

## *Teatro mapuche en Argentina: la memoria onírica del genocidio en Pewma de Miriam Álvarez*

Angela Di Matteo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

---

### ABSTRACT

---

As a Director of the Mapuche Theatre Group called “El Katango”, which was born in the context of the Self-affirmation Campaign known as “Wefkvletuyiñ-We are rising”, the playwright Miriam Álvarez has been creating a space of active visibility for the representation of Mapuche’s silenced history. The play *Pewma – Dream* (2007) reactivates the memory of the genocide by means of a diachronic perspective. In the oneiric boundaries of the incorporeal being, the dream, both in its aesthetic shape as well as in its semantic function, becomes a powerful instrument which is able to put on stage the State’s violence.

**Keywords:** pewma, dream, Mapuche theatre, Mapuche genocide, oneiric memory.

Directora del Grupo de Teatro Mapuche “El Katango” – nacido en el marco de la Campaña de Autoafirmación Mapuche “Wefkvletuyiñ-Estamos resurgiendo” – la dramaturga Miriam Álvarez es la creadora de un espacio de visibilidad activa que quiere ser una posible expresión de la historia mapuche silenciada. Su obra *Pewma – Sueño* (2007) reactiva, en una perspectiva diacrónica, la memoria del genocidio: en la frontera onírica del incorpóreo, el sueño se transforma – tanto en la forma estética como en su función semántica – en instrumento de teatralización de la violencia de estado.

**Palabras claves:** pewma, sueño, teatro mapuche, genocidio mapuche, memoria onírica.

---

*LAUREANA: ¿Por qué tenemos que andar por ahí  
teniendo nuestro lugar?  
(Álvarez, 2010, p. 30)*

El año 2001 representa una fecha crucial en la historia del pueblo mapuche en la Argentina: por primera vez el censo nacional de población y vivienda presenta una pregunta sobre la autoidentificación indígena, un hecho excepcional si se toma en cuenta que el único reconocimiento oficial antecedente remonta a la Convención Constituyente de 1994, que simplemente establecía “la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos”<sup>1</sup>. Sin embargo, sin devaluar la importancia de ese que aparece como un gran logro en la historia de los derechos de las minorías, el censo lleva a la luz un problema todavía presente en el panorama cultural contemporáneo: la dificultad por autoreconocerse como mapuche después de más de un siglo de violencias. Frente a este resultado, la población indígena, que a pesar de la retórica nacional de invisibilización sigue reclamando su derecho a aparecer en la agenda pública del estado, entiende que no todos los mapuche tienen conciencia de sus orígenes y de su pertenencia étnico-cultural. Gracias al compromiso de organizaciones y grupos de jóvenes rionegrinos, el año siguiente, luego del Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche, se conforma en Bariloche la Campaña de Autoafirmación Mapuche Wefkvletuyiñ – Estamos Resurgiendo. La Campaña, que reúne a activistas, investigadores, artistas y académicos mapuche y no mapuche, pretende averiguar “cómo hacer que la gente mapuche se reconozca como tal en su heterogeneidad y diversidad” (Ramos – Kropff – Pérez – Tozzini, 2010) y qué define la identidad mapuche en el tiempo presente, teniendo en cuenta tanto las prácticas antiguas que aún sobreviven como las nuevas prácticas mapurbe<sup>2</sup>.

De hecho, si por un lado la cuestión indígena había tomado relevancia en el panorama político argentino ya a partir de la época de la posdictadura en correspondencia de los reclamos en defensa de los Derechos Humanos que llevaron al reconocimiento jurídico de la reforma de 1994, por el otro el pueblo mapuche seguía siendo representado por una imagen esencialista. Una imagen, escribe Araceli Mariel Arreche, que “se reduce y simplifica, dejando fuera la complejidad de la situación en las áreas rurales e ignorando la realidad de la gran masa poblacional que, expulsada del campo, hoy en día vive en las periferias de

---

<sup>1</sup> Constitución de la Nación Argentina, Artículo 75, inciso 17. Para leer el texto integral véase: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/804/norma.htm>.

<sup>2</sup> Para más información sobre las expresiones artísticas de la identidad mapurbe, véase Kropff (2005; 2011), Balletta – Venturoli (2016).

las ciudades” (Arreche, 2008). A causa de la idea que se difunde hasta finales de los años '90, la gente mapuche se encuentra reflejada en el perfil de personajes heroicos y exóticos cuya representación, al límite de lo mitológico, los ubica en un pasado remoto y rural sin específicas connotaciones identitarias, étnicas y lingüísticas. También gracias a la Campaña de Autoafirmación, en la última década los mapuche pasan a ser de una otredad sin tiempo y sin cara a una realidad humana activa en el territorio y que sigue luchando para rescatarse de un largo proceso de invisibilización. Como es sabido, tras el horror de las campañas militares de la segunda mitad del siglo XIX, la presencia indígena, drásticamente reducida por las prácticas de exterminio del presidente Avellaneda y del general Roca, desaparece no sólo de los mapas de lo que en época contemporánea sería el Wajmapu, el territorio ancestral mapuche<sup>3</sup>, sino incluso de la narración historiográfica.

Gracias a la llamada “mitología del desierto” en la cual se construye el territorio como ‘desierto’ y sus habitantes como ‘salvajes’ (Delrio, 2010, p. 62), en el imaginario colectivo nacional se radica la idea de que todos los argentinos descendían de los barcos y, por ende, de que antes de la llegada de los inmigrantes europeos la Argentina fuera una tierra vacía y totalmente deshabitada. El indígena, inicialmente enemigo interno que el plan sarmientino había identificado como el símbolo de aquella barbarie que impedía la modernización de la naciente nación argentina, se convierte luego en un enemigo invisible. Las consecuencias actuales del “proyecto destribalizador” (ivi, p. 152) – que desde 1878 hasta 1885 impuso la incorporación del espacio patagónico y pampeano al territorio del estado – eliminan la heterogeneidad étnica del archivo oficial de la identidad nacional.

Junto con esta voluntad de ninguneo, que borra el legado cultural de enteros pueblos, se acompaña un proceso de auto-invisibilización activado por los mismos mapuche. Desde la usurpación del territorio patagónico y pampeano y la instalación del mito del crisol de razas (europeas), el estado argentino ha basado su ideología hegemónica en la construcción de una sociedad blanqueada, impulsando “la negación discursiva de la presencia mapuche y el desarrollo de estrategias ‘invisibilizadoras’ y de des-marcación de la identidad por parte de los afectados en contextos altamente represivos y discriminatorios” (Álvarez-Cañuqueo-Kropff, 2005). Efectivamente, cuando en 1885 terminan las avanzadas militares, se registran dos tendencias opuestas: una minoría de la población sobrevivida elige agruparse en colectivos para migrar juntos hacia nuevas zonas en donde establecerse, mientras la mayoría decide ocultar su identidad indígena

---

<sup>3</sup> El Wajmapu o Wallmapu comprende las provincias argentinas de Neuquén, Río Negro y Chubut, el sur de La Pampa y Buenos Aires, y las regiones IX y X de Chile.

para dispersarse y mimetizarse en el tejido de las periferias urbanas y así tratar de escapar de nuevas discriminaciones.

La invisibilización funciona ocultando el pasado y el vínculo con esa vida – la lengua, las prácticas culturales, las formas de conocimiento – en gran medida como forma de protección que, de generación en generación, busca evitar la discriminación y la repetición de la violencia vivida. De esta manera, las trayectorias comienzan a cargarse de silencios y de historias fragmentadas (Pérez, 2010, p. 42).

Resulta evidente que frente a este auto-borramiento se ha producido en el tiempo un doble proceso de desaparición: si las campañas militares habían eliminado los cuerpos, en la actualidad las consecuencias psicológicas del trauma amenazan los saberes vinculados a aquellas corporalidades aniquiladas. Por lo tanto, la Campaña de Autoafirmación Mapuche “Wefkvletuyiñ” representa una respuesta política sumamente necesaria para “convertir la frustración paralizante en acción creativa” (Álvarez-Cañuqueo-Kropff, 2005). A la luz de las continuas violaciones que hasta nuestros días no han parado de arrasar la población mapuche de un lado a otro de la cordillera, hablar de lucha por la identidad en el tiempo presente no coincide con la evocación de una resistencia antigua sino con la toma de conciencia de un compromiso histórico y humanitario que “no puede contemplarse tan sólo como lo que pasó después de la conquista, sino a través de ella” (Delrio, 2010, p. 296).

### ***Pewma: soñar el trauma***

Entre los varios proyectos que toman vida para la recuperación de esa memoria en peligro de extinción, nace en Bariloche un Equipo de Comunicación MapUrbe que, entre otras tareas, produce el fanzine MapUrbe’zine y el Grupo de Teatro Mapuche El Katango. El grupo teatral, fundado y dirigido por Miriam Álvarez, actriz mapuche y directora del Profesorado de Nivel Medio y Superior en Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro entre 2016 y 2019, se forma en 2007 aunque la idea de un proyecto que cuestionara la memoria presente y pasada desde una perspectiva artística ya había surgido en 2001 en el marco del movimiento “Wefkvletuyiñ” –“Estamos resurgiendo”.

El objetivo de El Katango, cuyo nombre procede del carro tirado por bueyes que muchos mapuche utilizaron durante sus migraciones forzadas, es “volver a pensar los vínculos entre política y recuerdos, específicamente en la transmisión social de las memorias como arte y del arte como memoria” (Ramos – Kropff – Pérez – Tozzini, 2010). A diferencia del teatro de denuncia y del teatro

didáctico, típicos de las dos décadas anteriores, el escenario de Miriam Álvarez no se propone tanto marcar una diferencia cultural frente a un mundo no-mapuche, más bien apunta a la construcción de una red aglutinante que sepa juntar todas las declinaciones que hacen parte de las múltiples trayectorias de la identidad moderna.

La investigación de Álvarez, que la ha llevado a trabajar con grupos de actores no profesionales de 2001 a 2003 durante la preparación de sus dos primeras obras, *Kay Kay egu Xeg Xeg* (“Kay Kay y Xeg Xeg”) y *Tayiñ Kuify Kupan* (“Nuestra vieja antigua ascendencia”), ha demostrado, con mucha sorpresa de la autora, la presencia, en las comunidades rurales, de una auto-percepción estereotipada profundamente permeada de formas folclóricas y puristas. Eso deriva del hecho de que, tras las persecuciones y los desalojos de las tierras de origen, para muchos la identidad indígena ha quedado en una dimensión puramente ceremonial y se ha convertido en un signo del pasado sin vinculación alguna con el presente.

Para despertar la autenticidad de una raíz en tránsito, que en la movilidad geográfica, lingüística y social supo excogitar un verdadero cambio de piel para sobrevivir en los diferentes contextos, en 2007 Miriam Álvarez escribe, dirige y en algunas ocasiones incluso interpreta *Pewma – Sueño*, una obra profesional que no se plasma, como las anteriores, según las posibilidades artísticas de los integrantes de sus talleres, sino que responde a un preciso proyecto cultural de la autora. Si *Kay Kay egu Xeg Xeg* había llevado a la escena la reactualización del mito fundacional mapuche y *Tayiñ Kuify Kupan* la relación ancestral entre la comunidad de los vivos y la de los muertos, *Pewma* se distancia de las temáticas y de las formas rituales para formular “una propuesta renovadora que se propone instalar a través de lo poético, lo performático y lo político, la pregunta acerca de la identidad mapuche: ¿qué es ser mapuche hoy?” (Álvarez – Cañuqueo, 2018).

Creadora de un espacio de visibilidad activa que quiere ser una posible expresión de la identidad indígena contemporánea, Álvarez, que descubre su pertenencia mapuche después de los veinte años, rechaza el discurso monovocal de los paradigmas hegemónicos de silenciamiento para dar voz a una nueva reflexión que haga luz sobre las violaciones de los derechos humanos desde el siglo XIX al siglo XXI y aporte nuevas perspectivas en el debate actual. “El Grupo de Teatro Mapuche El Katango buscó generar con el teatro una nueva poética teatral que narre la realidad mapuche, pero además que conforme procedimientos poéticos teatrales mapuche. Se buscó, entonces, no solo un relato escénico, sino una ‘forma mapuche’ de instalarlo” (Álvarez – Cañuqueo, 2018).

Estrenada en 2007 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires durante el 6º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política dirigido por Diana Taylor y dedicado al tema “Corpolíticas en las Américas: formaciones de

raza, clase y género”, *Pewma* cuenta las visiones de dos mujeres que recurren a la narración de sus sueños para llevar a la luz una larga historia de violencias. Haciéndose cargo del archivo mnémico íntimo y colectivo, las protagonistas reactivan, en una perspectiva diacrónica, la memoria del genocidio mapuche colocando en el centro del escenario la experiencia directa e indirecta de la opresión.

*Las dos mujeres en escena. Es de noche y Carmen está lavando unas medias de niño mientras escucha música de la radio. Laureana está sentada tejiendo para no dormir. No quiere entrar en el sueño (Álvarez, 2010, p. 30).*

La acotación inicial nos advierte desde el principio acerca de la peligrosidad del sueño, un estado subterráneo de la conciencia hacia el cual Laureana no quiere descender. Los personajes de Laureana y Carmen, mujeres que migraron del campo a la ciudad, se mueven en el tablado cada una desde el rincón de su casa y desarrollan la acción escénica por medio de las actividades domésticas cotidianas. Mientras tejen, limpian, escurren las sábanas y cocinan, van paulatinamente evocando el pasado de sus familias:

LAUREANA: Anoche soñé con gente que caminaba.

CARMEN: Yo soñé con lluvia.

LAUREANA: También soñé que comía arroz y tomaba vino.

CARMEN: ¿Vino?

LAUREANA: Comía arroz y estaba desnuda.

CARMEN: ¿Desnuda?

LAUREANA: También soñé con pájaros que me comían los pies.

CARMEN: La planta de los pies.

LAUREANA: Yo los quería espantar.

CARMEN: Pero no podía (*ivi*, p. 31).

Estos que al principio parecen ser dos sueños distintos que las mujeres cuentan una a la otra, después de pocas líneas convergen en el cuento a dos voces de una misma experiencia nocturna. Como si las dos hubieran participado en una visión única y compartida, el diálogo construye una imagen enigmática en donde Laureana y Carmen, casi sin darse cuenta, dibujan un escenario onírico que, conforme va avanzando la historia, irá presentando al espectador todos los métodos utilizados para la desintegración de la sociedad indígena. La “gente que caminaba” hace referencia a las deportaciones masivas que obligaban a los presos a marchar encadenados durante más de mil kilómetros (Sánchez Elgue, 2016) mientras los “pájaros que me comían los pies” evocan la aterradora imagen de los cadáveres que quedaban en el camino.

La escena siguiente ve la llegada de la Mujer Sagrada, personaje que, a través de la música de su kultrum, el instrumento sagrado, transporta el público al mundo tradicional mapuche. Gracias a la cadencia de los toques del tambor, Laureana y Carmen se duermen hasta que Laureana se vuelve a despertar en un estado de inquietud por lo que acaba de soñar.

LAUREANA: Yo no quiero tener que escuchar al cerro, ni a mi abuelo. Ese pájaro me da mucho miedo, tiene cara de malo y yo que pensaba que era feo no más, además es malo. Cuando era chica mi papá me decía que hay que espantarlos a esos pájaros cuando andan cerca, traen enfermedad. Hay que espantarlos. Mejor sigo el tejido; cuatro puntos al derecho y uno al revés, cuatro al derecho y uno al revés. La gente, otra vez, cuánta gente. Y mis pies se hunden en harina, qué difícil correr con los pies en harina. No los voy a poder seguir. Cuatro puntos al derecho y uno al revés, cuatro al derecho y uno al revés. Caballos pintados, qué lindos caballos, cuando era chica yo tenía un alazán, cómo me gustaba ese animal. Horas sabía pasar, y el viento, el pasto, el agua, ¡qué viento! ¡No! no se peleen. ¡No se lastimen! ¿Por qué no te defendés, por qué no te defendiste? Hay agua por todas partes, me llega hasta la cintura, veo animales muertos y lloro. Esto me va a quedar apretado si sigo tejiendo así, cuatro puntos al derecho y uno al revés, cuatro al derecho y uno al revés (Álvarez, 2010: 32).

Al compás de los puntos que Laureana va tejiendo en el entramado de sus visiones, va tomando cuerpo una pesadilla que regresa de la infancia y la obliga a ser testigo nocturno de escenas de inundaciones, de muchedumbres que escapan, de animales muertos, de ataques de los cuales alguien no supo defenderse cuando, de repente, otro sueño llega a ocupar la escena.

CARMEN: Anoche soñé que estaba encerrada adentro de un árbol.

LAUREANA: Que gritaba, pero nadie podía escucharme.

CARMEN: Mi mamá estaba y hacía rogativa, yo no conozco a mi mamá, pero sabía, sentía que ella afuera, en algún lado, estaba haciendo rogativa. Eso debe ser malo.

LAUREANA: No, malo no, es triste no más.

CARMEN: Hicimos bien en irnos.

[...]

CARMEN: Habría que ir un día, por ahí están todos.

LAUREANA: Enterrados están todos.

CARMEN: Pero están (*ivi*, pp. 32-33).

Otra vez las dos mujeres juntan las piezas de una experiencia compartida, otra vez deben haber soñado el mismo sueño. En este segundo relato las palabras se tiñen todavía más de horror y angustia. La metáfora del árbol del cual Carmen

no puede salir se vuelve el reflejo onírico del trauma infantil del cautiverio y del abandono de los padres. Tras el sistemático desmembramiento de las familias, el único vínculo con la tierra perdida ahora reside nada más en las almas que descansan en su profundidad, ya que “por ahí están todos” pero “enterrados están todos”.

A partir de ese momento algo evoluciona en la estructura sintáctica de los diálogos. Si los segmentos mencionados antes se abren con la fórmula “Anoche soñé”, las secciones siguientes ya no evocan las imágenes surgidas de la imaginación nocturna sino apelan a las imágenes de la memoria, es decir a lo realmente vivido en primera persona.

CARMEN: ¿Te acordás cuando hacíamos empanadas para tantos? Se necesita mucha harina.

[...]

LAUREANA: No hay que olvidarse de los condimentos, sal, mucha sal y nadie entiende que hace mal.

CARMEN: Pero que es rica la sal, Laureana. Y se abre un vino y todos tomamos un poco.

LAUREANA: Pero todos se ponían tristes porque se acordaban de cosas feas.

CARMEN: Que cuando le tiraron la casa bajo.

LAUREANA: Que mi tía me contó que con perros la corrían, pero no la agarraron.

CARMEN: Que mi abuelo dice que lo llevaron a otra ciudad, con otra familia, que él no hablaba castellano y le pegaban.

LAUREANA: Que la gente de antes es muy sufrida, mejor me voy, Carmen (*ivi*, pp. 33-34).

La frontera entre onírico y experiencial se vuelve entonces muy frágil y el sueño es desplazado por el recuerdo. El espectador comprende que las protagonistas, al soñar el mismo sueño, están desenterrando un mismo pasado: la coyuntura entre memoria diurna y memoria nocturna lleva al escenario los desalojos y los despojos territoriales (“cuando le tiraron la casa bajo”), las torturas (“con perros la corrían”), las separaciones de los niños de los núcleos familiares (“lo llevaron a otra ciudad, con otra familia”) y la extirpación de la cultura de origen (“él no hablaba castellano y le pegaban”). Estas imágenes de muerte se agolpan en la mente de Laureana quien, como se dijo al principio, no quería “entrar en el sueño” y ahora sólo quisiera salir de él para dejarse caer en el olvido.

LAUREANA: Yo tendría que lavar, hay tanta ropa que si no lavo ahora se me va a juntar. Lavarme yo, los pies, las manos y la cara. Tengo que buscar esa flor que me dijo la abuela, esa flor que con el aroma no más borra hasta a los pensamientos. Pero no sé si tengo fuerzas para subir al cerro, además no es la época, pero sí es la época (*ivi*, p. 34).

Para Laureana olvidar resultaría la única opción posible para curarse de su memoria estremecedora pero una nueva, espantosa violencia está a punto de manifestarse en el escenario.

*(Aparece Carmen en un campo de concentración. Laureana, de pie, relata lo que ve).*

LAUREANA: Que no me van a sacar a mi hijo, lo voy a esconder otra vez en mi vientre para que no lo vean. Aunque me corten los pechos por no caminar más, aunque me corten de los garrones. Me voy a quedar acá tiradita, arrolladita, para que no me vean, si no, me llevan y me encierran en los alambrados, me voy a morir ahí. Me voy a hacer pasar por muerta y van a pasar encima de todos los muertos y no me van a ver. Pero yo voy a ver todo (*ibidem*).

En este fragmento la unión entre las dos mujeres, hasta ahora representada sólo en la alternancia vocal de los cuentos de los sueños, alcanza su máxima expresión. Mientras Laureana cuenta, en el centro del tablado Carmen se retuerce por los tormentos del campo de concentración. Localizados en Valcheta, Choele Choel, Chinchinales, Mendoza y Buenos Aires, los campos eran “sitios de espera desde los cuales niños y mujeres eran deportados, o morían de hambre o por falta de atención médica” y también funcionaban “como ‘cuarteles’ en los que eran obligados a trabajos forzados” durante un periodo de reclusión de uno hasta más de cinco años” (Delrio – Ramos, 2011, p. 3). El personaje de Carmen, símbolo de toda una generación reclusa a la que el ejército argentino negó el derecho a la vida, por medio de su cuerpo lleva al escenario la lucha contra el horror de la detención: a pesar de las marchas forzosas, de las mutilaciones, del *aukan* (el malón blanco) y de las ejecuciones, su vientre de madre se levanta como último baluarte de resistencia. Paralelamente, la mirada de Laureana no sólo “relata lo que ve” sino entra miméticamente dentro de los ojos de Carmen: uniéndose en un mismo cuerpo y una misma voz, las dos padecen juntas la experiencia límite del exterminio.

La fuerza desgarradora de este grito encierra en sus entrañas toda la deshumanización de las prácticas genocidas que se han quedado fuera del relato oficial de la masacre y que ahora encuentran una promesa testimonial en el texto de Miriam Álvarez, inspirado en los cuentos narrados por las madres de las integrantes de El Katango y por los testimonios recogidos por Walter Delrio (2005; 2010).

Estos fragmentos de historia, estructurados poéticamente en textos identificables como “el arreo”, “el cautiverio” y “el modo en que se salvaron”, no sólo describen explícitamente detalles de un no-evento en la historia nacional sino que, sobre todo, implicitan las trayectorias colectivas y personales de quienes nunca han

podido reestructurar en sentidos culturalmente significativos las experiencias del pasado. Es decir, las historias de los niños que no “regresaron” (Delrio- Ramos, 2011, p. 4).

En la actualidad el robo de los niños mapuche, un no-acontecimiento en el discurso identitario hegemónico, y todas las demás prácticas de exterminio están adquiriendo más visibilidad. Gracias a la labor de investigación llevada a cabo por Laura Kropff, Walter Delrio, Lorena Cañuqueo, Marisa Malvestitti, Pilar Pérez, Diana Lenton, Ana Ramos, Julieta Wallace, Enrique Hugo Mases, Mariano Nagy, Alexis Papazián, Diego Escolar, Leticia Saldi, Jorge Sosa, Marcelo Musante, Mariana Daniela Gómez y otros<sup>4</sup>, una nueva historiografía se ha hecho cargo de los silencios, de los traumas y de los testimonios de aquellos que todavía pueden relatar la memoria de padres, abuelos y bisabuelos víctimas de un “genocidio no-narrado” (Pérez, 2011).

La apropiación de menores – dentro de lo que ha sido el disciplinamiento y la utilización de la población originaria como fuerza de trabajo – ha constituido a lo largo de más de un siglo un no-tema para la historiografía. Las descripciones sobre el desarrollo de misiones religiosas en el área a menudo simplificaron y redujeron los campos de visibilidad sobre la distribución, deportación y apropiación de menores durante las campañas de conquista y los años siguientes a las mismas (Delrio-Ramos, 2011, p. 2).

La pieza se concluye con un baile sagrado: Carmen, Laureana y la kultrunera caminan en círculo y la escena se cierra con una ceremonia mapuche.

### **De la memoria onírica a la resistencia cultural**

En su estructura sincopada y episódica, que abre cada cuadro a una imagen o un recuerdo distinto, *Pewma* no sólo lleva al escenario fragmentos de sueños sino que podría denominarse ella misma una *obra-sueño*. La historia se articula según los ritmos de tres tiempos diferentes, presente-pasado-onírico (Pérez, 2010) que co-habitan la misma dimensión tanto en el tablado como en el imaginario cultural del público. Entre la cotidianidad del presente y los horrores del pasado se produce una deslocalización perpetua entre un “antes”, el tiempo de la violencia, y un “después”, el tiempo de la memoria, que, tras el movimiento

---

<sup>4</sup> Entre las publicaciones más recientes destacamos las de Enrique Hugo Mases (2002), Walter Delrio (2005; 2010), Laura Kropff (2005; 2011), Pilar Pérez (2011), Walter Delrio y Ana Ramos (2011) y las ediciones colectivas de Walter Delrio, Diego Escolar, Diana Lenton y Marisa Malvestitti (2018) y Laura Kropff, Pilar Pérez, Lorena Cañuqueo y Julieta Wallace (2019).

migratorio del campo a la ciudad, produce a su vez un proceso de constante reubicación entre el “acá” de la realidad urbana y el “allá” de la realidad rural. La frontera geográfica y la frontera cronológica, divididas en las dos orillas de la historia pasada y de la historia presente, encuentran un puente de comunicación en la frontera onírica. Por su “capacidad discursiva para refigurar la realidad histórica a partir de conectores propios, situada entre el tiempo cósmico y el tiempo íntimo” (Tossi, 2015, p. 28), la dimensión del sueño conecta memorias antiguas con los eventos de hoy, representando un instrumento de traducción entre la exterioridad de los hechos y la interioridad de la percepción personal. Gracias al sueño, las experiencias de violencia que vivieron los antepasados de Carmen y Laureana pueden hacerse presentes en la mirada y en los cuerpos de los personajes. Por lo tanto, en la obra el sueño se vuelve una puerta de acceso que no sólo deja ver sino incluso *sentir* el trauma del genocidio.

Todo esto resulta más claro si se toma en cuenta que en la cultura mapuche el “pewma” no es simplemente un producto de la fantasía que remonta a los miedos, los deseos y las experiencias conscientes e inconscientes del durmiente, sino representa una visión cargada de un significado cultural específico, un mensaje que llega del pasado para advertir al soñador acerca de algo que está pasando, o está a punto de pasar, en el presente de su comunidad.

El “pewma” en la cultura mapuche tradicional es uno de los lenguajes que, junto a la oralidad, los lenguajes visuales y rituales, se ha mantenido hasta el presente como una práctica sociocultural cotidiana de la vida comunitaria y familiar, la que se comparte cada mañana para reflexionar sus significados y con ello prevenir o dirigir las futuras acciones del soñador. Este proceso es de carácter complejo y por lo mismo existe al interior de la cultura una función legitimada para descifrar los significados ocultos en ellos: el “pewmatufe” o intérprete de sueños (García Barrera, 2008).

A pesar de que el mensaje de los ancestros llegue de manera íntima y personal, en ningún caso el “pewma” representa un acontecimiento privado. Al recibir la visión onírica, el soñador la comparte con toda su comunidad que grupalmente puede traer conocimiento de la experiencia individual. De hecho, junto con el “ngutram” (el relato tradicional) y las varias formas del aparato ceremonial, el “pewma” constituye una de las formas indígenas de adquisición de consejos y de transmisión de memoria. “A través del sueño”, escribe Lucrecia Petit, “las personas mapuches seleccionan vocabularios, normas y sistemas de juicio desde un marco de interpretación mapuche para ver el mundo, pudiendo comprender la historia familiar y personal, volver a vincular las imágenes de los antepasados y a operar como portadores de conocimiento (Petit, 2017, p. 139). Por esta razón el “pewma”, que proporciona “información general acerca del futuro, mensajes

del mundo sobrenatural y conocimiento acerca de las acciones de los espíritus malignos” (Nakashima, 1990, p. 183), no es la representación de una dimensión imaginada y fuera de los límites de lo real, sino, al contrario, es la expresión de una realidad concreta que se comunica con quien sabe descifrar su código cultural. En el momento en que los saberes contenidos en la memoria onírica salen del sujeto soñante, dejan de pertenecerle y se instalan en la memoria colectiva: de este modo, la experiencia nocturna del individuo se proyecta y actúa dentro de la experiencia diurna de todos. Por consiguiente, si el “pewma” desempeña una función específica en el pueblo mapuche, a la hora de ser llevado a la escena, el sueño pierde su carácter representativo y adquiere, en la correspondencia entre el significado y el significante, una funcionalidad performativa. Reproduciendo en el espacio teatral estos sueños, se re-activa una ceremonia cuyo valor cultural se extiende incluso al espacio extra-teatral, donde la colectividad de actores y espectadores se encuentra transformada en la asamblea reunida para aprender de los eventos soñados.

Tras el estreno de Buenos Aires en 2007, durante los años 2008 y 2009 la obra es representada en la ciudad de Bariloche y en Cañadón Chileno, Cipolletti, Comallo, Pilquiniyeu del Limay, Laguna Blanca, Fiske Menuko (General Roca), Ingeniero Jacobacci, Laguna El Unco, Sierra Colorada y Viedma. En ese movimiento desde Bariloche – punto de partida y centro de la actividad de El Katango – hasta la Capital Federal y las ciudades patagónicas, el sueño se transmuta en un espacio de reconocimiento e identificación. La escenificación de la práctica tradicional de la lectura del “pewma” permite establecer un vínculo inter-temporal que conecta los jóvenes mapuche de hoy con los del pasado, y un vínculo inter-territorial capaz de reconstruir un tejido cultural entre las zonas urbanas y las zonas rurales. “En la reconstitución de ese tejido”, escribe Lorena Cañuqueo, “nadie es marginal porque el conocimiento se construye colectivamente y en relación con los múltiples espacios, simbólicos y físicos, que conforman nuestra historia y nuestro presente mapuche” (Cañuqueo, 2010, p. 70).

Teatralizar la memoria colectiva mapuche por medio de la interpretación del sueño, es decir por medio de la puesta en escena de una práctica invisible en la memoria pública, pone en marcha una estrategia artística de resistencia política contra la homologación étnico-cultural. Si las campañas de conquista y la posterior operación de ocultamiento causaron la desaparición del cuerpo mapuche, tanto en sus instancias físicas como simbólicas, ubicar en el centro de la escena esas extra-corporalidades, de hecho corporalidades excluidas de las normas legales del estado, significa efectuar un acto de in-corporación social en el horizonte de la identidad nacional. Como en todos los contextos latinoamericanos, donde “las preguntas por el cuerpo, su sentido, su tratamiento,

sus poéticas, están íntimamente vinculadas a las situaciones histórico-políticas que aquí se viven y por ende sensibles al análisis a luz de esas situaciones sociales particulares y desde la reflexión de su dimensión ética-estética” (Vallejo de la Ossa, 2015, p. 54), el cuerpo mapuche, re-visibilizado por el medio teatral a través de la actual Campaña de Autoafirmación, se convierte en un espacio de lucha y conflictos psíquicos, sociales y políticos, un territorio en movimiento desde el cual emprender nuevos procedimientos estéticos de de-marginalización cultural.

De ser así, el “pewma” no desempeña una “función traumatolítica, que sería la de disolver y deshacer las experiencias y vivencias traumáticas” (Cabré, 2012, p. 2) según la propuesta psicoanalítica de Ferenczi (1931), sino, al revés, una función traumatógena, o sea que busca recrear el trauma para exponer el genocidio y sus consecuencias en la sociedad contemporánea. En esta operación de visibilización del trauma, la representación escénica del relato onírico resulta de especial eficacia: por la extensión y la gravedad de las violaciones cumplidas por el ejército, el horror de la violencia militar escapa de toda codificación lingüística y encuentra su única posibilidad comunicativa en la narración del cuerpo. Como se ve en la escena del campo de concentración, las palabras de Laureana leen al público las convulsiones corporales de Carmen pero sin alcanzar la totalidad de su sufrimiento ya que el exterminio, límite último de lo humano, no puede ser verbalizado y se expresa justamente por medio de una crisis del lenguaje. Frente a lo indecible que no puede ser nombrado, “lo silenciado cobra vida en las imágenes del sueño” (Álvarez – Cañuqueo, 2018): imágenes mentales llevadas a la escena por medio de imágenes corporales, los sueños representan una expansión del lenguaje y, superado el límite de la palabra, llenan de sentido los vacíos del discurso oficial.

Gracias a la representación de la memoria del cuerpo y en el cuerpo, el teatro de Miriam Álvarez encuentra una forma de testimonio alternativa a las formas testimoniales tradicionales: la memoria onírica – que para los mapuche no representa un referente simbólico sino una fuente de reconocida autoridad – constituye un interlocutor imprescindible puesto que consigue “nombrar aquello que permaneció y permanece invisible para los propios mapuche: la experiencia histórica, la presencia como pueblo. Es una experiencia subalterna que no fue narrada o, mejor dicho, que fue narrada de una sola manera y, de ese modo, clausurada” (Álvarez-Cañuqueo-Kropff, 2005). Al recuperar las fuentes orales de los integrantes de la comunidad, Miriam Álvarez construye una contra-narración que subvierte los paradigmas basados en la eliminación de la presencia indígena y transforma el cuerpo escénico en una herramienta de investigación historiográfica. De hecho el teatro, arte vivo y animado, se manifiesta como el único medio capaz de no traicionar los matices de la lengua hablada (lenguaje

no-verbal, énfasis, etc..) así que la puesta en escena, por ser justamente una *puesta en el cuerpo*, reproduce el archivo extra-verbal y reactiva en el tablado la expresión de un patrimonio invisible. De este modo, *Pewma* se configura como una obra depositaria de un nuevo referente testimonial capaz de visibilizar el margen enmudecido de los cuerpos vencidos por medio de la *corporalización* tanto de la memoria del trauma como del repertorio vocal, musical y gestual de la memoria emocional.

El valor cultural de *Pewma*, entonces, reside en la lógica contrahegemónica de su estructura performativa: en la frontera onírica del incorpóreo, el sueño se transforma – tanto en la forma estética como en su función semántica – en instrumento de protección de corporalidades subalternas, de difusión de saberes comunitarios y de resistencia de identidades en peligro.

### Bibliografía

- ÁLVAREZ, Miriam. “Pewma” en KROPFF, Laura (comp.) *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2010. (pp. 29-35).
- ÁLVAREZ, Miriam – Lorena, CAÑUQUEO. “Prácticas escénicas mapuche contemporáneas o cómo pensar las propuestas políticas del arte en contextos de violencia estatal”, en “Prácticas artísticas/manifestaciones políticas de lo indígena contemporáneo en América del Sur”, *Transas. Revista de letras y artes de América Latina*, Universidad Nacional de San Martín, 2018. <http://www.revistatransas.com/2018/10/11/practicasescénicas-mapuches-contemporaneas/>.
- ÁLVAREZ, Miriam – Lorena, CAÑUQUEO – Laura, KROPFF. “Notas sobre el Proyecto de Teatro Mapuche”. *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*, Casa de las Américas, n. 137, 2005.
- ARRECHE, Araceli Mariel. “Teatro Mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible?”. *Revista del CCC - Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini*, 2008. <https://www.centrocultural.coop/revista/2/teatro-mapuche-notas-sobre-una-teatralidad-invisible#sdendnote2sym>
- BALLETTA, Edoardo – Sofia, VENTUROLI. “Lautaro en el ciber-espacio: memoria y nuevas prácticas identitarias en un contexto Mapuche”. *Confluenze*, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna, vol. 8, n. 2, 2016. (pp. 52-73).
- CABRÉ, Luis Martín. “La función traumatológica del sueño”, Trabajo presentado en la Conferencia Internacional *Ferenczi: Caras del Trauma*, Budapest, Mayo-Junio 2012.

- CAÑUQUEO, Lorena, "Pewma: la memoria de gira por su territorio" en KROPFF, Laura (comp.) *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2010. (pp. 52-72).
- DELRIO, Walter Mario. *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. Universidad Nacional de Quilmes, (2005) 2010.
- DELRIO, Walter Mario – Ana, RAMOS. "Genocidio como categoría analítica: memoria social y marcos alternativos". *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 1, n. 2, 2011.
- DELRIO, Walter – Diego, ESCOLAR – Diana, LENTON – Marisa, MALVESTITI (eds.). *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Viedma, Editorial UNRN, 2018. <https://books.openedition.org/eunrn/1254>
- FERENCZI, Sándor. "Sobre la revisión de la interpretación de los sueños", *Reflexiones sobre el traumatismo. Obras Completas*, Tomo IV, Editorial Espasa-Calpe, 1931.
- GARCÍA BARRERA, Mabel. "El 'pewma' en la poesía mapuche". *Papeles de trabajo*, Centro Interdisciplinario de Estudios Etnolingüísticos y Antropológicos Sociales, Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario, 2008.
- KROPFF, Laura. "Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas" en DÁVALOS Pablo (comp.), *Pueblos Indígenas, Estado y Democracia*. Buenos Aires, CLACSO, 2005. (pp. 103-132).
- KROPFF, Laura. "Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras". *Alteridades*, n. 42, v. 21, 2011. (pp. 77-89).
- KROPFF, Laura – Pilar, PÉREZ – Lorena, CAÑUQUEO – Julieta, WALLACE (comps.). *La tierra de los otros. La dimensión territorial del genocidio indígena en Río Negro y sus efectos en el presente*. Universidad Nacional de Río Negro, 2019. <https://ita.calameo.com/books/00122261286aed47fd4e0>
- MASES, Enrique Hugo. *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1910)*. Buenos Aires, Prometeo libros/Entrepasados, 2002.
- NAKASHIMA, Lidia. "Punkurre y punfuta, los conyuges nocturnos. Pesadillas y terrores nocturnos entre los mapuche de Chile". *Antropología y Experiencias del Sueño*, Abaya Yala ediciones, 1990.
- PÉREZ, Pilar. "Historia y silencio: la Conquista del Desierto como genocidio no-narrado". *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 1, n. 2, 2011.

- PÉREZ, Pilar. "La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en *Pewma*", KROPFF, Laura (comp.) *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*, Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2010. (pp. 36-51).
- PETIT, Lucrecia. "Memorias en acción. Prácticas y transmisiones de experiencias mapuche". *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Vol. 4, n. 8, 2017. (pp 132-151).
- RAMOS, Ana – Laura, KROPFF – Pilar, PÉREZ – M. Alma, TOZZINI. "Transmisión poética del pasado. Prácticas y efectos en las políticas de la memoria mapuche". III Seminario Internacional Políticas de la Memoria *Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010.
- SÁNCHEZ ELGUE, Ana Elvira. "Las leyes de concesión de tierras argentinas en relación con la movilidad forzada de los pueblos indígenas", DE CRISTÓFORIS, Nadia – Susana, NOVICK, (comps.) *Un siglo de migraciones en la Argentina contemporánea: 1914-2014*, Universidad de Buenos Aires - Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2016. (pp. 912-929).
- TOSSI, Mauricio (comp.). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*, Universidad Nacional de Río Negro, 2015.
- VALLEJO DE LA OSSA, Ana María. "Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de América Latina". *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, n. 2, 2015. (pp. 50-63).

**Angela Di Matteo** es Doctora en Estudios Euroamericanos por la Università degli Studi Roma Tre y trabaja como docente de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la misma universidad. Sus ámbitos de investigación abarcan el teatro y la narrativa mexicana y argentina de los siglos XX y XXI con particular interés por la representación del imaginario mítico nacional, la literatura testimonial y de la migración.

**Contacto:** di.matteo.an@gmail.com

**Recibido:** 13/09/2019

**Aceptado:** 10/11/2019