UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

La ceremonia Hain de la comunidad Selk'nam de Tierra del fuego. ¿Se puede comprender como un espacio de representación teatral?

Estudiante:

Soto Becerra, Camila Andrea

Profesora Guía:

Campillay Llanos, Marisol

Tesis presentada al Programa Especial de Licenciatura en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciada en Artes.

Santiago de Chile

2021

DEDICADO A:

La comunidad Selk'nam, quienes han sido una gran inspiración.

Agradezco tu montaña

Tu sonrisa, tu mañana

Y el río grande

Vos pintaste mis pupilas

Con los colores de la vida

Y la humildad de tu gente

Y solo cuando el río

Deja pasar al que camina

Se llega a vos

Voy cerrando los ojos

Anhelando verte, otra vez

Voy cerrando los ojos

Y me parece verte, otra vez.

(Perota Chingo, 2012)

AGRADECIMIENTOS A:

Marisol Campillay, quien acompañó y guió este proceso con mucha paciencia, amor, respeto y solidaridad al compartir sus saberes y aprendizajes, a Claudia Cattaneo por su apoyo y compañía emocional en este camino, por su confianza, su empatía y por compartir bibliografía relevante para esta tesis. A mis compañeras Nicole, Alexia y Constanza por emprender juntas este emocionante viaje, a mi familia por brindar el apoyo incondicional y pertinente para este proceso; en especial a Andrea, Miguel, Sergio, Elizabeth por darme el impulso y motivación necesaria durante este díficil periodo de pandemia. A Macarena y Benjamín por todos los momentos de contención. A don Caco y don Mati por la energía y amor. A la señora Puppy, a don Washiu y la pequeña Sailor que fueron parte fundamental del transcurso de esta licenciatura.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción: ***6***

1. Antecedentes: ***8***

1.1 Representación teatral: 8

1.2 Espacio ceremonial: 16

1.3 Ceremonia Hain: 18

2. Problematización: ***22***

3. Pregunta de investigación: ***24***

3.1 Pregunta Orientadora: 24

4. Objetivos: ***24***

4.1 Objetivos específicos: 24

5. Justificación: ***26***

6. Marco teórico: ***28***

6.1 Que es representación teatral: 28

6.2 Espacio Ceremonial: 37

6.3 Ceremonia Hain: 44

6.4 Síntesis teórica: 55

7. Metodología: *58*

8. Análisis y discusión. *61*

8.1 El estudio de la cultura Selk'nam desde las artes. **61**

8.2 Relación rito y teatro **69**

8.3 Ceremonia Hain y cosmovisión Selk'nam **78**

8.3.1El Hain: **79**

8.3.2 Época del hoowin: **82**

8.3.3 El Hain de 1923: **84**

9. Conclusiones y observaciones: *92*

10. Referencias: *94*

11. Anexos: *101*

Introducción

Desde la llegada de los colonos a la isla tierra del fuego, la cultura Selk'nam vivió el genocidio de su pueblo, por medio de cazadores de esta etnia, quienes eran pagados a sueldo por llevar distintas partes del cuerpo de las personas que habitaban originalmente en el territorio, entre ellas: brazos, orejas, senos e incluso cabezas. Quienes no fueron capturados, en su mayoría terminaron en fallecimientos por las enfermedades traídas por los colonos, y simultáneamente algunos de ellos fueron capturados para ser llevados a zoológicos humanos en Europa. Esta cultura que habita el fin del mundo se relacionó con su entorno y consigo mismos por medio de su pintura corporal y su riqueza simbólica que se manifestaba también a través de sus ritos, entre ellos, la ceremonia Hain. Este era el principal rito de esta cultura, en el que autores como Chapman (2012 y 2019) y Gusinde (1993) afirman, desde la antropología, que este rito transitaba por distintas "escenas", en el que eran representados "personajes" y que se realizaba en el "escenario".

Esta tesis responde a la problemática a través de la pregunta de investigación: ¿Cómo la utilización del espacio ceremonial Hain del pueblo Selk'nam de Tierra del Fuego se puede comprender como espacio de representación teatral? de la cual se desprende una segunda pregunta orientadora: ¿Qué aspectos de la representación teatral se encuentran en esta ceremonia? Para poder responder a esta problemática, debe estar presente el origen teatral griego, ya que en la mayoría de los manuales Según Oliva y Torres Monreal (1994) se menciona que ahí nació la representación y el teatro.

Por otra parte, se considera pertinente que el teatro se haga cargo de estas definiciones descritas anteriormente: escenas, escenario, personajes, entre otras. ¿Qué rol cumplen las artes y el teatro en particular en estos análisis antropológicos? Es necesario que se estudie desde la disciplina teatral y se analice cómo era utilizado este espacio para poder comprenderlo como representación teatral. Para esto, en primer lugar es importante reconocer cuales son los elementos de la representación teatral, luego fundamental conocer que se comprende como espacio ceremonial y por último, identificar la ceremonia Hain y cómo ese espacio era utilizado para poder comprenderlo como espacio de representación.

1. Antecedentes

La presente investigación se inscribe en dos conceptos fundamentales, estos son: La representación teatral y el espacio ceremonial, el segundo desprende el objeto de estudio que es la ceremonia Hain perteneciente a la cultura Selk'nam. Estos ejes conducirán la problemática y pregunta de investigación.

1.1 Representación teatral

En el siguiente apartado se introducirá al concepto de representación teatral, ya que es uno de los ejes principales de esta investigación y se considera fundamental revisar distintos autores que permitan identificar y contextualizar este término y así poder ir generando enlaces y nexos directos en relación con la ceremonia Hain del pueblo originario Selk'nam.

Para comenzar es necesario remontar a los orígenes del teatro, ya que en la mayoría de los manuales y libros sobre éste se cuenta, según César Oliva y Francisco Torres Monreal en el texto *Historia básica del arte escénico*, -siguiendo a Aristóteles- que a lo largo del tiempo se ha mencionado el inicio de la tragedia en los ditirambos. ¿Qué fueron los ditirambos? Al parecer eran coros cantados por alrededor de 50 hombres y/o niños, éste cargaba con un contenido más lírico que dramático. En ellos se invitaba a los dioses a descender a la tierra para presenciar aquellos cantos que generalmente le otorgaban mayor atención a uno de estos dioses; a Dionisio. (1994) En efecto, estos coros pertenecían a ceremonias sagradas donde se invitaba a participar a los dioses, en particular a Dionisio, dios griego de la fecundidad animal y agraria. Si bien éstos no enfatizaban en su contenido dramático, existía una acción clara de llamar la atención de los dioses para ofrecerles aquellos cantos y al mismo tiempo honrarlos.

Continuando con los autores, éstos mencionan que:

> Platón llama al ditirambo el nacimiento de Dionisios. En este dios los griegos personificaban todas las fuerzas misteriosas, bien hechoras y aterradoras de la Naturaleza. En el Ática las Fiestas estaban dedicadas a Dionisos, de ahí que se las denominase *fiestas dianisias* o *dionisiacas.*(Oliva y Torres Monreal, p.27, 1994)

Hay que destacar otro elemento relevante del ditirambo: el *ritomelio*, éste era un grito realizado por el coro, éstos eran alternados entre el guía del coro que era llamado *Exarconte* o *corifeo*, y por el resto de los participantes. Es decir, existía un diálogo constante entre el exarconte y el coro, lo que permitió posteriormente considerar a Tespis como el primer Actor, ya que fue quien se separó del resto del coro generando una relación de *pregunta-respuesta*. Esto permitió que se le otorgase el nacimiento al teatro occidental debido a que éste actor no solo dialogaba con el coro, si no que comenzó a añadir acciones que acompañaban aquellos cantos, dicho de otra manera, éste no solo recitaba sino que también actúaba generando la idea de " sujeto y objeto de la acción" (Oliva y Torres Monreal, 1994, p.28). Con motivo de que Tespis incorporó la acción, se generó de manera evidente una distinción entre él y el coro, ya que las acciones comenzaron a narrar de manera paralela, y al mismo tiempo ejecutadas en presente mientras que el coro iba comentaba lo que había sucedido o anticipaba lo que iba a suceder.

Por lo tanto se puede considerar que hay elementos claves que pertenecen al ditirambo y las fiestas dionisiacas que dan inicio a una representación teatral occidental, teniendo en cuenta los roles que debían estar presentes: El coro, posteriormente el primer actor y finalmente el espacio donde éstas ceremonias y celebraciones eran realizadas. A

su vez la representación del teatro griego se sostiene dentro de dos pilares fundamentales, así lo sugieren Oliva y Torres Monreal (1994), quienes afirman que éstos son: el diálogo y la acción. Éstos podían ser representados en monólogos dramáticos y mimos con sus distintas variantes; los primeros podían aparecer como reproducción de diálogos con el coro u otros personajes ausentes e incluso con sus mismas imágenes; y por otra parte, los mimos tenían un lenguaje "hablado" por medio de gestualidades que permitían narrar y dar a conocer lo que querían expresar. Del mismo modo hay que considerar otros aspectos primordiales en el desarrollo de la representación y sus técnicas. Estos aspectos son: 1. Los actores; 2. El coro; 3. El lugar de la acción; 4. El decorado y maquinaria, 5. Máscaras y vestuarios. A continuación se explicará brevemente cada uno de los puntos anteriormente mencionados.

En primer lugar los actores son quienes deben encarnar los roles mitológicos e históricos del teatro griego, los autores lo definen como "verdaderos sujetos y objetos del relato" (Oliva y Torres Monreal, 1994, p.38), se comienza a priorizar la acción más que los recitados de culto. En segundo lugar, se encuentra el coro quien tenía distintas atribuciones que a lo largo de la historia fueron disminuyendo debido a la presencia del actor, sin embargo se puede identificar diversas tareas que en un comienzo ejecutaba el coro, por ejemplo realizar plegarias, oraciones, acciones de gracia, apariciones de héroes y mencionar la llegada de un dios, además incluía la participación de carácter ritual, procesiones y ofrendas para los dioses, el coro también predecía la acción que iba a ocurrir e incluso comentaba lo que estaba sucediendo, es decir podía convertirse en un público activo que iba reaccionando a lo que iba pasando. Los autores agregan la referencia de Roland Barthes (s.f., citado en Oliva y Torres Monreal, 1994) quien plantea que el coro al ir comentando lo que va sucediendo sugiere preguntas al espectador y a su vez intriga de lo que va a ocurrir más adelante. Posteriormente se encuentra, el lugar de la acción: El

theatron, antiguamente previo a la construcción de los teatros, los ditirambos eran realizados al aire libre rodeados por los espectadores. Al tiempo después se creó una estructura de madera y, más adelante se situó entre dos colinas lo que permitía mayor cantidad de público y a su vez, que la representación pudiese ser observada desde cualquier punto. Los espectadores se ubicaban de manera circular formando una media luna alrededor de la escena. Luego se encuentra el decorado y maquinaria, que en un principio al ser representado al aire libre, no había un muro o una estructura que definiera el espacio de la escena o lugar de la acción. Este debía ser imaginado por los intérpretes y los espectadores, más adelante se integró un telón de fondo y bastidores que permitía contextualizarlos en un espacio determinado. Y finalmente se identifica la máscara y vestuario, para Oliva y Torres (1994) es evidente que la máscara es utilizada para ocultar los rasgos del actor. Sin embargo afirman que la cultura griega y otras civilizaciones antiguas utilizaban las máscaras en los rituales y ceremonias preteatrales. Esta acción evidencia un simbolismo claro que sería revestir(se) de nuevos atributos para así ser digno de participación en la ceremonia. Dirigiendo la máscara al teatro, se considera que ésta es una transformación que permite al actor convertirse en personaje (1994, p.38-43). En efecto, cada uno de estos aspectos aporta en el desarrollo de la representación y por ende pueden estar presentes en ceremonias y rituales preteatrales, a pesar de que se considere un aporte que desarrolló y definió la técnica teatral.

Con respecto a los principales elementos que deben estar presentes -según los autores mencionados anteriormente- se considera fundamental para esta investigación que al menos se identifiquen dos de los que sugieren los autores. Estos serían: el actor y el espacio o lugar de la acción. Además se piensa que es esencial agregar un tercer rol que no es descrito por Oliva y Torres Monreal (1994) pero que es elemental para generar por completo la representación teatral, esto no quiere decir que los otros elementos no

serán considerados, si no que se considera primordial que al menos, existan los tres anteriormente mencionados.

Por otra parte, Pavis (1996), quién en *Diccionario del teatro* define la representación como un suceso único que será siempre un acontecimiento de tiempo presente, una experiencia que corresponde al instante en que se presenta, una vivencia que sólo y únicamente responde al momento en que se ejecuta la acción de representar. Ésta puede inspirarse en distintos contextos espaciales y temporales, puede incluso estar situada en un espacio y tiempo ficticio, pero siempre estará representada en el aquí y ahora:

> [...] es recurrir al tiempo de la enunciación para mostrar alguna cosa y, por tanto, insistir en la dimensión temporal del teatro. Así pues, la representación no es, o no únicamente, el espectáculo; es hacer presente la ausencia, traerla de nuevo a nuestra memoria, a nuestra temporalidad (y no sólo ante nuestros ojos). (1996, p. 397)

Es decir, la representación puede revivir un suceso del pasado a través de sensaciones, emociones y recuerdos, sin embargo será un suceso que pertenece al mismo instante en que deviene la acción, y no sólo se considera la representación como un acto de repetir acciones, si no de poder entregar una experiencia estética y única a través de la memoria y la sensorialidad.

Al mismo tiempo, considerando que Pavis (1996) define la representación como una acción que sucede en el instante de representar, de acuerdo con él se comprende que esa acción debe ser ejecutada por alguien o algo, y es precisamente ese punto que se materializa en el rol del actor, actriz o actante. A su vez, cuando menciona que es recurrir

al tiempo de la enunciación para mostrar alguna cosa, se entiende que debe haber otra persona que observe aquello que es representado. Teniendo en cuenta esto es necesario que se realice en un espacio determinado, independiente de si es o no un edificio o estructura teatral, ya que como se mencionó, antiguamente los ditirambos eran realizados al aire libre y de todos modos se lograba generar la representación teatral.

Por consiguiente es fundamental conocer las definiciones de estos roles que entrega el mismo autor. Desde el punto de vista de Pavis (1996), el intérprete es quien ejecuta la acción, es un vehículo entre el texto y el espectador, comunica las ideas que hay detrás del texto y las acciones. Es quien encarna un rol o personaje y se hace pasar por él, juega el juego de la representación sumergiendose por completo en la idea de transformación de su ser. Así lo argumenta en *Diccionario del teatro*:

> El actor es ante todo una presencia física en el escenario, que mantiene verdaderas relaciones << cuerpo a cuerpo >> con el público, que es invitado a captar la dimensión inmediatamente palpable y carnal, pero también efímera e inaprensible, de su aparición. El actor—se oye decir a veces--- está como <<habitado>> y metamorfoseado por otra persona; ya no es él mismo, sino una fuerza que lo impulsa a actuar con las características de otro: he aquí el mito romántico del actor de <<derecho divino>>, para quien no existen fronteras entre el escenario y la vida. (Pavis, 1996, p. 33)

Interpretando al autor se percibe que: al ejecutar la acción de representar, el actante genera un vínculo directo con el público que le permite transparentar y evidenciar la metamorfosis que habita, transitando entre el rol que debe cumplir y su persona. Hay que destacar que el espectador es quien termina por concretar el fenómeno de la representación, ya que si no existe alguien a quien mostrar las acciones, no se logra la

representación. No obstante, Pavis (1996) menciona que “durante mucho tiempo éste fue considerado como un mero añadido” (p.180), sin embargo, se piensa que debe ser valorada su presencia debido a que logra complementar el acto teatral. Por lo tanto, el rol de espectador se puede comparar con la función que cumplía el coro, ya que éste tenía la posibilidad de observar y al mismo tiempo comentar lo que va sucediendo, es decir se ubica como un mirante activo durante la representación.

Simultáneamente, el mismo autor argumenta que el escenario antiguamente era llamado la *skênê* – en los orígenes del teatro griego- y es el lugar donde sucede la acción y en el cual se sitúan los intérpretes.Así lo expresa:

> El término *escenario* ha conocido a lo largo de la historia una constante ampliación de sentido: el decorado, luego el espacio actoral, más tarde el lugar de la acción; y, en su sinónimo *escena*, segmento temporal de un acto de la obra. (Pavis, 1996, p.164)

Por consiguiente se considera que cualquier sitio puede convertirse en escenario o en espacio escénico, ya que la acción ejecutada por un actante es la que genera esta transformación de un lugar cotidiano a un espacio actoral, ese sitio se convierte debido a cómo es utilizado, es decir la representación en si misma conduce cambios en los espacios cuando se encuentra presente. Dicho de otra manera, se concibe el término escenario como el espacio actoral, donde se encuentran las personas que realizan la acción, teniendo en cuenta que éste puede ser cualquier espacio sin una atribución en particular, solamente un lugar del cual se apropie el actante y lo use en favor de representar.

Por otra parte la importancia que tiene este espacio es elemental para quienes actúan ya que desde el primer momento en que pisan el lugar, éste es modificado otorgándole un sentido único. Así es como lo hace notar Peter Brook (1968, citado en Pavis, 1996) en *Espacio vacío* y postula que: "A partir del momento en que los actores toman posesión físicamente de su espacio, éste deviene <<sagrado>>, dado que simboliza un lugar representado. Las evoluciones gestuales de los actores estructuran este <<espacio vacío>>" (p.169). Es decir, el espacio cobra vida y sentido porque alguien actúa en él, por ende, se ejecutan acciones en ese lugar vacío que originan transformaciones drásticas que producen que un sitio pueda convertirse en un sitio sagrado. Relacionándolo directamente con lo que plantea Pavis (1996), este espacio sagrado que menciona Brook (1968, citado en Pavis, 1996), se podría considerar como el espacio escénico que según el primero, debe ser siempre delimitado el perímetro de actuación, así se diferencia del resto del espacio y éste se vuelve un lugar simbólico, o sagrado..

A modo de síntesis del primer eje introductorio se considera que la representación teatral nace a raíz de una ceremonia, que contiene un diálogo constante entre los distintos roles que la componen, principalmente entre el actante, el espacio escénico y el espectador. Asimismo, el escenario es considerado un espacio sagrado, un lugar simbólico que es diferente a los demás espacios cotidianos debido a que es dónde sucede la acción de representar, hay que destacar que al tener como antecedente que este momento deviene de una ceremonia, se genera un enlace directo con el espacio ceremonial. Por último, la representación teatral se comprende como un suceso único que se encuentra en presente, a pesar de las influencias o inspiraciones que éste tenga, la acción en si misma siempre será ejecutada en el instante presente trayendo consigo experiencias sensoriales y estéticas por medio de acciones desempeñadas por actantes.

De este punto se desprende el segundo eje principal de esta investigación que es el espacio ceremonial Hain. Para esto se piensa necesario introducir al concepto espacio ceremonial y posteriormente introducir a la ceremonia de la Cultura Selk'nam que habitó la Isla Tierra del Fuego.

1.2 Espacio ceremonial:

En esta segunda etapa se introducirá brevemente al término de espacio ceremonial. Para comenzar se visitará a algunos autores que entreguen atisbos de como se comprenden estos espacios. En primer lugar, se visitará a Mircea Eliade, filósofo e historiador, quien en su texto *Lo sagrado y lo profano* (1981) analiza el espacio ceremonial como un espacio sagrado en el cual no existe homogeneidad con un espacio cotidiano, es decir los separa y le otorga un valor único a ese lugar sagrado, así lo argumenta:

> Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. (p.15)

Dicho de otra manera, desde el momento en que algo sagrado se manifiesta genera una ruptura inmediata del espacio, ya que no será comprendido de la misma manera que antes, este lugar se distingue del resto, es decir se diferencian y no se entrelazan entre sí, así pues, genera una nueva realidad diferente a la que estaba presente. Asimismo, un espacio sagrado y ceremonial es una experiencia única de acuerdo a quienes la aprecian, si bien se pueden concebir de un mismo significado para distintas personas, es debido a

un acuerdo cultural previo y un entendimiento sacro proveniente de una filosofía, religión o cosmovisión del sitio.

Por otro lado, algunos autores señalan que un lugar sagrado se comprende como tal debido a los significados que éste posee de acuerdo a observaciones e interpretaciones propias que aporta su aspecto físico, al mismo tiempo quienes visitan esos espacios realizando ciertas actividades también le otorgan experiencias y vivencias particulares. Así lo verifican:

> Un lugar sagrado, ya sea éste un rasgo "natural" del paisaje o una estructura, conlleva a algunos significados provocados por la observación e interpretación de sus características físicas, en este caso nos referimos a su forma, tamaño, volumen, color, textura, etc. A la vez, las actividades que ejecutan las personas en estos lugares aportan también otros significados, y la interpretación del lugar se va transformando por una dinámica dialéctica entre los modos en que la gente entiende al lugar y las experiencias vividas en dicho sitio. Es por medio de esta dialéctica que un lugar llega a adquirir fuerza social (Alcock, 2001; Basso, 1996 y Bradley 1998, citados en Yaeger y López, 2004)

Se piensa que estos acuerdos culturales están cargados de significados sagrados que conllevan actividades propias según la creencia, y que además se ejecutan en un espacio determinado -que se comprende como sagrado-, cada persona les entregan diferentes sentidos y simbolismos a estos sitio., Es así como se van transformando en espacios ceremoniales particulares; un ejemplo de esto es la ceremonia del Hain del pueblo originario Selk’nam, donde se realizaba un choza especial para la ceremonia. Si bien tenía la misma forma que las otras chozas de la comunidad, éstas se diferenciaban por el tamaño y el significado que se le adjudicaba.

Por último el espacio ceremonial se genera por medio de una manifestación sagrada que se diferencia de lo común, natural o "profano", estas manifestaciones dividen los espacios de una manera no homogénea, es decir se diferencia concretamente el espacio sagrado del común y no se entrelazan entre sí, por lo tanto el espacio ceremonial, se considera como un acuerdo cultural, ya que las mismas personas son quienes le otorgan esa sacralidad por medio de la experiencia y de lo que ellas consideran como sagrado.

Considerando estas definiciones de espacio ceremonial es que se desprende el tercer eje de este marco introductorio: La ceremonia Hain, una de las principales ceremonias de la cultura Selk'nam que habitó la Isla Tierra del Fuego de la región de Magallanes y la Antártica Chilena.

1.3 Ceremonia Hain:

En este tercer eje titulado Ceremonia Hain, se narrará de manera breve e introductoria qué es la ceremonia y en qué consiste, luego se mencionarán algunos autores que se han dedicado a investigar al pueblo originario Selk'nam y particularmente esta ceremonia, entre ellos destacan Anne Chapman (2012, 2019) y Martin Gusinde (1993).

Inicialmente esta ceremonia era un conjunto de ritos y pruebas que debían realizar los *klóketem* -jóvenes varones- para transitar a la adultez, éstos debían tener entre diecisiete y veinte años de edad, sin embargo en la última vez que se realizó éstos tenían entre 12 y 14 años, hay que destacar que ésta pretendía ser una escuela dónde se les enseñaban las actividades principales que se les adjudicaban únicamente a los varones, por ejemplo cazar para poder abastecer a sus futuras familias y apoderarse del status de

hombre adulto para poder mantener el orden patriarcal, es por esto último que la duración podía alargarse bastante.

Con respecto a lo anterior, uno de los objetivos principales del Hain era mantener el patriarcado, es decir, dominar a las mujeres en su totalidad a través del *secreto* el cual consistía en engañarlas haciéndoles creer que todos los *shoort* -espíritus que representaban durante la ceremonia- aparecían realmente. Ellos se justificaban en base al mito de la época *hoowin* cuando las mujeres lideraban, en otras palabras, la era del matriarcado; en aquellos años eran ellas quienes encarnaban a los espíritus con la intención de asustarlos y así los hombres se enfocaban en desarrollar las tareas domésticas dentro de sus chozas, mientras éstas producían la ceremonia.

Chapman (1989) menciona la época del Hoowin como un tiempo mítico, en el cual gobernaban las mujeres, obligando a los hombres a realizar las tareas domésticas y cuidar a sus hijos. Por el contrario, las mujeres ocupaban ese tiempo en realizar y asistir a sus chozas ceremoniales, dónde no se les permitía, si quiera, acercarse a los hombres, de lo contrario, ellas podían darles incluso la muerte, sin embargo, a ellos ni se les ocurría acercarse, ya estaban muy ocupados atendiendo a las mujeres. La jefa y chamán más importante como figura femenina era Xalpen, la luna, era ella quien decidía todo lo que sucedía dentro y fuera de la choza ceremonial. Es tanto el respeto que existe hacia Xalpen que incluso después del triunfo de los hombres, ella sigue siendo una figura respetada y temida por todos, sin embargo, los hombres, quienes se dan cuenta de lo que está sucediendo deciden matar a Xalpen y a todas quienes habían sido iniciadas en esta ceremonia para que nunca más vuelva a suceder lo que les sucedió a ellos.

Ésta se desarrollaba en tres espacios principales: el campamento, el escenario y la choza ceremonial. En primer lugar, los *klóketem* eran trasladados por sus madres,

quienes no se esforzaban por ocultar su angustia, desde el campamento a una choza dónde únicamente serían preparados y maquillados para comenzar esta ceremonia, al mismo tiempo los hombres que se encontraban dentro de la choza ceremonial esperando a los jóvenes comenzaban a cantar generando una atmósfera y al mismo tiempo dando aviso a que observaran a los klóketem cuando iniciaran su recorrido a la choza ceremonial.

La información que mencionamos anteriormente y que se utilizará en esta investigación sobre la ceremonia Hain será principalmente de la especialista en el tema: Anne Chapman en los libros *Fin de un mundo* (2012) y *Hain (2009).* Además otros autores cómo: Martin Gusinde -sacerdote, misionero y etnólogo- quien produjo y presenció el **último hain**[1] en 1923 para obtener registros fotográficos y material sonoro, incluyendo a Lucas Bridges quien fundó la estancia Viamonte en la costa de tierra del

fuego para entregar refugio a las familias Selk'nam debido a la masacre que realizaron los colonos desde su llegada. En cuanto la ceremonia Hain, se comprende que es un rito de pasaje que consiste en el paso de los jóvenes Selk'nam a la adultez, se considera como una especie de escuela donde se les enseñaban sus deberes y valores, y además se les revelaba el principal secreto del patriarcado. Por lo tanto, considerando el conocimiento antropológico que existe sobre esta ceremonia, es que se desata la

[1] La investigación de Anne Chapman se basa principalmente en el registro de Gusinde (1923) y en la experiencia que tuvo al convivir con Angela Loij y Lola Kiepja, la segunda fue la última mujer chamán que alcanzó a presenciar en gran medida las tradiciones Selk'nam propias de su cultura.

problemática a tratar en esta investigación, debido a las definiciones y conceptos teatrales que se utilizan desde la antropología.

2. Problematización

Para comenzar es necesario señalar que existen diversas investigaciones desde la antropología que se han llevado a cabo en torno al pueblo Selk'nam y la ceremonia del Hain. Anne Chapman es una de las principales referentes, gracias a sus textos: *Fin de un mundo* (2012) y *Hain* (2009), el primero se basa en su estadía en la isla Tierra del fuego, allí convivió junto a Lola Kiepja y Angela Loij, mujeres Selk'nam y chamanas de la comunidad. El segundo se enfoca en las investigaciones de Martín Gusinde, sacerdote y etnólogo salesiano que no solo documentó la ceremonia, sino que fue iniciado en el Hain realizado en 1923 y además entrega registros fotográficos.

Otro autor relevante desde la antropología es el pastor Lucas Bridges (1952), quien fundó la estancia Viamonte en la costa de Tierra del Fuego para entregar refugio a las familias Selk'nam que estaban siendo diezmadas por el colonizador, comerciantes, estancieros y buscadores de oro, cada cual con tropas de mercenarios a su cargo para limpiar el territorio de indígenas.

Por otra parte, existen investigaciones desde la disciplina teatral que asocian la cultura Selk'nam con el teatro, como la de Claudia Cattaneo (2003), quien realizó una Tesis de Magister en Dirección Teatral en la Universidad de Chile, basada en el rito, mito e historia del pueblo Selk'nam para inspirar una estructura teatral ritual, centrándose en las circularidades de los movimientos y en la cosmovisión de este pueblo. De esta tesis surge la obra experimental 'Kiepja: la hija de la Luna', presentada durante el año 2004 en la Escuela de teatro de la misma Universidad. Esta tesis servirá como fuente de información, puesto que es rica en detalles y hace una asociación entre la ceremonia y el teatro.

Desde Argentina, Seibel (2002) expone que la ceremonia Hain expresa rica teatralidad y que es urgente reescribir la historia del teatro para incluir esta ceremonia dentro de sus

orígenes, sin embargo no menciona cuales son los elementos que la hacen comprenderse como un espacio de representación teatral.

Retomando la perspectiva antropológica, autores como Chapman (2012, 2019), Gusinde (1923) y Bridges (1952) mencionan la choza ceremonial como un escenario, a los espíritus del Hain como personajes, añaden también que existía un director de las escenas, pese a esto no se ha fundamentado desde el teatro porqué la choza podría comprenderse como escenario o porqué los espíritus pueden ser personajes debido al uso que los selk'nam le otorgaban. Es así que es relevante que se realice esta investigación, ya que es pertinente definir los elementos de la ceremonia y realizar un marco comparativo para indagar su asociación a la representación teatral.

Cuando se habla de espacio de representación teatral, se entiende que la representación es la acción de representar algo o alguien mientras otro observa; y para esta investigación se considera que la acción de representar algo no se ejecuta únicamente en un **edificio teatral**, ya que en el momento en el que surge la representación teatral, cualquier espacio se vuelve lugar para la **acción escénica.** Esta idea será una de las nociones principales a desarrollar en esta tesis.

Por consiguiente surge esta problemática que es una de las preguntas que pretende responder en esta investigación, para ello se formula la siguiente pregunta:

¿Cómo la utilización del espacio ceremonial Hain del pueblo Selk'nam de Tierra del Fuego se puede comprender como espacio de representación teatral?

3.Pregunta de investigación

¿Cómo la utilización del espacio ceremonial Hain del pueblo Selk'nam de Tierra del Fuego se puede comprender como espacio de representación teatral?

A demás se desprende la siguiente pregunta:

3.1Pregunta Orientadora:

¿Qué aspectos de la representación teatral se encuentran en esta ceremonia?

Estas son algunas interrogantes que pretenden responder esta tesis. Es por esto que se plantean los siguientes objetivos, que van a guiar el proceso de la investigación.

4. Objetivos

4. Objetivo General:

Analizar la utilización del espacio ceremonial Hain de la cultura Selk'nam de Tierra del Fuego, para comprenderlo como espacio de representación teatral.

Objetivos específicos:

4.1 - Reconocer cuales son los elementos que componen un espacio de representación teatral.

4.2 - Identificar los elementos que componen el espacio ceremonial Hain.

4.3 - Descubrir que elementos de la representación teatral se reconocen en el espacio ceremonial Hain para demostrar que éste era un espacio de representación teatral.

5. Justificación

Ante todo es necesario mencionar que la cultura Selk'nam ha sido olvidada para el Estado chileno hasta el año 2020, ya que recién en esta fecha la Cámara de Diputados aprueba el proyecto que incluye a este pueblo entre las etnias reconocidas para el Estado (el desconcierto, 2020). Asimismo se consideró durante mucho tiempo que ésta era una cultura extinta, sin embargo este proyecto evidencia el genocidio que hubo hacia este pueblo, diferenciando la idea de exterminio ya que ésta anula la posibilidad de que existan aún descendientes de ésta etnia.

Por otra parte, en el curriculum escolar de segundo básico en la asignatura de Historia se educa sobre este pueblo, con el objetivo de: "Distinguir los diversos aportes a la sociedad chilena proveniente de los pueblos originarios (palabras, alimentos, tradiciones, cultura, etc.) y de los españoles (idioma, religión, alimentos, cultura, etc.) y reconocer nuestra sociedad como mestiza." (Curriculum Nacional, p.48) hay que destacar que se enseña con el nombre de "Onas" que significa hombre en la lengua yagán, quienes llamaban a los Selk'nam así por ser de otro pueblo, por ende los colonos al escuchar ese apodo se apropiaron de él y comenzaron a llamarlos así. Esto trajo como consecuencia que este pueblo no fuera reconocido por su propio apelativo lo que ya se considera una desvalorización y poco interés del estado hacia esta etnia.

Esta investigación puede aportar desde las artes en la educación escolar de las niñas y niños para que tengan la posibilidad de conocer esta etnia por medio de la relación que existe entre la representación teatral y la ceremonia, así se puede generar una actividad lúdica que permita reconocer y valorar la riqueza artística de esta cultura, ya que según Dánae Fiore (2003, citado en Correa y Flores 2005) ha sido destacada y reconocida desde un punto de vista occidental y estético durante el siglo XXI. Esta afirma

que es debido a las pinturas corporales que son extremadamente poderosas y atractivas, tanto visualmente como por el misterio que hay en su carga simbólica Incluyendo además el conocimiento de los elementos de la representación teatral que se reconocen en el Hain por ejemplo, las máscaras.

Son éstas últimas las que abren una nueva posibilidad de investigación desde el teatro, considerando que cada espíritu representado en la ceremonia Hain lleva una máscara en particular la cual desarrolla una propia manera de caminar, de moverse y de relacionarse con las demás personas, lo que se considera como un arquetipo de personaje al igual que sucede en la comedia del arte. Es por esto que esta investigación se considera un aporte para reconocer esta cultura desde otra perspectiva y al mismo tiempo relacionarla con la disciplina teatral abriendo nuevas perspectivas de investigación relacionando el pueblo Selk’nam con el teatro.

6. Marco teórico:

En el siguiente apartado se detallarán los ejes principales que responden a esta investigación, es decir, que son necesarios abordar para comprender y responder la presente interrogante, para esto se considera fundamental definir que se entenderá por: 1. representación teatral y qué roles la componen; 2. espacio ceremonial; y por último 3. Espacio ceremonial Hain y su contexto histórico.

6.1 Qué es representación teatral:

Para comenzar es necesario revisar algunos autores que comprenden la representación teatral y que entregan una definición que aporta al desarrollo de esta investigación, revelando los roles fundamentales que la constituyen y otros componentes importantes que le conceden atisbos de su presencia. En relación con esto, se puede identificar la acción de hacer “algo” para ser visto por otra persona. Goutman menciona en Villegas que un acto de representación se asocia al término de teatralidad: "La teatralidad es para el espectador el registro de una relación diferente de la cotidiana, un acto de representación, la reconstrucción de una ficción...” (Villegas, 1996, p.9) De acuerdo a Goutman (1996)se considera que la teatralidad responde a un acto de representación y viceversa, es construir una realidad por medio de la ficción, es diferenciar ese espacio diferente al cotidiano debido a lo que ocurre en el sitio, en otras palabras es un lugar diferente al cotidiano, con valor único pese a que se reconstruya una ficción, aquella se vuelve realidad en el instante en que sucede.

Por otra parte se comprende la representación teatral como la acción de representar algo o alguien mientras otro observa; y para esta investigación, se considera que la acción de representar algo no se ejecuta únicamente en un *espacio escénico*, ya que al momento en que surge la representación teatral, cualquier espacio se vuelve lugar de la *acción escénica*. Esta idea será uno de los puntos principales a desarrollar en la presente investigación y que se expondrá más adelante.

Para que ésta surja es necesario que estén presentes tres roles fundamentales: quien represente, un espacio escénico, y quien observe esta representación; así mismo, la representación es un suceso único e irrepetible. Pese a que imite un suceso que ya sucedió, es necesario aclarar que lo que sucede en el espacio escénico, mientras se ejecuta la representación, siempre estará en presente, en el aquí y ahora, sucediendo en este instante. Por lo tanto, no significa imitar un suceso que ya existe, es decir, es volver a vivir un suceso.

Pavis (1996), define la representación en el espacio escénico como un *suceso único*, que se construye a sí mismo y que no imita un mundo de ideas. Es necesario aclarar que menciona tres definiciones distintas sobre la representación teatral, ya que en cada lengua se lo otorga una interpretación única a este concepto: en francés la idea de representación es sobre algo que ya existe y a la vez, puede incluir todo aquello que alguna vez existió, ya sea en un texto o en una tradición teatral para ser presentada en el mismo instante de la representación como una creación propia.

En alemán -*Vorstellung, Darstelling o Auffübrung*- es una imagen que hace referencia al espacio, "*colocar aquí*" o "*poner delante*" de este modo se enfatiza el frente de la obra o producto teatral, para así ser exhibido y observado por otro. (Pavis, 1996, p. 397). En inglés se utiliza la idea de *performance*, ésta se enfoca en el acto de la

presentación misma, además incluye el escenario y todo lo que conlleva el trabajo previo a la presentación (Schechner, 1977 citado en Pavis 1996. P. 397). En relación a estos tres conceptos que el autor describe según el idioma, es que este proyecto de investigación pretende rescatar cada una de las ideas que las definiciones de representación teatral proponen: representar algo que existe o existió, poner delante para ser observado por otro y el acto de presentación misma. Se considerarán entonces, para identificar y relacionar el desarrollo de una posible representación teatral en el espacio ceremonial hain.

Otra característica de la representación teatral que considera Pavis (1996), y que de acuerdo con él, es que esta será siempre un suceso en presente, una experiencia que corresponde al instante en que se presenta, una vivencia que sólo y únicamente responde al momento en que se ejecuta la acción de representar. Ésta puede inspirarse en distintos contextos espaciales y temporales, puede incluso estar situada en un espacio y tiempo ficticio, pero siempre estará representada en el aquí y ahora:

> [...] es recurrir al tiempo de la enunciación para mostrar alguna cosa y, por tanto, insistir en la dimensión temporal del teatro. Así pues, la representación no es, o no únicamente, el espectáculo; es hacer presente la ausencia, traerla de nuevo a nuestra memoria, a nuestra temporalidad (y no sólo ante nuestros ojos). (Pavis, 1996, p. 398)

Por lo tanto, hacer presente la ausencia es traer a este momento todo aquello que no estaba, es decir, se puede revivir un suceso del pasado que haga presenciar y experimentar sensaciones que están en la memoria, o incluso, crear aquello que estaba ausente, que no existía y permitir que exista. Es así como el ser humano, ha necesitado la representación como medio de comunicación y educación durante toda la historia:

pueblos originarios como la cultura selk'nam la utilizaban para educar y/o comunicar sus mitos y ritos para explicar sucesos y/o tradiciones locales.

Por otra parte, Geirola (2000) en *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)* menciona que la representación es inherente al ser, es algo natural del ser humano y que a lo largo de la historia han existido distintas culturas que ejecutan la acción de representar, aunque no correspondan a lo que *hoy* -siglo XXI- se entiende por teatro. Para ello, menciona que Aristóteles: "-pensaba que imitar era connatural al hombre- o social ahistórico, que siempre estuvo en cualquier tiempo y lugar al servicio de alguna naturaleza, esencia o necesidad humana que no sabría hallarse sin él" (Geirola, 2000, p.27).

Continuando con este autor y de acuerdo a las reflexiones que expone a partir del postulado de Aristóteles, en esta investigación no se considera pensar que la representación teatral pertenece exclusivamente al teatro, ya que esto niega que puedan existir otras formas de representación y teatralidades que respondan a un contexto histórico y sociocultural, distinto al que se comprende como teatro. Esto sería reprimir y obviar ciertas prácticas humanas que se han asociado a la esencia del ser. Para ejemplificar este hecho desde el teatro se utilizará la referencia del capítulo de teatro sagrado de Brook (2015), dónde afirma: "el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible, no debemos olvidar que, a excepción de ciertos teatros orientales, dichos ritos se han perdido o están en franca decadencia" (p.38). El autor, señala que encarnar lo invisible se puede considerar como el hecho de que representar algo, puede transmitir imágenes claras y concretas, permitiendo ver a quienes presencien la situación lo que está sucediendo en el imaginario de quien ejecuta la acción, por otra parte la

ritualidad ha sido parte de la existencia humana desde tiempos pre-históricos, retomando a Aristóteles como el inicio de representación, teniendo como punto de partida la ritualidad.

Pese a que se encuentra en decadencia la ritualidad como menciona Brook (2015), se considera una responsabilidad desde el mismo teatro para que ésta permanezca en la vida de las personas. Así lo plantea: "se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas" (Brook, 2015, p.38). Tal como señala el autor, se estima que el acto de asistir al teatro debe afectar la vida de las personas, es necesario que las modifique, no se comprende la idea de que no suceda nada en los espectadores teatrales, quizás esa acción que transforma a quienes asisten al teatro es la ritualización que este puede generar en el público.

Sin embargo, las representaciones teatrales desde su origen ya son *per se* ritualidades, pese a que se culpe a los artistas por no acercarnos a esta ritualidad:

> Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer «algo» por tenerlos, y culpamos a los artistas por no «encontrarlos» para nosotros. A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente. Y tras años y años de imitaciones cada vez más débiles y pasadas por agua, hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de un teatro sagrado. Lo sagrado no tiene la culpa de haberse convertido en un arma de la clase media para que los niños sigan siendo buenos. (Brook, 2015, p.39)

Es decir, el ser humano desde tiempos prehistóricos hasta la actualidad – Siglo XXI- ha sentido la necesidad de tener ritos. Estos han variado según cada contexto y utilizados para distintos fines, otorgandoles diversos significados. Por otra parte, algunos creadores(as) teatrales han intentado plasmar nuevamente la esencia del rito o de lo que éste genera en las personas, pero esto no ha sido posible ya que esos ritos creados, muchas veces carecen de significancia y filosofía que complementen la ceremonia. Finalmente lo que podría convertir una obra teatral o una representación en un espacio sagrado, termina siendo una estética forma externa que escasea de contenido interno, debido a esto se responsabiliza a los artistas por no poder generar ese ritual que movilice las emociones y sensaciones internas de cada ser.

Hay que destacar que Brook que en una traducción del inglés de Shakespeare a francés -pese a que el mismo refiere que éste último carece de palabras para la traducción- encuentra tres conceptos de uso cotidiano que reflejan las posibilidades y problemáticas del hecho teatral. Estas son: 1. *Repetition* (ensayo); 2. *Representation*, 3. *Assistance* (público). La primera se refiere a la disciplina que existe día tras día, hora tras hora, de repetir y trabajar duro, incluso ese mismo aspecto mecánico de repetición logra generar ideas creadoras. A su vez Brook (2015) agrega:

> La repetición niega lo vivo, como si una sola palabra nos mostrara la esencial contradicción de la forma teatral. Para evolucionar hay que preparar algo y esa preparación a menudo exige volver una y otra vez sobre lo mismo. Completada, necesita que se vea y evoque una legítima exigencia a repetirse de nuevo. (p.137)

De acuerdo con Brook (2015) la repetición se podría comprender como un concepto que niega lo vivo, generando así una contradicción importante con el hecho

teatral, sin embargo, es fundamental la repetición para lograr un entendimiento completo de las ideas y acciones, y como él mismo menciona anteriormente, esta repetición continua es creadora, lo que permite ir descubriendo y (re)descubriendo constantemente detalles genuinos en la forma de interpretar y comprender, que aportan solidez y viveza a la hora de la representación.

Ya que como menciona Heráclito (s.f.) ‘ “todo se mueve y nada permanece” y, comparando los seres con la corriente de un río, añade: “no podrías sumergirte dos veces en el mismo río”’ (Heráclito, s.f., citado en Platón 402a en Sztajnszrajber,.2016. S.p) Se puede repetir incontables veces la misma acción o inclusive el mismo texto pero nunca será dicha ni ejecutada de la misma manera, pese a que sea la misma persona quien interpreta, es decir, la reiteración de la acción y el texto nunca será de la misma forma, siempre habrán movimientos internos que permiten -retomando a Brook- esa posibilidad creadora que genera la repetición.

Por otra parte, es la representación la que logra responder a esa contradicción que refiere el director. Es así como lo describe Brook (2015) : “Una representación es el período de tiempo en que algo se representa, en que algo del pasado se muestra de nuevo, en que *es* ahora algo que fue” (p.137). En palabras del director, la representación, anula el tiempo y niega esa diferencia entre el ayer y el hoy, ya que toma las acciones y las revive en todos sus aspectos. Y a su vez alega ser hacedora del presente, cualidad que le otorga la renovación de la vida.

De acuerdo con el autor, la particularidad de la representación es pertenecer siempre al presente, pese a que exista una repetición previa que hace de la ejecución de una acción, una reiteración que podría ser considerada como poco viva, sin embargo ésta

logra revivir todo asunto que pudo haber estado en decadencia o incluso muerto. Al mismo tiempo Pavis (1996) de igual modo considera que este acto al ser realizado se encuentra en el presente, en el instante mismo en que está siendo ejectutado, en el ápice en que deviene la actividad.

Y por último, el concepto que termina por concretar el hecho y representación teatral según el director y dramaturgo Brook (2015) es el público, de acuerdo a las distintas traducciones que existen sobre este concepto, hay una que destaca para el autor que es: "*j'assiste a une piéce,* es decir, asisto al teatro". El actor prepara un acto, ensaya, repite, emprende la tarea de captar algo que se transforma en el viaje de encarnarlo. Sin embargo no es ahí cuando se genera la representación; para Brook (2015, p.137) se logra cuando hay un público que observa el suceso, así lo define:

> Cuando el actor se halla ante el público comprende que la transformación mágica no se realiza mediante la magia. Cabe que los espectadores claven la mirada en el espectáculo, a la espera de que el intérprete haga todo el trabajo y, ante esa pasividad, es posible que el actor no ofrezca más que una repetición de ensayos. (2015, p.138)

Es decir, esa transformación que sucede desde la repetición para llegar a la representación solo se logra mediante la presencia del público, en el momento en que el espectador está totalmente atento y espectante a apreciar todo lo que el intérprete tiene para entregar es justamente ese el punto exacto para que comience la repetición del actor - se entiende esa repetición como el revivir cada acción y texto en el momento presente- y finalmente lograr la representación.

Brook (2015) menciona que los intérpretes muchas veces clasifican al espectador como “malo” si es que éste no reacciona o no tiene toda su atención en él; por otra parte hacen referencia a una “buena noche” cuando sienten el goce, deseos, concentración y mirada intacta en el escenario, es ahí cuando según el director, la repetición se convierte en representación. Asimismo lo que es presente para el actor, también lo es para el espectador. Ya que como argumenta el autor de una manera clara y concisa:

> También el público ha sufrido un cambio. Ha llegado de la vida exterior, que es esencialmente repetitiva, a un lugar en que cada momento se vive con mayor claridad y tensión. El público asiste al actor y, al mismo tiempo, los espectadores reciben asistencia desde el escenario. (Brook, 2015, p.139)

Hay que destacar la idea de que el público transita por distintos lugares al igual que el intérprete, pues viaja emocionalmente junto a él, es decir las sensaciones que está teniendo el intérprete deben ser totalmente genuinas y compartidas para que así el espectador logre habitar ese espacio sensorial en conjunto con el actor o actriz.

Considerando los postulados mencionados anteriormente se comprende la representación teatral como; 1. Una actividad inherente al ser humano; 2. Un súceso que ocurre siempre en presente; 3. Una acción que debe ser ejecutada en un espacio; 4. Siempre debe existir un intérprete; 5. El público es un rol fundamental que tiene que estar presente para que se logre la representación teatral; y finalmente, 6. Se logra por medio de ensayos previos.

A continuación se considerará fundamental reconocer cada uno de estos puntos pertenecientes al concepto de representación teatral para así, más adelante lograr identificarlos en la ceremonia del Hain, por lo tanto para poder comprenderlos es necesario definir y analizar el segundo eje que se incribe en esta investigación, el espacio ceremonial.

6.2 Espacio Ceremonial:

En primera instancia se va a definir el concepto espacio ceremonial, éste corresponde al segundo eje principal que guía esta investigación, por ende se considera fundamental revisar algunos autores que entreguen definiciones de cómo comprenden este espacio, para así posteriormente ir encontrando la propia definición que responda a esta tesis.

El espacio ceremonial se puede concebir como el lugar físico en el cual se ejecuta una ceremonia, también como una forma de comprender los pasos a seguir y/o momentos que ésta debe tener y realizar. Hay que destacar que éste momento puede desarrollarse siempre que haya presencia de lo sagrado, si no existe la convicción de esto, entonces no podrá desenvolverse dentro de éste espacio. La ceremonia trae consigo filosofías, cosmovisiones y cosmogonías que son propias de la cultura que la ejecuta, lo que permite reflejar la visión de universo, mundo y dios que ésta tiene.

Se entiende espacio como el lugar y tiempo que hay entre los sucesos que son propios de la ceremonia y todos los momentos que deben ser elaborados para que ésta pueda ser realizada, al mismo tiempo, se considera que el conjunto de formalidades o solemnidad que debe estar presente en este acto, es debido a la presencia de lo sagrado que se manifiesta de manera intrínseca en toda ceremonia.

Eliade en 1981 menciona que se tiene concepción de lo sagrado debido a que éste se manifiesta a través de diferencias explícitas de lo profano y nombra este suceso sagrado como una *hierofanía*, que desde su origen etimológico es *que algo sagrado se nos muestra*. En otras palabras, es la revelación de lo sagrado y ésta puede manifestarse a través de obejtos, piedras, árboles, animales e incluso personas según la cultura y religión. Hay que tener en cuenta que la historia de las religiones, desde las más primitivas a las más elaboradas, está compuesta por un conjunto de hierofanías que se manifiestan. Como expresa Eliade (1981): “Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano»” (p.10). Es así como a diario se convive con distintas hierofanías que pueden pertenecer o no a una religión específica, por ejemplo para los cristianos y católicos son una manifestación de hierofanía las figuras de la virgen, jesús, las cruces o santos que se representan por medio de figuras o imágenes; por otra parte a lo largo de la historia algunas piedras han tenido un rol importante dentro de ciertas creencias metafísicas e isótericas, por ejemplo al cuarzo se le atribuye poder energético, restaurador y sanador, este pensamiento no es excluyente de acuerdo a la religión, ya que se observa en personas de diversas creencias.

Continuando con Eliade (1981), plantea que para el occidental moderno es díficil aceptar que para un grupo determinado de personas existan diversas manifestaciones de lo sagrado en una piedra o un árbol, sin embargo según lo que expresa no se trata de venerar o admirar el árbol o la piedra en si misma, ya que no significa que sean sagrados si no que son una hierofanía, es decir, muestran algo que ya no es ni piedra ni árbol; muestran lo sagrado. Para explicar la idea el autor agrega el término: *ganz andere*, que en aléman significa completamente diferente, que en relación a lo anterior lo que se comprende como sagrado es aquello que se exhibe de una manera *completamente diferente* a lo cotidiano, a lo <<natural>>.

Hay que destacar en palabras de Eliade que cualquier objeto puede convertirse en uno sagrado, sin embargo no se convierte en *otra cosa*, sigue siendo -aparentemente- una piedra, pero para quienes la distinguen como sagrada, ésta se revela y transmuta. El autor propone que: "para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía." (Eliade, 1981, p.11) De acuerdo con el autor, para occidente moderno es más complejo comprender que lo sagrado pueda manifestarse a través de diferentes elementos de la naturaleza, como un árbol o una piedra. Se piensa que es debido a las creencias religiosas que este sector posee, ya que predomina el cristianismo y en particular la iglesia católica, a causa de que ha existido una occidentalización en otros territorios, se ha ido perdiendo la visión ritualesca inherente al ser.

Asimismo para quienes tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en si misma puede ser una revelación de hierofanía, es por esto, que las culturas originarias rendían homenajes y realizaban ritos en concordancia con la naturaleza y los significados que para

éstos tenían, y en algunos casos tienen. Por otra parte la ceremonia es a su vez un rito, se comprende rito como ceremonia o costumbre y al mismo tiempo como un conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas. El rito se se piensa como una manifestación del mito, teniendo en cuenta esto, el rito y la ceremonia han sido parte fundamental de la historia y cosmogonía de diversas culturas y pueblos originarios.

> El ritual ceremonial humano no es una simple institución exclusiva del hombre sino más bien un nexo de variables compartidas por otras especies... puede trazarse la progresión evolutiva de conducta ritual desde que surge la formalización, pasa por la coordinación de conducta ritual hasta llegar a la conceptualización de esas secuencias y al momento en que el hombre les representa a otro. Es un bailarín, un sacerdote, un guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción lograda, un acto. (Schechner, 2000 p. 219 citado en Polanco 2019, 11,12)

Tal como menciona Schechner el ritual ceremonial humano puede ser un nexo con otras especies o incluso una inspiración para la conducta ritual basada en lo que la propia cultura considera sagrado, además el rito debe pasar por una coordinación para definir las secuencias que se deben realizar en la ceremonia. Sin embargo no busca más que ser una acción, es unicamente lo que está siendo representado, y de acuerdo con Eliade (1981), esa conducta y secuencias por las que debe transitar el rito, son una manifestación de hierofanía, ya que se percibe una serie de comportamientos que no son cotidianos, es decir, se transforma y transmuta a un acto sagrado. Así, como exponen los autores, la ritualidad no es una conducta exclusiva del ser humano, esto se relaciona directamente con Eliade (1981) ya que éste plantea:

> A continuación se erigirá un altar y alrededor de este altar se construirá el pueblo. En todos estos casos son los animales los que revelan la sacralidad del lugar: los hombres, según eso, no tienen libertad para *elegir* el emplazamiento sagrado. No hacen sino buscarlo y descubrirlo mediante la ayuda de signos misteriosos. (1981, p.19)

En palabras de Eliade (1981), se considera que la misma naturaleza es quien va revelando las circunstancias de hierofanía a un pueblo, entregandole símbolos que lo ayuden a construir estos espacios ceremoniales. El ser humano es quien busca esos signos que irán manifestando que lugares son diferentes a los naturales, es decir sagrados, hay que destacar que los signos y simbolos que manifestan la sacralidad de un espacio, son y serán mediante acuerdos culturales que consideren las demostraciones sacro.

Por otra parte se encuentra Foucault (1966), quien tiene cabida en esta investigación, ya que menciona en sus conferencias radiofónicas sobre utopías y heterotopías, que existen ciertos espacios específicos que dentro de sí tienen poderes y fuerzas propias. Así lo hace notar en:

> [...] entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contraespacios. Los niños conocen perfectamente dichos contra-espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín; por supuesto, otra de ellas es el granero o, mejor aun, la tienda de apache erguida en medio del mismo; o bien, un jueves por la tarde, la cama de los padres. (1966, p.3)

Interpretando a Foucault (1966) existen ciertos espacios diferentes a los comunes, a éstos les llama los contra-espacios, ya que por alguna razón se les otorga un poder diferente al resto de los lugares, esa atribución responde a una experiencia propia que se manifiesta a través de acuerdos culturales que clasifican que corresponde o no a un espacio sagrado. Este es el punto de encuentro con Eliade (1981), ya que considera la hierofanía, como una manifestación que se revela de acuerdo a las creencias propias y sacralidades que cada persona considera, es decir, cada ser le otorga un poder particular al espacio de acuerdo a las manifestaciones hierofánicas que ha vivido por medio de diversos signos o símbolos culturales que se comprenden como sacro. Asimismo el filósofo agrega que éstas heterotopías pueden clasificar a las sociedades que las constituyen, es decir:

> Quizás podríamos clasificar las sociedades según las heterotopías que prefieren, según las heterotopías que constituyen. Por ejemplo: las sociedades dichas primitivas tienen lugares privilegiados o sagrados, o prohibidos -al igual que nosotros, de hecho- ; pero esos lugares privilegiados o sagrados por lo general están reservados a individuos, si ustedes quieren, en "crisis biológica". (Foucault, 1966, p.4)

En efecto, las sociedades podrían ser clasificadas según esos contra espacios que prefieren o que establecen. ¿Quién define esos contra espacios? Esos lugares pertenecen a decisiones privilegiadas, dónde solo algunas personas tiene acceso, en este caso la ceremonia Hain puede comprenderse como un contra espacio, ya que es un lugar sagrado y al mismo tiempo prohibido para mujeres y niños, solo algunos pueden ser parte de esta ceremonia y son -en cierto modo- los hombres quienes definen a aquellos que pueden ser

parte de este rito de pasaje para pertenecer a la parte privilegiada del pueblo siendo además, digno de deberes y derechos que propone la comunidad.

En cuanto a los ritos de paso o pasaje se considera que es un periodo de transición, en el cual la persona que lo realizará tendrá un cambio y transformación de un estado a otro, Turner (1988) señala que estos ritos transitan por distintas fases y para argumentar menciona a Van Gennep (1969), quien ha demostrado y clasificado éstas tres fases en: Separación, margen o limen (liminalidad) e integración. La primera fase, es el momento en que éstas personas privilegiadas como menciona Foucault son separadas del resto de la comunidad para ser sometidas a la iniciación o rito de transción, dejando atrás la estructural social-cultural que comprendía. En segundo lugar se encuentra el periodo Liminal, el cual es ambiguo, ya que este mundo no tiene ninguna cualidad o muy pocas, del estado anterior, se le considera el "pasajero" y en la tercera fase la transición se consuma, es decir la persona ya es iniciada o ritualizada, por ende se espera de ella que comprenda sus virtudes y derechos y al mismo tiempo, se lo otorgan nuevos deberes que corresponde a ciertas normas o reglas de la comunidad. (Van Gennep, 1969, citado en Turner, 1988)

Así pues, en la ceremonia Hain la primera fase, separación, se ratifica cuando los *kloketem* son separados de sus madres y llevados a la choza ceremonial -espacio en el que solo ellos pueden entrar, además de los organizadores del rito-. Luego la segunda fase, liminalidad, es el período en el cual se realizan las distintas pruebas que debían realizar los jóvenes que serían sometidos a la ceremonia, considerando que este período de transito pudiese durar incluso hasta 5 años. Finalmente la tercera fase, integración, cuando los jóvenes ya se convierten en hombres adultos y deben cumplir con las normas de la comunidad, haciendose cargo en este caso de todo lo que conlleva ser un hombre adulto

Selk'nam, principalmente: Cazar, cómo relacionarse con el resto de la comunidad con respeto y cuidar el secreto del patriarcado.

Por lo tanto, para esta investigación se considera que el espacio sagrado es un espacio inherente al ser, que se manifiesta de acuerdo a la experiencia propia de cada persona y se le otorga un poder según la misma. Es un espacio privilegiado, distinto al resto, un lugar no homogéneo con el cotidiano, es decir no se mezclan, existen ciertas trizaduras que los definen como un espacio y otro. ¿Qué lo hace ser un espacio privilegiado? Las personas que pueden situarse en él, no todos pueden acceder a esos espacios, son solo para algunos y esos mismos definen quienes pueden permanecer o no en ellos, incluso las personas y comunidades pueden clasificarse de acuerdo a los espacios sagrados que forman.

Teniendo en cuenta esto es que existe un grupo de personas que puede participar de algunas ceremonias, en este caso del rito de pasaje, el cual se considera que transita por tres fases principales: la separación, liminalidad e integración; todas las anteriores son fundamentales para comprender y analizar la ceremonia Hain. Ésta última desprende el tercer eje principal que se inscribe en esta investigación, el cual será profundizado a continuación.

6.3 Ceremonia Hain:

La ceremonia Hain es el tercer eje principal a desarrollar en esta investigación, se comprende como el objeto de estudio y por esta razón se considera fundamental contextualizar la ceremonia y la cultura, comprendiendo la complejidad de su carga símbolica, por esto último se considera necesario identificar los espíritus que aparecían en este rito para así poder conocer acerca de la cosmovisión y cosmogonía de este pueblo.

Ante todo, el pueblo Selk'nam, también conocido como Pueblo Ona[2] por los conquistadores cuando llegaron a Tierra del Fuego, fue -en aquellos tiempos- un pueblo recolector, cazador y pescador que habitó la parte norte de la isla grande. Se estima que la población era de 3.500 a 4.000 personas antes de la llegada de los blancos, quienes ocuparon sus territorios y usurparon las tierras de la zona. La llegada de los colonos provocó el fallecimiento de muchos originarios de este pueblo debido a las enfermedades que éstos traían; otros fueron raptados y llevados a Europa para ser expuestos en zoológicos humanos y estaban, además, quienes fueron capturados por cazadores de indios a sueldo, es decir había personas a las que le pagaban por cazarlos. Los valores variaban según las partes del cuerpo: orejas, cabezas, brazos y senos (Chapman, 2012, p.18). Muchos de ellos también fueron llevados a estancias para trabajar -eventualmente- como esclavos, pese a que algunos fueron recibidos por la familia Bridges, quienes brindaron refugio en aquellos tiempos cuando los colonos querían limpiar el territorio de indígenas.

Dentro de las ceremonias y rituales que realizaba esta cultura, existía uno en particular que se destaca de los demás – al ser el más documentado y presenciado por blancos- el rito de paso de los jóvenes a la adultez: La ceremonia Hain. Esta nace como una consecuencia de la

[2] Ona en realidad era una palabra Yagán que significaba hombre, los yaganes la utilizaban para referirse a los selk'nam ya que éstos pertenecian a otra comunidad y habitaban la parte norte de la isla, pese a que se encontraban en la misma isla cada pueblo respetaba sus respectivos territorios -*haruwen*-. Cuando los colonos llegaron por esa parte, oyeron a los yaganes referirse como onas a los Selk'nam y comenzaron a llamarlos de la misma manera. (Selknam en pueblos originarios, 2021)

época *hoowin*[3]*:* cuando las mujeres gobernaban, éstas realizaban una construcción cónica a la que denominaban: la choza Hain, en ella y en la zona del campamento las mujeres representaban espíritus utilizando máscaras y vestuarios con corteza de árboles y pieles de guanaco para asustar a los hombres y así continuar la era matriarcal, lo que nunca se imaginaron era que un pequeño error podría terminar con la vida de todas las mujeres que habían sido iniciadas. Y así fue, se dice que un hombre las sorprendió mientras ellas ensayaban y se quitaban sus máscaras y trajes, éste al verlas se enfureció y corrió a la chozas para comentar la terrible noticia de que los espíritus del Hain eran las mismas mujeres que los representaban, en ese momento comenzó la primera masacre del pueblo Selk'nam, generando el patriarcado y al mismo tiempo, provocando que ellos realizaran esta ceremonia y representaran a los espíritus, utilizándolos para poder asustar a las mujeres y ahora ellos tener el poder de la comunidad, así comenzaron a realizar este rito que Chapman denomina Hain.

Esta ceremonia principal del pueblo Selk'nam era un conjunto de rituales que servían para tres propósitos: 1. Iniciar a los jóvenes Klóketen para ingresar como hombres a la vida comunitaria. 2. Mantener el secreto heredado de la era mitológica matriarcal: que los dioses del Hain eran los hombres de la comunidad, encarnando a sus personajes para mantener el orden patriarcal. 3. Como escuela que duraba entre 3 y 5 años, donde se enseñaba las reglas comunitarias de convivencia y supervivencia.

Esta ceremonia consistía en realizar una serie de ritos y pruebas para iniciar a la vida adulta a los *klóketen* -varones de entre 12 y 14 años en 1923-. Las reglas que se les enseñaba

[3] Tiempo mítico, cuando las mujeres lideraban al pueblo Selk'nam, la época del matriarcado.

dentro de la choza principal Hain, uno de los tres espacios ceremoniales, eran sencillas pero estaban destinadas a mantener el orden social y a asegurar la supervivencia del grupo. Se les enseñaba a cazar para poder abastecer a sus futuras familias, a apoderarse de su status de hombre adulto siempre cuidando y respetando a las mujeres, ancianos y niños. Se les relataba el mito del matriarcado y se les revelaba el secreto del Hain, que era una forma de engañar a las mujeres para mantener el patriarcado, base fundamental de la sociedad Selk'nam.

El mito de la era *hoowin* era la base del secreto, cuando las mujeres lideraban al pueblo y realizaban su propio Hain femenino, ocultándole a los hombres que eran ellas y no los dioses los que aparecían para dominarlos y aterrorizarlos en el campamento masculino. En la época mitológica, eran los hombres los que desarrollaban las tareas domésticas dentro de sus chozas, mientras las mujeres realizaban sus reuniones secretas en la gran choza del Hain (Chapman, 2012 y 2019, Gusinde, 1923).

Los otros dos espacios ceremoniales eran: el campamento donde ubicaban las chozas de las mujeres y niños y el espacio que se encontraba entre el campamento y la choza principal de la ceremonia. En estos tres espacios se llevaban a cabo una serie de ritos de danza, cantos, muerte y resurrección, con apariciones de dioses del inframundo y del bosque, siguiendo un detallado itinerario que era programado por el director de la ceremonia, a estos ritos Anne Chapman (2019) los llama "las escenas del Hain" (p.72) por los relatos que hizo de la ceremonia el sacerdote y etnólogo Martín Gusinde y las informantes de Chapman, principalmente Lola Kiepja y Ángela Loij, últimas representantes no mestizas del pueblo Selk'nam que habían participado en una ceremonia del Hain, pues las mujeres y niños participaban también con cantos y danzas, respondiendo a los espíritus que aparecían en cada 'escena'.

Los espíritus del Hain se representaban usando máscaras, maquillaje corporal, pieles como vestuarios y muñecos gigantes que manejaban varios hombres desde su interior. Dánae Fiore, afirma que las pinturas corporales y sus máscaras son extremadamente poderosas y atractivas, tanto visualmente como por el misterio que existe en su carga simbólica (Fiore, 2005 en Correa y Flores, 2005). Si bien, eran utilizadas en la ceremonia de iniciación de los jóvenes klóketen a la adultez, también las pinturas corporales servían como protección contra el duro clima patagónico, lugar de residencia del pueblo Selk'nam. A su vez, servían como camuflaje durante las cacerías o incluso, como sustituto del baño.

Por otra parte, las máscaras cumplen un rol fundamental en la ceremonia del Hain, ya que gracias a ellas los hombres lograban engañar a las mujeres y niños pequeños al momento de representar a los espíritus y mantenerlas, al mismo tiempo, en la choza ceremonial; también eran importantes para convencer al joven klóketen que ingresaba por primera vez a la choza Hain y que desconocía el secreto: que los espíritus eran los hombres personificándolos. Por ende, la pintura corporal Selk'nam ha llamado la atención de la academia de distintos lugares del mundo, no solo por su belleza, como menciona Chapman (2009), sino, también por la cantidad de símbolos que incorpora desde una fórmula mínima que se basa en dos factores: 1. Diseño, por ejemplo: círculos y líneas de distintos tamaños y formas; y 2. El color, que jugaba con las tonalidades de blanco, negro y rojo. Diseños aparentemente sencillos pero que traen consigo una carga simbólica que narran sobre la cultura y su cosmogonía.

Existen investigaciones dedicadas exclusivamente a la pintura corporal, entre ellas la de Danáe Fiore (2005), Itaci Correa (2005) y Carola Flores (2005), que han aportado valiosa información respecto a la confección de los tintes y a los diseños de cada espíritu del Hain. Sobre las máscaras, la información recopilada se basa en las descripciones de Anne Chapman

(2019) y Martín Gusinde (1923) además de registros fotográficos que el sacerdote Salesiano expone en sus libros. Es importante destacar, que todas las máscaras y tintes fueron confeccionados por los Selk'nam con materias primas de origen natural. Las máscaras selk'nam, a diferencia de la pintura corporal, eran utilizadas exclusivamente en la ceremonia Hain para representar a los espíritus de la era *hoowin* - tiempo mítico-, éstas, eran confeccionadas con recursos naturales exlusivos de la zona y se identifican tres tipos principales de máscaras: 1. Asl, 2. Tolón y 3. Ulen.

La primera, Asl, era una capucha creada con cuero de guanaco que cubría la cabeza completa y se ataba por detrás con tendones de guanaco.

La segunda, Tolón, tenía forma cónica, medía 60 centímetros de alto y era realizada con piel de guanaco o corteza de árbol nativo, se rellenaba con hojas y pasto para darle volumen. A diferencia de la anterior, ésta debia ser sostenida con las manos a la altura de las orejas, ya que no contaba con la estructura y materiales necesarios para ser atada a la cabeza; tenía huecos a la altura de los ojos para que los actores pudiesen desplazarse sin mayores dificultades.

La tercera máscara, Ulen sufrió un cambio con la llegada de los colonizadores, cuenta Gusinde que en el año 1923, era propuesta por un selk'nam del norte de la isla, a diferencia del resto que provenían del sur; ésta era confeccionada con corteza de arbol y rellena con vegetación de la zona, tenía una forma parcialmente cónica y se ponía sobre la cabeza; al igual que la primera, no necesitaba ser sostenida con las manos (Chapman, 2009, p. 58). Los descendientes de esta cultura en, reunidos en la asamblea *telkacher* (Keyuk Yanten, 2021), creada por jóvenes de este pueblo para organizarse y exigir los derechos que tienen como pueblo originario: dejar

de ser considerados como pueblo extinto por el Estado chileno[4], afirman que las máscaras eran fabricadas con dos trozos de cuero unidos en medio, dejando el lado sin pelo hacia afuera, lo que permitía que éstas fuesen coloreadas, incluían agujeros en la boca y ojos. Los colores principales son blanco -para quienes eran perteneciente a los territorios *haruwen* del sur y rojo para los que provenían del norte; generalmente los colores tenían un significado territorial.

Los colores utilizados eran: el negro, que obtenían del carbón, al que llamaban *kar* o *hauk sa'a* y que significaba excremento de fuego; este color correspondía al cielo del norte. El color rojo ladrillo, era obtenido de la arcilla ocre que denominaban *ákel,* mezclada con grasa animal y calentada hasta generar la constistencia adecuada para ser amasada y lograr, así, una bola pequeña que permitiese ser transportada. Este color correspondía al cielo oeste. Utilizaban también el polvo blanco, que obtenían de las canteras de piedra caliza, piedra muy símilar a la tiza, que era molida hasta generar el polvo que introducían en la boca y soplaban sobre el cuerpo, éste se adhería instantaneamente a la piel, gracias a que previamente era empapada con grasa de animal: aceite de ballena de lobo marino o guanaco; éste color pertenecía al cielo del sur.

Hay que destacar que habían arcillas en tonos gris y una gama amplía de rojos, éstas se podían mezclar con agua o saliva para ser utilizadas, pese a que lo más común era mezclarlas con grasa animal. El blanco amarillento, lo denominaron *ko:rri* o *kooré* y éste también era obtenido de las mezclas con diferentes tonos de arcilla; por otra parte, existía también un polvo grisaseo, para obtenerlo utilizaban huesos de guanacos, éstos eran quemados y posteriormente molidos para, finalmente, ser aplicados. Considerando que varios tonos de la gama de colores

[4] Proyecto de ley que se promulgó en el reciente Agosto del 2019.

eran realizados con arcilla, los Selk'nam crearon su propia tecnología para dibujar lineas paralelas en el cuerpo, utilizaban una mándibula de marsopa que permitía ejecutar sus diseños con mayor precisión. Además, los espíritus *K'terrnen* y *Tanu* –representados en la ceremonia Hain- llevaban, como parte principal de su ornamentación, plúmas de aves nativas que eran recolectadas por las mujeres del pueblo (Chapman, 2009).

Otras máscaras utilizadas, escapaban completamente de las mencionadas, como la forma cornuda de la máscara del espíritu Halaháches, también conocido como Kótaix.

Haláches o Kótaix, portaba una máscara confeccionada con una base de un arco forrado de cuero -se pintaba el centro de color blanco y las puntas de color rojo-, a esta pieza se le agregaba una máscara tipo Asl, elaborada con corteza de árboles nativos y rellena con hojas de la zona. En el año 1923, Gusinde afirma que sus cuernos estaban hechos de ramas de árbol nativo – a diferencia de años anteriores- con una prolongación de unos 70 cm de largo. Estaba cubierta de cuero y utilizaba tendones de guanaco pintados de blanco para afirmarla a la cabeza. El fondo de su cuerpo estaba pintado de blanco e incluía seis bandas rojas que lo rodeaban desde el cuello hasta las rodillas. El espíritu representaba a un pececillo cornudo de la zona llamado *háchai.* Hay que destacar, que Gusinde (1923) se refiere a él como un payaso que divertía a las mujeres quienes lo llamaban *Haláches,* mientras los hombres lo llamaban *Kótaix.* (Chapman, 2009, pp.103-104).

El espíritu de Tanu, era representado por un traje grueso que llegaba hasta debajo de las rodillas, con una especie de armazón cónico de 90 cm sobre la cabeza del actor, es distinta a las demás máscaras, ya que es más larga e incluye plumas de áves nativas que la cubrían. Está construida con arcos atados entre sí y cubierta con cuero de guanaco, la parte superior está rellena con pasto, juncos y hojas de la zona; llevaba pintura roja y bandas en diversos tonos de rojo y negro a los que se le adherían plumas. Existían cuatro Tanus, uno para cada cielo. El espíritu Koshménk, por su parte, utilizaba una máscara cónica del tipo tolón al igual que Matan,

se pintaba con dos o tres bandas blancas que comenzaban en la punta de la máscara hasta los genitales o rodillas. Ulen portaba una máscara del tipo ulen (llamada así por este espíritu), hecha de corteza de árbol nativo y rellena de hojas y pasto seco; estaba decorada con tres lineas blancas en la punta y varías lineas verticales de colores que variaban del blanco al rojo oscuro. Esta máscara en particular, no necesitaba tendones que la sujetaran, ya que quedaba firme sobre la cabeza, dejando así las manos libres. Pertenecía a la tierra del norte y Gusinde (1923) asegura que en el Hain de 1923 fue representado, sin embargo, no hay registros de que haya aparecido en alguna ceremonia anterior. (Gusinde, 1923 citado en Chapman, 2009, págs.110-117).

Mátan siempre llevaba la máscara cónica tolón. Según Chapman (2009), Lola Kiepja y Ángela Loij se referían a ella como un espíritu femenino, pese a que Gusinde (1923) afirma lo contrario. En el Hain de 1923, se presentó con el cuerpo pintado de rojo con bandas u óvalos alargados de color blanco, al igual que el diseño de la máscara. Federico Echelaine, descendiente Selk'nam, le dijo a Anne Chapman (2009) que en tiempos anteriores la máscara estaba pintada mitad blanca y mitad negra para recordar al cisne de cuello negro.

(Los Sho'ort, representaban a los siete antepasados mitológicos fundadores del Hain masculino y utilizaban la máscara del tipo Así resultaba más simple realizar una capucha que una forma cónica, como afirman los descendientes de esta cultura, la realizaban uniendo dos trozos de cuero de guanaco, permitiendo una visión clara por los agujeros que le hacían a la altura de los ojos. "Bridges dice haber visto una máscara asl con un pliegue largo que caía por delante, aparentando ser una mounstruosa nariz colgante, pero las máscaras de los sho'ort fotografiados por Gusinde parecen normales" (Chapman, 2009, p.75). Los Sho'ort principales -se encontraban también los subordinados- estaban: el del Sur y el del Norte. El Sho'ort del Sur tenía una banda muy ancha de color rojo que se extendía desde la punta de la máscara hasta la rodilla, incluía manchones blancos asociados al Sur y a la nieve, la cúal llamaban *hosh,* nombre de un chamán de la era *hoowin.* Por otra parte, se encontraba el Sho'ort del Norte llamado *Télil,*

que significa flamenco, según Chapman (2009), la misma Ángela Loij afirmaba que este Sho'ort era pintado de fondo rojo para recordar al flamenco.

Éstos, son sólo algunos de los espíritus que participaban en la ceremonia del Hain, citados aquí ya que en ellos se logran identificar los distintos tipos de máscaras usadas por los Selk'nam en su ceremonia de iniciación. En otros espíritus, éstas tienen alguna de estas tres formas identificadas pero con diferentes y muy diversos diseños de pintura, según el significado cosmogónico de cada uno de ellos. Los materiales que se identificaron en la confección de máscaras Selk'nam, fueron: corteza de árboles nativos, pieles de guanaco, ramas de árboles, pasto y hojas para el relleno, arcos que utilizaban para la caza y, eventualmente, como estructura para darle forma a sus máscaras, arcilla que incluían los tintes naturales y el polvo de piedra caliza para lograr el blanco.

La escena que abría la ceremonia era la entrega de los *klóketen*. Éstos, eran trasladados por sus madres y padrinos (algún hombre anciano y respetado de la familia), quienes no se esforzaban por ocultar su angustia por los peligros a los que sus protegidos se expondrían con la temida diosa Xalpén, Diosa principal que vivía bajo la gran fogata de la choza Hain y que solía devorar a los jóvenes para calmar sus dolores de parto, pues quedaba embarazada luego de tener sexo con los iniciados. Desde el campamento a la choza, recorrían los rostros preocupados de sus madres y de solemnidad de los hombres. Llegados a la choza, solo los padrinos podían entrar, las mujeres debían permanecer a varios metros para no enojar a la Diosa Xalpén. Ya dentro de la choza, los jóvenes eran preparados y maquillados para comenzar su iniciación, al mismo tiempo, los hombres que se encontraban dentro de la choza ceremonial esperando a los jóvenes, comenzaban a cantar y a hablar de lo malvada que era la diosa y que estaba hambrienta esperándolos, generando una atmósfera aterradora que debía ir en aumento.

Llegado el momento, se les explicaba que todo era un engaño y que ahora debían, bajo pena de muerte, jurar que no lo revelarían jamás a sus madres, hermanas, hijas o esposas.

Los hombres que debían representar a los espíritus que aparecían en los tres espacios, eran elegidos con mucho tiempo de antelación, pues se les hacían pruebas para determinar quién lo hacía mejor y luego se preparaban ensayos, se planificaban sus apariciones, se readecuaban las máscaras que serían nuevamente usadas y se reparaban la choza para que no fuera posible que alguna curiosa mujer pudiera ver lo que ocurría dentro de ella.

Chapman (2019) dibuja el espacio ceremonial basada en los registros y dibujos de Gusinde, en ellos, se detalla la ubicación de los tres espacios y la gran choza que tenía siete postes principales que representaban a los grupos familiares que venían de cada punto de la isla.

Por otra parte, las creencias religiosas de los Selk'nam se centraban en una diosa en la que hombres y mujeres creían: Luna, diosa principal de su 'religión' y Sol, esposo de Luna. Ninguno de ellos aparecía ni era mencionado durante la ceremonia.

Por lo tanto se considera que la ceremonia Hain es un rito de pasaje, al cual solo podían asistir los jóvenes kloketem -hombres-, sin embargo mujeres y niños participaban como espectadoras(es) activas(os) realizando cantos y danzas fuera del espacio principal que era la choza ceremonial, existían otros dos espacios, uno de ellos era donde se encontraban las chozas de la comunidad y el otro era el espacio intermedio que existía entre ambos lugares. La choza principal era realizada por los hombres ya iniciados de la comunidad y a ella solo podían entrar los kloketem, ésta era realizada con 7 postes principales que representaban a los primeros

Shoort que la construyeron. A diferencia de la pintura corporal, las máscaras eran utilizadas exclusivamente en esta ceremonia, existían tres tipos principales y se iban mezclando y utilizando distintos colores que terminaban finalmente expresando las diferencias de los distintos espíritus que eran representados, cada uno de ellos tenía su propia forma de caminar, moverse y relacionarse con los iniciados y al mismo tiempo, con los espectadores. Finalmente la ceremonia Hain era una especie de escuela que tenía tres objetivos principales, iniciar a los jóvenes a la adultez, educar a los kloketem y mantener el secreto de la era matriarcal.

6.4 Síntesis teórica:

A continuación se realizará una síntesis teórica sobre los tres ejes principales que inscriben esta investigación. En el primer apartado, en cuanto a representación teatral se consideran los siguientes postulados: en primer lugar se encuentra Goutman (1996) que señala que la representación es una consecuencia de la teatralidad, luego se menciona a Pavis (1996) quien afirma que la representación es un suceso único y en presente, posteriormente se encuentra Geirola (2000) quien -siguiendo a aristóteles- plantea que es una actividad inherente al ser desde tiempos prehistóricos y finalmente se encuentra Brook que de acuerdo con Pavis, sostiene que la representación es un suceso en presente, el cual proviene y al mismo tiempo, escasea de ritualidad. Considerando los postulados mencionados anteriormente se comprende la representación teatral inicialmente como una actividad inherente al ser humano, después como un súceso que ocurre siempre en presente; más adelante como una acción que debe ser ejecutada en un espacio, posteriormente se afirma que siempre debe existir un intérprete y al mismo tiempo, el

público es un rol fundamental que debe estar presente para que se logre y finalmente, comprender que se logra por medio de ensayos previos.

Por otra parte en el segundo apartado se inscribe en el concepto de espacio ceremonial, en primera instancia se menciona a Eliade, quien postula el término hierofanía, que no es más que su significado etimológico: algo sagrado que se manifiesta, el autor sostiene que éstas manifestaciones varían de acuerdo a la experiencia propia de cada persona. Es decir, para algunos el cosmos completo puede ser una manifestación de hierofanía, cada ser es quien le otorga poder a esas manifestaciones.

De acuerdo con Foucault, son las mismas personas quienes deciden el poder de esos espacios que simultaneamente, son para el autor lugares de privilegios y contra espacios, ya que son diferentes y no homogéneos con el lugar cotidiano, hay diferencias abismantes entre el uno y el otro. Considerando estos lugares como espacios de privilegios, debido a que no todas las personas pueden acceder o ingresar a ellos es que se propone a Turner quien refiere a Van gennep, este último afirma que uno de estos espacios es el rito de pasaje que transita por tres fases: en primer lugar la separación de quienes serán inicados, luego la liminalidad -el espacio ambiguo de pasajero- y por último la integración, que es el momento en que el rito ya se consumó.

Por último, en el tercer apartado se inscribe el eje de la ceremonia Hain, ésta se comprende como un rito de pasaje exclusivamente para jóvenes varones, pese a que las mujeres y niños forman parte de la ceremonia realizando danzas y cantos, existían además tres espacios principales en los que se realizaba esta ceremonia, el primero de ellos es la

choza ceremonial, el segundo lugar era las chozas de la comunidad y el tercer lugar era el espacio intermedio entre los dos mencionados anteriormente. Un elemento primordial presente en la ceremonia eran: las máscaras, ya que a diferencia de la pintura corporal éstas solo estaban presentes en este momento, debido a que era necesarias para representar a los espíritus. Por lo tanto se comprende la ceremonia Hain como una escuela que tenía tres objetivos principales: iniciar a los jóvenes kloketem a la adultez, educarlos y mantener el secreto de la era hoowin, época mítica y matriarcal. Para terminar, hay que destacar un fragmento de los textos de Chapman, quien comparte junto a Garibaldi, quien participó activamente y fue iniciado en la ceremonia:

> Respetar. A nosotros nos enseñaban todo eso; cómo hay que comportarse con la gente, con los ancianos, con las mujeres, con los chicos, con los hambrientos, con los inválidos. Todo eso lo sabemos porque ahí en el Hain nos lo enseñaban todo eso. Y siempre dar lo mejor que uno tiene; no dar lo peor que uno tiene, sino lo mejor, dejarse lo peor para sí mismo. Eso nos enseñaban ahí. (Garibaldi citado en Chapman, 2012, p.50)

Esta definición refleja de manera genuina y sensible lo que significó esta ceremonia para el pueblo Selk'nam y al mismo tiempo, se vislumbra la esencia de esta cultura.

7. Metodología de investigación

En este apartado se definirá la metodología que se utilizará en esta tesis, en primer lugar se expondrá el enfoque desde el cual se va a realizar el análisis de esta investigación, en segundo lugar se enunciará la perspectiva de cual se posiciona este escrito desde el arte, en tercer lugar el paradigma a utilizar -éste refiere al estudio que proporciona una descripción verbal, interpretación o decodificación- y por último, en cuarto lugar se revela quiénes serán los participantes que tienen cabida en esta investigación.

Inicialmente hay que destacar que esta tesis se aborda desde una metodología cualitativa, que según Hernández (2003) ya que utiliza el análisis, la recolección de datos y la comparación para abordar el objeto de estudio, es decir, por una parte se reconocen los elementos que componen el espacio de representación teatral y por otra parte se identifican los elementos que componen el espacio ceremonial Hain, de ahí surge el análisis de la utilización del espacio Hain para poder comprenderlo como un espacio de representación teatral. Es pertinente mencionar que se utilizará la técnica documental y recolección de datos, ya que esta investigación es una monografía.

Luego es importante señalar que esta tesis se posiciona desde el arte con el objetivo de realizar un aporte **para** la disciplina artística, como menciona Borgdorff (2006), “En este tipo, el arte no es tanto el objeto de investigación, sino su objetivo” (p.30), de esta manera busca estar al servicio de la práctica artística generando nuevos vínculos entre el rito Hain del pueblo Selk’nam y lo que se comprende como representación teatral y así ampliar el espectro de origen de la representación teatral, ya que se le otorgará una posibilidad a la cultura Selk’nam que data de hace 12.000 años (Chapman, 2019; 2012). Desde esta perspectiva puede ser un aporte para la disciplina ya

que la cosmovisión y cosmogonía de esta cultura pueden servir de inspiración para que el teatro se encuentre con su origen más puro, el rito.

Posteriormente se distingue el paradigma interpretativo, en este caso es conveniente la fenomenología, ya que se centra según Sandoval (2002) en los cuatro existenciales que refiere van Mannen (1990) : 1. Tiempo, el año en que se realizó el Hain, 2. Espacio, se comprende como el lugar dónde sucedía el Hain y la ceremonia en si; 3. Cuerpo, es quienes realizaron esta ceremonia, el pueblo Selk'nam y por último, 4. Relaciones vividas, como se relacionaba la comunidad al realizar este rito, y qué consecuencias traía en las personas que eran iniciadas.

Por último los invitados a participar de esta investigación serán: documentos que vienen de la antropolgía que ayudarán a comprender el espacio ceremonial Hain, principalmente los textos de Gusinde (1923), Chapman (2012; 2019), Lucas Bridges (1950), Alberto Agostini (1960). Al mismo tiempo se visitará textos provenientes del teatro para definir y describir los elementos que componen la representación teatral y a su vez, escritos filosóficos para descubrir la unión entre el espacio ceremonial y la representación teatral.

Por otra parte se visitarán fotografías, videos documentales y documentos disponibles en los repositorios de museos, entre ellos: el magallánico, precolombino y memoria chilena, es decir esta tesis se basará para la recolección de datos, en una técnica documental. Debido a una búsqueda preliminar de documentos audiovisuales de artes

escénicas inspirados en la cultura Selk'nam, se considera pertinente responder la pregunta de investigación en base a documentos, ya que esta investigación no pretende de ninguna manera imitar o replicar sucesos históricos sobre la cultura o incluso sobre el rito Hain, más bien se busca el análisis del espacio ceremonial y como éste pudo haber sido utilizado como una representación teatral. Es por esto que además es necesario visitar textos testimoniales de la comunidad Selk'nam para develar la voz de esta comunidad que por años ha sido reprimida, censurada y malinterpretada por parte del Estado chileno, permitiendo al mismo tiempo la ursurpación de sus tierras generando un gran genocidio y una idea errónea de exterminio sobre cultura.

8. Análisis y discusión

Para resolver la pregunta de investigación se realizó una búsqueda preliminar de textos, documentos y artículos en distintas bases de datos académicos: Proquest, dialnet, scielo, google académico, memoria chilena, museo de arte precolombino y museo de Magallanes. Teniendo en cuenta los objetivos de la investigación, a continuación, se describe lo encontrado en torno a el siguiente punto: Estudios de la cultura Selk'nam desde las artes. Posteriormente, el siguiente apartado se enfocará en la relación entre rito y teatro, para finalmente, enfocarnos en la ceremonia Hain y analizar que elementos de la representación teatral se encuentran presentes en la ceremonia.

8.1 El estudio de la cultura Selk'nam desde las artes

En cuanto al estudio de la comunidad Selk'nam desde las artes se encontraron: a) 13 artículos, b) 2 tesis y c) 1 texto de historia del teatro argentino; en relación a los artículos, se identificaron: 4 análisis fotográficos, 4 provenientes de las artes visuales, 1 análisis de cine explorador, 2 acerca de la pintura corporal, y 1 de identidad y paisaje; por otra parte, una de las tesis proviene del área de arquitectura y la otra al igual que el texto de historia provienen de la disciplina teatral.

En lo que respecta a los análisis fotográficos se observa que 2 de ellos hacen referencia a las fotografías tomadas por los misioneros salesianos y 2 a las de los fueguinos exhibidos en zoológicos humanos. Es esto último lo que crea un imaginario de cómo son las personas Selk'nam y se exponen desde una visión colonizadora, tildándolos de salvajes e incluso de monstruos; debido a esto es pertinente exponer las distintas definiciones que se han creado a partir del imaginario sobre pueblos originarios.

> De lo prodigioso a lo horroroso, la representación de gigantes, hombres de dos cabezas, sodomitas y caníbales, entre otros, fue un recurso para asimilar lo extraño desde categorías propias y ubicando estratégicamente al observador del lado del espectro que establecía los parámetros de normalidad y superioridad racial dentro de las lógicas coloniales de poder. (Pimentel, 2015, p.104)

Lo anterior refleja la visión euro centrista que se tiene de los pueblos originarios latinoamericanos. Se comprende el imaginario colonial como una manera de representación, desde el lugar del opresor, exhibiendo como un espectáculo a las personas de la comunidad, en un espacio totalmente descontextualizado a su hábitat natural y desde una perspectiva mercantilista."Bajo esta lógica, la alteridad -el monstruoso caníbal en nuestro caso, es definida unilateralmente por el observador que se autopercibe como superior y, por ende, con la autoridad de enunciar y definir la otredad" (Pimentel, 2015, p.104). En las imágenes se puede observar también el látigo o la fusta de Maurice Maître[5] como una muestra de domesticación hacia las bestias y salvajes, desde su lógica

[5] Empresario que secuestró a once personas de la comunidad Selk'nam para ser llevados a Europa y ser exhibidos en zoológicos humanos en el año 1889.

colonizadora (Baez y Mason, 2004, p. 256). Los nativos fueguinos fueron representados como la "otredad transculturada" -como propaganda religiosa- o la "otredad exótica" -como objeto de estudio científico- (Fiore y Butto, 2014). Son recreaciones de imágenes mentales, construídas en su país de origen, que recogen la vieja dicotomía del buen y el mal salvaje (Azócar, Nitrihual y Flores, 2012, p.271).

Se identifican dos aspectos de representación, la que ejercían los colonos sobre las personas de la etnia – representandolos como salvajes, canníbales e inferiores- y la exhibición en los zoologicos (in)humanos; desde ambos lugares existen: a) personas que observan, espectadores, b) personas que ejecutan la acción, en este caso contra su propia voluntad, y c) un espacio determinado, en el caso de las fotografías el lugar es el mismo hábitat de la comunidad o un estudio y en cuanto a la exihibición se realizó una jaula tipo cautiverio como "escenario" para que las personas fueran expuestas.

> Un pueblo no puede continuar su camino hacia el futuro, sin fijar la mirada en su pasado para aprender de él y que ese caminar debe estar libre de la mentira y el ocultamiento para que, ya sin el pus que guarda la herida sin sanar, pueda efectivamente avanzar con la frente en alto. (Cattaneo, 2020, p.198)

En cuanto a la identidad y paisaje se observa en Chile la distribución del territorio de Tierra del Fuego por la cultura Selk'nam, organizada en diferentes *haruwen* que se dividían orgánicamente por los grupos familiares:

> Cada una de estas áreas era habitada por el linaje de un grupo de parientes consanguíneos unidos por vía patrilineal con anteriores generaciones. El háruwen también respondía a una cuestión espiritual, asociada con el orden del cosmos. En cada háruwen se representaban los antepasados, donde cada río, lago, monte, pradera, bosque, estrella, fue anteriormente un selk'nam que al morir escogió

transformarse en determinado elemento del territorio, dando forma a la tierra y el universo. (Garcés, s.f., s.p.)

Con la llegada de los colonos y la ocupación de las tierras se perdió esa distribución orgánica y construyeron estancias que opacaron el paisaje no solo por su construcción si no también por el uso excesivo de los recursos naturales del territorio.Hoy en día la conmemoración a este pueblo se presenta de una manera puntual, pero no tocando el tema de fondo, esto se da a través de esculturas y monumentos objetuales presentes. Esta solución estática no logra generar una real conciencia de los hechos acontecidos. Disminuyendo la posibilidad de poder a través de una experiencia restaurar y validar a la etnia Selk´nam. (Peréz, 2017, p.14)

Continuando con Peréz (2017), plantea que desde la arquitectura se logre la apropiación de un territorio que posee una importante carga histórica pero que ha sido regalado al abandono y olvido. En relación al Hain menciona que "esta ceremonia más bien escenográfica, caracterizada por diversos cantos y actos [...]además de ser un lugar de expresión artística. (2017, p.31) Teniendo en cuenta lo anterior desde la arquitectura Pérez (2017) define la Choza ceremonial como **escenario**, al igual que mencionan Gusinde (1923) y Chapman (2019) desde la antropología.

Y como vemos hoy en día lo que quedó de este pueblo son simples estructuras que rinden un falso homenaje, escultural que tratan de rendir un homenaje y un recuerdo, pero no logran generar la reparación histórica que necesita este pueblo para que la memoria de los Selk'nam perpetúe a través del tiempo. (Pérez, 2017, p.42)

En relación a las esculturas, homenajes y monumentos Cattaneo (2020) en su investigación acerca del cementerio Sara Braun, *¿Cómo conviven*

colonizadores y torturadores junto a un pueblo olvidado por el Estado chileno? ¿Cómo se recupera la dignidad de un pueblo que vivió el genocidio de su gente? expresa: El fin, en el cementerio Sara Braun, es el de hacer justicia. En la tierra, bajo cada monumento, hay un aura invisible, el de las víctimas que están sepultadas allí, pero no la podemos ver más que por sus representaciones. Los cuerpos que yacen bajo la tierra son aquel original que se desvanece sin posibilidad de reproducción dotando al aura un nuevo significado, el de su imperceptibilidad, puesto que el aquí y ahora del hecho no se puede presenciar, solo queda la imagen de su representación, este aura oculto teñiría a los monumentos del cementerio Sara Braun de la realidad del exterminio originario y su ocultamiento por medio del disfraz iconográfico. (pp.214, 215)

Desde las artes visuales se identifica un profundo interés en la pintura corporal de los espíritus Selk'nam de la ceremonia del Hain, en particular desde Argentina, Valent menciona en el año 2014 a partir de la obra Selknam (yo/el otro) del argentino Juan Carlos Romero, que:

> en el Hain cada personaje cumplía un rol, encarnaba una identidad que se construía desde la impactante caracterización visual. La pintura corporal, las acciones dentro de la representación y la implementación de máscaras y aplicaciones completaban a cada uno de ellos. (p.73)

En relación a los colores utilizados Fiore (2005) menciona el rojo, blanco y negro, "Las sustancias colorantes básicamente empleadas para lograr el rojo eran arcilla, ocre y sangre; para el blanco eran limo y arcilla, y para el negro, carbón y cenizas." (s.p)

Retomando a Valent en su análisis de la fotoperformance realizada por Romero, se contemplan las imágenes de la obra dónde aparece el mismo autor semi desnudo con el cuerpo pintado por una fórmula sencilla entre lineas, puntos y una máscara.

Juan Carlos Romero | serie selknam (yo / el otro) X | 60 x 90cm | infografía | 2010

Ilustración 1: Fotoperformance Imagen extraída de: carlarey-arteblogarte.blogspot.com

Juan Carlos Romero | serie selknam (yo / el otro) IV | 90 x 60cm | infografía | 2010

Ilustración 2: Fotoperformance Imagen extraída de: carlarey-arteblogarte.blogspot.com

En relación a las fotografías exhibidas por Romero (2010), Valent (2014) se plantea las siguientes preguntas:

> ¿Quién está presente y quien ausente en este encuentro de temporalidades ?, ¿Es el cuerpo de Juan Carlos Romero investido como personaje de la cultura Selknam o se trata de la cosmovisión de los Fueguinos apoderándose de aquel cuerpo al que poco le queda de individuo occidental? (p.75)

A lo que respondé:

> [...] la convivencia de estos dos cuerpos en la propuesta del artista es una invitación a pensar la constitución de una totalidad que va mas allá de la idea de

ponerse en lugar del otro, y plantea una cohabitación o un acuerdo aquí y ahora. (2014, p.75)

¿Es la cohabitación o el acuerdo aquí y ahora un modo de representación teatral? "La representación muestra el simbolismo de esa secreta relación entre los objetos, los gestos y la palabra, la capacidad para convocar fuerzas y ponerlas en función de la vida, de la liberación de las emociones" (Goutman, 1998, p.280) Por otra parte, desde la disciplina teatral Farías y Urrutía (2019) plantean, a partir del proyecto interdisciplinar titulado *Rito Extinto*, realizado por Darroget -actriz- y Escalona en Nueva York, que es fundamental reflexionar en torno a la representación que se le otorga al sujeto *otro* en la contemporaneidad y cómo aparece la extracción y reapropiación cultural en el capitalismo tardío (Farías y Urrutía, 2019, p.3) Continuando con los autores, agregan que la acción de replicar imágenes o fotografías tomadas por los etnógrafos europeos "termina replicando el mismo gesto de violencia colonial contenido en las fotografías etnográficas y en la crueldad voyerista de los zoológicos humanos, puesto que ante la mirada del norte se exhibe una postal exótica y subdesarrollada del sur" (Farías y Urrutía, 2019, p.17). Al mismo tiempo, Lizana y Altamirano (2021) proponen que la revalorización Selk'nam desde un escenario artístico-cultural cae en una lógica de producción mercantilista, pese a que sus creadoras y creadores tengan la intención de visibilizar la etnia e incluso desde perspectivas decoloniales, sin embargo la acción de vender una experiencia estética inspirada en la comunidad, ya los posiciona desde una vereda de mercancía o producto, considerando que ninguno de sus descendientes forman parte de éstas creaciones.

De acuerdo con los autores anteriormente mencionados, desde la disciplina teatral Brook (2015) plantea "A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente"

(2015, p.39). Desde otra perspectiva, se encuentra Cattaneo (2004), quien postula una inspiración en la ceremonia Hain, para un teatro de creación propiamente magallánico basado en las circularidades del movimiento; su investigación teórica-práctica finaliza con una puesta en escena de una obra escrita y dirigida por la misma autora, títulada Kiepja, la hija de la luna. (2004, p.9) Lo interesante de Cattaneo es que propone una inspiración para teatro de creación y no busca imitar una forma ni mucho menos caricaturizar la ceremonia.

Por último, continuando con la discplina teatral se encuentra Seibel, quien en su texto Historia del teatro Argentino, expresa "La ceremonia del hain realizada por los onas es un caso que ejemplifica la necesidad de reescribir la historia teatral, por constituir una manifestación marginal, ignorada a pesar de que muestra una rica teatralidad con expresivos elementos" (2002, p.16). Es esta última idea la que motiva esta investigación, ya que insiste en reconocer la ceremonia que ha sido olvidada y -en palabras de Seibel- marginada, para indagar en los elementos de representación teatral que la componen.

A modo de síntesis, hemos visto en este apartado como las artes indagan en los pueblos originarios. En primer lugar que la representación no solo se comprende desde la ceremonia del hain, si no también desde el imaginario colonial que se ha ejercido sobre la cultura Selk'nam y desde una dolorosa exihibición en los zoológicos humanos. En segundo lugar aparece la idea de identidad y paisaje y como tras la llegada de los colonizadores fue intervenido el territorio fueguino usurpando sus tierras y al mismo tiempo su representatividad en la región, en tercer lugar desde la arquitectura se plantea la reconstrucción y memoria a través de las esculturas situadas en Magallanes en honor al pueblo originario; y se menciona arquitectónicamente la choza ceremonial como un escenario. Posteriormente aparece la reflexión en torno a performance inspiradas en la etnia que proponen una cosificación de los espíritus del hain, considerándolos, quizás sin

intención, una mercancía o producto, utilizando la herramienta de experiencia estética desde una lógica mercantil. Y por último desde el teatro se menciona la conexión entre la ceremonia y la puesta en escena, y cómo puede ser utilizada para una inspiración de creación teatral; considerando que se torna urgente reescribir una historia del teatro dejando de marginar el rito hain ya que expresa ricos elementos teatrales que pueden aportar a la disciplina.

8.2 Relación entre rito y teatro.

Considerando los objetivos de esta investigación es pertinente identificar, la relación existente entre teatro y rito debido a que se ha mencionado en diversos manuales de historia del teatro, el origen de este a partir del rito.

Luego de una búsqueda preliminar de documentos, específicamente artículos académicos y tesis, se identificó la relación existente entre el rito y el teatro, la cual ha sido expuesta por diversas definiciones que provienen principalmente de tres disciplinas distintas: a) Antropología, b) filosofía, letras, filología y por último, c) teatro.

Desde la antropología (a) se escogió 2 textos clásicos y 1 tesis: En esta perspectiva Turner (2002), es fundamental, ya que el autor ha presentado una cercanía con el teatro debido a su madre actriz. El autor da cuenta de las acciones rituales como drama social, argumenta que estas actividades sociales son inherentes a cada cultura debido a: “gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas corporales, respiración rápida, pesada o ligera y lágrimas; en el ámbito cultural: gestos estilizados, patrones dancísticos, silencios

prescritos, movimientos sincronizados, como las marchas, los pasos y las "jugadas" en los deportes, juegos y rituales" (2002, p.74).

Desde esta perspectiva ¿Se podría considerar la ceremonia Hain como un drama social? La ceremonia es una actividad ritual y al mismo tiempo social, ya que genera consecuencias sociales en la comunidad, cambios en los jóvenes iniciados y en los participantes activos – quienes iniciaban- y en las observadoras, en este caso mujeres, que presenciaban de manera participativa debido a los cantos que realizaban a lo largo de la actividad, ésta tenía por objetivo principal el paso de los jóvenes kloketem a la adultez.

Existen 13 espíritus de los cuales se tiene registro, Chapman menciona a los 1.Shoort, 2.Olum, 3.Los Hayílan, 4.Hashé y Wakús, 5.Wáash-Héuwan, 6.Xalpén, 7.K'terrnen, 8. Halaháches, 9. Matan, 10. Koshménk, 11. Kulan, 12.Ulen y 13.Tanu. (2019, p.82-117) De acuerdo con lo que expresa Chapman, cada uno de estos espíritus tenía una expresión facial particular, en su totalidad máscaras, realizadas en base a corteza de árboles, cuero de guanaco, ramas y hojas de la zona, además cada uno de los espíritus utilizaba una postura corporal.

> "El shoort que iba al campamento para intimidar a las mujeres debía tener, para realizar esta tarea, una aptitud y un entrenamiento especial. Probablemente, los shoort subordinados que a veces iban al campamento no eran quienes golpeaban a las mujeres ni destruían las viviendas, pues, entre todos, estos espíritus, el shoort abusivo era el más difícil de representar." (2019, p.83)

Es decir, la aptitud y entrenamiento especial que menciona anteriormente Chapman, se relaciona con lo que Turner llama posturas corporales, patrones dancísticos, pasos y movimientos sincronizados. Todo esto, ya que los shoort debían generar miedo y

amenaza en las mujeres, por ende su comportamiento era fundamental para lograr esas reacciones en ellas.

Por otra parte, se encuentra Levi-Strauss quien alude al hombre del neolítico como un ser de la proto-historia. Con relación a los ritos expresa que: “ofrecen como su valor principal el preservar hasta nuestra época, en forma residual, modos de observación y de reflexión” (1997, pp. 33-35). De acuerdo con la visión del autor, es necesario destacar que: “Proto, del griego antiguo πρωτο (proto) primero o antes. Es un prefijo que se utiliza para denotar condición de primitivo”. (Morales, 2020 , citado en Villagómez, 2020, p.19) Considerando lo anterior, la comunidad Selk’nam podría pertenecer a la proto-historia, debido a que como menciona Chapman, habitaban desde la edad del paleolítico -antes incluso, que el neolítico-, ya que datan entre 11.000 a.c (2012, p.105) Retomando a Levi-Strauss y lo que expresa sobre los ritos, manifiesta que existe un modo de observación y reflexión. Desde esta perspectiva ¿Podría ser un modo de representación teatral? Ya que existe una observación, es decir, un mirante y una reflexión, la reflexión en si misma ya es una acción, además puede generar el interés y necesidad por desarrollar otras acciones, todo esto frente a quienes participen del rito.

Desde otra perspectiva se encuentra Muñoz (2012) quien expresa la interrogante de qué se puede considerar como ritual, si finalmente todo es ritual, “quizás habría que hablar de distintos tipos de ritual o de “carácter ritual” para entrecruzar ciertas características del ritual con otros asuntos de la vida cotidiana, por lo demás, altamente ritualizada” y continuando con Muñoz, agrega que algo similar sucede con el teatro.

> No pretendo cuestionar esa fuga o esa apropiación del término por parte de otras áreas, que en muchos casos ha dado resultados fructíferos, sino mas bien advertir que si la vida es un gran escenario, un gran teatro, no habría una cosa como teatro per se. (2012, p. 23)

Es decir, para Muñoz la vida cotidiana se considera ya como un acto ritual y el teatro por su parte también, por ende, la pregunta ontológica sería: ¿Qué se puede interpretar como ritual o que se puede considerar como teatro? Desde esta perspectiva propone agregar el concepto "carácter". Considerando lo anterior se podría pensar que la ceremonia hain es una ceremonia de carácter ritual, que contempla representaciones de carácter teatral, debido a que no sería ni rito ni teatro, más bien actividad con distintos caracteres.

En cuanto a la filosofía (b), letras y filología se seleccionaron 5 artículos académicos, que proponen acercamientos entre el rito y el teatro. Araiza propone que la teatralización del rito podría desempeñar una función metarritual, "la versión teatralizada del ritual funciona como comentario autorreflexivo del ritual desde el ritual y esto es lo que pue- de ser denominado metarritual" (2000, p.76). Por otra parte, Cáceres (2019) quien menciona el mito, rito y cultura como "un problema de carácter metafísico si no existiera el arte para materializarlos" (s.p.) y agrega que:

> La representación sacra es algo más que una representación aparente, y también algo más que realización simbólica, porque es mística. En ella algo invisible e inexpresado reviste una forma bella, esencial, sagrada. Los que participan en el culto están convencidos que la acción realiza una salvación y procura un orden de las cosas que es superior al orden corriente en que viven.

> Sin embargo, la realización mediante representación lleva también, todos sus aspectos, los caracteres formales del juego. (Huizinga, 1996, citado en Cáceres, 2019, s.p.)

Del mismo modo Henríquez (2009) menciona que "el teatro indígena prehispánico, junto a los relatos de mitos, peregrinaciones, descripciones de pueblos antiguos, de seres extraordinarios, dioses y hombres, forma parte del legado cultural que los pueblos indígenas preservaron durante siglos a través de tradición oral." (s.p.) Además, retomando a Araiza, expresa refiriendo a Houseman que:

> En los rituales lo que cuenta es la acción y es ésta la que proporciona a los participantes un marco para que ellos elaboren sus propios estados emocionales, sus intenciones y disposiciones. Si alguien llora o grita en el curso de un ritual, no es porque se sienta realmente triste; es una acción prescrita en el marco mismo del ritual. (2014, p.39)

Es decir, desde la perspectiva de la filosofía se estima según Araiza que una función metaritual sería la teatralización de un rito, ¿Podría ser entonces el rito una función metateatral? Continuando con Araiza (2000), menciona que el "teatro y el ritual son partes constitutivas de un todo que —a falta de algo mejor— se ha acordado denominar prácticas performativas" (p.76) Desde esta perspectivas se considera la relación entre teatro y ritual como una práctica performativa, sin embargo considerando además que en los rituales se realizan acciones que afectan a un mirante o espectante, y

hace que éste reaccione emocionalmente frente a lo que está sucediendo, teniendo en cuenta que muchas veces esas reacciones ya se consideran parte de la linea dramaturgica del ritual, podríamos denominarlo como una forma de representacion metateatral.

Desde el teatro (c): Al mencionar el **proto-teatro** se hace referencia a las manifestaciones que se llevaron a cabo mucho tiempo antes de la invención formal del arte teatral. Precisamente, aquellas primeras expresiones proto-teatrales se ligan con:

> [...] los ritos antiguos de origen prehistórico, entonces la comunicación entre los miembros de las primeras comunidades comenzó a adquirir cierta importancia. Los rituales de cacería se volvieron una práctica común y los ritos reforzaban la identidad de la comunidad y su cohesión social. (Salcido, 2020, p.19)

El autor agrega que:

> En el proto-teatro, el escenario era el espacio que rodeaba a la fogata, en la penumbra de una cueva, la única luz perceptible provenía de las estrellas del horizonte, así el primer actor fue un chamán y su máscara era un tótem. Un chamán cubriendo su rostro con una máscara. (Salcido, 2020, p.20)

Es decir, se podría considerar la ceremonia Hain como un proto-teatro o más bien, como una proto-representacion teatral debido a que según lo que menciona Villagómez, el escenario podría ser la gran choza ceremonial y el espacio que se generaba alrededor de la fogata ubicada en el centro y menciona que el primer actor podría ser un chamán y en este caso serían los hombres quienes utilizaban una máscara para interpretar y/o cohabitar a los Shoort y espíritus de la ceremonia Hain.

En cuanto a las expresiones no-occidentales, continuando con Salcido (2020), este menciona que

> En la mayoría de las culturas alrededor del mundo, las expresiones teatrales provienen de actos religiosos o dramatizaciones rituales que se han manifestado por medio de la danza y la música, cuya consecuencia creativa es un fenómeno teatral que se presenta en un escenario, ya sea en un foro, una plaza, un templo, un espacio al aire libre o una zona escénica como lo es, un teatro. (p.34)

En este caso, la Ceremonia Hain es un rito de paso de los jovenes kloketem a la adultez, de los aspectos que menciona Salcido, se identifica que en el hain se encontraba presente la danza y la música por medio de los cantos realizados por las mujeres, los jovenes y además por los espíritus que tenían una participación fundamental dentro del rito. Chapman (2012) menciona que existen 25 cantos de las escenas del Hain, cada uno de estos contempla una acción específica y deben ser entonados en la aparición particular de cada espíritu.

Salcido, aporta gran información desde la disciplina teatral en relación a los ritos, ha sido una rica fuente de información y aporta profundas reflexiones sobre temas principales que se abordan en esta investigación, debido a esto es pertinente referenciar su escrito.

En cuanto al rol de los actantes expresa lo siguiente,

> El actor que se involucraba en una representación ritual, interpretaba su personaje en una absoluta disposición, con el cuerpo y con el alma, a favor del ritual, por y para el ritual. Era improbable que se entregara a medias, pues daba todo de sí en escena, lo cual, Artaud consideraba que el actor inmerso en la transición de dos siglos, había perdido por completo. (Salcido, 2020, p.44)

Y a su vez, desde la disciplina teatral Alfredo Castro (2018) menciona sobre Artaud:

> A su parecer, es en este tercer mundo, crudo/cruel, donde perviven mito y rito, que aún sigue siendo posible el encuentro entre la carne palpitante y la razón, pudiendo así restaurarse el diálogo con las fuerzas primigenias que residen en los ritos ancestrales y que dieron origen al teatro. (p.6)

En cuanto a las afirmaciones mencionadas, ambos están de acuerdo en que el rito es lo que dio origen al teatro, además que los actantes que participaban en la representación ritual tenían una actitud extra cotidiana y disposición absoluta frente a lo que estaba sucediendo. Viviendo el presente del momento, el aquí y ahora de la circunstancia, dándolo todo por y para el ritual.

En cuanto al pre- teatro es importante destacar que Salcido (2020) menciona que fue "un término que fue utilizado por el etnomusicólogo y antropólogo francés André Schaeffner en el texto Rituel et pré-théâtre que manejó para reagrupar las prácticas espectaculares en todos los contextos culturales, especialmente en las sociedades -antaño- llamadas primitivas" (p.45). Considerando esto, se podría pensar la ceremonia Hain como un pre-teatro, sin embargo sería pertinente abordarlo como una pre-representación teatral,

debido a que los hombres interpretaban a los espíritus del Hain con un objetivo concreto: asustar y engañar a las mujeres y a los jóvenes kloketem.

Por último, es fundamental diferenciar los conceptos proto-teatro y pre-teatro, ya que si bien ambos son un prefijo que otorga anterioridad y primitivo, según lo que menciona Salcido "el proto-teatro, se vinculaba con la naturaleza humana y carecía de una estricta formalidad escénica" (2020, p.45) y agrega que el pre-teatro se relacionaba con el teatro ritual, que también fue llamado como manifestación escénica indígena. En cuanto a estas diferencias, se piensa que el concepto que se propuso anteriormente, pre-representación teatral es el más adecuado para esta investigación, debido a que en la ceremonia se encuentran los 5 elementos que se mencionan en el texto clásico de Oliva y Torres-Monreal la historia básica del arte escénico, como elementos de la representación teatral en Grecia. Es pertinente abordarlo desde la representación teatral, debido a que los objetivos de esta investigación son en primer lugar, reconocer el espacio de representación teatral para luego, en segundo lugar comprender el espacio ceremonial Hain como un espacio de representación teatral.

A modo de síntesis, hemos visto en este apartado como distintas disciplinas describen la relación que existe entre el rito y teatro. En primer lugar desde la antropología, en segundo lugar desde la filosofía y en tercer lugar desde el teatro. Ha sido pertinente revisar investigaciones de otras disciplinas para resolver la pregunta de investigación planteada en esta tesis. Desde la antropología se mencionó que los ritos de paso pueden ser descritos como un drama social, debido a su facultad dramática y al mismo tiempo social, ya que influye en como se relaciona cada comunidad en particular,

posteriormente desde la filosofía se considera que la vida cotidiana en si ya es altamente ritualizada, por ende es necesario nombrar los ritos como una acción de carácter ritual y se propone que sucede algo similar con el teatro, por ende le otorga esta misma definición, es decir, carácter teatral.

Además, se propone la expresión de prácticas performativas, para referirnos a los ritos, ya que según Araiza, desde la antropología se llegó a esa conclusión. Y por último, desde el teatro se proponen los conceptos proto-teatro y pre-teatro, se menciona que el proto-teatro son las manifestaciones escénicas que carecen de alguna formalidad y el pre-teatro se define como el teatro ritual. Considerando esto, es que se propone el término pre-representación teatral para abordar nuestro objeto de estudio, ya que se reconoció en primer lugar que es la representación teatral para poder comprender la ceremonia Hain desde este lugar.

8.3 Ceremonia Hain y pensamiento Selk'nam.

En este apartado se recolectaron diversos textos antropológicos en los que destacan Chapman, Gusinde, Bridges y Agostini, sin embargo, se piensa que el texto Hain de Chapman es el más preciso respecto a la ceremonia hasta el momento, ya que recopila los datos entregados por los autores mencionados anteriormente y profundiza el análisis con su experiencia compartiendo junto a Kiepja, Loij, Garibaldi y otros descendientes de la comunidad.

En primer Lugar, Chapman menciona que la cultura Selk'nam pertenece a la edad del paleolítico, ya que como comenta anteriormente datan de 11.000 años ac. Se dice que la comunidad llegó a habitar a la parte norte de la isla según menciona Garibaldi – uno

de los informantes de Chapman-, esto debido a que el continente se encontraba unido en sus inicios; por ende, los Selk'nam habrían llegado caminando para cazar guanaco, en ese entonces eran caminantes-cazadores y no navegantes como se pensaba antiguamente.

Eran nómades y cuando transitaban de un haruwen a otro, las mujeres debían llevar las cargas más pesadas junto a sus bebés, mientras que los hombres guiaban el camino llevando el arco y la flecha. En cada generación existían hombres sabios, líderes y chamanes, sin embargo, no existía un poder predominante, la gente creía que los chamanes podían generar las enfermedades o sanarlas cuando ellos entraban en trance, e incluso comentan que atraían ballenas a la costa mientras lanzaban flechas invisibles y las hacían varar. Eran ellos quienes se encargaban de conservar la cultura y sus tradiciones por medio de la Ceremonia Hain.

8.3.1 El Hain:

Al comienzo de la ceremonia, el kloketem -joven iniciado- era torturado por uno de los espíritus del hain, llamado shoort, el rito alcanzaba el clímax cuando el joven debía desenmascarar al espíritu y se daba cuenta que era un hombre de la comunidad. Los hombres le hacían jurar al kloketem que guardara el secreto de que los espíritus eran los hombres disfrazados. (Chapman, 2019, p.15) Aquí se podría identificar el primer aspecto de representación teatral, debido a que los hombres se caracterizaban, es decir utilizaban un vestuario, pintura corporal, máscaras para generar diversas reacciones: En primer lugar, en los kloketem y en segundo lugar en las mujeres de la comunidad. ¿Eran realmente los espíritus quienes cohabitaban a los hombres en un espacio metafísico -comprendiendo la metafísica como un lugar más allá de lo físico- o eran los hombres conscientes de los objetivos que querían cumplir y utilizaban sus herramientas expresivas

para generar estas reacciones en la comunidad? Según lo que menciona Chapman y los descendientes de la cultura, los hombres eran conscientes de que estaban interpretando a un espíritu para cumplir sus objetivos, principalmente atemorizar a las mujeres y a los kloketem, sin embargo, lo anterior no resta la importancia de cohabitar aquello que estaban representando, es debido a esta idea que se ha considerado según Araiza que el "teatro y el ritual son partes constitutivas de un todo que —a falta de algo mejor— se ha acordado denominar prácticas performativas" (2000, p.76) En cuanto al concepto performativo Fischer (2011) expresa que

> Los enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan. Son estos dos rasgos distintivos los que caracterizan a los enunciados performativos. Lo que los hablantes de las distintas lenguas siempre han sabido y han practicado de forma intuitiva lo formulaba por primera vez la filosofía del lenguaje: el habla tiene potencial para modificar el mundo y para transformarlo. (p.48)

De acuerdo con las autoras, se han entendido estas expresiones como prácticas performativas, comprendiendo que realmente los hombres quienes caracterizaban a los espíritus del Hain realmente significaba lo que ellos estaban expresando, creaban la realidad por medio de sus acciones. Sin embargo, sumaban a esto un objetivo, que era lo que querían causar en las mujeres y los jóvenes iniciados: temor y amenaza. Esto podría comprenderse como una integración de una práctica performativa y una representación teatral debido a que: a) realizaban acciones para ser vistas por alguien, que al mismo tiempo generaran emociones en las personas que estaban presenciando, b) todo ocurría en un espacio determinado -la choza ceremonial- y espacios aledaños a la choza. c) las

acciones ejecutadas por los hombres eran vistas por las mujeres y los kloketem. y d) realizaban realmente las acciones que expresaban, es decir no buscaban significar más allá de lo mismo que estaban realizando.

Lo anterior se asocia debido a lo expresado por Chapman, quien menciona que los shoort – espíritus del Hain- estaban encargados de ir a los campamentos y que increpaban a las mujeres que habían sido desobedientes o poco serviciales con sus maridos, esto refleja que realmente lo hacían apropósito para asustarlas y generar terror con un objetivo claro, atemorizarlas. Al mismo tiempo, era parte de lo que tenían que realizar, ya que estaba pre-escrito o pre-determinado por medio de los pasos que se debían seguir en la ceremonia.

Desde esta perspectiva se comprende que existían ciertos hitos que se debían cumplir en el rito. ¿Podría considerarse como una dramaturgia de la ceremonia? Pavis menciona que

> [...] la dramaturgia designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización (…) ha llevado a cabo [...] se basa en un análisis de las acciones y sus actantes, lo cual obliga a determinar las fuerzas direccionales del universo dramático, los valores de los actantes y el sentido de la fábula. (1996, pp.148-149)

Si bien Chapman menciona que los espíritus de la ceremonia podían variar, como también los juegos y danzas, siempre se mantenía la base ideológica – la derrota del matriarcado- asimismo los espíritus principales de la ceremonia, los shoort y su esposa,

la vengativa Xalpen[6] (2019, p.28). Desde esta perspectiva, se piensa que el sentido de la fábula que menciona Pavis, podría ser la base ideológica de la ceremonia ya que siempre busca mantener el secreto de la época hoowin, pese a que los juegos pudiesen cambiar, el argumento del rito era siempre el mismo, esto puede ser entendido como una dramaturgia de la ceremonia que tendría siempre el mismo tema e idea, y uno de los factores principales de la representación, el aquí y ahora, el situarse en el presente y permitir que todas las acciones sean realizadas como si fuese la primera vez.

8.3.2 Época del hoowin:

Chapman menciona la época hoowin como el tiempo mítico, momento en que las mujeres lideraban la comunidad,

Sólo las mujeres tomaban decisiones e impartían órdenes, y los hombres debían cumplir todo lo que ellas impusieran. Pero como los hombres eran más fuertes, y puesto que eran numerosos, las más astutas de las mujeres temían que algún día se rebelaran y dejaran de obedecerles. ¿Cómo mantener a los hombres en esa posición subordinada? Las mujeres deliberaron largo tiempo. Finalmente, se les ocurrió engañar y atemorizar a los

[6] Xalpen era la esposa del Shoort y ambos emergían del inframundo, a través del fuego de la ceremonia, no siempre se dejaba ver por las personas, sin embargo se podían escuchar sus gritos desde la choza ceremonial.

hombres disfrazándose de espíritus: “inventaron” la ceremonia Hain[7] (Chapman, 2019, p.16).

Luna -Kreeh- era la figura femenina más respetada por la comunidad, tanto para las mujeres como para los hombres, era una chamana de gran influencia y, por ende, la mayor autoridad, “dirigía y determinaba todo lo que ocurría en la ceremonia durante la presentación del Hain” (2019, p.16). Era tanto su poder, que incluso después de la victoria de los hombres, se le sigue teniendo tal respeto, especialmente en los días de eclipse, luna decidía realizar la ceremonia cada cierto tiempo, ésta se hacía para engañar a los hombres e infundir el miedo y terror.

> Las mujeres que encarnarían a los espíritus pasaban largos días ensayando sus posturas, su modo de caminar y sus gestos. Hacían creer a los hombres que ciertos espíritus surgían dentro de la gran choza desde las entrañas de la tierra para tomar parte en la ceremonia, mientras que otros bajaban de los cielos introduciéndose en la choza durante la noche. El espectáculo debía provocar admiración y temor en los hombres, y excitar su imaginación hasta dejarlos abrumados ante el poder de los espíritus. (Chapman, 2019, p.16)

Además, los espíritus hacían incursiones al campamento donde se encontraban los hombres para amedrentarlos. Durante la ceremonia aparecía Xalpen dentro de la choza grande, ella emergía de las cavernas subterráneas, siempre con un gran apetito, esto provocaba que los hombres tuviesen que cazar mucho alimento para satisfacerla. En realidad esa comida era para las mujeres, ella se mostraba muy peligrosa, podía masacrar

[7] Palabra que denota tanto la choza misma como la ceremonia.

a las mujeres que se encontraban en la choza y esto generaba mayor angustia en los hombres, quienes se preocupaban ya que no querían que Xalpen explotara con un ataque de ira contra las mujeres. Mientras tanto las mujeres se estaban dando un festín con todos los alimentos que los hombres llevaban para la temible Xalpen, los hombres rara vez podían verla, sin embargo, se enteraban de su llegada gracias a los gritos realizados por las mujeres y a los sonidos realizados por Xalpen. Esta era una aparición particular, ya que el resto de los espíritus llegaban por los cantos realizados por las mujeres.

Chapman (2019) menciona que un día Sol pasó casualmente cerca de la choza ceremonial y descubrió a las mujeres que "estaban ensayando los papeles que representarían en la ceremonia, riéndose y comentando lo cómico que sería burlar a los hombres haciéndoles creer que ellas mismas eran los espíritus" (p.20) Sol quedó anonadado de lo que estaba sucediendo, ya que no sólo las vio, sino que además escuchó sus burlas, ahí comprendió que no era más que un engaño y acudió al campamento para comentarle a los otros hombres y que realizaran un plan contra ellas. Así comenzó la primera masacre de la comunidad Selk'nam, de los mismos hombres del pueblo hacía las mujeres y al mismo tiempo esto sería lo que generaría el primer Hain masculino, ya que los hombres se sentían con la necesidad de conservar el poder que habían ganado tras la matanza a las mujeres de la comunidad.

8.3.3 El Hain de 1923

Esta ceremonia se inauguró el 23 de mayo de 1923, antes del amanecer, en ese momento Akukiol – madre de Arturo, joven kloketem de mayor edad-, comenzó con el canto 1: háichula, canto para llamar al amanecer, y luego el resto de las mujeres la siguieron, posteriormente se sumaban con distintos cantos en favor de que los espíritus

cuidaran a los kloketem participantes. Chapman afirma que “las mujeres estaban obligadas a cantar durante determinadas escenas a lo largo de la ceremonia, y los hombres se enfurecían si ellas no cantaban en el momento apropiado.” (2019, p.59) y agrega que “los directores decidían día a día que escenas se iban a presentar. A veces los participantes solicitaban una escena determinada. Sin embargo, ciertas escenas debían respetar una determinada secuencia.” (p.62)

Es esta última idea la que confirma la idea de que existía una dramaturgia pre-establecida, en relación con los hitos que se debían transitar durante el rito, a demás suma la idea que existiera un líder que dirigía cada una de las acciones a realizar. Al mismo tiempo se suma el diálogo que existía con las espectadores y participantes de la ceremonia, ya que podían como se menciona anteriormente solicitar algún hito determinado, en cuanto a los cantos realizados por las mujeres.

Oliva y Torres Monreal (1994) mencionan que las funciones imprecativas del coro en la representación del teatro griego “eran plegarias, invocaciones, oraciones en las que se pide, en ocasiones, la aparición de héroes muertos, la llegada de un dios; acción de gracias, cantos de victoria…” (1994, p.40) Desde esta perspectiva se puede considerar que los cantos que realizaban las mujeres en la ceremonia eran según lo mencionado anteriormente: a) oración para que amaneciera, b) invocación de los espíritus del Hain y c) plegarias para que los espíritus cuidaran de sus hijos kloketem, de acuerdo con lo anterior, las mujeres eran participantes activas de esta ceremonia, realizando el coro del rito.

Cada Shoort del Hain tenía una máscara particular que era realizada por un Ténin-nin; cada uno de ellos “desempeñaba un rol muy particular como asistente del Shoort.” (Chapman, 2019, p.62) y agrega que cuando el Ténin-nin le afirmaba la máscara al

hombre que interpretaría al Shoort, le preguntaba: "¿Será usted el mismo que era antes? (…) Ahora está transformado. El hoowin K'tetu se ha introducido en usted. (…) El Shoort escuchaba en silencio, incapaz de responder porque había dejado de ser humano." (Chapman, 2019, p.62) Teniendo en cuenta lo anterior, es pertinente relacionarlo con lo que menciona Alfredo Castro (2018):

> El acto de representar consistiría en propiciar en el intérprete un trance sedicioso. Un estado de animo insurrecto que permita quebrantar, mediante la ilusión de la experiencia de un personaje, el poder racional y moral de las instituciones, de religiones, de pertenencias sociales, políticas, sexuales que opriman a los sujetos. Este estado remite a los actores a lo más arcaico de su existencia, a lo más recóndito de su organismo. Actuar sería la creación insaciable e infinita de un otro. Un viaje hacia un saber primitivo. Es dar vida a otro. Es un estado de goce que nos incita a la alteridad, a evacuar eternamente a un otro. Y ese acto exige siempre, inevitablemente una muerte. (p.10)

De acuerdo con las preguntas que le realizaba Ténin-nin al Shoort y en cuanto a su afirmación respecto a que éste había dejado de ser humano, se podría considerar que el Shoort entraría en un trance, al igual que menciona Castro como un acto de representación, que da vida a otro ser y que experimenta un viaje hacia un saber primitivo. Desde esta perspectiva se puede pensar que estaba entonces, el hombre representando al espíritu Shoort.

Gusinde menciona que en el Hain de 1923 las torturas de los Shoort a los kloketem no fueron tan dolorosas como veces anteriores, debido a que esta vez los jóvenes eran menores, a los kloketem se les tenía prohibido que se acercaran a la cabeza de los Shoort,

los atemorizaban diciendo que si eso ocurría el Shoort podía matarlos (Chapman, 2019, p.65). Lo anterior, reafirma la idea de que los jóvenes no sabían hasta el momento que eran los hombres quienes interpretaban a los espíritus, ya que los hombres de manera muy inteligente les tenían prohibido acercarse a la cabeza, ya que ahí se ubicaba la máscara de los Shoort, para que así los kloketem no pudiesen descubrirlos hasta el momento en que los hombres le revelaran el secreto.

Chapman (2019) expone que finalmente los jóvenes kloketem eran obligados a enfrentar al Shoort [8]y a tocarlos, los hombres les preguntaban si identificaban que era de carne o roca, y luego el kloketem debía quitar la máscara del Shoort e identificar si era un hombre de la comunidad y mencionar su nombre. En ese momento el joven se daba cuenta que los Shoort no eran más que los mismos hombres de la comunidad, interpretando a un shoort.

Dentro de las normas que los kloketem debían cumplir en la choza ceremonial, Chapman (2019) menciona principalmente que

> No debían reír, salvo cuando le hubiesen quitado la máscara al falso shoort. Tenían que apoyar su arco y sus flechas cuidadosamente contra la pared interior del Hain. No debían bostezar o desperezarse dentro del Hain. Tenían que escuchar con atención todo lo que se les dijera, y no hablar, salvo contestar preguntas. (p.66)

Esta afirmación es clave para considerar la solemnidad que existía dentro de la ceremonia, y al mismo tiempo relacionarla con la energía que se debe obtener al momento

[8] Chapman y Gusinde mencionan que Lucas Bridges relata una historia similar en 1902, sin embargo no fue de manera tan detallada.

de ejecutar una representación teatral, asistir a una sala de ensayo, teatro o incluso a la escuela. Existen ciertas reglas y normas que deben respetarse, principalmente la actitud solemne frente a la experiencia que se va a vivir. El acto de poner las flechas y el arco apoyado cuidadosamente en la pared del Hain es paralelo a la actitud de apoyar los zapatos, mochilas en la pared al momento de ingresar a la sala donde se realizará la experiencia teatral, todo debe estar en su sitio y nada puede salirse de las normas, ya que eso afecta la energía que se debe tener, el respeto y al colectivo con el cual se compartirá el momento. Es importante tener una actitud atenta y dispuesta a adentrarse en el juego teatral, por ende, no hay espacios para bostezos ya que generan un gasto energético y dispersión no apta para las y los actantes, es importante escuchar siempre a quienes están participando de la actividad, esto último, es uno de los elementos característicos de la representación: el diálogo.

Luego del rito de paso, era fundamental que los mayores les contaran las historias y creencias a los jóvenes kloketem sobre el origen del Hain, principalmente de la época hoowin y sobre el origen del mundo y sociedad actual. Además "le enseñaban los misterios de la naturaleza, de los animales, del viento, del mar, de las estrellas, del sol y, sobre todo, de la luna. Su atención y su inteligencia eran puestas a prueba con preguntas como esta: "Cuando Krren -el sol- vivía sobre la tierra ¿De dónde venía la luz del día?'" (Chapman, 2019, p.67) En cuanto a esta pregunta, ¿Podría considerarse como filosofía las preguntas que se realizaban los kloketem? Se ha considerado durante mucho tiempo la idea de que los pueblos originarios tienen una cosmovisión y sin embargo los occidentales hacen filosofía. Aquí se piensa que ésta pregunta realizada por los hombres Selk'nam: ¿De dónde venía la luz del día? Es un reflejo de que ellos si realizaban filosofía como la comprendemos hoy, sin embargo, la occidentalización ha coartado esta posibilidad, refiriéndose a las creencias originarias como cosmovisión, de una manera

peyorativa como si lo que hicieran realmente no fuese cuestionarse la esencia sobre la naturaleza o el universo. Esta idea se confirma con lo que menciona Ochoa (2018) en su conferencia de feminismos, política y decolonialidad.

Karina Ochoa (2018), siguiendo a Dussel, menciona que dentro del proceso de colonización y modernidad existen dos caras: la primera, es la cara oculta que responde al genocidio de los pueblos originarios y al extractivismo -el lugar del no ser[9]- y la segunda, es la cara luminosa que responde a la razón de Kant, al 'cogito ergo sum' de Descartes, -el lugar del ser- teniendo como base el pensamiento y la racionalización, esto trae como consecuencias creencias y necesidades occidentales. Plantea que, si en la cara oculta se realiza arte, este no se va a reconocer como arte, sino como folklor; generando dicotomías y polos opuestos. Mientras en la cara luminosa se encuentra la razón, en la cara oculta se encuentra la ignorancia. A esto lo menciona como colonialidad del saber o colonialidad epistémica. Agrega que en la línea que existe entre el lado luminoso y el oscuro, se creó un espejo, por ende, el lado luminoso solo puede verse a si mismo, no hay otro: "el problema es que nosotros creemos que existe ese espejo" (Ochoa, 2018) De acuerdo con la autora, se piensa que ese mismo acto de folclorizar el arte originario, es una manera de posicionarnos desde la vereda del lado luminoso, omitiendo y evadiendo las raíces sudamericanas que nos han posicionado durante años en el espacio del no ser.

[9] Ramón Grosfoguel, sociólogo y filósofo descolonial, menciona la división del "ser" en el lado luminoso y la del "no ser" del lado oscuro.

Considerando lo anterior, ¿La Ceremonia Hain se puede comprender como un espacio de representación teatral? ¿Por qué es necesario otorgarle un prefijo ‘proto’ o ‘pre’ siendo que se afirma la representación teatral en Grecia, de acuerdo con ciertos elementos que también aparecen en la ceremonia Hain? ¿Por qué debiese llamarle prácticas performativas? ¿Por qué se cree que los Selk’nam no eran capaces de generar una representación o incluso querer cierto goce estético?

Oliva y Torres Monreal (1994) mencionan que la representación del teatro griego consta de 5 elementos esenciales para que esta se encuentre presente: 1. Los actores, 2. El coro, 3. El lugar de la acción. 4. El decorado y maquinaria. Y 5. Máscaras, conturnos y vestuarios. () Durante esta investigación hemos podido identificar esos elementos presentes en la Ceremonia Hain. 1. Los actores podrían considerarse como los Shoort o los espíritus de la ceremonia, 2. El coro, se relacionó con los cantos que entonaban las mujeres y madres. 3. El lugar de la acción es la choza ceremonial, el espacio intermedio entre la choza ceremonial y el campamento y, por último, el bosque. 4. El decorado era la gran choza ceremonial y el fuego que se encontraba en el centro. Y 5. Las máscaras de los espíritus del hain, su pintura corporal, sus maquillajes.

A modo de síntesis, hemos visto en este apartado como puede comprenderse la ceremonia Hain como un espacio de representación teatral o pre-representación teatral. En primer lugar se revisó la ceremonia Hain y el pensamiento de la comunidad Selk’nam, según estudios antropológicos sobre este pueblo. En segundo lugar, se indagó en la época del hoowin, pertinente para esta investigación, ya que es uno de los puntos álgidos que le entregan soporte a la ceremonia para así poder comprenderla como un espacio de representación, y en tercer lugar, fue fundamental enfocarnos en la ceremonia de 1923, ya que es la ceremonia en la cual existen registros y que logró ser documentada por el misionero salesiano Martin Gusinde.

9. Conclusiones

Los objetivos de esta investigación se lograron a través de: en primer lugar se realizó un apartado definiendo que se comprende por representación teatral para esta investigación. En segundo lugar fue pertinente describir como se entiende el espacio ceremonial y profundizar particularmente en la Ceremonia Hain de la comunidad Selk'nam. En tercer lugar generó el diálogo entre la representación teatral y la ceremonia Hain, esto por medio de la descripción de la relación que existe entre rito y teatro. Y por último, se ahondo en la ceremonia Hain de 1923 -de la cual tenemos registro- y la época hoowin que se considera fundamental para poder pensar esta ceremonia como representación teatral.

Posteriormente, se considera que la representación no solo se comprende desde la ceremonia del hain, sus espiritus, danzas y cantos, también se observan en el imaginario colonial que se ha creado en relación a la cultura Selk'nam, lo que provocó la indignificante exihibición en los zoológicos humanos. Luego se comprende la representación a partir de la idea de identidad y paisaje y como tras la llegada de los colonizadores fue ursurpado el territorio fueguino afectando directamente a sus tierras y a la representatividad de la región que ya no se sentía identificada ni parte de ella, no se les permitió serlo. En tercer lugar desde la arquitectura se propone la reconstrucción y memoria a través de las esculturas situadas en Magallanes en honor al pueblo originario – otro modo de representación- ; y se menciona arquitectónicamente la choza ceremonial como un escenario.

Luego aparece la reflexión en torno a performance inspiradas en la etnia que proponen una cosificación de los espíritus del hain, considerándolos, quizás sin intención, una mercancía o producto, utilizando la herramienta de experiencia estética desde una

lógica mercantil. Y desde el teatro se menciona la conexión entre la ceremonia y la puesta en escena, y cómo puede ser utilizada para una inspiración de creación teatral; considerando que se torna urgente reescribir una historia del teatro dejando de marginar el rito hain.

Finalmente se observan las similitudes entre representación teatral y la ceremonia Hain, se identifica que existen 5 elementos que estan presentes en la representación del teatro griego y al mismo tiempo en este rito de paso estos son: 1. Los actores, 2. El coro, 3. El lugar de la acción. 4. El decorado y maquinaria. Y 5. Máscaras, conturnos y vestuarios. Sin embargo, desde la antropología se propone que debiese comprenderse como una proto-representación teatral o pre-representación teatral, debido a que esta ceremonia sucedía antes de lo que hoy se comprende y conoce como representación.

Pese a lo anterior, desde una perspectiva decolonial Ochoa menciona que existen dos caras frente a la modernidad y colonialidad: la cara luminosa y la oculta. Agrega que si en la cara oculta se realiza arte, no se va a reconocer como arte, sino como folklor; esto genera dicotomías y polos opuestos, mientras en la cara luminosa se encuentra la razón, en la cara oculta se encuentra la ignorancia. A esto lo menciona como colonialidad del saber o colonialidad epistémica.

Considerando esto es que se concluye que si en la Ceremonia Hain se encuentran los cinco elementos presentes en lo que se describe como representación teatral en Grecia en el texto la historia básica del arte escénico, según Oliva y Torres Monreal (1994), es pertinente plantearnos la posibilidad de considerar la ceremonia Hain como representación teatral, pese a que fuese pre existente a esta definición ya que en ella se reconocen los mismos elementos.

Por último, cabe mencionar que para esta tesis se lograron los objetivos planteados, sin embargo es necesario profundizar en cada uno de los elementos de la representación teatral, integrando entrevistas a personas de la comunidad Selk'nam y registrar los aportes sobre la ceremonia Hain, considerando además que Keyuk Yantén menciona que siguen realizando ritos de paso a la adultez diferentes a como lo realizaban en esta ceremonia, además incluir la perspectiva de quienes han realizado trabajos escénicos sobre la ceremonia y finalmente realizar un laboratorio en el que se exponga la ceremonia y la cultura de esta comunidad, para poder desde la práctica ir reconociendo los elementos de la ceremonia que se asocian a la representación, ya que la experiencia práctica otorga un entendimiento corporal diferente al teórico.

10. Referencias:

Araiza, E. (2014). Ritual, teatro y performance en un culto al niño dios y al diablo. Las pastorelas de la región purépecha, Michoacán (México). *Journal de la société des Américanistes*, 100(1), 163-190. https://doi.org/10.4000/jsa.13770

Azócar, A., Nitrihual, L. y Flores, J. (2012) La Patagonia en postales fotográficas: Misioneros salesianos y construcción de imaginarios sobre selk'nam, kaweskar y yámanas entre 1880 y 1920. *Revistas científicas complutense, vol* (25), 271-288. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n2.39040

Báez, C. y Mason, P. (2004) Detrás de la Imagen. Los Selk'nam Exhibidos en Europa en 1889. *Revista Chilena de Antropología Visual, vol* (4), 253- 267. Recuperado de http://www.rchav.cl/2004_4_ame02_baez_&_mason.html#Layer4

Borgdoff, H. (2006). "El debate sobre la investigación en las artes", *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, 13 (2006): 25-46.

Brook, P. (2015). *El espacio vacío*.

Cáceres, C. (2019) Lo ritual y lo sagrado en el teatro. *Plurentes*, 10.

Castro, A. (Mayo, 2018). Lo crudo, la piel, lo cruel. [Entrada de blog]. Recuperado de http://cinema23.com/wp-content/uploads/2018/08/014-Esbozos-Español-Web.pdf

Cattaneo, C. (2020) El cementerio Sara Braun como archivo-memoria de la muerte: La pérdida y re-significación del aura en la iconografía monumental del exterminio. *Revista Círculo cromático, vol* (3), 195-231. Recuperado de https://revistacirculocromatico.files.wordpress.com/2021/02/12.-cattaneo.-el-cementerio-sara-braun.pdf

Cattaneo, C. (2004) *Mitología y ritual Selk'nam en la creación teatral.* (Tesis de maestría, Universidad de Chile, Santiago, Chile). Recuperado de https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101380/ar-cattaneo_c.pdf?sequence=3

Chapman, A. (2012) *Fin de un mundo, Los selk'nam de tierra del fuego*, (2da ed.). Ñuñoa, Santiago de chile: Pehuén.

Chapman, A. (2019) *Hain*. (4ta ed.) Ñuñoa, Santiago de chile: Pehuén.

Correa, I. y Flores, C. (2005). Revista Werkén. Pintura corporal Selknam.

Curriculum Nacional, (2012). Niveles escolares, 2º Básico. Recuperado de https://www.curriculumnacional.cl/614/articles-18969_programa.pdf

Eliade, M. (1981). *LO SAGRADO Y LO PROFANO.* (4ta ed.) traducido por Luis Gil. Guadarrama, Punto Omega.

El desconcierto, Core. (2020). Recuperado el 26 de Junio de 2021 de https://www.eldesconcierto.cl/bienes-comunes/2020/06/24/camara-de-diputados-

aprobo-inclusion-de-pueblo-selknam-entre-las-etnias-originarias-reconocidas-por-el-estado-de-chile.html

Farías, J. y Urrutia, A. (2019) Rito extinto: recolonización neovanguardista de Tierra del Fuego. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos,* https://doi.org/10.4000/nuevomundo.77240

Fiore, D. y Butto, A. (2014) Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos. *Open Edition Journals,* https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67326

Fiore, D. (2005) Pinturas corporales en el fin del mundo. Una introducción al arte visual Selk'nam y Yamana. *Revista de antropología chilena, vol* (37), 109-127. http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562005000200002

Ficher-Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo. (2ª ed.). Madrid, España: Abada editores.

Foucault, M. (2008). TOPOLOGÍAS (dos conferencias radiofónicas). Rodrigo. G. (trad.) Fractal, 48, 39–64

Garcés, E. (s.f.). *Artículos.* Recuperado el día 9 de Noviembre, de 2021 de http://tierradelfuegochile.com/este-es-un-destacado

Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en américa latina (1957-1977)* (2da ed.). Buenos aires, argentina: Argus-a.

Goutman, A. (1998) Teatralidad: ¿un concepto?. *Interlitteraria, vol* (3), 279-286. Recuperado de https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=220620

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2003). *Metodología de la investigación.* (3ª ed.). D.F, México: McGraw-Hill Interamericana.

Lévi-Strauss, C. (Ed.) (1997) *El pensamiento salvaje.* Bogotá, Colombia: [s.n.].

Lizana, C. y Altamirano, P. (2021) Revalorización cultural Selk'nam: visiones desde la producción de obras artístico-culturales basada en la etnia. *Comunicación y medios, vol* (30), 127-138. http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2021.58763

Meza-Lopehandía, M. y Rivera, F. (2020) Reconocimiento del pueblo Selk'nam. Recuperado el 26 de Junio, de 2021 de https://acortar.link/R9bRM

Pavis, P. (1996). Diccionario del Teatro. (3ª ed.). Barcelona, España: Paídos Ibérica S.A.

Pimentel, C. (2015). Monstruos en cautiverio: fotografía de fueguinos en zoológicos humanos y racismo. *Revista Sans Soleil – estudios de la imagen, vol* (7), 103-115. Recuperado de http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2015/12/7-PIMENTEL.pdf

Polanco, E. (2019). El teatro Ritual: Trance y el convivio en la Celebración a Liborio Mateo en San Juan de la Maguana. (Tesis de magíster, Universidad de Chile, Santiago, Chile).

Salcido, G. (2020). *Del teatro ritual al teatro sagrado: arte teatral, expresión de evolución cultural*. (Tesis de maestría, Benemérita Universidad autónoma de Puebla, Puebla, México). Recuperado de https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/11211

Sandoval Casilimas, C. (2002). *Investigación cualitativa.* Bogotá, Colombia: ARFO Editores e impresores Ltda.

Seibel, B. (2002) *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930.* Buenos Aires, Argentina: Corregidor.

Sztajnszrajber, D. (28 de Octubre, 2016). El río. [Entrada de blog]. Recuperado de http://sztajnszrajber.blogspot.com/2016/10/el-rio.html

Turner, V. (Comp.) (2002) *Antropología del ritual.* D.F, México: [s.n].

Turner, V. (1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus

Valent, M. (2014) Un lugar para las imágenes. El cuerpo como enunciación en la obra Selknam (yo / el otro), una fotoperformance de Juan Carlos Romero. *Estudio, artístas sobre outras obras, vol* (5), 70-78. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/118988/Documento_completo.pdf?sequence=1

Villegas, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos*, 7-15.

Yaeger, Jason, y López Bejarano, José María. (2004). Reconfiguración de un espacio sagrado: Los Inkas y la Pirámide Pumapunku en Tiwanaku, *Chungará (Arica)*, *36*(2), 337-350. https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562004000200008

Referencias imágenes:

Romero, J. (16 de Octubre, 2010). *10/10.* [Entrada de blog]. Recuperado de http://carlarey-arteblogarte.blogspot.com/2010/10/selknam-yo-el-otro-juan-carlos-romero.html

11. Anexos:

Tipo de Texto	Autor/a	Título	Fuente y formato	Año	País	Comentarios preliminares
Libro	Anne Chapman	Hain	Editorial Pehuén	2019	Chile	Ceremonia Hain
Libro	Anne Chapman	Fin de un mundo	Editorial Pehuén	2012	Chile	Cultura Selk'nam
Libro	Karina Flores Hidalgo	El pueblo Selk'nam está vivo	Editorial Humanos	2021	Chile	Cultura Selk'nam y ceremonia Hain
Libro	Lucas Bridges	El último confín de la tierra	Memoriachilena.com	1952	Chile	Cultura Selk'nam y Ceremonia Hain
Libro	Martin Gusinde	Los indios de tierra del fuego	Memoriachilena.com	1923	Chile	Cultura Selk'nam y Ceremonia Hain

Libro	Fernando Aliaga	La misión salesiana en Isla Dawson (1889-1911)	Memoriachilena.com	2000	Chile	Memoria y reconstrucción a la cultura Selk'nam
Libro	Peter Mason y Christian Baéz	Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Acclimatation de París, siglo XIX	Pehuén Editores	2016	Chile	Memoria y reconstrucción a la cultura Selk'nam
Libro	Christian Baéz	Cautivos. Fueguinos Y Patagones En Zoológicos Humanos	Pehuén Editores	2016	Chile	Memoria y reconstrucción a la cultura Selk'nam
Libro	Sergio Baeriswyl Rada	Paisajes ancestrales del fin del mundo / Bitácora gráfica	STOQ Editorial	2021	Chile	Memoria y reconstrucción a la cultura Selk'nam

		de 15 viajes al sur de Tierra del Fuego				
Libro	Alberto Harambour	Un viaje a las colonias. Memorias y diario de un ovejero escocés en Malvinas, Patagonia y tierra del fuego (1878-1898)	Dibam	2016	Chile	Cultura Selk'nam
Libro	Gerardo Pulido	Composiciones bajo tierra. Abstracción prehispánica en el arte reciente	Ediciones metales pesados	2017	Chile	Relación con el arte
Libro	Roland Barthes	Lo obvio y lo obtuso. imágenes, gestos y voces	Paidós	2002	España	Representación teatral

Tipo de Texto	Autor/a	Título	Fuente y formato	Año	País	Comentarios preliminares
Articulo	Carlos Lizana y Paula Altamirano	Revalorización cultural Selk'nam: Visiones desde la producción de obras artísticos-culturales basadas en la etnia	Scielo	2021	Chile	Relación Selk'nam - Arte
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0719-15292021000100127&script=sci_arttext#fn1						
Articulo	Joaquín Bascopé Julio	Sentidos coloniales I. El oro y la vida salvaje en tierra del fuego, 1880 y 1914	Scielo	2010	Chile	Colonización en tierra del fuego
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22442010000200001						

Articulo	Alberto Harambour	Los prohombres y los extintos. Patrimonio, identidad e historiografía regional en Magallanes.	Scielo	2018	Chile	Visibilización Selk'nam
	https://scielo.conicyt.cl/pdf/cuadhist/n48/0719-1243-cuadhist-48-00057.pdf					
Articulo	Mateo Martinic	Nueva evidencia sobre la presencia Selk'nam tardía en la tierra del fuego chilena	Magallania.cl	2013	Chile	Selk'nam comunidad vida
	http://magallania.cl/index.php/magallania/article/view/323					
Articulo	María Andrea Nicoletti	Los misioneros salesianos y la polémica sobre la extinción de los Selk'nam de tierra del fuego	Scielo	2006	Perú	Selk'nam comunidad vida

http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122006000100007						
Cartografía	Mariela Eva Rodríguez y Laura Horlent	Tehuelches y Selk'nam (Santa Cruz y Tierra del fuego): "No desaparecimos"	Instituto geográfico nacional	2016	Argentina	Selk'nam comunidad vida
http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005238.pdf						
Articulo	Daniel Badenes	Crónica de una restitución. La devolución de restos como parte del reconocimiento del genocidio Selk'nam.	Alethia	2016	Argentina	Genocidio Selk'nam
https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7288/pr.7288.pdf						
Articulo	María Guillermina Valent	Un lugar para las imágenes. El cuerpo como enunciación en la obra	Revista: Estudio, artistas sobre otras obras	2014	Brasil	Relación arte Selk'nam

		Selk'nam (yo / el otro), una fotoperformance de Juan Carlos Romero.				
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/118988/Documento_completo.pdf?sequence=1						
Articulo	Danae Fiore	Pinturas corporales en el fin del mundo. Una introducción al arte visual Selk'nam y Yámana.	Repositorio Scielo	2005	Argentina	Pintura corporal Selk'nam
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562005000200002						
Articulo	Julián Farías Hurtado y Antonio	Rito extinto: Recolonización neovanguardista de tierra del fuego	Open edition journals	2019	Chile	Hain y arte

	Urrutia Luxoro					
https://journals.openedition.org/nuevomundo/77240						
Articulo	Alonso Azócar-Avendaño y Luis Nitrihual-valdebenito y Jaime flores-Chávez	La Patagonia en postales fotográficas: Misioneros salesianos y construcción de imaginarios sobre Selk'nam, Kaweskar y Yámanas entre 1880 y 1920	Proquest	2012	Chile	Análisis fotográfico
https://www.proquest.com/docview/1431582365/fulltextPDF/DE22622074284709PQ/4?accountid=8171						
Articulo	Liliana M. Manzi y Pennelope A. Spikins	El fuego en las altas latitudes: Los Selk'nam de tierra del fuego como referente etnográfico para	Proquest	2008	Reino Unido	Fuego y simbolismo

		el mesolítico europeo				
https://www.proquest.com/docview/748430745/fulltextPDF/DE22622074284709PQ/5?accountid=8171						
Articulo	Liliana M. Manzi	Desempeño social y estimulación de capacidades motoras a través del juego entre los Selk'nam de Tierra del Fuego	Proquest	2004	Chile	Juegos entre los Selk'nam
https://www.proquest.com/docview/200631557/fulltextPDF/DE22622074284709PQ/8?accountid=8171						
Articulo	Romina Casali	Movilidad y uso del espacio: Análisis demográfico de la trayectoria Selk'nam ante la colonización. Tierra del	Proquest	2013	Argentina	Movilidad y espacio en colonización

		Fuego, Argentina, 1890 y 1930				
https://www.proquest.com/docview/1943666022/DE22622074284709PQ/15?accountid=8171						
Articulo	Christian Báez y Peter Mason	Detrás de la imagen. Los Selk'nam exhibidos en Europa 1889	Revista chilena de antropología visual	2004	Chile	Análisis fotográfico zoológico humano
http://www.rchav.cl/2004_4_ame02_baez_&_mason.html#Layer2						
Articulo	Carolina Pimentel Melo	Monstruos en cautiverio: fotografía de fueguinos en zoológicos humanos y racismo	Revista sans solein	2015	Chile	Análisis fotográfico zoológico humano
http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2015/12/7-PIMENTEL.pdf						

Artículo	Humberto Álvarez Sepúlveda	Pueblos indígenas de Chile en los Zoológicos humanos de Europa (1879-1889). Exclusión, civilización y modernidad como elementos opresores de los <<OTROS>>	Americat.barcelona	S.F	Chile - España	Zoológico humano
https://americat.barcelona/uploads/20161124/Iberoamerica_Espan_a_Catalun_a_2016.pdf#page=100						
Articulo	Claudia Cattaneo Clemente	El cementerio Sara Brown como archivo-memoria de la muerte: La perdida y re-significación del aura en la	Revista circulo cromático	2020	Chile	Memoria y re-significación en cementerio Sara Brown

		iconografía monumental del exterminio				
https://revistacirculocromatico.files.wordpress.com/2021/02/12.-cattaneo.-el-cementerio-sara-braun.pdf						
Articulo	Rosana Paulini	Los Selk'nam. Vida, Mitos, Ritos y muerte en un pueblo del "Fin del mundo"	Anuario IEHS	2004	Argentina	Rito y mito Selk'nam
http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/2004/Los%20Selk´nam.%20Vida,%20mitos,%20ritos%20y%20muerte%20en%20un%20pueblo%20del%20«fin%20del%20mundo».pdf						
Articulo	Eugenio Garcés	Identidad e imagen: Paisajes culturales extremos en Tierra del Fuego	www.tierradelfuegochile.com	2012	Chile	Estudios sobre los Selk'nam desde las artes
http://tierradelfuegochile.com/este-es-un-destacado						

Articulo	Alfredo Prieto I.	La flecha Selk'nam: Proceso de fabricación del astil y función del emplumado	Biblioteca digital UMAG	1987	Chile	Utencilios y Herramientas Selk'nam
http://www.bibliotecadigital.umag.cl/bitstream/handle/20.500.11893/1472/Prieto_Anales_1987_vol17_pp31-33.pdf?sequence=1&isAllowed=y						
Articulo	Dánae Fiore	La manipulación de pinturas corporales como factor de división social en los pueblos selk'nam y yámana (Tierra del Fuego)	Scielo	2006	Argentina	Pintura corporal Selk'nam
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-10432006000100009						
Articulo	Carolina Cáceres Delgadillo	Lo ritual y lo sagrado en el teatro	Universidad Nacional de La Plata	2019	Argentina	Relación rito - teatro

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/98777/Version_PDF.pdf-PDFA.pdf?sequence=2&isAllowed=y						
Articulo	Elizabeth Araiza	Ritual, teatro y *performance* e n un culto al niño dios y al diablo. Las pastorelas de la región purépecha, Michoacán (México)	Journal de la societé des Americanistes	2014	México	Relación rito - teatro
https://journals.openedition.org/jsa/13770#tocto1n10						
Articulo	Elizabeth Araiza	La puesta en escena teatral del rito ¿una función metarritual?	Alteridades	2000	México	Relación rito - teatro
https://www.redalyc.org/pdf/747/74702006.pdf						

Articulo	Patricia Henríquez Puentes	De la escena ritual a la teatral en una obra de teatro indígena prehispánico: *Ra binal Achí o Danza del Tun*	Scielo	2008	Chile	Relación rito - teatro
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812008000100004						
Articulo	Pablo Álvarez V Alcarce	Teatro de la locura, el rito y la transgresión.	Psicodrama	1982	España	Relación rito - teatro
http://www.psicodrama.info/Teatro_de_la_locura.pdf						
Articulo	Fernando De Toro	Iberoamericana Vervuert, Frankfurt a. M., Madrid	Iberoamericana Vervuert, Frankfurt a. M., Madrid	2019	España	Representación teatral
https://www.degruyter.com/document/doi/10.31819/9783964563811-011/html						
Articulo	Pier Paolo Pasolini	Manifiesto para un nuevo teatro	revista Nuovi Argomenti, nº 9	1968	Italia	Representación teatral

http://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/570/EE_vol_3334_manifiesto_nuevo_teatro.pdf?sequence=3						
Articulo	María Natacha Koss	Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen by Eli Rozik (review)	Latin american Theatre Review	2017	Estados Unidos	Relación rito - teatro
https://muse.jhu.edu/article/672746/summary						
Articulo	Patricia Henríquez	Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico	Scielo	2009	Chile	Relación rito - teatro
https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132009000100005&script=sci_arttext						
Articulo	Sergio Naranjo Velásquez	Aproximación al concepto de antropología teatral según Eugenio Barba	Revista colombiana de las artes esceni	2015	Colombia	Relación rito - teatro

http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicas/downloads/artesescenicas9_19.pdf						
Articulo	José Ramón Alcántara Mejía	Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación	Universidad Iberoamericana	2002	México	Representación teatral
https://www.proquest.com/docview/214043953/837AC715B4B43E4PQ/30?accountid=8171&forcedol=true						
Articulo	María Guillermina Valent	Un lugar para las imágenes. El cuerpo como enunciación en la obra Selk'nam (yo / el otro), una fotoperformance de Juan Carlos Romero	Universidad Nacional de La Plata UNLP	2014	Argentina	Estudios sobre los Selk'nam desde las artes
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/118988/Documento_completo.pdf?sequence=1						

Articulo Resumen	Beatriz Carbonell	Cosmología y chamanismo en Patagonia	Dialnet	2003	Chile	Chamanismo en Patagonia
https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=496631						

Tipo de Texto	**Autor/a**	**Título**	**Fuente y formato**	**Año**	**País**	**Comentarios preliminares**
Noticia	Shelknam sur	"Entre dos mundos": pasado y presente de los habitantes Selk'nam – Haus de Tierra del Fuego	Shelknamsur.com	2019	Argentina	Selk'nam Comunidad viva
https://shelknamsur.com/contenido/3843/entre-dos-mundos-pasado-y-presente-de-los-habitantes-selk-nam-haus-de-tierra-del						
Noticia	Enrique Matthey	La Resurrección de los muertos	Universidad Alberto Hurtado UAH	2015	Chile	Intervención sobre los Selk'nam

https://www.uahurtado.cl/enrique-matthey-y-su-obra-la-resurreccion-de-los-muertos-en-ciclo-de-encuentros-con-artistas/						
Noticia		Proyecto Selk'nam	Complejoconejo	2016	Chile	Performance Selk'nam
https://complejoconejo.com/2016/03/22/proyecto-selknam/						
Noticia	Marco Fajardo	Intervención deja muda a Punta Arenas con recreación del "remate" de 165 esclavos selk'nam	El mostrador	2018	Chile	Intervención Selk'nam
https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/08/09/intervencion-deja-muda-a-puntas-arenas-con-recreacion-del-remate-de-165-esclavos-selknam/						
Noticia	Sergio Pérez	Selk'nam: Cielos del infinito	www.cielosdelinfinito.com	2019	España	Performance Selk'nam
https://www.espronceda.net/es/selknam-cielos-del-infinito/						
Noticia	Alessia Luna Wyss	Selk'nord, una performance sobre la desaparición	Diario U de Chile cultura	2019	Chile	Performance Selk'nam

https://radio.uchile.cl/2019/07/05/teatro-de-la-u-de-chile-presenta-selknord-una-performance-sobre-la-desaparicion/						
Noticia	Ana María Menni	Los etnógrafos narran la Patagonia: los selk'nam y Anne Chapman	Revistas UACh	2017	Chile	Cultura Selk’nam
http://revistas.uach.cl/index.php/racs/article/view/1065						

Tipo de Texto	Autor/a	Título	Fuente y formato	Año	País	Comentarios preliminares
Material audiovisual	Manuela Infante	Clase magistral	Teatro amil TV	2019	Chile	Representación y obra sobre la cultura selk'nam
https://www.teatroamil.tv/videos/clase-completa-manuela-infante						
Material audiovisual	Complejo conejo	Proyecto Selk'nam	www.complejoconejo.com	2015	Chile	Performance Selk'nam
https://www.youtube.com/watch?v=5mEqIyH2qE8&t=103s						
Material audiovisual	Colectivo circulo sur	FEYENTUN (A la sombra de los Selk'nam, El Tiwula y el J'ampat & La plaga de los ratones)	Festival de artes escénicas de naciones originarias	2021	Chile - México	Obra de teatro Selk'nam
https://www.youtube.com/watch?v=fm3YzJQmITg						
Material audiovisual	Christian Aylwin	Yikwa ni Selk´nam. Nosotros somos los Selk´nam	Museo precolombino	2002	Chile	Documental Selk'nam

https://vimeo.com/71590341						
Material audiovisual	compañía Teatro Periplos	Kamshout, el otoño y el pueblo selk'nam	Teatro periplos Chile	2018	Chile	Obra de teatro Selk'nam
https://www.youtube.com/watch?v=RdI7oDIVqJM						
Material audiovisual	Constanza Romero	"El fin de los howenh": la obra infantil que rescata la mitología y la muerte del pueblo selk'nam	Compañía la guanaco astuta	2017	Chile	Obra de teatro Selk'nam
https://radiojgm.uchile.cl/el-fin-de-los-howenh-la-obra-infantil-que-rescata-la-mitologia-y-la-muerte-del-pueblo-selknam/						
Material audiovisual	Colectivo Artístico La Patogallina	Extranjero, el ultimo Hain	www.lapatogallina.cl	2012	Chile	Obra de teatro Selk'nam
http://www.lapatogallina.cl/web/extranjero.php?current=1						

Material audiovisual	Belén Barcena	Selk’nam	www.youtube.com	2017	Chile	Intervención de danza sobre los Selk’nam
https://www.youtube.com/watch?v=ODbMclEe2dM						
Material audiovisual	Carolina Carmona López	SELK´NAM canción para niños y niñas sobre LA CEREMONIA DEL HAIN	www.youtube.com	2020	Chile	Música sobre la ceremonia Hain
https://www.youtube.com/watch?v=V6cerSt440k						
Material audiovisual	Horacio Ganem	SELKNAM - Butoh - Performance art	Acción surikati teatro	2018	Chile	Performance Selk’nam
https://www.youtube.com/watch?v=cfqHPxi-wK4						
Material audiovisual	Darwin Mora-Urrutia	Selk'nam FONDART	Fondart	2006	Chile	Cortometraje Selk’nam
https://www.youtube.com/watch?v=tYBkmHfEX3U						

Material audiovisual	Cía. alteraciones	ZOO 20011	Cía. alteraciones	2011	Chile	Obra de teatro Selk'nam
	https://www.youtube.com/watch?v=0a_pkN_RUBA					
Material audiovisual	Erazo Perales	Extranjero el último Hain	Patogallina	2012	Chile	Obra de teatro Selk'nam
	https://www.youtube.com/watch?v=v79gCm0i1pE					
Material audiovisual	Théo Court	Blanco en blanco	El viajefilms	2019	Chile	Obra de teatro Selk'nam
	https://cinechile.cl/pelicula/blanco-en-blanco/					
Material audiovisual	Ximena Quiroz Peters y Tania Roitman Zoldan	Hain, interpretación de un rito	Vimeo	2016	Chile	Cortometraje Selk'nam
	https://vimeo.com/209795933					

Material audiovisual	João Dujon Pereira y Denali DeGraf	LA SEGUNDA CONQUISTA. Saqueo, corrupción y resistencia en Patagonia	CLPOAM	2006	Chile	Conversatorio Selk'nam
	https://www.youtube.com/watch?v=SoZ1_QzmACs					
Material audiovisual	Hans Schuster	Conversatorios culturales en la UC Silva Henríquez: Keyuk Yantén	Universidad Católica Silva Henríquez	2015	Chile	Conversatorio Selk'nam
	https://www.youtube.com/watch?v=qlmdQ_jqNuY					
Material audiovisual	Luis Miguel Rojas Berscia	Entrevista a Keyuk Yantén- Canal 13-Río Grande-Argentina	Canal13	2014	Argentina	Conversatorio Selk'nam
	https://www.youtube.com/watch?v=XB7vQN3hAdk					
Material audiovisual	MSELK	Nos visita Margarita Maldonado	FM1069Radio UNTDF	2019	Chile	Conversatorio Selk'nam
	https://www.youtube.com/watch?v=VAjYRX8dO8Y					

Material audiovisual	Diego Castro	Entrevista virtual a Margarita Maldonado	IPES Paulo Freire	2020	Chile	Conversatorio Selk'nam
	https://www.youtube.com/watch?v=2s470vYFKgU					
Material audiovisual	Alfredo Castro	El Tercer Cuerpo - Detrás de "Tengo Miedo Torero"	Tengo Miedo Torero - La Película	2020	Chile	Representación teatral
	https://www.youtube.com/watch?v=PArXwhZ78nM					
Material audiovisual	Karina Ochoa	Feminismos, política y decolonialidad: la descolonialidad	Carlos Ometochtzin	2018	Chile	Ponencia prespectiva decolonial
	https://www.youtube.com/watch?v=Z8TZW0P-s68&t=60s					

Tipo de Texto	Autor/a	Título	Fuente y formato	Año	País	Comentarios preliminares
Tesis Magister	Claudia Cattaneo	Mitología y ritual Selk'nam en la creación teatral	Repositorio U. Chile	004	Chile	Relación rito – teatro de la cultura Selk'nam
https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101380/ar-cattaneo_c.pdf?sequence=3&isAllowed=y						
Tesis Pregrado	Luis Pérez Huenupi	Memorial Selk'nam. Espacio para la restauración de la memoria de los espíritus de tierra del fuego.	Repositorio U. Chile	2017	Chile	Memoria y restauración de espíritu Selk'nam
https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147956						
Tesis	Natali Palma Moya	La memoria de los cuerpos en la frontera en *El corazón a contraluz* (1996) de Patricio Manns	U. Católica de Valparaíso	016	Chile	Memoria y restauración Selk'nam
http://opac.pucv.cl/pucv_txt/Txt-6000/UCC6307_01.pdf						

Tesis	María Estela Mansur y Raquel Piqué Huerta	Arqueología del Hain : investigaciones etnoarqueológicas en un sitio ceremonial de la sociedad selk’nam de Tierra del Fuego. Implicancias teóricas y metodológicas para los estudios arqueológicos	Digitaliaespanica	2012	España	Arqueología del Hain
	https://bit.ly/3wkuwtn					
Tesis	Boris Briones Soto	Espiritualidad, simbolismo y mitología en américa del sur religiosidad comparada de las culturas selk'nam y mapuche	Dialnet	2019	España	Espiritualidad y cosmovisión Selk’nam
	https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=264404					
Tesis Magister	Catalina Melo	KARUKINKA : reflexiones contemporáneas en torno a la memoria territorial del habitar Selk’nam	Repositorio U.C.	2020	Chile	Memoria y reconstrucción Selk’nam
	https://repositorio.uc.cl/xmlui/handle/11534/57364					

Tesis Doctorado	Mauricio Massone Mezzano	Fuego fogones y contexto arqueológico de los cazadores recolectores tardíos en el norte de tierra del fuego.	Ridaa.unicen.edu.ar	2017	Argentina	Memoria y restauración Selk'nam
https://www.ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/123456789/1943/Massone%20Mezzano.pdf?sequence=1&isAllowed=y						
Tesis	Sofía Muñoz Carneiro	El ritual y el teatro en su dimensión performativa. Una Etnografía de la obra de teatro *La matanza*	Universidad Academia de Humanismo Cristiano	2012	Chile	Relacion rito – teatro
http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/bitstream/handle/123456789/1033/tant128.pdf?sequence=1&isAllowed=y						
Tesis	Goare Salcido Villagómez	Del teatro ritual al teatro sagrado: Arte teatral, expresión de evolución cultural	Benemérita Universidad Autónoma de puebla	2020	México	Relación rito - teatro
https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/11211						
Tesis	Elvis Lisandro	El teatro Ritual: Trance y el convivio en la Celebración a	Universidad de Chile	2019	Chile	Relación rito - teatro

	Polanco Pacheco	Liborio Mateo en San Juan de la Maguana.				
https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/173156/EL-teatro-ritual.pdf?sequence=1&isAllowed=y						
Tesis	Ana Cecilia Gerrard	Los Selk'nam Pasado y presente etnográfico	XI CAAS Congreso argentino de antropología social	2014	Argentina	Comunidad Selk'nam
https://cdsa.aacademica.org/000-081/154.pdf						

Tipo de Texto	Autor/a	Título	Fuente y formato	Año	País	Comentarios preliminares
Blog	Juan Carlos Romero	**Selk'nam (yo / el otro)**	Carla Rey Arte Contemporáneo	2010	Argentina	Performance Selk'nam
http://carlarey-arteblogarte.blogspot.com/2010/10/selknam-yo-el-otro-juan-carlos-romero.html						
Blog	Margarita Maldonado	Cestería Selk'nam – Zona puerto Almanza	Margarita Maldonado	2017	Argentina	Comunidad Selk'nam
https://margaritamaldonado.com.ar/mis-videos-y-participaciones/						
Blog	Duca degli Abruzzi	TIERRAS MAGELÁNICAS. Película artística de la vida de Alberto María De Agostini.	Museo Nacional de la Montaña	2003	Italia	Comunidad Selk'nam
https://www.museomontagna.org/?s=Alberto+de+agostini&lang=it						