

MEDEA MAPUCHE (2000) DE JUAN RADRIGÁN: UNA LECTURA A LA LUZ DEL “CONFLICTO MAPUCHE”

Medea mapuche (2000) by Juan Radrigán: a Reading in the Light of the “Mapuche Conflict”

MARIA MORANT
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA)
MARIA.MORANT@UV.ES
ORCID: 0000-0003-3569-4551

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1101>
vol. 31 | diciembre 2024 | 127-138

Recibido: 15/07/2024 | Aceptado: 18/11/2024 | Publicado: 31/12/2024

Resumen

El presente trabajo ofrece un análisis de *Medea mapuche*, una reescritura teatral del mito griego realizada por el dramaturgo chileno Juan Radrigán en el año 2000. En ella el autor hace un ejercicio de hibridación en el que fusiona la estructura trágica de la versión de Eurípides con el imaginario de la Conquista para mostrar la tensa relación que vive el pueblo mapuche con el Estado chileno, y que se remonta históricamente a la llegada de los españoles a la región.

Palabras clave

teatro chileno, mito griego, conflicto mapuche

Abstract

This paper offers an analysis of *Medea mapuche*, a theatrical rewriting of the Greek myth by the Chilean playwright Juan Radrigán in 2000. In it, the author makes an exercise of hybridization in which he fuses the tragic structure of Euripides' version with the imaginary of the Conquest to show the tense relationship that the Mapuche people live historically with the Chilean State.

Keywords

Chilean Theater, Greek Myth, Medea, “Conflicto Mapuche”

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia dedicada al uso y reescritura de los mitos griegos en la dramaturgia chilena de los años noventa y dos mil.¹ Un periodo en torno al cual se observa un notable incremento, respecto a las décadas anteriores, en la reelaboración de motivos míticos y su adaptación a los marcos referenciales y discursos del momento histórico y político. La obra escogida destaca, frente a otras propuestas del mismo periodo, por la hibridación del legado grecolatino con la historia de la región. O, si se prefiere la terminología de Ángel Rama, por la transculturación de la cosmovisión del pueblo mapuche a la matriz de una tragedia griega (la *Medea* de Eurípides) para hacerse eco de una polémica de largo calado: el lugar de los pueblos originarios en la nación chilena.

Desde el siglo XIX, la relación del pueblo mapuche con los sucesivos gobiernos ha sido tirante, marcada por la resistencia a la aculturación y chilenización de sus modos de vida. Esta tensión se incrementó durante la dictadura de Pinochet (1973-1990), cuando se aprobó la Ley de Expropiación de Tierras que anulaba el derecho a la propiedad comunitaria de los mapuche² con el fin de disponer de sus tierras (muy ricas en recursos naturales) al servicio de las empresas forestales e hidroeléctricas nacionales e internacionales para su explotación. Una situación que no se revirtió en los noventa tras el retorno a la democracia y que, en la mayoría de los casos, perdura hasta el día de hoy.

El pueblo mapuche, cansado de ver cómo sus demandas eran relegadas a un segundo plano en la agenda política, omitidas en la esfera pública e invisibilizadas desde las principales plataformas mediáticas, irrumpió en los noventa como “un nuevo actor político que desafía las formas tradicionales de hacer implementar la política pública” (Figueroa, 2014: 18). Mientras que una parte de la población mapuche abogaba por el diálogo y acuerdos con la clase política, como hace el personaje de Licán en la obra de Radrigán; otra parte, desencantada con la gestión de los gobiernos de la Concertación, abandonaba esta senda y recuperaba la violencia política que antaño habían esgrimido contra los *winkas* como herramienta legítima para la lucha, lo cual desata lo que se conoce como el “conflicto Mapuche”.

En *Medea mapuche, la ausencia del mar* (2000), la obra que nos disponemos a analizar, Juan Radrigán, el autor, desvía su mirada hacia los márgenes del presente democrático y transpone el mito de Medea al periodo de la llegada y conquista de los españoles para hacerse eco de la situación que afligía (y aflige) a los pueblos originarios chilenos. Estos, a lo largo de los siglos XX y XXI, han supuesto para la clase

¹ La presente investigación ha sido financiada por el programa de ayudas para la formación de personal investigador “Atracción de Talento” del Vicerrectorado de Investigación de la Universitat de València. Además, esta publicación es parte del proyecto PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

² Dado que la construcción de la palabra “mapuche” remite a la “gente de la tierra” y ya contiene la pluralidad (o colectividad) en sí misma, no tiene flexión de número en plural. Por ello, siguiendo las indicaciones de la guía del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Patrimonios, la palabra será utilizada sin morfema plural a lo largo de este texto. La guía puede consultarse aquí: <https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/recomendaciones-para-nombrar-y-escribir-sobre-pueblos-indigenas/>

política y los grandes empresarios el reducto incómodo de una cultura ancestral que debía ser superada en favor de la modernización del país, una tendencia que permaneció, incluso, tras el regreso de la democracia y la subida al poder de los gobiernos de la Concertación (Figuroa, 2014: 19).

Visibilidad y representación teatral del “conflicto mapuche”

La visibilización e inscripción de este conflicto en la esfera pública ha sido paulatina y todavía no se ha traducido en una mejora efectiva de las condiciones de vida del pueblo mapuche. Dada la reproducción de sistemas sociales y culturales llevada a cabo por el gobierno de la Concertación, se ha perpetuado la marginación del indígena y negado la posibilidad de una heterogeneidad cultural dentro del Estado chileno.

Durante décadas este conflicto con los pueblos originarios se ha ocultado de manera intencionada desde los medios de comunicación, que no hicieron eco de las detenciones, procesos judiciales ni actividades de las grandes empresas en las tierras de los mapuche (Veres, 2015: 128). Ante este silenciamiento, cayó en la esfera cultural la responsabilidad de hacer oír las denuncias y reivindicaciones de los pueblos originarios, y fue el documental el género más recurrente utilizado para tal fin.

En la dramaturgia chilena el conflicto mapuche apenas ha recibido atención. Son escasas las obras que ponen el foco en la usurpación de las tierras mapuche y el complejo diálogo que estos han mantenido (y mantienen) con el Estado. Han sido escasas las propuestas en el circuito teatral escritas y producidas por la propia comunidad mapuche que plasmen su visión de la Conquista y/o los conflictos que mantienen en la actualidad con el Estado chileno. En esta última línea, Kimun Teatro, bajo el liderazgo de Paula González, ha sido una iniciativa pionera creando obras como *Ñuque, una mirada íntima a la resistencia mapuche* (2016) o *Trewa, estado nación o el espectador de la traición* (2019).

Algunas de las obras escritas en torno a esta cuestión por autores no mapuche son: *Castillo y Arauco o la génesis de un pueblo* (1914) de Ángel Pobes, *El guerrero de la paz* (1962) de Fernando Debesa, *Ayayema* (1964) de María Asunción Requena, *Lantaro* (1982) de Isidora Aguirre, *Malinche* (1992) de Inés Stranger, *Gota a gota nubes tristes* (1999) de Alberto Kurapel, *Valdivia* (2009) de Inés Stranger o *Valdivia: la gesta inconclusa* (2009) de Francisco Sánchez. Se trata de trabajos de corte histórico-documental, protagonizados por personajes históricos o míticos del imaginario chileno³ (Faúndez, 2015: 161). Más reciente es el estreno de *Ñuque, una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2012) de David Arancibia y *Los millonarios* (2014) de Alexis Moreno. Ambas propuestas son fruto de un trabajo previo de investigación, documentación y acopio de testimonios reales y anclan el conflicto mapuche en su contemporaneidad.

Entre las pocas obras que ponen el foco en las minorías indígenas y denuncian el estado de opresión estructural en el que viven, se encuentra la obra que nos disponemos a analizar. *Medea mapuche* (2000) de Juan Radrigán es fruto de una reescritura transculturada de la *Medea* de Eurípides, en la que se fusiona la estructura de la tragedia griega con el imaginario de la conquista de América para rescatar del olvido los inicios del conflicto todavía vigente con el pueblo mapuche. La obra se estrenó en un momento en que el conflicto no había dejado de crecer tras la vuelta a la democracia, y fueron justamente los dos mil el periodo de mayor revuelo y represión policial.

³ Faúndez describe cuatro visiones recurrentes en la construcción del conflicto dramático: 1) las que reconstruyen la mirada occidental de la Conquista, 2) las que rescatan lo indígena como patrimonio de lo chileno, 3) las que restablecen la dignidad perdida del pueblo mapuche, 4) las que muestran héroes del pasado sin continuidad histórica en la sociedad contemporánea (2015: 162).

Medea en el teatro latinoamericano

En la configuración mítica de Medea convergen varias alteridades (mujer, extranjera y poseedora de unos conocimientos mágicos que la tornaban una amenaza a los ojos de los atenienses) que hicieron que durante el siglo XX se convirtiera, junto a Antígona, en uno de los mitos más reutilizados de la tradición grecolatina.⁴ En un momento en el que comenzó a ponerse el foco en comunidades otras, cuyas formas de vida, discursos y producciones culturales habían quedado marginadas durante largo tiempo, se convirtió precisamente en “la encarnación del ser marginado y de su lucha por recuperar y reafirmar una identidad atropellada, reprimida o ignorada” (García, 1996: 224).

En las recreaciones que han surgido desde entonces, no se suele privilegiar el conflicto moral o psicológico en torno al acto filicida, sino que se exploran las posibilidades políticas y étnicas del mito (Ortega, 2022: 39). Así, en el teatro latinoamericano:

Ha encontrado especial eco desde los años 50 del siglo pasado. Y es que el carácter permanentemente traumático de la forzada conformación multirracial y pluriétnica de la región, con sus corolarios culturales, y la condición degradada de la mujer en sociedades tan patriarcales como las latinoamericanas, propician un fecundo diálogo intertextual con los autores antiguos que diseñaron en la maga e infanticida Medea a un antimodelo de mujer que es, además, símbolo de la pasión desenfadada y, por su condición de extranjera marginal, encarnación de una otredad despreciable. (Campuzano, 2007: 406)

El conflicto étnico está presente en la primera reescritura latinoamericana localizada: en *La selva* (1950) del peruano Juan Ríos, una obra de corte histórico, el conflicto dramático se traslada a la época de los conquistadores. Otras versiones que ponen en relación el mito de Medea con los pueblos originarios son: *Malintzin*, *Medea americana* (1957) de Jesús Sotelo Inclán y *La frontera* (1960) de David Curases. Estas tres versiones abordan problemáticas relacionadas con la raza, el mestizaje o la herencia cultural. En ellas Medea forma parte de la comunidad indígena, mientras que Jasón pertenece o se alinea con el grupo dominante que sustenta el poder (García, 1996: 115). Frente a las obras que exploran los conflictos derivados de la alteridad racial, surge una tendencia cada vez mayor que usa el mito de Medea para indagar en la alteridad social que supone la condición de extranjería derivada de la emigración. Es el caso de *Des-medeia* (1994) de Denise Stoklos, *Medea* (1997) de Reinaldo Montero y *Medea llama para cobrar* (2001) de Peki Andino.

Desde los años cincuenta, son muchas las versiones que han ido surgiendo en el continente americano. Las hay más fieles, cercanas a las versiones de Eurípides y Séneca; y otras de corte paródico, protagonizadas por antihéroes en los que las divinidades y sus leyes ya no tienen cabida. Ahora bien, la mayoría coincide en utilizar este mito en pos del reconocimiento y la reafirmación de la otredad cultural. En el teatro chileno de los años noventa y la primera década del siglo XXI, periodo en el que se escribe *Medea mapuche*, encontramos ejemplos de todo tipo: *Diarrea* (2002) de José Palma, *Medea. Atacama son tus hijos todos presuntos millonarios* (1999) de Alejandro Moreno Jashés, *Medea o la Desesperada conquista del fraude* (2006) de Ana López Montaner y *Little Medea* (2006), obra colectiva de Teatro la Nacional. También han sido puestas en relación con el mito de Medea por retomar el mitema del filicidio: *El graznido* (2001) de Cristian Figueroa y *Purgatorio* (2005) de Ariel Dorfman. No obstante, en ninguna de las dos aparecen marcas o guiños textuales que nos remitan explícitamente al mito griego.

En la década posterior, entre los diferentes montajes que se dedican a actualizar el mito y trasladarlo bien a la contemporaneidad (como *Medea tuvo la culpa*, 2011, del director David Atencio), bien a la geografía chilena (*La Medea y el Jasón*, 2015, de la directora Catalina Saavedra), destaca *Erosión* (2018) del colectivo Teatro La Estampida. La escenificación teatral de esta última se construye a través de materialidades que van a dar cuenta del “desgaste material como consecuencia del paso del tiempo, los

⁴ El mito de Medea había permanecido largo tiempo aletargado en la tradición occidental, hasta que en el Romanticismo comienza a recuperarse como modelo de la *femme fatale* (Movellán, 2016: 67).

conflictos de comunicación, el desprecio a los contratos humanos y el deterioro del mismo cuerpo” (*El Mostrador Cultura*, 2018: s/p). Finalmente, en junio del 2022 se estrenó en el Centro Cultural Gabriela Mistral *No hay derecho*, la revisión y puesta en escena particular del mito de la dramaturga y directora Claudia di Girolamo a partir de los textos de Eurípides y Séneca: “Un estreno que acentúa la contemporaneidad y el feminismo en esta historia de amor, traición y venganza” (GAM, 2022: s/p).

De Corinto a la Guerra de Arauco

Medea mapuche supone un caso bastante aislado dentro de las reescrituras del mito griego en el teatro chileno. Es el ejemplo más claro de hibridación cultural encontrado, esto es: de fusión del legado grecolatino con el estrato cultural latinoamericano y, en este caso, más concretamente, con el sedimento cultural del pueblo mapuche. Radrigán selecciona de la tragedia de Eurípides aquellas escenas que resultan funcionales para plasmar su visión de la situación mapuche y las reescribe.

Transpone el mito a la Guerra de Arauco que tuvo lugar durante la conquista española para representar la hecatombe social y cultural vivida por los mapuche desde la llegada de los colonos españoles a tierras chilenas en el siglo XVI (Fáunderz, 2014: 268). La historia de este pueblo ha estado marcada desde entonces por la desposesión de sus tierras y la constante lucha por el reconocimiento de sus derechos territoriales, sociales y culturales, una situación que se ha prolongado desde el nacimiento del Estado chileno hasta la dictadura militar y los diferentes gobiernos de postdictadura.

El texto menciona variados abusos históricos a los que fueron sometidos los pueblos originarios tras la llegada de los conquistadores: la prohibición de su lengua, las amenazas de destrucción de la comunidad, las violaciones a las mujeres, la quema y amputación de manos y orejas de los prisioneros indígenas (König, 2020: s/p). Una serie de prácticas represivas que aparecen ya enumeradas en *La Araucana* (1569-1590) de Ercilla y que forman parte del imaginario de la Conquista, y uno de los dos intertextos a los que remite esta obra.

Forman parte de la escenografía elementos propios de la cultura mapuche como las *yepas* (vestimenta) o las *rucas* (viviendas). La atmósfera indígena se completa con el uso del mapuzugun algunas escenas. El uso del mapuzugun dota el lenguaje dramático de una fuerte carga de oralidad, muy común en el universo teatral de Juan Radrigán. De manera recurrente “utiliza una gran variedad de recursos lingüísticos de la oralidad como los fónicos, sintácticos, contextuales, morfológicos-morfosintácticos y léxico-semánticos” (García, Navarrete y Riquelme, 2011: 74) que contribuyen, sobre todo, a la caracterización lingüística de los personajes, a situarlos en un sector concreto de la marginalidad. En esta obra, por la temática escogida, el sociolecto se ve sustituido por la inclusión de términos y fragmentos en mapuzugun que alternan con bellas metáforas y pasajes fruto de la traducción directa de la *Medea* de Eurípides.

Finalmente, en la versión de Radrigán, las divinidades griegas son sustituidas por Witranalwe y Anchimallén, dos nombres de la mitología mapuche relacionados con potencias del mal (Gavilanes, 2008: 195). Cuatro Wiltranalwes acuden al llamado de Kütral y, como si de Erinias se trataran, insuflan en ella la idea de la venganza que llevará a cabo.⁵

⁵ KÜTRAL: ¡Cuál, cuál, señores del agravio, será mi venganza, en qué parte he de herirlo, cómo podrá ser mi castigo más fuerte que su corazón de bestia sin alma!

WITRANALWUE 4: ¡Sus hijos, sus hijos, mata a sus hijos!

WITRANALWUE 1: ¡Hijos oprobiosos, hijos de mala sangre! ¡Qué perezcan junto a su infame padre, que todo su linaje sea exterminado!

WITRANALWUE 3: ¡Venganza, venganza; debes vengarte!

Por esta fusión del legado grecolatino con elementos de la cultura prehispánica, la obra de Radrigán puede considerarse una de las más representativa de los procesos de hibridación propios de las reescrituras hispanoamericanas: “there are some echoes of this Latin American hybrid end-product in recent classical reception scholarship that includes material from the region” (Andújar y Nikoloutsos, 2020: 7). En las reescrituras de los años noventa y do mil se hace común el cruce de motivos grecolatinos con los marcos referenciales propios de la dictadura y la postdictadura, así como de los procesos de transición, redemocratización, posmodernidad, fin de siglo, neoliberalismo y globalización que atravesaban el país en el momento de su escritura. Sin embargo, *Medea mapuche* se articula a partir del sincretismo del legado grecolatino con elementos indígenas propios de la región. Para Andújar y Nikoloutsos, se trata de un proceso poscolonial en el que “the ancient text is liberated from the ideological closure imposed upon it through centuries of circulation and migration in the northern hemisphere and is set free to take on new roles, meanings and forms” (2020: 11).

Reescritura del conflicto trágico: la traición de Licán al pueblo mapuche

La acción dramática comienza cuando Kütral, la Medea mapuche, recibe la noticia de que su marido, Licán, ha sido apresado por los *wingkas*⁶ y espera la muerte junto a quince de sus hombres:

KÜTRAL: ¿Cómo fue? ¿Está malherido? ¿Luchó hasta que la sangre ya no lo sostuvo?

WERKEN 1: No hubo sangre Kütral.

WERKEN 2: Sin armas se presentó a parlamentar y el *wingke* traidor le puso cautiverio y lo ha condenado a muerte junto a sus hombres.

KÜTRAL: ¿A parlamentar? ¿Un guerrero? Nuestros ojos sólo sirven para ver las infernales matanzas que hacen los *wingkas*, nuestros oídos sólo escuchan decir que despedazar a un mapuche no es despedazar a un ser humano, ¿y ustedes hablan de parlamentar? ¡Váyanse, fuera, fuera, no quiero escuchar más! (Radrigán, 2004: 4)

La reacción airada de la protagonista pone de manifiesto la idiosincrasia del pueblo mapuche: la renuncia de la lucha armada en favor de los parlamentos con el enemigo es sentida por la esposa como un ultraje a la comunidad y a sus códigos guerreros. Sin embargo, esta es una maniobra ideada por Lemunao, el padre de Licán y *lonko* de la comunidad, para ganar tiempo hasta que llegue el invierno y las condiciones climáticas les den ventaja frente a los extranjeros.

Esta estrategia de supervivencia desata el conflicto trágico en el corazón de la protagonista, quien siente la renuncia a la lucha armada en pos del diálogo como un ultraje y una traición a los códigos del pueblo mapuche. Y por si fuera poco, los españoles han incumplido su palabra y pretenden dar muerte a Licán delante de su familia: “la ley del bárbaro invasor exige que todo pariente de un condenado a muerte debe presenciar su muerte” (Radrigán, 2004: 6). Este es el doble oprobio que ha de enfrentar Kütral: la humillación de que su esposo haya declinado combatir y ser obligada por los *wingkas* a presenciar su ejecución.

La transposición del mito a la Guerra de Arauco conlleva la modificación del conflicto trágico y su acomodación a la cosmovisión mapuche. Observamos, pues, que la naturaleza de la traición varía: Licán no quiebra un juramento de fidelidad como hace el Jasón de Eurípides, sino que, al aceptar reunirse con los españoles para parlamentar, traiciona los valores e intereses de su pueblo. Es preciso comprender

KÜTRAL: ¡Siempre preferí empuñar cien veces la lanza que parir una sola, pero vuestro consejo me turba, mis sentimientos se confunden!

WITRANALWUE 4: Pediste consejo y lo hemos dado, señalándote el modo en que atormentarás horriblemente a quien destrozó tu vida, ¿por qué dudas? (Radrigán, 2004: 9).

⁶ Término utilizado en mapuzugun para referirse a: a) conquistadores españoles del siglo XVI, b) los chilenos que no pertenecen a su etnia, c) ladrón, asaltante, usurpador (Etimologías de Chile: s.f.: s/p).

los códigos bélicos propios del pueblo mapuche para entender la magnitud de tal traición: históricamente los guerreros mapuche preferían morir antes que ser apresados por el enemigo, perder su vida en combate antes que sucumbir al deshonor de ser apresados: “el honor del guerrero heroico es del todo o nada” (Faúndez, 2014: 270). Así, Licán traiciona el código guerrero mapuche y, con ello, su traición trasciende el ámbito familiar y alcanza a toda su comunidad.

Licán aparece únicamente en la escena final protagonizando junto a su esposa un *agón* lleno de reproches e injurias. La suya es una configuración compleja: a diferencia del Jasón euripideo que busca su medro personal (Miranda, 2005: 70), Licán actúa movido por la obediencia filial y la necesidad de mejorar las condiciones bélicas de su pueblo. Obedecer a su padre y acatar sus intereses lo convierte en doble víctima: de los españoles que lo capturan a traición y se disponen a darle muerte ante su familia; así como de la incompreensión e ira de Kütral, quien lo acusa de cobarde y traidor por haber renunciado a la lucha armada. Esto aporta algo de grandiosidad y humanidad al personaje respecto a su trasunto griego, lo convierte en un personaje complejo que puede despertar la empatía del público.⁷ No obstante, en esta versión tampoco podrá escapar de la venganza de Kütral, que no solo dará muerte a sus hijos, sino también al mismo Licán.

Kütral: la Medea mapuche

En continuidad con el modelo euripideo, la obra pone el foco dramático en el personaje de Kütral, la Medea mapuche. Su nombre significa “fuego” en mapuzugun y adelanta la esencia indómita del personaje que, como la Medea euripidea, no permanece impassible ante el sino adverso que vislumbra para sus hijos y su pueblo. Tal como sucedía en la tragedia griega, Radrigán recurre a procesos de animalización y masculinización para plasmar la esencia de este personaje que, con su forma de actuar, desborda los límites de género impuestos por la sociedad.

En la Antigüedad, la representación de personajes femeninos como este, que excedían el marco griego de acción marcado para la mujer, comportaba grandes dificultades. Normalmente los autores optaban por retratarlas de modo negativo, en tanto actuaban como hombres bajo una agencia que las convertía en personajes odiosos y censurados por la sociedad patriarcal ateniense: un modelo que las mujeres atenienses debían evitar a toda costa (Álvarez, 2003: 227-228). Así, pocas eran las heroínas míticas con agencia que, como Medea, conseguían escapar de la muerte. Estas mujeres, cuya caracterización en la Antigüedad entremezclaba elementos propios de la idiosincrasia masculina y femenina, con el tiempo se han convertido en baluartes de la lucha feminista (de Paco, 2003: 104).

Kütral encarna el ideal del guerrero salvaje, valeroso y osado que, ante la llegada del invasor, no teme a la muerte ni al derramamiento de sangre para defender la pervivencia e independencia de su pueblo. Ella misma afirma que: “¡Siempre preferí empuñar cien veces la lanza que parir una sola!” (Radrigán, 2004: 9). De tal modo, teje una antítesis entre acciones relacionadas con la construcción simbólica del género masculino (batallar) y femenino (engendrar vida), y se identifica con la primera. En la versión euripidea la heroína afirma que “tres veces junto al escudo quisiera yo permanecer de pie, antes que dar a luz una sola vez” (Eurípides, 1983: vv. 36-37), un argumento que emplea para justificar su derecho a matar a sus vástagos, pues el dolor que produce el parto, mucho mayor que cualquiera que

⁷ Eurípides, en sintonía con la corriente sofista que atravesaba Atenas, caracteriza a Jasón como un personaje locuaz que se sirve de la oratoria para su medro personal. Así, a su llegada a la Cólquide había embaucado a Medea para obtener su ayuda y, en el presente dramático, convence al rey Creonte para que le conceda la mano de su hija. Fue común en la producción del tragediógrafo el tratamiento negativo, casi caricaturesco, de los grandes héroes de las sagas míticas. Sirvan como ejemplo el Jasón de *Medea*, el Orestes de *Electra*, el Agamenón de *Ifigenia en Aulide* o el Menelao de *Orestes* (Esteban, 2015: 176).

pueda provocarle al hombre la guerra, la legítima para tomar esta decisión de manera unilateral. Radrigán reformula en este pasaje las palabras de Medea y les da un sentido diferente.

Por su accionar, asociado tradicionalmente al comportamiento masculino, König (2020: s/p) ha relacionado a Kütral con la *toqui* Yanaqueo, cuya existencia y origen siguen siendo todavía motivo de discusión. Según diversas fuentes, habría sido una mapuche de la comunidad pehuenche que tras el asesinato de su esposo, el *lonko* Guepotaen, encabezó la defensa del territorio durante los años 1585-1586. El historiador Tomás Guevara refiere a la leyenda en su *Historia de Chile* (1929), sin embargo, ha sido en los últimos años cuando este personaje ha adquirido mayor relevancia como icono de la lucha feminista y las reivindicaciones de los pueblos originarios (Rodríguez Droguett, 2016).

Junto con la masculinización, la animalización fue un recurso recurrente en la Antigüedad para la figuración de personajes tan complejos como este. La idea consistía en equiparar a las heroínas trágicas con seres monstruosos o animales salvajes para dar cuenta de su naturaleza desviada o de lo indómito de su carácter. Igual que en la Medea de Eurípides,⁸ Kütral es comparada con una leona y con una fiera. Sirvan como ejemplo los siguientes pasajes:

LEMUNAO: He sabido, Kütral, que a veces te lanzas *como leona recién parida* contra los que vienen a consolarte, y que en otras ocasiones no levantas los ojos de la tierra, que impasible como una piedra, desoyes los consejos y mandatos. (Radrigán 2004: 9; las cursivas son mías)

LICÁN (a Kütral): ¡Odiosa, abominable ser, *fiera* eres, no mujer, *fiera* digna del aborrecimiento de todos los dioses y de todo el género humano! ¿Qué horrible impotencia, qué atroz castigo éste de no poder ahogar con mis manos a esta *hiena*, que ha sido capaz de hundir el puñal en el corazón de sus propios hijos? ¡No existe en las palabras de mil idiomas el nombre para tan horrendo proceder! ¡Si alguien manda en todas las cosas del mundo, haga que esta *fiera* muera ahogada en la sangre de los que asesinó! [...] ¡Escucha, tierra, las palabras de esta *pantera* siniestra, guárdalas en tu memoria, para que algún día tengan castigo, no sea la impunidad la que prevalezca! (Radrigán 2004: 14; las cursivas son mías)

Estas muertes, tal y como sucedía en las tragedias griegas, se producen fuera de escena. Tenemos noticia de ellas por boca de Kütral en la escena final, en un fragmento que evoca la actuación de Fresia en *La Araucana*, otra de las fuentes de las que se cree que Radrigán bebe en esta obra.

Es la misma indignación de la mujer del gran cacique Caupolicán cuando este es tomado prisionero por los españoles y, lejos de luchar, acaba por ofrecer la sumisión de su estado a cambio de su propia vida. Entonces, viendo esfumada la valentía pasada del temible guerrero araucano, Fresia, llena de furia y rabia se presentó ante su esposo y le arrojó su hijo a los pies, reprochándole con palabras lapidarias su falta de hombría y su deplorable fracaso. (Gambón, 2009: 249)

Fresia es uno de los pocos personajes femeninos que ha conseguido hacerse un hueco en las narraciones nacionales y en el imaginario chileno sobre la llegada y conquista del imperio español. Aparece en *La Araucana* de Arcilla como esposa del cacique Caupolicán, a quien ya hemos visto que dirige sus reproches tras ser este apresado por los españoles.⁹ La versión de Ercilla es la que ha prevalecido en la memoria popular, y, por ende, “Fresia ha sido recordada por su crueldad y por no obedecer a la imagen de mujer débil y medrosa, siendo capaz de poner su rabia y deseo de venganza por encima de los valores entendidos como femeninos” (Pinochet, 2012: 110). Kütral, del mismo modo que Fresia, considera que el derramamiento de sangre es el único camino para detener la subyugación de su pueblo.

⁸ Para una descripción más detallada sobre la animalización o “monstrificación” de Medea en las versiones de Eurípides y Séneca, véase Rodríguez Cidre (2002).

⁹ “Toma, toma a tu hijo, que era el nudo / con que el lícito amor me había ligado; que el sensible dolor y golpe agudo / estos fértiles pechos han secado: / cría, críale tú, que ese membrudo cuerpo / en sexo de hembra se ha trastocado; / que yo no quiero título de madre / del hijo infame del infame padre” (De Ercilla y Zúñiga, 1910, Canto XXXIII, p. 548).

La protagonista es la única que sigue utilizando el mapuzugun tras su prohibición. Esa falta de sumisión la aleja del resto de personajes y le confiere el carácter de heroína trágica: es la única que se niega aceptar las condiciones impuestas por los *wingkas* y encuentra en el filicidio la singular manera de sobreponerse a su enemigo. El dilema trágico de esta Medea indígena reside en escoger entre sus sentimientos de madre o el orgullo de su raza, y escoge dar muerte a sus hijos antes de que ellos sean convertidos en esclavos del enemigo. Dice Silvia Marín, la intérprete de Kütral en el primer montaje: “No mata por despecho, no mata por odio, sino por un amor incondicional a su raza” (Marín, 2001: s/p).

Reflexiones finales: Medea y Jasón ante la Nueva Guerra de Arauco

La versión de *Medea* de Juan Radrigán permite múltiples lecturas: la analogía entre pasado y presente, las constantes traiciones que ha sufrido el pueblo mapuche por parte de los *wingkas* desde la llegada de los conquistadores españoles hasta sus conflictos con el Estado chileno actual. Zuñiga propone interpretar esta obra como un trabajo de memoria que busca narrar el pasado mapuche al margen de los grandes relatos que durante largo tiempo lo han contenido, como, por ejemplo, *La Araucana* de Ercilla (2012: 54). Tal sería el motivo por el que el *wingka* queda al margen de la diégesis dramática. En esta versión el foco se pone sobre el pueblo mapuche, sus sensaciones y reacciones ante el avance de los invasores:

Medea mapuche puede ser leída como una obra que abre una dimensión negada de la cultura mapuche en las versiones oficiales, mostrando a sus personajes como personas con virtudes, inseguridades y desequilibrios emocionales. En ningún caso totalmente barbáricos, o completamente nobles, pues todos son víctimas de la desestabilización, del desencuentro que los condenará a la exterminación. (Zuñiga: 2012: 55)

Para Pinochet, el comportamiento de Licán:

Replica las múltiples deslealtades que ha tenido el estado de Chile y en especial la sucesión de gobiernos de la postdictadura, quienes con su política del consenso han postergado muchas de las banderas que enarbolaron durante la oposición al régimen hasta dejarlas en el olvido. (2012: 107)

El texto da lugar a diferentes lecturas que dialogan entre sí y se complementan, que permiten revisar problemáticas todavía vigentes con respecto a la situación de los pueblos originarios en el Chile actual. Podemos relacionar la actuación de los protagonistas con las diferentes posturas dentro del pueblo mapuche ante las formas de negociación e interacción con el Estado para conseguir sus demandas: la participación en las instancias oficiales y el diálogo diplomático frente a la lucha armada.

Medea mapuche se estrena en un momento en que el malestar de la población indígena con la falta de iniciativas de los gobiernos de la Concertación y el consecuente conflicto mapuche va en aumento. El antiguo telón de la Guerra de Arauco, en la que los aguerridos mapuche se enfrentaron al *wingka* invasor para evitar la sumisión de su pueblo, se convierte en el escenario idóneo para reflexionar sobre la situación vivida por las comunidades indígenas en el presente de su escritura. ¿Qué vía tomar? ¿Cuál puede ser el camino más efectivo para conseguir sus demandas?

Conviven en el texto dramático dos discursos de guerra diferentes, el enfrentamiento cuerpo a cuerpo frente a la “guerra diplomática”. Dos maneras de batallar por las tierras vinculadas a culturas y modos de vida enfrentados: “la batalla y el derramamiento de sangre es propio del entendimiento mapuche, y la segunda (la instauración de las relaciones diplomáticas de los Parlamentos) es otra arista militar de los españoles” (Faúndez, 2014: 271). El *agón* entre Kütral y Licán se hace eco de la disparidad de opiniones dentro de la misma comunidad acerca de la forma más idónea de alcanzar sus demandas. Mientras que una parte de la población optaba por las vías gubernamentales, otra reivindicaba la necesidad de otras fórmulas que no implicaran renunciar a su cultura ni forma de vida.

Tras la aprobación de Ley sobre Protección, Fomento y Desarrollo Indígena en 1993, que fue vivida por algunos como una traición del gobierno de la Concertación a las promesas realizadas a los pueblos originarios,¹⁰ una parte de la comunidad mapuche se rebeló ante la forma de hacer política de sus mayores. Sentían que estos habían caído en el juego del *wingka*, habían relegado a un segundo plano las reivindicaciones de su pueblo para dedicarse a la mera administración del Consejo Nacional de Pueblos Indígenas (CONADI)¹¹ (Pairicán y Álvarez, 2011: 70).

Nació así la Coordinadora Arauco Malleco (CAM) en 1997 como una alternativa política para la consecución de sus peticiones: sus integrantes, cansados de la infructuosa negociación constante con el Estado, apostaban por la violencia política como forma de lucha (Pairicán y Álvarez, 2011: 67). Tomaron como ideal la figura del “*weichafé*”: el guerrero mapuche que combatió en un pasado heroico por conservar la libertad e independencia de su pueblo. A partir del *weichafé*, se forjó una nueva identidad militante: el mapuchista, portador del cambio social, moral y político, dispuesto a entregar su vida si ello contribuye a mejorar la vida de su pueblo, tal y como defiende Kütral en esta obra. La CAM propuso recuperar el uso de la violencia política, un arma que históricamente habían esgrimido para defenderse de la invasión del *wingka* (Pairicán y Álvarez, 2011: 71), e inició una serie de acciones como la quema de camiones forestales, casas de latifundistas, toma de tierras, quema de plantaciones forestales que culminaron en enfrentamientos contra las fuerzas policiales.¹² Aunque no consiguieron cambios que mejoraran las condiciones vitales de su pueblo, sí lograron atraer la atención de una sociedad aletargada por el consumo y la despolitización hacia sus problemas y reivindicaciones.

Los caracteres dramáticos de Licán y Kütral remiten en la obra a esa dualidad: ¿qué vía tomar? ¿Adentrarse en las reglas del juego político y optar por la vía institucional para lograr los cambios? Es decir, ¿enarbolar los códigos del represor y tratar de utilizarlos en beneficio propio? O, por el contrario, ¿emplear formas de lucha radical como la quema de plantaciones y camiones de las industrias forestales, el enfrentamiento con las fuerzas de seguridad o el hostigamiento a los latifundistas? Los que optaron por la primera vía consiguieron ser elegidos como alcaldes en distintas poblaciones sureñas, en tanto quienes se decantaron por el segundo camino con el tiempo fueron perseguidos bajo el amparo de la Ley Antiterrorista.

Bibliografía

¹⁰ Esta ley no reconoce a los indígenas como “pueblo” sino como “etnias” diferenciadas cultural y lingüísticamente, un hecho que les privaba de un estatus que legitimara sus derechos como pueblo. Con la entrada en vigor de dicha ley, la participación de los pueblos originarios en la esfera política quedó reducida a una representación limitada en el CONADI, cuyos integrantes eran escogidos por el equipo presidencial. En cuanto al establecimiento de instrumentos específicos de apoyo a la cultura, la propuesta quedó reducida a un sistema de educación intercultural bilingüe destinado, únicamente, a áreas de alta densidad indígena. Tampoco se produjo la tan ansiada restitución del territorio ancestral para sustentar el desarrollo indígena, núcleo indiscutible de sus demandas (Figueroa, 2014.). Según Aylwin, “una de las mayores falencias de esta ley fue que no dio protección a los derechos de los indígenas sobre los recursos naturales que se encuentran en sus tierras” (2000: 283), fundamentales estos para el desarrollo material y cultural de la comunidad mapuche. Más bien se basaba en el respeto de sus manifestaciones culturales (siempre que no se opusieran a los intereses estatales), pero no aseguraban ninguna mejora que garantizase la salida de la pobreza del pueblo mapuche (Donoso, 2010: 232). Tal como sucedió con el Acuerdo de Nueva Imperial (1989) y la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo trato (2003), estaríamos ante políticas públicas que favorecen la perpetuación, expansión y negación de la autodeterminación del pueblo mapuche (Figueroa, 2014).

¹¹ Organismo público creado en Chile en 1993 por la ley N.º19.253 con el objetivo de promover, coordinar y ejecutar los planes estatales de desarrollo de los pueblos indígenas.

¹² Ello desató, bajo el gobierno de Ricardo Lagos, una guerra contra la CAM, con la aplicación de la Ley Antiterrorista a petición de la triple alianza compuesta por empresarios, el gobierno y los carabineros (fuerza policial) (Donoso, 2013).

- ÁLVAREZ, Nazira (2003), *Medea y Alceste: Imágenes estereotípicas de la mujer demonio y la mujer ángel en las tragedias de Eurípides*. Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica. Consultado en <<https://bibletucr.ac.cr/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=14355>>. (6/12/2024).
- ANDÚJAR, Rosa; NIKOLOUTSOS, Konstantinos P. (2020), “Staging the European Classical in ‘Latin’ America: An Introduction”, en Andújar, Rosa y Nikoloutsos, Konstantinos P. (eds.), *Greeks and Romans on the Latin American stage* [edición digital]. Nueva York, Bloomsbury, pp. 1-15.
- AYLWIN, José (2000), “Los conflictos en el territorio mapuche: antecedentes y perspectivas”, en *Revista Perspectivas*, vol. 3, n.º 2, pp. 277-300.
- CAMPUZANO, Luisa (2007), “Medea en el metro de Nueva York”, en Morenilla, Carmen; y Bañuls, José Vicente (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Bari, Levante Editori, pp. 405-417.
- DE PACO, Diana (2003), *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- DE ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso (1910), *La Araucana*. Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana.
- DONOSO, Javiera (2010), “Violencia política en el sur de Chile: Estado, grupos económicos y Pueblo Mapuche. La Alianza Territorial Mapuche (Pu Lof Xawun) en el gobierno de Michelle Bachelet”, en *Revista SudHistoria*, n.º 1, pp. 228-245.
- DONOSO, Javiera (2013), “Violencia política en Chile entre el pueblo Mapuche y el gobierno del presidente Ricardo Lagos”, en *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, vol. 8, n.º 2, pp. 63-93. DOI: <<https://doi.org/10.18359/ries.59>>.
- EL MOSTRADOR CULTURAL (2018), “Obra inspirada en la tragedia Medea *Erosión* en Parque Cultural de Valparaíso”, en El Mostrador. <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/08/13/obra-inspirada-en-la-tragedia-medea-erosion-en-parque-cultural-de-valparaiso/>>. (01/12/2024).
- ESTEBAN, Alicia (2015), “Agamenón, Medea y Traquinias: retrato sangriento de tres esposas. Heroínas de la mitología griega V”, en *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 25, pp. 157-191. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCG.2015.v25.48485>.
- ETIMOLOGÍAS DE CHILE (s.f.), “Winka”, en Diccionario Etimológico Castellano en Línea. <<https://etimologias.dechile.net/?winka>>. (01/12/2024).
- EURÍPIDES (1983), *Tragedias*. José Alemany y Bolufer (trad.). Madrid. Editorial Edaf.
- FAÚNDEZ, Tania (2014), *La guerra en la dramaturgia chilena*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Consultado en <<https://tdx.cat/handle/10803/283534#page=1>>. (6/12/2024).
- FAÚNDEZ, Tania (2015), “Los Millonarios. El retorno del conflicto mapuche y los antagonismos sociales”, en *Revista Apuntes de Teatro*, n.º 140, pp. 161-170.
- FIGUEROA, Verónica (2014), *Formulación de políticas públicas indígenas en Chile: evidencias de un fracaso sostenido*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria de Chile.
- KÖNIG, Irmtrud (2020), “Juan Radrigán’s *Medea Mapuche*: Recreating Euripides’ Revenge Tragedy in an Indigenous Chilean Context”, en Andújar, Rosa y Nikoloutsos, Konstantinos P. (eds.), *Greeks and Romans on the Latin American stage* [edición digital]. New York, Bloomsbury, pp. 47-58.
- GAM (2022), “No hay derecho”, en Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). <<https://gam.cl/teatro/no-hay-derecho/>>. (01/12/2024).
- GAMBÓN, Lidia (2009), “Medea mapuche o el diálogo Eurípides-Juan Radrigán”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*. Granada, Universidad de Granada, pp. 239-250.

- GARCÍA, William (1996), *Subversión y reelaboración de mitos trágicos en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral. The State University of New Jersey. Consultado en <<https://www.proquest.com/docview/304276863?fromopenview=true&pq-origsite=gscholar&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>>. (6/12/2024).
- GARCÍA, Marta; NAVARRETE, Paulina; RIQUELME, Cecilia (2011), *Rasgos de la oralidad presentes en la dramaturgia chilena de Juan Radrigán*. Tesis de licenciatura. Universidad de Bío-Bío. Consultado en <http://repositorio.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/1870/1/Garcia_Morales_Marta.pdf>. (6/12/2024).
- GAVILANES, Susana (2008), *Presencia y ausencia de la figura femenina en los orígenes de las culturas: de la diosa europea a la diosa americana*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I. Consultado en <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/10395>>. (6/12/2024).
- MARÍN, Silvia (2001), “Silvia Marín: ‘Hay que recuperar las raíces’”, en *El Sur*. <<https://mapuche.info/noticias-1997-2009/noticias-2001/hay-que-recuperar-las-raices>>. (01/12/2024).
- MIRANDA, Elina (2005), “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo”, en *Revista de estudios de género: La ventana*, vol. 3, n.º 22, pp. 69-90.
- MOVELLÁN, Mireia (2016), “Medea, la tragedia de la *femme fatale*”, en Fornieles, Raquel (ed.), *Destructoras de hombres y de ciudades: estudios sobre la ‘femme fatale’ en la literatura griega*. Madrid, Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, pp. 57-70.
- ORTEGA, Begoña (2022), “La Ítaca inalcanzable: el imposible regreso de los héroes griegos”, en *Anuario de Literatura Comparada*, vol. 12, pp. 19-48. DOI: <<https://doi.org/10.14201/16162022121948>>.
- PAIRICÁN PADILLA, Fernando; ÁLVAREZ VALLEJOS, Rolando (2011), “La Nueva Guerra de Arauco: la Coordinadora Arauco-Malleco y los nuevos movimientos de resistencia mapuche en el Chile de la Concertación (1997-2009)”, en *Revista Izquierdas*, n.º 10, pp. 66-84.
- PINOCHET, Viviana (2012), *Rescrituras de tragedias griegas en la postdictadura en Chile: Traición y culpa en la copia infeliz del edén neoliberal*. Tesis doctoral. The State University of New Jersey. Consultado en <<https://oatd.org/oatd/record?record=oai%5C%3Aexample.org%5C%3Arutgers-lib%5C%3A38951>>. (6/12/2024).
- RADRIGÁN, Juan (2004), *Crónicas del amor furioso*. Santiago de Chile, Frontera Sur.
- RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa (2002), “Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca”, en López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada, Universidad de Granada, pp. 277-292.
- RODRÍGUEZ DROGUETT, Elvira (2016), “Janequeo: Las transformaciones del personaje histórico”, en *Revista Santiago*. <https://scholar.google.es/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=gU4ko2oAAAAJ&citation_for_view=gU4ko2oAAAAJ:Tyk-4Ss8FVUC>. (01/12/2024).
- VERES, Luis (2015), “Sobre estética y política en el género documental: el conflicto mapuche”, en *Mirada Hispánica*, n.º 11, pp. 115-139.
- ZUÑIGA, Rocío (2012), *Medea mapuche de Juan Radrigán, una reescritura de la tragedia de Eurípides en el marco de la Guerra de Arauco*. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile. Consultado en <<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/111057>>. (6/12/2024).