

Puerto Edén: ¿puesto o paraíso? Una lectura ecocrítica de *Ayayema*, de María Asunción Requena

Port of Eden: position or paradise? An ecocritical reading of María Asunción Requena's *Ayayema*

Andrea Casals H.

Pontificia Universidad Católica de Chile
acasals@uc.cl

Resumen

El siguiente ensayo desarrolla una lectura ecocrítica de la obra *Ayayema* de María Asunción Requena (1964), mostrando que el texto describe el drama que vive el pueblo *kawéskar* una vez establecido contacto con la cultura occidental, momento en que sufre la expulsión del paraíso. Se intentará describir cómo se ve y cómo se enuncia la geografía del extremo sur de Chile en la dramaturgia de Requena. La tesis es que no obstante la “buena” intención de la propuesta política del teatro pedagógico, y el esfuerzo específico de Requena por documentar los contextos de las periferias, la representación tiende a adoptar características caricaturescas e imprecisas.

Palabras clave:

Ecocrítica – Requena – *Ayayema* – *kawéskar* – teatro pedagógico – teatro nacional

Abstract

The following essay develops an ecocritical reading of *Ayayema*, a play by María Asunción Requena (1964). The text describes the drama experienced by the *kawéskar* people once their culture meets Western civilization, hence being expelled from their paradise. The essay explores how the geography of the southernmost part of Chile is represented by Requena. The thesis is that in spite of the good intentions implied in the political conception of the national theater, and Requena's effort to characterize the environment of those excluded, the representation caricatures the *Kawéskar* people.

Keywords:

Ecocriticism – Requena – *Ayayema* – *kawéskar* – pedagogical theater – national theater

“Allí tomé el sistema de los europeos
creyendo que iba a ser civilizado como ellos.”
El mismísimo Honte

Este ensayo se centra en el análisis ecocrítico de la obra *Ayayema* de María Asunción Requena (1964). El objetivo es describir cómo se ve y enuncia la geografía del extremo sur de Chile en la dramaturgia de Requena. La tesis es que no obstante la “buena” intención de la propuesta política del teatro pedagógico, y el esfuerzo específico de Requena por documentar los contextos de las periferias –en este caso, el extremo sur– y dar voz a sus habitantes, la representación tiende a ser caricaturesca. A pesar de que el entorno natural juega un papel predominante en la identidad de los personajes de la obra, la mirada desde la elite intelectual sobre el pueblo *kawéskar* en Puerto Edén no logra una voz de enunciación que sitúe al medio ambiente en primer plano, como lo está en la vida de los miembros del pueblo a quienes les intenta dar voz. Para comenzar, describiremos brevemente qué se entiende por crítica ambiental. La ecocrítica se inserta en el marco de los estudios culturales que amplían el análisis literario introduciendo criterios interdisciplinarios, además de observar como objeto de estudio textos y documentos diversos, a veces distantes del concepto tradicional de literatura. Interpretar un texto literario bajo la óptica de la ecocrítica permite despertar en el lector aquello que irónicamente Harold Bloom –gran opositor a la intrusión de los estudios culturales en el ámbito literario– describe como la cualidad o valor estético de la experiencia literaria: llevar al lector a ese momento de toma de conciencia en que “uno se escucha a sí mismo”¹ y se percibe con cierta extrañeza, se escucha como por primera vez. En este sentido, la crítica ambiental, al observar la relación entre cultura y medio ambiente plasmada en un texto, nos permitiría mirarnos como sociedad y evidenciar cómo nos estamos relacionando con nuestro entorno físico (55-56).

La propuesta de ejercer la crítica literaria desde la mirada ambiental concuerda con la crítica marxista en tanto cumplen la función de cuestionar el sistema de poder imperante, denunciar y promover la toma de conciencia y el cambio social, que a la vez es consistente con la propuesta de la dramaturgia nacional de los años cincuenta, en tanto su “función provocadora de conciencia [como] categoría definida del teatro...” (Goic 169). Consecuentemente, la crítica ambiental no esconde su intención ética en pro del compromiso con el cuidado del medio ambiente.

Ya sea que la denominemos crítica ambiental, ecocrítica o *green studies*², en términos generales, su propuesta de trabajo incluye diversas posibilidades: releer textos canónicos con una mirada ecocrítica; revisar la propuesta de aquellos textos que asignan un rol protagónico al ambiente físico (más allá de su función como escenario de la acción o simbolismo); incorporar conceptos de la ecología al análisis literario; destacar autores que enfatizan la naturaleza en su escritura; revisar textos “menores” como escritura de viaje, ensayos, memorias y literatura regional; revisar la valoración cultural de la naturaleza que representa una obra, entre otras.

¹ La traducción es mía.

² Para mayores referencias, ver: *The Green Studies Reader* de Laurence Copue (New York: Routledge, 2000); *The Ecocritical Reader; Landmarks in Literary Ecology* de Glotfelty y Fromm, eds. (USA: Georgia UP, 1996); *The Future of Environmental Criticism* de Laurence Buell (USA: Blackwell 1995); *Ecocríticas* de Flys et al. ed. (Madrid: Iberoamericana, 2010).

En el continente americano, la ecocrítica nos invita a transparentar la concepción de naturaleza que hemos heredado de los pueblos originarios, cómo dicha herencia dialoga –o no– con el concepto de naturaleza heredado de la cultura europea que nos colonizó, y cómo ese concepto se manifiesta en la obra de arte. Existe un creciente interés por estudiar la representación artística de la relación que establecemos entre lo local y lo global; el vínculo entre la explotación del medio ambiente, pobreza y subdesarrollo; justicia ambiental; migración; marginalidad urbana, entre otros³.

La pregunta por el sentido de lugar o el sentido de arraigo⁴ es propia del análisis ecocrítico y está presente en la dramaturgia de Requena. El sentido de lugar es un concepto difícil de definir. No es fácil describir las relaciones entre el ser humano y su lugar de pertenencia porque estas relaciones en sí mismas son complejas: el lugar determina las culturas que en él florecen, tal como la cultura moldea el mismo lugar. ¿Cómo determinar, entonces, qué es primero? Surgen preguntas por la influencia del clima, la geografía, su flora y fauna en la actitud anímica y los valores de un pueblo. El uso que hacemos de la tierra también afecta el sentido de pertenencia a un lugar: las culturas recolectoras se relacionan con el lugar de un modo diferente al de las culturas extractivas y explotadoras. Asimismo, aflora el cuestionamiento ético por el uso que hacemos del territorio y sus recursos. Estas preguntas están presentes en el conflicto *kawéskar* versus el hombre blanco, y por tanto parece pertinente preguntarse por el modo en que Requena representa la relación de este pueblo con su entorno, cómo muestra el sentido de lugar en la obra *Ayayema*, y cómo describe la relación de este pueblo y su hábitat en oposición a la descripción del hombre blanco.

Si bien el género dramático ha sido incluido tardíamente en las incursiones ecocríticas respecto de exploraciones equivalentes en narrativa y poesía, las posibilidades que el teatro ofrece desde esta perspectiva son considerables. Por una parte, de acuerdo a Theresa May, en “Greening the Theatre: Taking Ecocriticism from Page to Stage” (2011), la ecocrítica permite analizar textos dramáticos canónicos, así como promover la creación de nuevos textos con un enfoque ecocéntrico. La mirada verde sobre el teatro permite revisar y releer textos dramáticos con ojos ambientales para destacar oportunidades de representación escénica que logren poner el medio ambiente en un primer plano y no solo dejarlo como telón de fondo o sustrato para metáforas. De esta manera, se podría lograr que el público reinterpretara su propia relación con el espacio urbano o el ambiente natural. Esto es justamente lo que se espera describir a través de este estudio: qué lugar le da Requena al medio ambiente en *Ayayema*, y qué oportunidades de representación están latentes en su obra.

Cuando nos hacemos la pregunta por la representación de la relación del ser humano y su entorno en una obra dramática, nos enfrentamos a una serie de superposiciones de realidades e interpretaciones; existe una múltiple situación de *interlocución*. Como en una muñeca rusa, el público receptor debe reelaborar la puesta en escena que refleja la interpretación de la dirección y los actores, sobre la creación del dramaturgo, que a la vez, en el caso de Requena, mediatizó

³ En el contexto local, académicos como Juan Gabriel Araya y Mauricio Ostria se han aventurado a explorar en esta línea.

⁴ Para mayores referencias, ver: *Sense of Place and Sense of Planet de Úrsula Heise* (New York: Oxford UP, 2008); “Criaturas del desarraigo, o en busca de los lugares perdidos: Alienación y ecología en la poesía hispanoamericana” de Niall Binns (*América Latina Hoy* 30 [2002]: 43-77. Impreso).



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

María Asunción Requena (chilena). Fotografía: René Combeau. 1955.

una crónica noticiosa de los hechos ocurridos en Puerto Edén, hechos ya filtrados por el periodista que reportó la crónica y la línea editorial de su periódico. Siguiendo a Guillén Nieto en *El diálogo dramático y la representación escénica* (1994), “el concepto de función *ilocucionaria* es aplicable al análisis del texto dramático porque el actor debe interpretar para descifrar la intención comunicativa subyacente en el enunciado” (129); estableciendo una diferencia entre contexto y situación. En su interpretación de Balley, Guillén Nieto agrega que el contexto se refiere al “conjunto de palabras que se dicen en el mismo discurso” (50), mientras que situación es el “conjunto de circunstancias extraverbales o entornos que delimitan el discurso o que son conocidas por los interlocutores”⁵ (50).

A fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, la dramaturgia chilena explora la manera de representar a las minorías, buscando formas de dar voz a los sectores populares y marginados, en un esfuerzo por contestar la pregunta por la *chilenidad*. Castedo-Ellerman afirma que “[d]ebido al sentido misionero que sedujo a los dramaturgos de esta época, la historia del

⁵ Las cursivas son de Guillén Nieto.

país ahora es útil tanto por su aprovechable posibilidad artística como por su valor revelatorio y asertorio" (103), y agrega: "además de su contribución folklórica, esta autora [Requena] es importante porque... impulsó la voluntad de los dramaturgos chilenos de la segunda mitad del siglo XX a mirar hacia Chile y lo chileno con un nuevo vigor" (116-17). Es, en efecto, desde esta intersección que Requena ejerce su función de *interlocución*.

Requena intenta representar la vida de los habitantes del extremo sur de Chile. Su primer texto, *Fuerte Bulnes* (estrenada en 1955) se basa en hechos históricos. Como dice Cuadra en la presentación de sus obras, el objetivo de Requena a través de *Fuerte...* es mostrar "con sinceridad, el esfuerzo heroico de hombres y mujeres que procuraron colonizar las tierras de Magallanes" (16). Requena se pregunta por "la chilenidad" e intenta representar a diversos personajes que encontramos lejos de la ciudad. En esta misma línea, Requena escribe *Chiloé cielos cubiertos* (estrenada en 1972) y *Ayayema* (estrenada en 1964 en el teatro de la Universidad de Concepción). En *Chiloé...* nos encontraremos con un poblado aislado donde además de la marginalidad social y exclusión del proyecto nacional de desarrollo, sus habitantes permanecen a la espera de la construcción del puente sobre el canal de Chacao que los saque de su reclusión. El aislamiento, sumado a la inclemencia del clima que limita las posibilidades de trabajo, obliga a sus hombres a emigrar. La paradoja está en que estos hombres migran incluso más al sur, es decir, a mayor distancia del anhelado progreso, quedando cada vez más marginados.

Ayayema muestra el drama del pueblo *kawéskar* al establecer contacto con el hombre blanco. La acción se desarrolla en Puerto Edén, a donde Lautaro, un joven *kawéskar* que ha sido educado en el norte, ha regresado como soldado. La crónica dice que a fines del año 1940, un joven de diez años llamado Petayem Terwa Koyo, fue trasladado a Punta Arenas para estudiar bajo la tutela de los salesianos, terminando la enseñanza de humanidades en Santiago. En 1949 regresó al sur con el grado de cabo segundo mecánico de la Fuerza Aérea. Cuenta la historia que al encontrarse entre su pueblo, comenzó a tratar a su gente como a una tropa, dándoles la orden de hacer ejercicios militares. Sin embargo, a los pocos meses desertó regresando a la vida nómada de sus antepasados. Requena altera este final y si bien muestra de manera paródica *la marcha de los soldados kawéskar*, también revela que este joven ha comprendido que al hombre blanco lo mueve la codicia y que ha estado engañando a su pueblo cuando se llevan las pieles a cambio de licor u otros objetos de poco valor, si es que no las han robado. Lautaro, como emblema del teatro pedagógico, quiere educar a su pueblo, y lograr que despierte su conciencia, que se organicen para cazar y vender sus pieles de manera cooperativa. La contradicción está en que Lautaro intenta enfrentar el abuso del hombre del norte utilizando sus propias armas, es decir, la lógica del mercado, insistiendo con esto en desarraigar de su pueblo la tradición de nómades del mar, ya no cazando para satisfacer sus necesidades alimenticias sino cazando por comercio. El clímax de la obra se alcanza tras una discusión de Lautaro con el anciano de la comunidad quien insiste en querer hacerse a la mar, y Lautaro le dice que él les puede suministrar el alimento –el ejército lo hace– pero que no quiere que sigan arriesgando sus vidas de manera inútil en el mar. Posteriormente vemos que el anciano entiende la intención de Lautaro de vender las pieles de forma cooperativa, pero no se ha resignado a dejar de ser un nómade del mar, pues en tierra es cojo, mientras que se desplaza ligero en su canoa por los canales. En su conversación, Lautaro manifiesta que ha superado las creencias de su pueblo, y sin embargo, intenta disuadir al anciano Kethoyo justamente amedrentándolo con Ayayema, el espíritu que les anuncia que es tiempo de

mudarse de casa: Ayayema es la señal que se manifiesta como viento fuerte, incendia carpas, o se presenta como olor fétido que se instala adentro. Los *kawéskar* temen y huyen de Ayayema, pero Lautaro intenta convencer a Kethoyo que él ha expulsado a Ayayema para siempre. Al final, tras un enfrentamiento con los loberos chilotes, muere Kethoyo y los *kawéskar* se marchan a otra isla, quedando solo Lautaro en Puerto Edén.

Los registros de la crítica muestran un problema de interpretación. Cuadra destaca los valores que se repiten en el teatro de Requena, sin embargo, llama la atención que siendo Cuadra un dramaturgo contemporáneo de Requena, conocedor del proyecto del teatro universitario que se esfuerza por dar voz a los marginados, este le baja el perfil al conflicto "pueblo nativo versus hombre blanco" en nombre de la representación teatral. Asimismo, llama la atención la imprecisión con que Cuadra se refiere al propio protagonista, como cuando dice "indio chilote", siendo que justamente el conflicto es entre el pueblo *kawéskar* y la codicia de los hombres venidos del norte, ya sean blancos o los "piratas chilotes", como los llama Lautaro.

En este sentido, parece que el esfuerzo de Requena por dar voz a los habitantes del extremo sur de Chile se encuentra circunscrito, como la representación teatral propiamente, por una serie de superposiciones de interpretaciones y prejuicios, impuestos por falta de información y estereotipos creados desde un relato colonial. Cuadra entiende que "Ayayema es el poder de la noche, del mal, del viento destructor. A esta divinidad de la mitología de los canales, los indios le temen más que al blanco depredador. Contra este poder, Lautaro poco puede hacer. La fuerza de Ayayema está en las raíces mismas del indio, de ahí la dificultad para vencerla" (21). En otras palabras, el discurso de Cuadra es racista y no puede sino atribuir el fracaso de la hazaña del protagonista a la misma naturaleza del pueblo *kawéskar*: "Ayayema [-el mal-] está en las raíces mismas del indio" (21).

De acuerdo a Castedo-Ellerman, el aporte específico de Requena al teatro nacional es su contribución simbólica, que "se expresa por varios medios. [L]os personajes son... emblemáticos. En casi todas sus obras hay un enemigo común dual: la naturaleza hostil por un lado y el hombre del norte por otro" (115). Pareciera que en la enunciación desde la mentalidad del centro, no fuese posible denunciar la relación antagónica del hombre blanco venido del norte con las tierras que describe Requena y sus habitantes originarios, sino que es necesario, al menos, equiparar su antagonismo con la enunciación de un territorio y clima adverso al bienestar del ser humano. Si bien Castedo-Ellerman reconoce en Requena "una elaboración estética con elementos telúricos y folklóricos del Sur y una exhortación a que se revaloricen estas tierras como una parte intrínseca y prototípica del país entero" (117), ella sitúa al mismo nivel la hostilidad de la naturaleza y el conflicto de intereses con el hombre blanco. De tal modo, los críticos realizan un gesto de acomodo geográfico para legitimarse. En lugar de leer el texto según sus propias claves, la lectura cae en un deliberado error al no dejarse interpelar por el texto propiamente, ya que ellos mismo son parte de esa cultura que mira el conflicto expuesto –desde "el centro en el norte"–, donde se entiende que el subdesarrollo es generado por el clima y no por el sistema ético del impulso colonizador.

En *Ayayema* aparece como matriz la expulsión del paraíso, visto como el estado anterior al contacto de los pueblos nativos con el hombre blanco advenedizo. En otras palabras, el paraíso sería la situación original del pueblo nativo que vive en armonía con la naturaleza, tomando de esta sus frutos para la sobrevivencia. Esta concordia se quiebra una vez que el pueblo nativo entra



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Ayayema de María Asunción Requena. Dirección: Raúl Rivera. Teatro de la Universidad de Concepción, 1964. En escena: Nelson Villagra y Brisolia Herrera.

en contacto con el hombre blanco; como quien come del fruto prohibido del árbol del saber, al adquirir criterios racionales y occidentales, se reconoce como un no-civilizado, se avergüenza de sus hábitos y se debe vestir⁶.

Requena, como dramaturga, es un informante letrado que conoce la crónica sobre el joven *kawéskar*. Requena tiene conciencia del desarraigo cultural que ha sufrido Lautaro, y que una vez educado en la costumbre blanca, este ya no puede identificarse con las tradiciones de su pueblo, pero tampoco pertenece a la cultura del hombre blanco; Lautaro ha perdido su lugar en el mundo. Requena también conoce la mitología y sabe, como afirma Sonia Montecino, que *Ayayema* “[r]epresenta para los *kawéskar* el espíritu del mal” (68). No obstante, Requena no alcanza a distinguir que el apelativo apropiado es *kawéskar* y no *alacalufe*, ya que este último es el apodo peyorativo con que los *yámanas* (o *yaganes*) nombraban al pueblo *kawéskar*, haciendo

6 Entre otras causas de muerte, los *kawéskar* refugiados por los salesianos fueron muriendo de pulmonía al permanecer vestidos con ropa húmeda en vez de seguir la costumbre de protegerse con pieles y grasa de animal.

alusión a su costumbre de recoger mejillones (apelativo que fue adoptado por la historia oficial chilena). Sin embargo, en el idioma *kawéskar*, *kawéskar* significa “persona” o “ser iluminado”, ambas denotaciones en evidente contradicción con la manera en que los hombres blancos enunciados por Requena ven al pueblo *kawéskar*.

Ayayema es una obra dividida en dos actos. El texto es convencional y los turnos de diálogo están mucho más en boca de los blancos y Lautaro como puente, que en los *kawéskar* propiamente. Requena está consciente que la representación de los *kawéskar* es desterritorializada y deben hablar en el lenguaje del dominador para poder expresarse ante un público blanco. Así, cuando hacen uso del turno de voz, se escuchan torpes, destacando el uso de los tiempos infinitivos, como indicio de un estado de conciencia que vive solo el presente. El sentido de lugar está expresado en negativo por los extranjeros, con alusiones a malos olores, largas distancias, frío y nieve, tierra yerma y suciedad. A la inversa, el silencio de los *kawéskar* al respecto otorga sentido de familiaridad: para ellos, su entorno natural es parte de sus vidas, no les llama la atención, no necesitan hablar de eso.

La historia es lineal y predecible, con antagonismos claros, salvo en el caso de Lautaro que es justamente el personaje dividido entre los dos mundos. En el primer acto, los turnos de habla están en boca de los extranjeros, lo que permite transmitir la mirada peyorativa del foráneo sobre el pueblo *kawéskar* y su entorno. Por ejemplo, el Alemán reconoce el acto fundacional de ponerle nombre a los indígenas: “Lautaro Wellington... y Edén, también, [¿]no? Entiendo que a los indios les ponen nombres de las islas donde nacieron, ¿o me equivoco...?” (40), gesto que implica la cosificación del otro. No obstante, los nombres con que Petayem Terwa Koyo aparece ante el extranjero del norte develan lo paradójico de su situación: Lautaro, guerrero mapuche que resiste la conquista española; Wellington, héroe militar Británico por sus múltiples hazañas de conquista y por su participación en la batalla de Waterloo; y Edén, el paraíso perdido.

El texto muestra la curiosidad de los turistas por *bajarse* a observar cómo vive el pueblo *kawéskar*. Confirmamos que la cosificación del indígena no es solo desde la mirada del europeo, sino también desde el chileno blanco. Hablando de los *kawéskar*, el Sargento dice: “[S]eres de otra época”, y agrega, refiriéndose a los turistas: “a las gentes les gustan las cosas raras”. Es decir que para él, los habitantes de Puerto Edén son cosas raras y atrasadas, e invita a los turistas como a un paseo por el zoológico, a ver cómo son estas criaturas exóticas⁷. Pero más dramático es constatar que la cosificación o animalización peyorativa del otro, también la enuncia el mismo Lautaro, que ha sido educado en el norte, discriminando a la gente de su pueblo: “¡Indio rebelde! Le faltan los puros cachos para embestir como un toro” (45), frase que ratifica la escisión con su cultura originaria.

El hombre blanco mira el entorno del *kawéskar* desde una alusión negativa. Cuando el Sargento ya se apronta para irse de Puerto Edén y dejar a Lautaro al mando, dice: “Adiós... mugre... Adiós barro..., adiós... indios”. El soldado Gonzalito le responde: “Esto es el fin del mundo. Ni es mundo siquiera... . Estoy hasta la tusa con tanta nieve y frío y escarcha por

7 De esta representación de la mirada zoológica y espectacular del hombre blanco hacia los pueblos de Tierra de Fuego, es posible asumir que Requena conoce la historia de Jimmy Button, que regresa en 1832 a bordo del *Beagle* junto a Fuegiana Basket y York Minster: tres jóvenes *yámanas* que habían sido llevados a Inglaterra por “interés científico”. Abordo también venían Charles Darwin, en calidad de naturalista y cartógrafo. Ellos volvían a casa; Darwin venía por primera vez. Durante este viaje, Darwin comenzó a formular las teorías publicadas en su obra *El origen de las especies* (1859).

todos lados. Quiero irme al norte. Ya ni me acuerdo como es un sol calentito" (32). Estos chilenos extranjeros solo logran ver suciedad, y se sienten aislados del resto del territorio. De igual forma, uno de los turistas que baja del barco a ver cómo viven los *kawéskar*, ve Puerto Edén como una tierra yerma donde le sorprende que pueda gestarse algún tipo de vida. Con dificultad reconoce que los habitantes nativos de esta zona también son humanos: "¡Puerto Edén! ¿Quién pondría este nombre a semejante sitio? Y que algo pueda vivir aquí..., crecer..., respirar. Y hay árboles... (*Mira a los indios*) Y hasta gente. ¿Cómo?" (72). En la épica de Requena, solo los extranjeros en Puerto Edén se refieren al lugar, lo que confirma que para los habitantes nativos de la zona no existe necesidad de hablar de "su lugar": este se les hace transparente. El segundo acto inicia con la descripción detallada del paisaje que debe mostrar la escenografía⁸. Es la hora del ocaso, con un cielo luminoso y azul, y un leve tono de crepúsculo, anticipando el comienzo del fin. En este contexto, por orden de Lautaro, están marchando los *kawéskar*, que de acuerdo a las instrucciones de escena, llevan palos en vez de fusiles y no logran ritmo: el simulacro y la imposición de un sistema cultural ajeno y sin sentido están a la vista. Kethoyo, el anciano cojo, no está con ellos; Kethoyo no se presta para la parodia. A continuación se presenta el enfrentamiento entre Lautaro y Kethoyo, poniendo en evidencia el rol antagónico en que está atrapado Lautaro.

Kethoyo quiere salir a cazar y le explica a Lautaro que él es hábil con su canoa: "Kethoyo buen cazador, fuerte en árbol". Lautaro le responde con metáforas basadas en elementos naturales: "Sí, es cierto. Tu nueva canoa es ligera como una foca y fuerte como una ballena". Kethoyo insiste en salir a cazar y Lautaro le responde que él no necesita ir de caza, pues en la estación les dan comida, "[y]o te doy comida". Pero Kethoyo no está buscando la mera satisfacción de su necesidad alimenticia y responde: "Yo, cazar mi comida... no queriendo tuyo... Yo quieto aquí... Yo no querer quieto aquí... (*sigue el vuelo [¿de un pájaro?] con el índice. Luego se vuelve hacia el mar y dice profundamente, señalando*). ¡Arka-aloé!"

Lautaro sabe lo que Kethoyo quiere y empatiza con él, "Más allá..., siempre más allá... De isla en isla... (*Se exalta*), cazando..., viviendo...", y agrega con calma, "pero también muriendo". En este punto Lautaro expresa su dilema, muestra el porqué de su actitud autoritaria y a la vez paternalista: "Y yo no quiero que mueras. No quiero que nadie más muera". Kethoyo insiste argumentando que su canoa es firme, y Lautaro le pide que piense, cuestionando la fragilidad de su canoa en comparación con la fuerza de Ayayema. La trampa que le pone Lautaro a Kethoyo es que si bien quiere que Kethoyo sea racional, lo amedrenta con sus creencias. Y agrega que él, Lautaro, ha hundido a Ayayema en los pantanos, que no volverá a salir porque él ha expulsado a Ayayema: "La eché, como eché a los loberos. ¡Porque yo mando aquí!". Pero sus palabras no expresan la verdad: de donde Lautaro sí ha expulsado a Ayayema es de su propio sistema de valores. Junto con descartar las creencias de su pueblo, Lautaro se ha engeguedado respecto de su identidad, sin poder ver que Kethoyo es un nómada del mar, y que estar en tierra, circunscrito a la isla, lo deja cojo: "Todo en Puerto Edén es bueno para ti, Kethoyo, si te fueras pronto habría lágrimas en tu cara... ¿comprendes?"⁹.

8 Nótese que usamos la palabra "paisaje" para referirnos al contexto espacial solo cuando es observado o contemplado desde afuera, por el extranjero, y no para referirnos al espacio visto desde la vivencia *kawéskar*.

9 Toda la secuencia anterior, presentada en los cuatro párrafos anteriores, en las páginas 81, 82, 83.

La paradoja está en que, figurativamente, quien se ha ido de Puerto Edén es Lautaro, perdiendo así el sentido de lugar y pertenencia a su comunidad. Con la educación que ha recibido y la conciencia occidentalizada que ahora tiene, Lautaro ha sido expulsado del paraíso que era Puerto Edén. Lautaro ha comido del fruto prohibido, accediendo al saber racional, y ya no puede ser uno, en armonía con su gente, comiendo con ellos los frutos del mar. Esta idea cristaliza en la repugnancia que ahora le produce la antigua costumbre de encaramarse en una ballena muerta y comerla a mordiscos¹⁰, y no quiere que los otros *kawéskar* lo sigan haciendo. Lautaro desconoce que estos ritos alimentarios, como cosechar en el borde costero y cazar en los canales, constituyen la base identitaria de su pueblo¹¹.

En el texto se hace presente reiteradamente la codicia del hombre blanco y cómo se aprovechan de los *kawéskar*. Con su viaje al norte Lautaro también ha tomado conciencia del abuso que ejercen los blancos sobre su gente. Para enfrentarlos, Lautaro sueña con un trabajo en equipo, donde cacen y vendan pieles en cooperativa. Mientras los "educa" y despiertan sus conciencias, no quiere que cacen por alimento; así, los suspende en el aire, los deja cojos, los separa de la naturaleza y pierden su identidad. Pero Kethoyo, el viejo sabio que representa el conocimiento ancestral, no quiere su paternalismo paralizante.

Cerca del clímax, después de la larga conversación con Kethoyo, Lautaro va a otra isla a cortar leña con los demás hombres, su último comentario ha sido "[h]oy no lloverá y tendremos luz hasta tarde... Hay que aprovechar esta bonanza" (84), refiriéndose por única vez a las condiciones climáticas. Las acotaciones describen el sonido de los remos en el agua, ladridos de perros, y graznidos de gaviotas. Un paisaje en armonía que Gonzalito solo puede observar a la distancia, desde la costa, mientras los demás se alejan en sus canoas.

Esta armonía es quebrada por la codicia del hombre blanco. Gonzalito es embestido por los loberos chilotos, y sucumbe ante la tentación del trago. Cuando los loberos son sorprendidos por Kethoyo, este se niega a entregar las pieles. Es evidente que Kethoyo ha comprendido las intenciones de Lautaro de vender de manera cooperativa. En el enfrentamiento, los loberos hieren de muerte a Kethoyo, luego se oye un graznido de gaviota. Más tarde, Lautaro reclama la discriminación del Dios que le enseñaron los blancos por abandonar a su pueblo¹² y se lamenta: "Tengo como un arpón clavado. ¿No sabré nunca qué hacer? ¿No lo sabrá nadie? ¿Tendrán que morir todos para saberlo? Tú, Kethoyo, querías ser como kaw-kaw¹³ que es libre y busca su comida. ¿Por eso te mataron? (*Se han oído graznidos de gaviotas*). ¡Maldito sea el blanco!" (107). El dilema de Lautaro es evidente: muestra la conciencia de estar en la encrucijada pues

10 Nótese que entre los hábitos alimenticios de los pueblos originarios de la Patagonia, una ballena varada era un gran acontecimiento compartido, donde se invitaba a otras tribus a compartir el festín, ya que el enorme mamífero no podía ser consumido solamente por una familia. Para las tribus fueguinas (*selk'nam*, *yámanas* y *kwéskar*), esto era una ocasión de fiesta, una oportunidad para compartir con otras familias, pues un solo animal de estos alcanza para varios días de alimento a muchas familias. También ofrecía grasa para untarse los cuerpos y así mantenerse abrigados. Una ballena varada era una ocasión para fortalecer lazos sociales.

11 Para mayores referencias sobre la relación entre identidad, civilización y ritos alimentarios, ver: "Relatos de comida" de Carolyn Korsmeyer. En *El sentido del gusto: comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

12 Esta escena resuena a las palabras de Jesús en la cruz que reclama a Dios por haberlo abandonado; también a las palabras del jefe guaraní en la película *La Misión* cuando el padre Gabriel le ha explicado que -ahora que se vienen los portugueses- deben cerrar la misión. El jefe guaraní argumenta que no cree que Dios haya cambiado de opinión. La ironía del argumento deja en evidencia la fragilidad de las explicaciones del jesuita.

13 De acuerdo al diccionario de *Mitos de Chile*, kaw-kaw o cau cau significa gaviota en Chiloé. "Allí se dice que anuncia cambios de tiempo: según hacia donde se dirija así también lo hará el viento." (213)

reconoce la relación de su pueblo con la naturaleza así como la polaridad con el mundo de los blancos donde no es posible la vida en armonía con la naturaleza. En esta coyuntura Lautaro se reencuentra con su nombre indígena, y dice: “Yo Petayem Terwa Koyo... Yo los mataré, por cada indio muerto, dos cristianos”. Pero su proceder es confuso, y en su furia, invoca a Ayayema. Los hombres de su pueblo lo hacen callar.

Tras la muerte de Kethoyo, en el canto de la gaviota y la tormenta que se levanta los *kawéskar* ven señales que les indican que viene Ayayema y que es tiempo de mudarse. La huida es acorde con su cultura nómada, que llegado el tiempo y los signos que aprenden a interpretar, entiende que deben partir. Lautaro no puede irse con ellos, pues debe quedarse en Puerto Edén a cumplir su deber de soldado: “[m]i puesto está aquí” (114). Para Lautaro, Puerto Edén ya no es ni su hogar ni un paraíso, sino solo un puesto de trabajo; Lautaro ya no se identifica con su grupo de origen, sino que con su función militar. Pero Lautaro no puede creer que se han ido definitivamente, abrigando la esperanza de que regresen, lo que hace más desgarradora la separación: “[c]erca del anochecer parten, pero será la duración de una luna!” (115); a lo que añade: “¡Aquí estoy!... ¡Aquí estaré esperando!... ¡Vuelvan... amigos... hermanos...! ¡Vuelvan!” (116).

Ayayema termina dramáticamente con Lautaro clamando en la playa por una cultura que se va perdiendo para siempre; el lector de este texto puede imaginar al actor en escena, solo sobre el escenario, llorando, transmitiendo su desgarró. El llanto de Petayem Terwa Koyo encarna la aflicción de todo un pueblo obligado a exiliarse de su paraíso. Como nómades que son los *kawéskar*, sabe que deben partir, pero lo cierto es que el hombre blanco ha ido cercando a los pueblos nativos hacia afuera de su territorio y ellos, como nómades que son, parten en búsqueda de otro lugar donde armar su campamento por un tiempo. Lo que no saben es que a pesar de la inmensidad territorial, ellos cada vez disponen de menos lugares donde llegar, porque la civilización blanca se parte y reparte cada trozo de tierra, y va cercando sus fronteras, impidiéndoles el paso. Como señala, “un mestizo como el mismísimo Honte” en *Cazadores de indios*: “no me gusta la civilización porque hay muchos inconvenientes; uno nunca es dueño de su techo... porque compró la tierra al Estado... . [Antes][c]ruzaba cualquier lado, nadie le decía para dónde viene, para donde va... eso era más lindo que cuando vino el alambrado”. (Coloane 21) Cuadra y Castedo-Ellerman entendieron que Requena equipara la hostilidad del hombre blanco hacia el pueblo *kawéskar* con la naturaleza, pero lo que Requena muestra es que los *kawéskar* no le temen a la naturaleza: Kethoyo quiere ir al mar, a pesar de la fragilidad de su canoa; ellos no se quejan ni del frío, ni del clima. Los hermanos de Petayem Terwa Koyo abandonan Puerto Edén por la constatación que tras la muerte de Kethoyo, producto de la codicia del hombre blanco, el mal, conocido por ellos como Ayayema, ha llegado a sus hogares. Su intuición –o la suma de signos adversos– les dice que en Puerto Edén las cosas no están bien y es tiempo de mudarse. Paradojalmente, quien invoca a Ayayema es el mismo Lautaro: él está consciente de los abusos del blanco hacia su pueblo, pero no advierte que él ya es portador de esa conciencia civilizada, separada de la naturaleza, que *se avergüenza de andar sin ropas por el paraíso*. En otras palabras, Petayem Terwa Koyo-Lautaro Edén Wellington simboliza la alienación de la cultura *kawéskar* al contacto con el hombre blanco, momento en que la comunidad *kawéskar* entiende que es tiempo de mudarse de isla porque el mal -¿Ayayema o el hombre blanco?- ha llegado a su territorio.

Obras citadas

- Bloom, Harold. *The Art of Reading Poetry*. USA: Perennial, 2004. Impreso.
- Castedo-Ellerman, Elena. *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Andrés Bello, 1982. Impreso.
- Cuadra, Fernando. “Presentación”. María Asunción Requena. *Teatro: Ayayema, Fuerte Bulnes, Chiloé cielos cubiertos*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1979. Impreso.
- Coloane, Francisco. *Cazadores de indios*. Santiago: Alfaguara, 2010. Impreso.
- Goic, Cedmil. “La mirada oscura de Jorge Díaz”. En Díaz. Ed. Carola Oyarzún. Santiago: Ediciones U. Católica, 2004. Impreso.
- Guillén Nieto, Victoria. *El diálogo dramático y la representación escénica*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1994. Impreso.
- May, Theresa. “Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage”. USA: Humboldt State University. Web. 13 Mayo 2011. PDF.
- Montecino, Sonia. *Mitos de Chile: Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2003. Impreso.
- Requena, María Asunción. *Teatro: Ayayema, Fuerte Bulnes, Chiloé cielos cubiertos*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1979. Impreso.

Fecha de recepción: 1 de marzo de 2012

Fecha de evaluación: 8 de mayo de 2012