprecio por la palabra sino que buscamos conjugarla con los otros lenguajes involucrados en la puesta en escena.

La relación entre el teatro de sombras y la imagen de cine se dio como ineludible. La imagen audiovisual contuvo en sí misma un relato organizado visualmente pero que también se desprendió del texto inicial. Así, pudimos referirnos a Rosa y a sus antepasados. El contraste entre lo que ella era y lo que su pueblo fue.



Carmen Luz Maturana, directora de **Rosa Yagán**, Compañía Equilibrio Precario, 2004.

Para nosotros, lo más interesante de esta búsqueda, y que determinará posteriores trabajos en que utilicemos el teatro de sombras, fue la relación de este con la imagen cinematográfica no por separado sino que en la fusión de los dos.

Estreno y confrontación cultural

Luego de siete meses de ensayos, la obra se estrenó en marzo de 2004 en el Centro Cultural Matucana 100, en una temporada de tres meses.

Posteriormente, viajamos al festival de Yunlin, en Taiwán, donde las propuestas teatrales exhibidas debían estar relacionadas con el trabajo de marionetas. Rosa Yagán fue indudablemente original para ellos, ya que como no tenemos referentes ni tradición en nuestro medio sobre el teatro de sombras, tenemos mayores licencias que los grupos asiáticos condicionados por milenarias tradiciones que marcan el camino a seguir y por el insuperable manejo de personajes que esa misma tradición lleva en sí. La experiencia de realizar funciones de la obra en cuatro ciudades de la provincia de Yunlin, frente a público urbano y ru-

Rosa Yagán

Dirección : Carmen Luz Maturana

Música : Arturo Rossel
Alex Maremaa

Edición digital
de imágenes

de vídeo : Martín Concha

Sonido : Cuti Aste

Diseño : Equilibrio Precario
Alejandra Solminihac
Andrea Gaete

Elenco : Tito Farías
Arturo Rossel

ral, nos permitió apreciar el papel que desarrolla el teatro y las marionetas en particular en las culturas asiáticas. El público está totalmente habituado a los espectáculos tradicionales y maneja los códigos de los estilos representados, que expresan las más sutiles y violentas emociones humanas a través de historias generalmente mitológicas.

Luego de esa experiencia tenemos sentimientos encontrados, ya que nuestra propuesta teatral fue entendida y apreciada por un público muy diferente y, sin embargo, en nuestro país el tema aparece como lejano y prescindible, ya que en general las culturas indígenas han estado relegadas a un plano secundario no reconocido por la cul-

tura dominante. Nos duele entonces experimentar la extinción de muchas formas, culturas o personajes hoy en día, por la razón o ignorancia de nuestra supuesta civilidad. Como contra respuesta a aquello se seguirá diciendo, escribiendo, musicalizando o teatralizando, porque el pensamiento es libre y no se extingue nunca. ■

Flor de sonido

Arturo Rossel

Actor y músico, Compañía Equilibrio Precario

El sonido de la obra *Rosa Yagán* corresponde a un trabajo de musicalización escénica y elaboración de temas que incluyen narración, cantos e instrumentos, así como efectos y ambientalizaciones.

A partir de Martín Gusinde y su valiosa documentación escrita acerca de los yaganes, junto a Carmen Luz Maturana y Alex Maremaá elaboramos un modo de trabajo acerca del sonido de la obra que se inició con documentación y apertrechamiento de información sonora del Archivo del Museo de Arte Precolombino. Hablamos con José Pérez de Arce, quien aparte de ser antropólogo del Museo es músico, y amablemente nos presenta su disco SON - IDO. En este trabajo, junto a los sonidos de trómpes, laquitas, sapitos, cuatrojos, pájaros y viento, entre otros, están las voces de Lola Kiepja, la última mujer ona, hombres hablando en kawéshcar (alacalufes), están la Ursula y la Cristina Calderón narrando en yámana.

En la presentación del disco hay un texto decidor e inspirador:

Yámana (yaganes), llegaron hace miles de años a poblar las mares más australes del planeta. Les quitamos su mar, los obligamos a olvidar, les prohibimos perdurar: Entendían conversar con los animales; pájaro tenía canción, pato lile, viento en popa, el lobo y el Cabo de Hor-

nos, todo tenía canción. Nunca más la tendrá, murió quien la sabía pero nadie se dio cuenta

El José también nos entrega unos data con entrevistas que le hizo a la Ursula y la Cristina en Puerto Williams. En un momento en que la Ursula narra acerca de las antiguas ceremonias de las que escuchó hablar, asoma la voz de una niña pre-



Rosa Yagán, Compañía de Teatro Equilibrio Precario, 2004.

Fotografía: Mariana Rivera.