

***El abismo de los pájaros* de Fabiola Ariadna Ruiz: Identidades en resistencia ante la modernidad y el olvido**

The abyss of the birds of Fabiola Ariadna Ruiz: Identities in resistance to modernity and oblivion

Mg. Alejandro Banda¹
alebanda@gmail.com

Resumen

El artículo reflexiona sobre la obra dramática *El abismo de los pájaros* (2017) de Fabiola A. Ruiz y profundiza en su temática: la extinción de la etnia Kawésqar y el olvido que detenta una modernidad que no se hace cargo de las culturas autóctonas. A través del análisis de los personajes y los conflictos que acontecen en la etapa final del proceso histórico representado, interpreta sus relaciones y diferencias desde la perspectiva de identidad cultural, pertenencia y colonización, conceptos que se han perpetuado hasta el presente, evidenciando una situación límite entre personajes que son la alegoría de identidades culturales en resistencia.

Palabras clave: dramaturgia chilena, kawésqar, resistencia, Fabiola Ariadna

Abstract: This article reflects on the dramatic work *The Birds' Abyss* (2017) by Fabiola A. Ruiz, and delves into its theme: the extinction of the *Kawésqar* ethnicity, and the oblivion which grips a modernity that does not take care of its indigenous cultures. Through the analysis of the characters and the conflicts told in the final stage of the historic process that is represented, their relationships and differences are interpreted from the perspective of cultural identity, belongingness, and colonization. These concepts have been perpetuated until present day, showing a borderline situation between characters that are the allegory for cultural identities in resistance.

Key words: Contemporary Chilean dramaturgy, resistance, Fabiola Ariadna

Recibido: 28-09-2017. Aceptado: 25-10-2017

¹ Estudiante del Doctorado en Literatura Hispanoamericana Contemporánea de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

El abismo de los pájaros (2017)² de Fabiola Ariadna Ruiz³ (Viña del Mar, 1976), es una obra dramática que conmueve al enfrentar de manera directa y mimética un tema tan difícil como la extinción de un pueblo, obligándonos a pensar en el modelo de colonización que aún impera sobre los conceptos: identidad cultural, pertenencia al territorio y subordinación de las minorías. La obra, escrita y dirigida por Ruiz, da cuenta de nuestra identidad cultural al borde del abismo, a través de la representación de un acto de dignidad, agenciado por la figura de la última mujer kawésqar⁴.

Antecedentes de un teatro comprometido con el arte y la sociedad

Desde su estreno en el Parque Cultural de Valparaíso (Ex Cárcel) el año 2014, la obra de teatro⁵ *El abismo de los pájaros* ha sido exitosa y destacada por la crítica⁶. Montada a lo largo de Chile, la obra ha dado cuenta de un teatro comprometido con la sociedad y su época. “Siendo fiel a una línea temática vinculada a la historia e idiosincrasia nacional. Reconociendo el conflicto, la herida, respecto de una realidad personal o colectiva (...)”⁷. De igual forma, la Compañía “La Malinche”⁸ (*Trashumantes, Corral ajeno*) denota madurez y sentido del espectáculo en la puesta en escena, alcanzando la profundidad necesaria para abordar esta compleja temática.

Aquel logro alcanzado en la representación del texto dramático se debe a varios factores. Por una parte, están las virtudes individuales y colectivas de la Compañía “La Malinche” en la puesta en escena y en el trabajo en equipo impulsado por la dirección y gestión de Ruiz; a través de metodologías contemporáneas de trabajo artístico interdisciplinario y dinámicas de gestión para la sustentabilidad del proyecto creador, por ejemplo, a la hora

2 La fecha 2017 corresponde al año de publicación del texto dramático en <http://www.artescena.cl/el-abismo-de-los-pajaros/>. El texto inicial se escribió el 2013 y se editó por primera vez el año 2014. La puesta en escena se estrenó el 31 de julio del 2014, en el Parque Cultural de Valparaíso.

3 Fabiola Ariadna Ruiz, dramaturga, directora y docente teatral, titulada de actriz y licenciada en Actuación Teatral (Universidad ARCIS, Santiago 2002). Fundadora de la compañía La Malinche Teatro. Ha realizado las creaciones: *Fragmentos de Exposición* (2005), *Amaranta* (2006), *Poética del Purgatorio* (2008), *Trashumantes* (2009), *Corral Ajeno* (2010 - 2012) y *El Abismo de los Pájaros* (2013 - 2016). Actualmente prepara la obra *Requiem*, que explora el devenir y la psicología de los hijos y familia de torturadores chilenos. Se estrena en noviembre de 2017 (Fondart Nacional 2017).

4 Los Kawésqar son un pueblo originario que habitó el Sur Austral de Chile y, especialmente, el Archipiélago de Magallanes y Tierra del Fuego. *Kawésqar* significa “ser humano” en su propia lengua. El denominativo *Alacalufe* es un despectivo y se les llama así desde la perspectiva occidental.

5 Para este estudio utilizaré la denominación “obra dramática” para referirme al texto escrito, y en menor medida haré uso de los términos “obra de teatro” u “obra teatral” para referirme al texto representado.

6 Entre otros méritos, además de la Beca Creación Dramaturgia CNCA 2013, Residencia dramática 2010 y 2012, Fondart Regional 2014 (que permite su estreno) y Fondart Nacional y Regional 2015; la obra obtuvo los premios Mejor Montaje y Mejor Actriz (Maricel Muñoz) del Festival Nacional de Calama FENTIC 2015, y posteriormente, a través del Fondo de Circulación Región Metropolitana de CNCA, fue presentada en el teatro principal de Centro Cultural Matucana100, con un lleno total de doce funciones (2016). Y, recientemente, fueron parte de la programación del Festival Internacional de Teatro Zicosur, Antofagasta 2017.

7 Señala el sitio web de la Compañía: <http://www.lamalincheteatro.com/>

8 Ficha técnica. **Dirección y dramaturgia:** Fabiola Ariadna Ruiz; **elenco:** Gonzalo Dalgarrando; Cristian Díaz, María Angélica Luzzi y Maricel Muñoz; **escenografía:** Daniel Fuentes; **diseño de iluminación:** Jorge Espinoza; **técnico de iluminación:** Miguel Alvaay; **música y sonido:** Claudio Clavija; **vestuario:** Valentina San Juan; **diseño gráfico:** Daniel Fuentes y Cécile Morel-Trinquet; **fotografía y audiovisual:** Jorge Aguayo, Francisco Rives y Carolina Pizarro; **producción:** Cécile Morel-Trinquet y Victoria Guzmán; **maquillaje:** Felipe Criado. Duración: 70 minutos.

de solventar un elenco estable. Pero además, en una etapa anterior, existió un proceso de investigación y dramaturgia. La relevancia y calidad de la obra escrita responde a un interesante proceso de composición a cargo de la dramaturga-directora, quien gestó el texto dramático a través de varias etapas:

a) Concepción del proyecto: Ruiz concibe la idea principal inspirada por los registros audiovisuales de los alacalufes *in situ*, entre los que destaca aquellos realizados por el periodista y realizador Alex Moya y el poeta Víctor Rojas⁹. Ruiz complementará esta etapa con una exhaustiva investigación bibliográfica sobre la cultura Kawésqar.

b) Escritura y reescritura: Residencia que la autora realiza el año 2012 con el destacado dramaturgo y Premio Nacional: Juan Radrigán¹⁰ (1937-2016). Luego, en el marco de la Beca de Creación Literaria 2013, terminará en primera instancia la escritura de la obra.

c) Reelaboración: El texto es adecuado a partir de los ensayos, donde Ruiz reconoce haber descartado algunas partes del monólogo inicial, restando algunos cuadros, creando nuevos personajes y adaptando la obra dramática a la puesta en escena¹¹.

Producto de las etapas anteriores, Ruiz compone un texto literario que presenta un planteo, desarrollo y desenlace en forma no lineal, pero que posee la virtud contemporánea de armarse al final, cual historia, en la mente del espectador. La obra teatral cuenta la experiencia de un abogado joven que es enviado por la Armada al extremo Sur de Chile para tramitar el traslado de la última kawésqar a Punta Arenas. Aquel intenta convencer a la mujer para que acepte la permuta, firme y salga de la isla donde habita.

Concuerdo con la crítica de Véro Mondini en *La juguera magazine* (2014), cuando afirma respecto de *El abismo de los pájaros* que “la pieza teatral es el fruto de un extenso proceso de investigación por parte de la compañía, sobre este pueblo nativo de la zona austral de Chile”¹². De igual forma, Agustín Letelier en el suplemento *Artes y letras* de “El Mercurio” (2016) señala: “La obra trata un problema real que ocurrió en Puerto Edén, pero nos acerca a los conflictos que existen actualmente con los pueblos originarios.” Además, agrega:

La obra está bien construida. Tiene cinco cuadros de rápido desarrollo que nos llevan en forma alternativa de la única modesta pensión que hay en Puerto Edén a la precaria casa en que vive una de las últimas kawésqar puras. (2016)

9 Fabiola A. Ruiz consigna haber sido inspirada por el tráiler del documental de Alex Moya: “Lautaro Edén: Última esperanza”. Este largometraje documental incluye entrevistas de alacalufes que ya no están con vida, pero no ha sido estrenado oficialmente producto de un robo durante la última etapa de edición. Moya sostiene que la idea original de “hacer un rescate de la identidad y memoria de los últimos kawésqar” es del poeta, investigador y escriba de Valparaíso: Víctor Rojas Farías. Ver parte del registro en: <https://vimeo.com/36108703>

10 En entrevista a biobio.cl, Ruiz señala: “Fue fundamental el trabajo del texto asesorado por Juan Radrigán (Premio Nacional) donde el proceso de estudio dramático y conversación no sólo significa que la mano escritural se dinamiza, sino que también enriquece el campo semántico y de investigación desarrollado”. Recuperado de <http://www.biobiochile.cl/noticias/2016/03/10/el-abismo-de-los-pajaros-se-estrena-hoy-en-matucana-100.shtml>

11 Esto inserta la obra teatral dentro de la fecunda producción reciente “(Desde el 2000 en adelante)” (Rojas, B., Sentis, V., 2016, p. 208) de autores radicados en Valparaíso (Llanos, Alcaide, Rodríguez, Mena, Sánchez, etc.) pese a que *El abismo de los pájaros* no toma a Valparaíso como referente y Fabiola Ariadna Ruiz explicita no ser parte ni representante de una generación local de dramaturgos.

12 Recuperado de https://issuu.com/lajugeramagazine/docs/ljm_agosto_2014/30

Esta cita resulta muy interesante para el análisis, porque Letelier no solamente estaría reafirmando su estructura aristotélica, sino que además, al referirse a “la casa precaria en que vive”, estaría evidenciando el prejuicio en la mirada del hombre blanco. Aunque desde la realidad ficcional de la obra se emiten juicios similares: “**Sergio:** ¡Pero señora Luisa, usted es la única dueña!, usted bien haría en sacarle provecho ya que la vivienda está muy deteriorada y por su edad, sería bueno que usted saliera de acá (...)” (Ruiz, 2017, p.8), estos juicios de valor sobre los espacios que habitan los pueblos de raíz autóctona parecen estar insertos ya en el imaginario que tenemos de los pueblos indígenas, dando cuenta de una mirada de hombre blanco y “civilizado” que subordina, menosprecia y que perdura en el cotidiano¹³. Este estudio pretende reflexionar sobre aquel enfrentamiento de fuerzas, propiciado por el poder autoritario desde el centro del territorio nacional y representado en los personajes de identidades en resistencia.

Identidades al borde del abismo

Mucho se ha discutido desde distintas disciplinas sobre el concepto *identidad*, y me atrevo a pensar que siempre escribiremos sobre algo que se transforma y que nunca está fijo, sobre todo, porque la vida y la muerte¹⁴ se encargan de que las identidades se mantengan en constante proceso de cambio. A su vez, García de la Huerta, en *Reflexiones americanas. Ensayos de Intra-Historia* (1999), sostiene: “(...) [C]ada cultura contiene tal multiplicidad de códigos, que esas preguntas (sobre nuestra identidad) admiten necesariamente respuestas variadas” (p. 11). Frente a lo inasible del término *identidad* y su “irreductibilidad”, Stuart Hall señala que algunos conceptos necesitan ser reconstruidos para ayudarnos a pensar mejor, pero que a la vez no tienen reemplazo, porque no hemos inventado nuevos términos que efectivamente puedan superarlos, y así coincide con Derrida (1981) quien se refiere a esta especie de “doble escritura desalojada y desalojadora”¹⁵ que, como un nuevo concepto, emerge y sobrepuesto no impide que el sentido anterior funcione bajo esa “borradura” (Hall, p. 14). Otra explicación que Hall otorga a la trascendencia de este concepto, es aceptar que la identidad es determinante a la hora de hablar sobre agencialidad y política, ya que si bien las identidades no son estáticas, muchas de ellas han luchado por su reconocimiento.

¿Qué somos y cómo somos? Jorge Larraín (2001), en un intento por definir la identidad nacional, explica la existencia de identidades personales y colectivas que se relacionan entre sí, incluso, sentencia que “no pueden haber identidades personales sin

13 Debemos recordar que esta situación de comunidades sacadas y despojadas de su territorio y cultura, ya sea por razones estratégicas de explotación o económicas, no es aislada o particular de un pueblo. Sin ir más lejos, el conflicto chileno vs Mapuche existe porque los Mapuche han dado resistencia y no han sido extintos. Al igual que la mujer kawésqar, la mapuche pewenche Aurelia Marihuan vivió una situación similar en la Región de la Araucanía. Su terreno, heredado por sus padres, estaba ubicado en Ralco Lepoy a orillas del río Biobío. La empresa transnacional Endesa Chile, que pasó a llamarse Endesa España durante la construcción de la represa Ralco, inundó sus tierras junto a un total de 3.800 hectáreas de bosque nativo. La energía eléctrica fue la razón en manos del “progreso” que terminó desplazando definitivamente a esa comunidad Mapuche Pewenche de la ribera. Aurelia Marihuan dijo: “Ellos quieren que permute esta casa a cambio de dinero, dicen que soy pobre: que mi ruka tiene orificios en el techo, que no tengo agua potable, que no tengo riqueza. Pero se equivocan, a través del techo puedo ver las estrellas, el agua que bebo es pura, fresca y limpia, porque viene de la vertiente, y mi jardín está lleno de coihue, roble y guindo santo. Esta es mi riqueza, es mucho más de lo que ellos poseen.” Sus palabras y reflexión dejan claro que muchas veces miramos desde nuestros propios intereses y no podemos abarcar la mirada del Otro.

14 Jean Baudrillard en *La inteligencia del mal* (2008) señala: “En el fondo, el Big Bang y el Big Crunch nacen al mismo tiempo. Uno de ellos no ocurre al término del otro (como tampoco la muerte ocurre al término de la vida), ni sucede al otro en un ciclo cósmico. Ambos estallan simultáneamente y se desenvuelven en forma paralela, aunque en sentido contrario.” (p. 197).

15 Derrida, 1982.

identidades colectivas y viceversa” (p. 34). Esto radica en que las personas no son entidades separadas o aisladas del mundo, “las identidades personales son formadas por identidades colectivas culturalmente definidas, pero éstas no pueden existir separadamente de los individuos.” (ibíd.). Por tanto, lo que Hall ha llamado “identidades culturales”, entre las cuales se encuentran las *etnias*, son formas colectivas de identidad que responden a rasgos específicos y culturales compartidos entre varios sujetos.

De este modo se podía hablar del “carácter nacional” o de la “mentalidad de un pueblo” o de la “personalidad básica” que consistía en una serie de características psicológicas, relativamente estables, compartidas por los miembros de una sociedad por el hecho de poseer la misma cultura. (Larraín, p. 36)

Pese a lo anterior, Larraín indica que hay que evitar superponer una a la otra, ya que siempre hay elementos propios que no coinciden plenamente con todos los del colectivo, porque no necesariamente todos los rasgos psicológicos son compartidos por un grupo, sociedad, o nación.

Cuando se dice que “los indios son flojos” (...), “que los argentinos son arrogantes” (...), en el fondo se está haciendo la misma sobregeneralización indebida al atribuir un rasgo psicológico individual a todo un colectivo, pero además con la intención de mostrar la inadecuación o falencia de todo un pueblo o nación en oposición a lo que se considera la identidad propia. (p. 38)

En esto radicaría un primer grado de violencia: la de hacer una diferencia a partir de las supuestas virtudes propias que oponemos ante aquel que juzgamos deficiente o subalterno. No obstante, el problema crece cuando la cultura hegemónica estimula la aceptación del modelo del que creemos ser parte (nacionalismo) que a su vez ostenta el poder en detrimento de las minorías, en este caso, de las culturas autóctonas al borde de la extinción como la Kawésqar.

De lo anterior se desprende que las culturas hegemónicas hagan prevalecer con especial ahínco los sistemas de dominación que imperan hasta hoy, para marcar aún más estas diferencias y preservar su poder desde las metrópolis centralizadas hacia los confines del globo. Es así como el colonialismo aún no ha sido superado, sobre todo en los territorios distantes donde perduran identidades culturales únicas. Puerto Edén está en la periferia de Chile central, y Chile junto al territorio insular se encuentra extremadamente distante de Europa, por tanto, se desenvuelve aún como un territorio que fuera colonizado y que responde cual “esclavo” a esas prácticas de dominación.

Edward Said plantea que la relación entre el “colonizador” y el “colonizado” se rige por la dialéctica del “amo” y el “esclavo”, por cuanto a través de una relación unilateral el primero se construye a sí mismo al estructurar a un *otro* reducido, al que rige imponiendo su poder implantando su gobierno en asentamientos distantes o lejanos (colonialismo). En el texto *Cultura e imperialismo* (1993), Said sostiene:

Fanon insiste en el proceso en que el amo imperial difiere del amo que describe Hegel. Para Hegel hay reciprocidad; aquí el señor se ríe de la conciencia del esclavo. “Lo que quiere del esclavo no es reconocimiento sino trabajo” (Fanon). Pero lograr reconocimiento es rediseñar, y después

ocupar de modo consciente, el lugar reservado a la subordinación dentro de las formas de la cultura imperialista, luchando por ella en el mismo y exacto territorio antes regido por una conciencia que aceptaba la subordinación de otro designado como inferior. (...)

En esto consiste la tragedia parcial de la resistencia: en que, hasta cierto punto, debe esforzarse por recobrar formas ya establecidas por la cultura del imperio o, al menos, infiltradas o influidas por él. (p. 327)

La idea de resistencia cultural prevalece de varias formas en el texto *El abismo de los pájaros*: una de ellas se condice con la idea de territorio y arraigo. Luisa Edén se resiste a ser trasladada a una vivienda social en Punta Arenas, porque posee una relación con el territorio y la memoria de su comunidad, pero además, la casa donde habita en el presente de la obra no es su lugar de origen, el grupo humano nómada al que pertenece fue reubicado años atrás por órdenes del Estado. Por tanto, la casa donde la encontramos corresponde a un modelo impuesto y respondería a políticas del poder central que rige a los Kawésqar desde la metrópolis. Pero esta historia, y en particular la de Luisa Edén y su hermano como nativos desterritorializados, tiene antecedentes anteriores:

Un joven alacalufe de unos diez años, que parecía particularmente despierto, fue enviado hacia 1940 a Santiago, a una escuela de la Fuerza Aérea. La idea consistía en darle una buena instrucción, *civilizarlo*¹⁶, y después devolverlo a los suyos, hacerlo jefe de su comunidad, para llevar así poco a poco a los indios, y por intermedio de uno de los suyos, a modificar su género de vida. Los promotores de esta experiencia fueron militares, no psicólogos. (Empeaire, p. 90)

La cita anterior, del libro *Los nómades del mar* (1963), relata la experiencia del kawésqar Terwa Koyo (“Brazo tieso”), rebautizado Lautaro Edén Wellington, quien efectivamente fue llevado a la Capital, nombrado ahijado del Presidente y, luego de 8 años de instrucción retorna a Edén como suboficial mecánico de aviación.¹⁷ Es así como podemos evidenciar otro factor, ya no sólo territorial, sino psicológico, que el poder central pretende manipular, transformando la identidad de un individuo para infiltrar sus ideas de dominación e intervenir en aquel grupo que considera *otros*.

Ramiro: Yo supervisé el orden de reasignación territorial de los Alacalufes que estaban frente a la base y siempre fueron así, reacios a comunicarse, siempre fueron “difíciles”.

Sergio: Ella ha sido amable conmigo, no es que confíe, pero me ha abierto la puerta.

Ramiro: ¿Que confía?, qué va a confiar, son los más desconfiados que hay.

16 La cursiva es de Joseph Empeaire, autor de *Los nómades del mar* (1963), quien sin duda está cuestionando el concepto.

17 Lautaro, al retornar a Edén, trata con desprecio a los suyos, incluso a sus padres a quienes no devuelve el saludo. Se vuelve la autoridad del grupo, luego los explota. Finalmente, deserta en una canoa y vuelve a la vida nómada como cazador en los archipiélagos. “Sin embargo, a comienzos de 1953 se produjo el drama: Lautaro, sus dos mujeres y dos compañeros se ahogaron en Puerto Calcetín, en el estuario del fiordo Baker. Ninguno volvió a escaparse. Una parte de los alacalufes volvió a Edén, otros se agregaron a los lóberos y el resto, dos familias, volvió a la vida de cazadores independientes entre el norte del canal Messier y el Océano.” (Empeaire, p. 128-129).

Sergio: Por algo será.

Ramiro: Al igual como nosotros con la desconfianza con el indígena: vemos alguien con cara de indio y desconfiamos al tiro, eso es aquí y en todos lados...

(Ruiz, p. 12)

Podemos leer en este diálogo que hay una decisión unilateral que afecta a la minoría regida por un poder mayor, poder al que Ramiro debe lealtad como ex uniformado. Además, él denota haber sido parte de esa historia que prevalece y se reactiva con el nuevo huésped que recibe en su hospedería: un profesional no-militar enviado por la Armada de Chile. Por eso lo intenta convencer, reafirmando su identidad “chilena” para que no exteriorice aquella sutil empatía que percibe en el joven hacia el pueblo “indígena” al que –en términos de Ramiro- Sergio no conoce bien. La tensión aumenta en la obra constantemente de la mano de este personaje “en retiro”, puesto que la actitud de Ramiro es imprevisible pese a que se rige por el mismo poder que envía a Sergio a Puerto Edén. Al comienzo de la obra actúa con cierta fascinación inusitada por el abogado que viene a este asentamiento distante del centro. “**Ramiro:** ¡Cuando lo vi pensé que venía de algún programa de estos al Sur del Mundo, en el confín del mundo, en el “*Pecata Mundi*”, en el pecado del mundo, en la parte trasera, en el patio detrás, detrás, atrás!”(p. 3). Pero el inquilino no responde, al menos, no sigue aquel discurso que pretende homogenizar sus identidades otorgando un valor en común al territorio extremo que habitan (Sur de Chile), donde pese a sentirse no-alcalufe puede que Ramiro posea la misma inseguridad social de los autóctonos que critica. En otras palabras, Ramiro también es un subordinado que ha quedado fuera del centro. Respecto a esta idea, es interesante el recurso que utiliza Ruiz para cortar el tema de conversación que Ramiro pretendía instalar, ya que Sergio, al no conmovirse por esa falsa admiración, instala otro tema, una preocupación que dice relación con “los perros”, que serán un elemento simbólico en la obra. Para entender esta idea, hay que retomar la identidad de este pueblo de navegantes para quienes los perros son un compañero vital.

La presencia de perros en el Extremo Sur es mencionada por primera vez en la relación de Antonio de Veá, quien los vio en 1675 en las islas Chonos. Pero en esa época, Chiloé estaba ocupada desde hacía largo tiempo por los españoles. (...) Cualesquiera que sean sus orígenes, los perros son los compañeros inseparables de los indios. Cada hombre posee ordinariamente 4 ó 5, y a veces más. La propiedad del perro es un privilegio masculino y originalmente, sin duda, el privilegio del cazador. (...) Matar voluntariamente a uno de los perros de los alcalufes es una grave ofensa. (...) Con los blancos, los perros de los alcalufes son feroces y solapados. Aun el huésped habitual del campamento no puede acercarse a una choza sin tener a su siga una jauría aullante que muestra los dientes (...).
(p. 146-147)

Aquel elemento, la inclusión de los perros como personajes tácitos a lo largo de la obra, podría ser menor, no obstante, Ruiz intencionalmente hace omisión en escena a un hecho violento y real que vincula a los perros con el destino de esta familia. Según Emperaire, la rebeldía de Lautaro Edén Wellington y su alejamiento de la base naval se debió a lo siguiente: “Algunos jefes del puesto de Edén (...) han querido disminuir el número de perros. Como no podían responder por la violencia, los alcalufes abandonaron el campamento.” (p. 146) En otro capítulo, explica: “Los indios abandonaron completamente

Edén cuando uno de los jefes del puesto se puso sin razón válida a masacrar a sus perros, que son el único bien (...) al cual se hallan profundamente apegados”. (p. 91)

A través de este elemento tácito, pero insertado hábilmente por la dramaturga a través de la presencia de los perros, se instalan dos visiones de mundo distintas frente a un mismo factor, en este caso la convivencia y el respeto hacia los caninos. Estos serán estimados de distinta forma por aquellos hombres de distinta procedencia. Lo que además posibilita afirmar que el chileno Ramiro efectivamente asimiló de los indígenas aquella costumbre, pese a que insiste en ser diferente a ellos.

Desde 1880 a 1930, los alacalufes mantuvieron contactos mucho más continuos que en el pasado con los extranjeros, chilotes y blancos. Tal fue la primera fase de las modificaciones profundas introducidas en la vida material de los indios, así como de sus consecuencias demográficas y psicológicas. La segunda fase, que se puede hacer comenzar en 1930, corresponde a su contacto más o menos permanente con los blancos, y condujo al abandono del sistema tradicional de vida y a la aceleración del movimiento hacia la total desaparición. (Emperaire, 2002, p. 101)

Es así como ante la sugerencia de callarlos o eliminarlos de algún modo, Ramiro se detiene en seco en la conversación y, sin aceptar lo que el “extranjero” solicita, hace como que no lo comprende en su barbarie y le responde aludiendo a las cualidades del animal, e incluso sugiere subir a uno de los perros al bote para acompañar a Ramiro cuando se marche.

Personajes e identidades en conflicto

Valiéndonos de la acotada cantidad de personajes que ofrece *El abismo de los pájaros*, dos mujeres y dos hombres, me permitiré analizar sus identidades particulares y colectivas a partir de la forma en que se interrelacionan a medida que se desarrolla la obra. Son cuatro sujetos y el texto evidencia sus nombres, edades y particularidades para con la acción. Luisa Edén, mujer kawesqár (70 años); Sergio, abogado (40 años); Ramiro, carabinero jubilado (65 años); y Ester, joven mestiza (22 años).

Cabe mencionar que en la entrevista para este artículo, Ruiz me explicó que inicialmente el texto tenía un solo personaje y que la obra fue pensada como un monólogo, pero que dada la necesidad de decir, la fricción fue el mejor vehículo para concretarlo:

Mi primera idea de la obra era escribir un monólogo de una mujer indígena. Luego esa obra fue necesitando otros personajes y se fue conformando un imaginario mayor. (...) Luego, me di cuenta que parte de esos monólogos debían ser puestos en fricción con un *otro* antagonista, porque a mi parecer ahí se enciende y desenvuelve el testimonio más real y orgánico. Para este caso, se construyen dos antagonistas, Sergio, “el abogado”, pero además configuraré un *otro* antagonista desde el discurso oficial, Ramiro, “el carabinero jubilado”.¹⁸

En relación a lo anterior, podemos definir un primer triángulo de relaciones y conflictos. Luisa Edén es una de las tres puntas y los dos hombres son las otras dos, a este triángulo llamaré *isósceles 1*. La obra dramática puede confirmar esta idea si ponemos atención en los siguientes diálogos:

a) Entre Sergio y Luisa Edén: Él quiere que ella permute, se traslade, pero ella se niega. (Interacción directa).

Sergio: ¡Es que yo sé de lo que le estoy hablando, y sé también lo que usted me está diciendo, yo le he prestado atención!

Luisa: Es que estando uno con las cosas del tiempo, de siempre, estando así, no importa. ¡Yo no pueo venir así, nada más y decirle, “bueno”!

Sergio: ¿Por qué no?

Luisa: Nosotros levantamo el cerco. Lo primero es el cerco. (...) (p. 8)

En este diálogo podemos evidenciar que Luisa Edén no está dispuesta a decirle que “bueno”, pero no sólo eso, sus argumentos se sostienen en la frase “estando uno con las cosas del tiempo”. Esta frase, desde una perspectiva occidental, parece una justificación ambigua, incluso una excusa sin mayor coherencia, no obstante remite a más de un significado desde la cosmovisión indígena. Al respecto, Empeaire (1963) señala:

El contacto prolongado con los blancos no ha puesto a los indios en posesión de otro modo de expresión que su propio lenguaje. Han podido aprender, sobre todo los jóvenes, algunas palabras de español que les bastan para cambiar varias expresiones elementales, para dar una respuesta incierta cuando son interrogados y para preguntar lo que desean a bordo de los buques. (p. 210-211)

Por tanto, dentro de los posibles significados otorgados a la palabra *tiempo*¹⁹ podemos suponer que no solamente alude al cronológico, que podría significar “usted me está dando poco tiempo para pensarlo”, sino también a una temporalidad, que puede ser más amplia, en este sentido podría estar refiriéndose a una época, periodo mayor que ha dejado huellas en su identidad, en este sentido estaría reafirmando su convicción de que existe toda una historia colectiva vivida anteriormente y que merece respeto. Por eso, no es tan simple para ella llegar y decir “bueno” o acepto. Esto resulta muy interesante, ya que si leemos el texto dramático, percibiremos que Luisa Edén Wellington para referirse al tiempo, señala como referencia hechos y no fechas, dado que sus referentes son muy distintos a los nuestros para ubicarse en el espacio-tiempo. Los Kawésqar, al poseer y mantener una tradición milenaria alejados de la modernidad, se sirven de referentes como las mareas (que dividen el día en cuatro partes), el ciclo lunar (con los que miden intervalos de tiempo mayores), y los ciclos reproductivos de los animales, como la puesta de huevos y el nacimiento de los polluelos

19 En caso que Luisa Edén utilice la palabra *tiempo* para referirse al *clima*: alude a inconvenientes mutuos como el frío, la humedad, la necesidad de acercarse al fuego y permanecer protegida en casa. Se trata de una estrategia discursiva para aludir a los dos significados y detener el “discurso oficial” del abogado. En otras palabras, ella está diciendo: “ya no hay tiempo, hace frío y usted debería marcharse, antes de que suba la marea y el clima empeore o le afecte”. Vuelve a emplear este recurso más adelante, cuando señala que “ya no hay tiempo pa cazar, ya no hay tiempo pa la nutria.”(p. 8) El segundo argumento, con una base que intenta sostenerse en la formalidad desde la perspectiva del “civilizado”, es cuando explica y narra que obedeciendo instrucciones de autoridades o representantes de las instituciones (sargento y padre = policía e iglesia), levantaron un cerco luego de ser llevados a ese lugar. Con esto señala que ya fueron trasladados y que el Estado no tendría por qué sacarla del sitio asignado.

(que les indicaban el paso de las estaciones). De igual modo, para marcar los sucesos del pasado y preservar su memoria, fijan puntos de referencia como “el naufragio de tal o cual buque, las excursiones de ciertas goletas de loberos en tiempos en que la caza de foca era fructuosa, etc.” (1963, p. 209) Por eso, en el texto dramático, la huella predominante sobre la cual Luisa sujeta sus recuerdos es el naufragio donde perdió a su hermano Lautaro:

Luisa: Era un poco más allá de la playa, era el viento fuerte, echaba pa' atrás todo el pelo del Lautaro, moviendo la chalupa estaba... Y se lleva los perros y vi que se levanta las nubes así a pedazos más allá, y se sube rápido así, al bote porque tenía la idea esa, y se pone fuerte el viento y levantó la mano, y yo apenas alcanzo a levantar también mientras lo llamo: ¡¡Lautaro, Lautaro!! (p. 16-17)

Pero ante estas palabras, Sergio, su destinatario, no se conmueve. Aunque Luisa Edén termine narrando en tiempo presente para situarse en el hecho que cierra la etapa de sus últimos recuerdos en comunidad y de relaciones con otros individuos que le son propias a su *identidad colectiva*; Sergio asume la voz del colonizador, encarna la figura del imperio, la autoridad que domina, que rige y dictamina que puede recordar a Lautaro a través de una foto, pero que en definitiva y de cualquier forma: “(...) usted tendrá que salir de acá.” Entonces ella sentencia: “¡Usté no escuchao lo que ve!” Y luego le pide que se vaya: “¡(...) mejor arrime a la puerta y vea que venga el bote!” (p. 17).

En esta dirección apunta el conflicto, con ella resistiéndose al traslado físico, a olvidar su pasado, a cambiar de vida y de identidad; con él, en cambio, resistiéndose al sentimiento de culpa que lo haga desistir, resistiéndose a la lógica de la piedad, a conmovirse del todo, a dejarse torcer para no ser parte de una evidente injusticia²⁰.

En el acto final de este cuadro, el abogado antes de retirarse deja nuevos papeles sobre la mesa y se va.

b) Entre Sergio y Ramiro: se pueden situar dos momentos, Ramiro azuzando a Sergio para que no se apiade de Luisa Edén; y otro donde Ramiro expresa lucidez frente a la misión compartida de lograr el traslado para que se termine de construir la plataforma para el hidroavión. A continuación, el segundo momento²¹:

Ramiro: ¿Por qué me mira así, no le pareció mi historia?... No me juzgue porque aunque no lo quiera de cierta manera participamos de la misma hipocresía.

20 Sobre el desplazamiento forzado, tema que ya hemos comentado anteriormente en otro pie de página, podemos citar lo señalado por Emperaire (2002) respecto a esta práctica: “Es evidente que la instalación de los onas en Dawson, en una especie de campo de deportación, fuera de su territorio, y sobre todo fuera de todo contacto con las gentes a las cuales se trataba justamente de adaptarlos, fue por lo menos un error lamentable, inexplicable, sin no un acto de indiferencia frente al problema. Los resultados fueron desastrosos. Onas y Alacalufes machos eran empleados como trabajadores en una misión bastante parecida a una empresa industrial.” (p. 107).

21 Ramiro sostiene que no se puede confiar en los alacalufes y que estos tampoco confían en los chilenos. “[S]iempre fueron así, reacios a comunicarse, siempre fueron ‘difíciles’”. (Ruiz, p. 12). Si leemos con atención, se hace evidente que el hombre de mayor edad intenta influir en el más joven para que se distancie de Luisa Edén. Su autoridad radica en que ciertamente los conoce mejor porque comparte el territorio y ha sido parte de su historia reciente. En seguida, el ex carabiniere critica a los alacalufes por medio del relato de cierta imaginaria que intenta recrear a un Lautaro –hermano de Luisa Edén– de cabellos largos e inmune al frío, como un héroe griego aguerrido y subversivo que se aventura con el viento en su embarcación de madera o lanchita, y resalta que se trataba de una comunidad bastante agitada y un tanto rebelde. Y de esta manera subraya sus diferencias con la identidad Alacalufe, para reafirmar su propia identidad chilena y la del inquilino como una sola metonimia de un todo nación, con objetivos específicos y también en común, como por ejemplo: la base de hidroaviones de la Armada de Chile. Ramiro quiere que Sergio recuerde la identidad a la que pertenece y que no empatice con la mujer kawéšqar, para ello la identidad colectiva de ambos debe ser ante todo la puesta a la figura e identidad particular de la indígena.

Sergio: ¡¿De qué está hablando?! ¡No le voy a permitir que se dirija de esta forma!

Ramiro: ¡Disculpe serle tan franco, pero usted podrá estar vestido como quiera, pero sacar a una indígena que ha vivido su vida entera en estas intermediaciones, para llevarla a vivir en Punta Arenas, es algo que muchos encontrarían por lo menos cuestionable!

Sergio: ¡Yo no tengo que darle explicaciones a nadie y menos a usted!

Ramiro: Como quiera, pero no se olvide que yo estoy de su lado, de este lado del tiempo.

*Ramiro y Sergio son interrumpidos por la entrada de Ester a la habitación quien trae unas sábanas.*²² (p. 14-15)

En este segundo diálogo, podemos constatar que Ramiro es un sujeto ambivalente a lo largo de la obra. Está consciente de la injusticia y falta de respeto que se pretende cometer al trasladar no solamente a una mujer fuera del lugar al que pertenece, sino que además, al interrumpir la tranquilidad de una mujer mayor que seguramente no podrá ya adaptarse a las nuevas condiciones que le depara la ciudad²³. Es el único momento en la acción dramática donde critica duramente a Sergio, simulando ser condescendiente, porque se siente cuestionado al reconocer que fue parte de los abusos hacia las mujeres kawésqar. Por ello, y para no justificarse, ataca al abogado con lo que sabe le afecta y duele. Podríamos afirmar que la identidad de Ramiro obedece a su condición de colono y también a “la versión militar de la identidad chilena”, aquella que se construye del legado identitario que recoge el militar de sí mismo como heredero de un ejército que supuestamente logró la independencia, venció a Perú y Bolivia, y luego a los Mapuche. Recordemos que desde la perspectiva del *colonialismo* inicial, matar a los indígenas no significaba reprobatoriamente lo mismo que matar a un hombre blanco.

Además, podemos observar que la palabra *tiempo* al final de su intervención, vuelve a repetirse como aquel concepto “ambiguo” utilizado por Luisa Edén –y del cual hicimos mención anteriormente-. Es decir, los referentes de aquel sujeto se superponen en una identidad híbrida donde prevalecen la identidad impuesta por formación (militar) y la que no es ajena a un lenguaje íntimamente vinculado a la soledad, al aislamiento y a los avatares del lugar en que se inscriben. Said sostiene en su teoría imperialista (1996) que los discursos no pierden el vínculo con el lugar del cual proceden, quedando el pensamiento envuelto, atrincherado, por la realidad social, cultural y política. Esta realidad entonces se gestaría en la metrópolis, en cambio, la social y cultural en el lugar donde se permanece (Puerto Edén). Esto explica que la relación de Ramiro con el poder sea ambivalente: está lejos del poder, pero quiere sentirse colonizador y amo, es decir, ser parte del poder.

El segundo triángulo: *Isósceles 2*, es donde ambos hombres se oponen a Ester, la joven mestiza de 22 años, quien en gran medida sabe que debe resistir paralelamente a Luisa

22 A partir de esta didascalía que indica el ingreso de Ester, el desenlace entre las fuerzas en pugna se verá interrumpido por el personaje mestizo.

23 “Generalmente, sus resultados han sido a menudo catastróficos. Los indios son propensos a contraer enfermedades, especialmente la tuberculosis, apenas se instalan en un centro urbano. (...) [S]e sabe poco de los que han logrado sobrevivir. Los pocos indios que habitan Punta Arenas o de Natales se han asimilado más o menos a las clases más pobres de esos arrabales. La miseria y el alcoholismo son su suerte.” (Empeaire, p. 129)

Edén.

a) Ester y Ramiro: Hablan de Luisa Edén y del conflicto que vive, pero del cual no son ajenos.

Ramiro: ¡Ya!, todo es catástrofe. Ahora, soy culpable de una deuda histórica seguramente. Ni siquiera puedo hablar tranquilo en mi mesa sin que tú me estés faltando el respeto: que no hable, que estoy loco, que no grite, ¡si esta es mi casa!, que soy un subordinado. ¿Qué sabes tú?, si esto viene de antes, no de ahora.

Ester: No estoy diciendo eso.

Ramiro: Uno tiene que aprender a ubicarse, pregúntale a él mejor, a ver si te da una respuesta... Yo que la Luisa le saco lo más que pudiera y me mando a cambiar nomás.

Ester: Cómo puede decir eso.

Ramiro: ¡No! Si sé pa' donde vas, ¿¡qué querís que te diga!?

Ester: Harto podría decir, hasta un perro es más sincero que usted.

Ramiro: (Se abalanza sobre Ester, pareciera que va a golpearla) ¡A vos te hizo mal que te educaran!
La pelea es interrumpida por Sergio quien entra a la cocina sorpresivamente.

Sergio: ¡Oiga!

Ramiro: (Soltando del brazo a Ester) Qué necesita, amigo.²⁴
(p. 21)

Ester es tan fuerte como Luisa Edén, ambas resisten a su manera, Luisa Edén con los hechos y Ester con la palabra. Ésta no teme a su padre, lo enfrenta, lo cuestiona, lo insulta dándole incluso más valor a un perro. Ester es mestiza, pero lleva su identidad Kawésqar con orgullo e hidalguía, con este término me refiero a que también tiene inserta la identidad occidental; conoce sus derechos y tiene objetivos claros: no dejarse extinguir, seguir educándose y prevalecer. Durante la conversación, Ramiro, ya más en confianza, toma nuevamente una actitud agresiva pero consciente de lo que está sucediendo, lo que Baudrillard llamaría “lucidez consciente del Mal” (2008). Pese esto, asumo que el carácter agresivo de Ester se sustenta en algo más que resistencia y resentimiento. Desde una perspectiva más bien psicológica, es muy probable que haya adoptado parte de esa identidad desde el propio padre. Larraín (2001), basándose en Freud, lo confirma en el apartado “Autoritarismo, machismo, legalismo y racismo oculto”, del libro *Identidad chilena*:

[L]a identificación con el agresor: el niño, sobrepasado por el miedo y la angustia que le produce un padre agresor, tiende a imitar su personalidad, para superar su angustia. De este modo, el machismo chileno tiene más

24 Nuevamente la entrada de un personaje, esta vez Sergio, deja en pausa una violencia psicológica que estaba a punto de transformarse en física. Por tanto, un nuevo clímax queda en suspenso y la tensión aumenta. Este componente es el que posibilita que la experiencia teatral, producto del convivio y el manejo de Ruiz, hagan que el espectador y/o lector se lleven consigo las reflexiones que genera *El abismo de los pájaros*.

que ver con una experiencia directa de la violencia del padre que con una vivencia de abandono. (...) [E]n Chile existen altas tasas de violencia y abuso físico de la mujer en la vida de pareja. (p. 229)

En este sentido, nos preguntamos ¿qué tipo de relación tiene un padre que se asume chileno con una hija que se siente orgullosa de su origen Kawésqar? La obra es generosa en estos términos, sus diálogos dan cuenta de aquella intimididad. De alguna manera re-sitúa la figura del invasor frente al indígena al interior de una casa compartida, pero, en esta versión actualizada, bajo un mismo código compartido, ella enfrenta el discurso oficial con uno propio.

Ramiro menciona un concepto relevante, habla de una “deuda histórica”, la que puede aplicarse al hecho de que sabe(n) que los originarios están por desaparecer irremediamente. Pero a la vez abre la posibilidad de que se refiera a otros actos cometidos que no conocemos y que ciertamente Ester sí. El lector/espectador se pregunta: ¿Quién es la madre de Ester?, ¿dónde está? El tópico universal *ubi sunt* toma fuerza y resalta el carácter político de la obra. Incluso nos lleva a pensar si la desaparición de Lautaro fue causada por un naufragio o se suma a la larga lista de desaparecidos. Nos recuerda de esta manera que Chile tiene muchas deudas históricas pendientes con los habitantes de su territorio, incluso nos da a entender que no poseemos en el imaginario, ni en las evidencias palpables, la claridad sobre cuántos indígenas o nativos también desaparecieron por violencia de Estado o resistencia a tal dominación. Ester es la voz del sujeto que carece de ambigüedad, miedo y se rebela.

b) Ester y Sergio:

Sergio: Mira, no sé qué es lo quieren escuchar, la verdad yo no tengo que decidir.

Ester: ¿No?, yo creo que sí. Si no lo sabe usted, ¿quién?, usted es un doctor, un abogado, para algunos es un dios.

Sergio: ¡Perdón, creo que se confunden, las cosas no funcionan así!

Ester: Se cómo funcionan las cosas pa nosotros, todo son acuerdos o beneficios que funcionan o no, que están lejos de amparar a nadie, para algunos de nosotros una beca de estudios es un trato, yo hago mi parte, y funciona o no, y sino nadie sabe. (p. 23)

Ester no se diezma, en sus intervenciones maneja con claridad los conceptos que manifiestan un rechazo hacia las actitudes chilenas, que son una mala copia de lo que se pretende imitar y que se impone desde estereotipos externos a su realidad. Por ejemplo, sabe que el poder que algunos ostentan, como su padre, depende del poder institucional. O el inusitado compadrazgo de Ramiro hacia Sergio (haciéndose el simpático al inicio), es consecuencia de la rentabilidad económica. Sergio es un cliente. Pero además, sostiene una carga que la agobia, una contradicción que la mantiene amarga: Ester trabaja para Ramiro en la hospedería, en consecuencia, está obligada a servir y atender a ese visitante que promueve indirectamente la extinción de la etnia Kawésqar.

Al respecto, en *Identidad chilena* (2001), Larraín sostiene una idea que puede ayudarnos a entender el carácter de Ester:

La marginalidad y la exclusión tienen efectos claramente negativos sobre los procesos de construcción de identidad en la medida que acostumbran

a los individuos a pensar que están rodeados de un mundo hostil e injusto en el que cualquiera sea el esfuerzo personal que se haga los resultados positivos nunca están garantizados. (p. 234)

Por ello, y para enfrentarse a esa situación, es que Ester mantendrá una actitud firme, crítica y sin desaliento. Podemos (lector/espectador) concluir que Ester tiene una actitud de rechazo a Sergio, ya que éste vendría a ser la cara visible del progreso. En la continuación del diálogo encontraremos no solamente la razón de por qué Ester tiene una idea clara y acabada del asunto, y por qué está convencida de que el futuro promovido por Sergio es la sentencia definitiva para Luisa Edén y su pueblo.

Ester: ¿Usted Conoce a Alberto Achacaz?

Sergio: No, no conozco a Roberto Achacaz.

Ester: ¡Alberto Achacaz!

Nombrado artesano del año con sus obras con fibras vegetales y piel de lobo, partió en el más completo silencio, hace un año. Con una red de apoyo, un ingreso personal, subsidio para agua y gas, ingresó totalmente desnutrido en el hospital de Punta Arenas.

Vivió en una casa de madera, no tenía ni cañería, ni desagüe, todo estaba colapsado. Así murió uno de los últimos Kawesqár. (Ibíd.)

De lo anterior se desprende que Ester está al tanto de las consecuencias de vivir en la ciudad, sobre todo para una cultura que proviene de un origen tan distinto a la urbe. Por experiencias previas, entiende que las ofertas de permutas además son indignas, insalubres, deficientes, y que sólo poseen ornamentaciones superficiales que ni siquiera superan lo mínimo para vivir. En seguida, el diálogo se volverá más tenso dado el choque de fuerzas. Por un lado, Sergio sostiene que todos morirán de una forma u otra, que la vida es así y que él no es el culpable. Por su parte, Ester, luego de utilizar metáforas que dan cuenta de su identidad kawésqar, y que van más allá del razonamiento ciudadano; pone en evidencia que Sergio la está grabando, entonces, le quita la máquina y por medio de un acto simbólico, donde se sostiene el clímax más álgido de la obra, ella deja un breve pero letal testimonio en la grabadora: Da su nombre, dice ser hija de madre kawésqar y padre chileno, y explicita aspirar a estudios superiores. En otras palabras, simbólicamente toma al supuesto progreso entre sus manos (representado en la grabadora eléctrica), atravesando el umbral o el abismo entre culturas opuestas, para decirle y decirnos que, a través de su propia presencia mestiza: aquella cultura, de alguna manera, prevalecerá pese a los cambios, pese a la extinción y, sobre todo, pese a lo que el “blanco” piense.

Luego de la escena anterior, Luisa Edén vuelve a quemar los papeles que le ha dejado el abogado. Con esta acción, ella da un mensaje categórico: resisto a su poder, no comparto sus acuerdos, no confiaré en ustedes ni en sus palabras.

Finalmente, la obra culmina con una voz en *off* que procede de las grabaciones de Sergio y da cuenta de las decisiones y disposiciones tomadas: se ejecutará el proyecto conforme al tiempo estipulado, para ello se trasladará a la kawésqar a razón de ser considerada insana mentalmente. La obra deja entrever que el traslado a la fuerza es inminente, ordenado desde el poder central. Paralelamente al audio, Luisa Edén sale de casa

y avanza, enfrenta el abismo y canta, sabe que ya no hay nada que la separe de los pájaros, aquellos que representan a sus ancestros y que vuelan sobre el abismo.

Conclusiones

El abismo de los pájaros asume la responsabilidad de evidenciar el momento histórico en que se define el fin de una etnia, a través de un hecho concreto: la presión ejercida por las fuerzas del Estado de Chile para que una mujer indígena salga de su territorio. Lo cual, desde la perspectiva del poder colonizador es sólo un trámite, pero desde la perspectiva de un pueblo que se extingue es la concreta anulación de su identidad para dejarla en el olvido, puesto que al perder el vínculo con el lugar de origen y al verse sometidos a una realidad social Otra como la urbana, estaría perdiendo también el vínculo con sus discursos identitarios; quedando sus pensamientos y la cultura autóctona envueltos por una sociedad ajena. (Said, 1993).

Las identidades se construyen dentro de un discurso, por ello, son sumamente decisivos los grados de agencialidad y resistencia frente a los hechos políticos. Esto hace evidente que las características particulares de la identidad se vean presentes en la identidad colectiva que proyecta su destino. Luisa Edén, personaje representante de toda una cultura, y Ester, referencia de la generación siguiente, están del mismo lado, resistiendo para no desaparecer. No obstante, dentro de la realidad ficcional que nos presenta la pieza teatral, Ester, aunque decide mantenerse firme en sus convicciones, participará en un futuro hipotético del modelo estructurado por el poder dominante: ingresando a la universidad, asumiendo los tiempos de la academia y la instrucción. En el mejor de los casos, si su identidad resiste será probablemente un intelectual orgánico. En el peor de los casos, terminará estructurada por la sociedad en la que se inserte.

En aquel sentido, podríamos afirmar que la identidad es nuestra única posesión, nuestra escasa libertad, nuestro único sustento. Más aún, desde otra perspectiva –una material–, si consideramos que ni siquiera el suelo que habitamos nos pertenece. La obra dramática, entonces, da cuenta de la única opción de libertad que tiene Luisa Edén al negarse al traslado, dilatando el proceso, por eso teje como Penélope, hilvanando su historia y, desde nuestra perspectiva occidental, habitando fuera del *tiempo*. En consecuencia, debe aferrarse a algo, aunque esto sea tan sólo sus recuerdos y la permanencia en el último reducto ocupado por su pueblo extinto. Su arraigo a la isla es lo único que le queda, ella se aferrará a su propia identidad y memoria. No hay frases dubitativas en su parlamento, pero tampoco un “no” por respuesta, porque sabe que un “no” aceleraría su propia muerte y con ello el olvido de los Kawésqar.

El análisis del texto confirma lo planteado por Ruiz, por medio de la fricción entre los personajes en resistencia se desencadena la acción dramática de la obra. Luisa Edén, simboliza la identidad kawésqar, pero además, reafirma la idea de que los seres humanos se identifican con el lugar que habitan, con el territorio, el paisaje, la isla, el clima y los seres vivos que allí conviven. Larraín, en *Identidad chilena* (2001) cita a José Victorino Lastarria: “La experiencia nos ha dado a conocer que el hombre no es independiente de la naturaleza que habita: es preciso considerarlo al lado del árbol, de las montañas, y dominado por el clima bajo cuyo imperio vegeta” (p. 260). Ester, por su parte, será el único personaje capaz de pertenecer y reconocerse en ambos mundos. Ramiro y Sergio, en cambio, darán cuenta de una constante actitud colonizadora por parte de la cultura occidental y hegemónica.

Siendo Ramiro, el carabinero jubilado, el que ejerce su autoridad y halito superior con mayor prepotencia. En ellos están encarnadas las fuerzas desiguales que provocan la relación asimétrica hacia los personajes mujeres de la obra; con Sergio representando la opresión desde el centro hacia la periferia, y con Ramiro como un opresor *in situ*: símbolo de un colonialismo perpetuo. En este sentido, y aproximándonos al propósito de la autora con esta obra, cito palabras de Fabiola A. Ruiz (2016):

No te enseñan a profundizar, a sensibilizarte, a conocer lo que significa realmente pertenecer a un lugar y a algo que está escrito en nuestra Constitución: que cada ciudadano tiene derecho y es libre de habitar donde él quiere, para entregar un tema político, desde el conflicto humano, pero también desde el cariño. Queremos abrir una visión positiva de cómo entender la humanidad.²⁵

Finalmente, *El abismo de los pájaros* nos propone un tópico universal: la libertad del ser humano restringida por un modelo opresor. Y, de manera elegante y magistral, nos hace parte del conflicto y de aquellas identidades en resistencia ante el poder, posibilitando nuestra reflexión sobre la abismante y dolorosa situación de una etnia próxima a extinguirse. Lamentablemente, el referente Kawésqar de los archipiélagos del Sur a través de esta obra de teatro, se transforma en la alegoría de la opresión que viven los pueblos originarios del mundo.

Referencias Bibliográficas

- Baudrillard, J. (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Emperaire, J. (1963). *Los nómades del mar*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Emperaire, J. (2002). *Los nómades del mar*. Santiago: LOM.
- García, M. (1999). *Reflexiones americanas. Ensayos de Intra-Historia*. Santiago: LOM.
- Guerra, L. (2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago: Cuarto propio.
- Larraín, J. (2001). *Identidad chilena*, Santiago: LOM.
- Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. España: CENDEAC.
- Letelier, A. (2016). "El abismo de los pájaros", últimos kawésqar. *Artes y letras*, de *El Mercurio*.
Recuperado de <http://www.elmercurio.com/blogs/2016/03/27/40468/El-abismo-de-los-pajaros-ultimos-kawesqar.aspx>
- Mondini, V. (2014). El abismo de los pájaros. *La juguera magazine*, (8), 30.
Recuperado de https://issuu.com/lajugueramagazine/docs/ljm_agosto_2014/30
- Opazo, C. (2011). *Pedagogías letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago: CELICH / Editorial Cuarto Propio.
- Rojas, B. y Sentis, V. (2016). Valparaíso, patrimonio de la eterna decadencia: decadentismo, panoptismo y nihilismo en la literatura porteña. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 7, (No. Especial. Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica), 183-214
- Ruiz, F. A. (2017). *El abismo de los pájaros*. ARTE ESCENA, *Cuaderno de Investigación en Artes Escénicas*, (3), 1-25. Recuperado de <http://www.artescena.cl/el-abismo-de-los-pajaros/>
- Said, E. W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Todorov, T. (2009). *La conquista de América. El problema del otro*. (1982)
- Hall, S., Du Gay. (2003). Introducción: ¿Quién necesita "identidad"? En S. Hall, *Cuestiones de identidad cultural*. (pp. 13-39). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
Recuperado de:
<http://www.buenastareas.com/ensayos/1-Introducci%C3%B3n-Qui%C3%A9n-Necesita-Identidad-Stuart/3089019.html>