

Figuras autoficcionales de la “memoria herida” en la dramaturgia argentina posdictatorial

Autofiction figures of the “wounded memory” in the Argentine post-dictatorial dramaturgy

Mauricio Tossi

Universidad Argentina de la Empresa (UADE)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
(CONICET)
mtossi@uade.edu.ar

RESUMEN

En las diferentes cartografías de la dramaturgia argentina posdictatorial es factible observar, entre múltiples lineamientos poéticos, un eje morfotemático constante: la indagación en la “memoria herida” (Ricoeur) según las representaciones genealógicas de los vínculos madre/hija o abuela/nieta. Estas relaciones intersubjetivas se proyectan, por ejemplo, en prácticas teatrales autoficcionales, cristalizadas en identidades femeninas que operan como puentes estéticos hacia lo ominoso del tiempo pasado.

Por consiguiente, este artículo se propone analizar y comparar –desde una perspectiva descentralizada– los procedimientos dramáticos y figuras autoficcionales representativas de dos regiones marginales en los discursos historiográficos dominantes: 1) en el Noreste Argentino, la obra *Jamuychis... el grito* (2002) de Patricia García y Flavia Molina; 2) en la Patagonia Argentina, el texto de *Pewma-Sueño* (2007) de Miriam Álvarez.

Este estudio permitirá reconocer los posicionamientos identitarios y poéticos de mujeres artistas que optan por estrategias escénicas de autoficción, con el fin de comprender –según palabras de Ricoeur– aquel pasado que se confunde con el presente.

Palabras clave: Dramaturgia argentina; posdictadura; estudios regionales; autoficción teatral; memoria social.

ABSTRACT

In the different cartographies of the Argentine post-dictatorial dramaturgy it is possible to observe a constant morphothematic axis: the investigation into the “wounded memory” (Ricoeur) according to the genealogical representations (mother-daughter or grandmother-granddaughter). These intersubjective relationships are projected, for example, into autofictional theatrical practices, expressed in feminine identities that operate as aesthetic bridges towards the ominousness of past times.

Therefore, this article aims to analyze and compare -from a decentralized perspective- the procedures and autofictional figures representative of two peripheral regions in the dominant historiographic discourses: 1) in the Argentine Northeast, the play *Jamuychis... el grito* (2002) by Patricia García and Flavia Molina; 2) in Patagonia Argentina, the play *Pewma-Sueños* (2007) by Miriam Álvarez.

Keywords: Argentine dramaturgy; post-dictatorship; regional studies; theatrical autofiction; social memory.

1. Introducción y formulación del problema

La historiografía del teatro argentino confronta de manera persistente con un límite o desafío: lograr una congruencia entre la producción de conocimientos específicos y la territorialidad de aquellos discursos y saberes. O, en otros términos, urge reconocer –como ha señalado Walter Mignolo– que “la teoría de la literatura es la teoría de una literatura” (105). Por ende, los avances disciplinares requieren de prácticas reflexivas que superen la sistemática homogeneización del llamado teatro argentino “del interior”, incapaz de apropiarse de las heterogeneidades regionales.

Con el fin de indagar en nuevas cartografías de “los teatros argentinos” (Finzi 51-52), este artículo parte de la siguiente estrategia heurística: orientar los estudios críticos hacia zonas alternativas dentro de los complejos esquemas político-administrativos del país, con topografías que develen las tensiones territoriales existentes. Vale decir, se busca establecer redes que fracturen la naturalización del tópico centro/periferia y que develen estímulos intrarregionales e interregionales en las teatralidades marginales, esto último, con trazados geopoéticos (Collet 70) que –independientemente de sus profundas diferencias, las cuales serán componentes activos en los análisis– compartan determinadas “solidaridades organizacionales” (Gómez-Lende 90). Estos fundamentos y objetivos promueven nuevos mapas teatrales que despliegan –como ha afirmado Djelal Kadir (51)– “puntos cardinales” descentralizados y “mundos ordinales” con jerarquías dislocadas.

Una puerta de entrada a esta lectura es la concepción de la dramaturgia como un “vehículo de la memoria” (Jelin 37), esto es, una configuración cultural de la escena nacional que, en los distintos campos intelectuales, ha obtenido similitudes y diferencias productivas¹.

¹ Puntualmente, en los estudios teatrales, se ha gestado una prolífera línea de investigación sobre teatro, memoria y posdictadura, por ejemplo, objetivada en los estudios de Dubatti (2003), De la Puente (2015), Abraham (2016), Verzero (2018), entre otros. Sin embargo, estos avances no tienen como objeto de estudio las problemáticas específicas de las dramaturgias de las provincias, provocando –en el estado actual del tema– una importante área teórica de vacancia.

Efectivamente, en el marco de la posdictadura² las diferentes prácticas del teatro argentino muestran –a pesar de las distinciones ya reconocidas– semejanzas en la comprensión del artefacto dramático-escénico como un mecanismo de traducción estética de la memoria social. Así, escritores con altos índices de legitimidad en las diversas regiones del país (entre otros, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlosvsky, Omar Pacheco, Patricia Zángaro, Carlos Alsina, Alejandro Finzi, Jorge Accame, Hugo Aristimuño, Raúl Dargoltz, Jorge Villegas, Ernesto Suárez) han focalizado sus creaciones dramáticas³ en aporías historiográficas y memorísticas, como así también se han desarrollado en numerosos puntos geográficos de la Argentina programas artísticos asociados a dicha función comunitaria, tales como “Teatro abierto” en Buenos Aires, “Teatrzo Neuquino ‘85”, “Teatro Libre Tucumano 1985” o, con vigencia en la actualidad, el ciclo “Teatro por la Identidad”, auspiciado por la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo, el que tiene por meta central contribuir –desde el quehacer escénico– con la búsqueda de los nietos desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar.

Por consiguiente, estas prácticas teatrales han demostrado la condición “vehicular” de las dramaturgias interregionales en el trabajo de la memoria. A partir de esta solidaridad poético-organizacional –pero sin antecedentes en los estudios sobre las dramaturgias descentralizadas– cabe preguntarse: en estas cartografías, con puntos cardinales y mundos ordinales diferenciables, ¿qué procedimientos poéticos seleccionan y combinan las disímiles dramaturgias asociadas con los discursos de la memoria social? ¿Cómo se relacionan estos procedimientos poéticos con el *locus* de enunciación territorial, histórico y subjetivo, que fundamenta tales opciones estéticas?

² Este término remite a una modalidad de representación cultural, dinámica y plural, sobre el tiempo pasado reciente, con proyecciones macro y micropolíticas contemporáneas. Vale decir, no se alude a una periodización cronológica cerrada (Dubatti, *El teatro argentino en la post-dictadura* 36-40).

³ Es oportuno indicar que, en los últimos años, con apoyo de las políticas editoriales del Instituto Nacional del Teatro y otras fuentes de subsidios regionales, los dramaturgos de las provincias han logrado proyectar sus textos hacia diversos campos artísticos. No obstante, este importante despliegue editorial no estuvo acompañado de reflexiones teóricas y geopoéticas exhaustivas; por lo tanto, estos avances amplían la asimetría entre los análisis metropolitanos centralizados y las indagaciones conceptuales intra e interregionales del teatro argentino.

Una forma de responder a estas tensiones entre lo uno y lo múltiple es mediante el reconocimiento de una constante poética: la apelación a recursos y técnicas autoficcionales para reelaborar puentes entre la memoria social y la memoria individual.

En efecto, la praxis autoficcional –una de las diversas modalidades creativas desplegadas por las dramaturgias argentinas de la posdictadura– ha logrado componer redes o nodos poéticos interregionales. Entonces, los “espacios biográficos” (Arfuch, *El espacio biográfico* 22) descrito para otros discursos artísticos o intelectuales se manifiestan, en el caso del teatro y de su dramaturgia, en las figuraciones subjetivas de la “autoficción performativa” (Tossi 68-69), vale decir, en las composiciones de figuras yoicas que impugnan los procedimientos canónicos del personaje mimético-representacional y, a su vez, establecen un singular nexo productivo: la convergencia de las funciones de actor/personaje/dramaturgo en una misma figura.

Por lo tanto, este artículo se propone comparar los discursos memorísticos y las figuras autoficcionales elaboradas en las dramaturgias de dos zonas descentralizadas: a) en el Noreste Argentino, la obra *Jamuychis... el grito* (2002) de Patricia García y Flavia Molina; b) en la Patagonia Argentina, la pieza *Pewma-Sueños* (2007) de Miriam Álvarez. En estos textos interregionales⁴ anida un eje morfotemático invariable en las ficciones (literarias, cinematográficas, visuales y, por supuesto, escénicas) de la posdictadura local: la indagación en la “memoria herida” (Ricoeur 31) según las representaciones genealógicas de los vínculos madre/hija o abuela/nieta. Estas relaciones yoicas, cristalizadas en identidades femeninas, operan como fundamentos de valor en los relatos dramaturgicos y, desde esas estructuras teatrales, se promocionan debates estéticos e ideológicos sobre el tiempo pasado.

⁴ Los casos de estudio delimitados dialogan con otros textos teatrales interregionales que, por razones de economía argumentativa y de extensión, no se incluyen en los análisis de este artículo. Frente a esta muestra, la selección de las dos obras indicadas responde a dos criterios puntuales: a) la comparación geopoética de regiones teatrales descentralizadas que, a la fecha, no han obtenido análisis dramaturgicos previos y, b) el trabajo de la memoria subjetiva elaborado por mujeres dramaturgas con perspectiva de etnicidad.

2. Autoficción teatral: deslindes nocionales

El campo teatral argentino de la posdictadura expone numerosas creaciones artísticas que, por ejemplo, transforman la apelación archivística del docudrama⁵ en un impulso de fuentes yoicas, en las que el cuerpo del artista teatral (el director, el dramaturgo y, fundamentalmente, el actor) se convierte en el nuevo referente a poetizar. En esta tendencia, el cuerpo –con sus particularidades físicas (marcas identitarias, enfermedades, volúmenes), rememoraciones personales, vínculos generacionales y comunitarios, miedos o fantasmas– deviene en un documento/motor para gestionar vehiculizaciones sociales y memorísticas.

Sin ánimos de caer en reduccionismos históricos es factible reconocer que, con la proliferación de los espacios biográficos en las prácticas culturales contemporáneas, se ha vulnerado la canónica frontera entre papel e intérprete, entre personaje dramático y yo-actoral. En otros términos, se ha consolidado el itinerario epistémico iniciado por las vanguardias y afianzado por las posvanguardias en el que se objetivaba un específico desplazamiento o viraje: desde la “encarnación”⁶ hacia la “corporización” actoral⁷. Este proceso estético-procedimental del teatro conlleva a lo que Fischer-Lichte denomina “multiestabilidad perceptiva”. Al respecto, dice:

⁵ El docudrama o “teatro documental” es una poética que se desarrolla a partir de los años ’60 del siglo XX. Se nutre de la estética brechtiana y de diversos recursos del teatro histórico-político. Su gestación nocional y procedimental encuentra en los ensayos de Peter Weiss un dispositivo teórico y estético de emergencia y despliegue. Desde esta óptica, promueve una estructura dramática formada por hipotextos informativos, con apelaciones reflexivas que surgen de múltiples huellas del pasado (actas, cartas, estadísticas, entrevistas, fotografías, etc.), las que se seleccionan y exponen sin variación de contenido, con el fin de analizar un tema puntual desde una focalización crítico-materia- lista.

⁶ La noción de “encarnación” remite a un modelo actoral iniciado en el siglo XVIII y que ha logrado distintas actualizaciones. En este paradigma, el intérprete debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico, con el fin de servir como puente expresivo y sígnico de los mundos ficcionales del texto (Fischer-Lichte 161).

⁷ Para comprender y definir este proceso, Fischer-Lichte describe cuatro procedimientos históricos empleados en las más diversas producciones teatrales de la posvanguardia, a partir del quiebre o impugnación de la encarnación como modelo poético y político, a saber: 1) la inversión del vínculo entre actor y papel; 2) la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor; 3) la vulnerabilidad extrema del cuerpo del actor; 4) el *cross-casting* (169-190).

[...] la exhibición de la singular e individual corporalidad de cada uno de los actores/performadores crea una situación de multiestabilidad perceptiva del tipo de la que conocemos desde hace tiempo por la multiestabilidad perspectivística: la reversión de figura y fondo (rostro o jarrón) y la ambigüedad del significado (cabeza de liebre o pico de pato, rostro o figura en abrigo de piel). En ese proceso no queda claro qué causa realmente cada uno de los saltos de la percepción. Qué ocurre cuando un espectador percibe y experimenta un determinado movimiento del actor en su específica energía, intensidad, forma, dirección y *tempo*... (Fischer-Lichte 181-182).

Así, la escena contemporánea indaga en los saltos e intersticios entre el cuerpo natural-social del actor, el cuerpo afectado por la labor creativa y, finalmente, el cuerpo poético propiamente dicho. Estas tres instancias –fundacionales en los quiebres entre lo real y lo ficcional– corresponden a la imbricación, oscilación y diálogo de tres formas de relato actoral: el relato de la presencia física, el relato del trabajo y el relato de la poesía (Dubatti, *Filosofía del teatro III* 188). Por ende, la autoficción en el teatro remite, *mutatis mutandis*, a estas transformaciones estéticas del paradigma actoral, junto con los cambios producidos en las formas poéticas del docudrama, pues coincidimos con Ana Casas cuando define aspectos de este concepto diciendo:

[...] la autoficción lleva al extremo algunos de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de la representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización (33-34).

A través de estas reflexiones teóricas, la focalización, desfocalización y refocalización sobre el yo del actor en escena –ya sea por su inescrutable *physis* o por su biografía dramatizada, entre otros recursos autorreferenciales posibles– evoca la multiestabilidad perceptiva y, a partir de esta pendular experiencia estética estimulada por los tres relatos (cuerpo, trabajo y poesía), se generan las bases necesarias para la gestación de una praxis autoficcional en el teatro, esto último, por ejemplo, a través de los siguientes vectores:

a) La deliberada confusión o ambigüedad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado es un factor que dispone a la experiencia autoficcional. Los juegos de focalización perceptiva entre lo real/biográfico del actor y lo ficcional/personificado contribuyen a la puesta en suspenso del valor de verdad y/o prueba empírica escénica, es decir, se cuestiona un atributo inmanente en la condición de referencialidad del realismo o del teatro documental. De la oscilación y confrontación teatral de ambos polos, esto es, de lo fenoménico/vivencial y lo poético/escénico surge una tercera dimensión, la que puede entenderse como autoficcional, pues el “cuerpo afectado” del actor –afectado por el trabajo poético sobre su propio yo– genera la “desterritorialización” (Dubatti 173) seminal del acontecer teatral.

b) El yo-actoral agujereado y proyectado en la multiestabilidad perceptiva antes descrita, promovería además el surgimiento del “fantasma”⁸, es decir, uno de los componentes autoficcionales que nace de la liminalidad y fluctuación entre lo biográfico del actor y la corporalización de un personaje. Agujerear el yo del actor es, al mismo tiempo, agujerear el dispositivo mimético-referencial del drama moderno y propiciar un “supuesto” naufragio referencial. Así, la fractura del espejo mimético dominante en el teatro representacional impugna la noción de “reflejo” tradicional (o figuración del sujeto en su unidad, completitud y certeza) para dar visibilidad a la noción de “aparición” o “espectro” (o figuración del sujeto escindido, autoimaginado, sospechado e incompleto).

c) En correlación con lo anterior, otro aspecto develado por la evolución del paradigma actoral antes descrito es la “perlaboración” del trabajo del actor, en tanto producto del quiebre de la ilusión referencial mimética. La perlaboración es un concepto proveniente del psicoanálisis, el cual muestra las trampas de la unidad del sujeto, vale decir, exhibe la condición escindida del individuo mediante la *mise en piece* de los fragmentos dispersos del yo (Robin 55-57).

De este modo, el actor autoficcionario –junto con los otros artistas del acontecer teatral– provoca una disrupción en la

⁸ Siguiendo los aportes del psicoanálisis, el concepto “fantasma” remite a una estructura signifiante que le permite al sujeto sostener su deseo y, a su vez, responder simbólicamente al enigma: ¿qué quiere el Otro de mí? (Evans 90-91).

estructuración dramática de su propio yo, al fracturar la linealidad, cronología y univocidad del sí mismo. Las condiciones grupales de la producción del relato escénico deconstruyen la ilusión biográfica de una identidad cerrada y permanente, pues el actor autoficcionario desarrolla su labor a partir de la selección, confrontación, oscilación y el ensamblaje de sus fragmentos yoicos, los cuales se organizan de forma colectiva, mediante la poetización que –por ejemplo– el director/dramaturgo realiza conjuntamente con el actor/biógrafo/dramaturgo.

La autoficción “perlabora” el relato yoico del actor en escena y, desde esta valoración biográfica, hace estallar la “museificación del sí mismo” (Robin 50-51), al entretejer de manera grupal los fragmentos de ese yo abierto. Esta forma teatral muestra el proceso de imaginación sobre el yo, aquel que “solo es” porque se autoimagina y se reescribe de manera colectiva, esto último, con el convencimiento de que esa deconstrucción del “yo” junto con “otros” puede ser comprendida –entre otras lecturas posibles– como un posicionamiento político.

3. La memoria herida en la autoficcional teatral: estudio de casos

Son múltiples los marcos teóricos que coinciden en asociar a la memoria con una inexorable laboriosidad; es decir, por los niveles de energía psíquica requeridos, por la afectividad y performatividad ejercida a escala individual y/o comunitaria, como así también por la permanente resedimentación y resignificación de huellas mnémico-históricas, distintos autores definen a este proceso intersubjetivo y socio-semántico como “trabajo de la memoria”.

Desde este punto de vista, Paul Ricoeur aboga por la convergencia entre memoria individual y memoria colectiva y, precisamente, lo hace a través del concepto de “perlaboración” psicoanalítico, el que en páginas anteriores fue propuesto como una herramienta clave para comprender la autoficción teatral. Esta urdimbre nocional le permite al filósofo francés ratificar el cariz laborioso de la memoria y, a su vez, argüir una determinada fenomenología de la memoria colectiva, sin los riesgos de afirmar la existencia de un sujeto colectivo. Para superar estas

dicotomías, ratifica la condición “ritualizante” de la memoria con una conceptualización operativa, dice:

[...] la memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas (Ricoeur 19).

Esta circunscripción o delimitación de la memoria colectiva según su capacidad perlaborativa y performativa habilita, entre otras cosas, a relacionar de manera directa los trabajos de la memoria con las diversas formas escénicas y, en particular, con el teatro autoficcional.

Asimismo, la socióloga Elizabeth Jelín coincide con la postura de Ricoeur, entonces, ratifica la posibilidad de analizar los procesos de la memoria colectiva a partir de los “marcos sociales”, según la inevitable condición de “grupalidad” en la que se inscriben las huellas memorísticas individuales (21). Mediante esta aseveración se confirma el perfil constructivo de la memoria y su potencialidad actuante. Al respecto, señala:

La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. También se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que representar el pasado, lo incorporan performativamente (Jelín 37).

La función “vehicular” de los procesos memorísticos permite establecer una directa relación entre de las teatralidades del teatro –desde una perspectiva territorial descentralizada– y las teatralidades de la memoria arraigadas a determinados *loci* experienciales.

Como ya se indicó, un modo operativo de comprender las múltiples instancias de vehiculización de la memoria en el teatro argentino de la posdictadura es, entre otros ejes de lectura, mediante las prácticas escénicas autoficcionales y sus “mapas de irradiación” (Dubatti, *Cartografía teatral* 67). Precisamente, lo que resulta estimulante para este análisis descentralizado e interregional es la tensión entre lo constante y lo variable

registrado en estas cartografías “ordinales”. Pues, en las dos regiones teatrales seleccionadas, esto es, Patagonia y Noroeste argentinos, los mecanismos autoficcionales reconocen, por un lado, factores comunes (la ya descrita discursividad autorreferencial “agujereada”) y, por otro, fundamentos y apropiaciones diferenciales, los que argumentan a favor de las estéticas e identidades heterogéneas.

Estas tensiones geopoéticas convergen en, por ejemplo, la perlaboración actoral y autoficcional sobre una memoria lacerante y transgeneracional. En efecto, las figuraciones yoiicas del actor/dramaturgo se manifiestan –en los campos y casos regionales delimitados– por medio de un discurso memorístico que Ricoeur define como “memoria herida”. Esta tipología remite a una determinada fenomenología de la memoria (ya sea individual o colectiva) en la que, por la pervivencia de sus cicatrices y traumatismos, “el pasado se confunde con el presente” (29). El trabajo de estas memorias implica un vínculo entre la compulsión a la repetición –o estado melancólico– y la resistencia expresada en las conductas de duelo.

En función de este encuadre teórico y casuístico resulta factible enunciar el supuesto o hipótesis que estructura este ensayo, a saber: en las regiones noroeste y Patagonia (2001-2007)⁹, la dramaturgia compone una específica gramática de la memoria herida, formada por las referencias historiográficas y fuentes yoiicas provenientes de una genealogía con perspectiva de etnicidad, en las que se articulan las experiencias traumáticas del circuito intersubjetivo abuela/madre/nieta. Estas figuras autoficcionales del teatro interregional traducen poéticamente un “lugar de agencia”, esto es, un concepto particularizado por Leonor Arfuch en su estudio sobre la autobiografía y el testimonio de dolor en mujeres narradoras, el cual se opone a la victimización y coloca

⁹ Esta fase temporal remite a una etapa sociopolítica específica, con alto impacto en los modos de producción artística que se ocupan de los debates memorísticos, pues, inicia con la crisis de representatividad gubernamental que desembocó en la caída de la presidencia de Fernando de la Rúa y se extiende hasta la finalización de la presidencia de Néstor Kirchner, quien –a través de diferentes cambios legislativos y políticas de Estado– clausuró lo que se conoce en los estudios de la memoria argentina como “olvido jurídico impuesto”. De manera puntual, esta noción alude a los años en que rigieron los indultos y las leyes que impedían juzgar a los represores y genocidas de la última dictadura cívico-militar, hasta las transformaciones jurídicas realizadas por Kirchner y la correlativa apertura a los juicios por delitos de lesa humanidad.

el énfasis en “la capacidad de acción de las mujeres, en sus estrategias de supervivencia, resistencia, negociación, etc.” (*Memoria y autobiografía* 97).

Asimismo, en términos de teórico-metodológicos, es oportuno indicar que este análisis textual se concibe a partir de las “dramaturgias escritas por mujeres”, una categoría que remite a la distinción conceptual propuesta por Nelly Richard cuando afirma:

La “literatura de mujeres” designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene una valencia sexuada, aunque las autoras de estas obras no se hagan necesariamente cargo de la pregunta –interna a la obra– de cómo *textualizar* la diferencia genérico-sexual. La categoría “literatura de mujeres” delimita su *corpus* en base al previo recorte de la identificación sexual de las autoras, y aísla ese *corpus* para que la crítica feminista aplique un sistema relativamente autónomo de referencias y valores que le confiera *unidad de género* a la suma empírica de las obras que agrupa. Es decir que la “literatura de mujeres” arma el *corpus* sociocultural que contiene y sostiene, empíricamente, el valor analítico de la pregunta que debe hacerse la crítica literaria feminista en torno a las caracterizaciones de género de la “escritura femenina” (Richard 12-13).

En suma, este artículo no tiene por objeto incorporar a su problematización los complejos procesos de “feminización de la escritura” (Richard 18), básicamente, intenta abordar la evidencia empírica de un *corpus* textual no homogéneo, con altos índices de productividad artística interregional; vale decir, se pretende indagar en la multiplicación de dramaturgias escritas por mujeres en las regiones Noroeste y Patagonia durante la posdictadura¹⁰, tomando como eje de delimitación las vinculaciones entre autoficción y memoria herida que, a su vez, aportan a las disidencias de identidades dominantes.

¹⁰ La diversidad de dramaturgias escritas por mujeres en las últimas tres décadas se observa, por ejemplo, en la región Patagonia en las textualidades de Lili Muñoz, Carol Yordanoff, Alba Burgos, Carolina Sorin, Luisa Calcumil, María Robín, Maite Aranzábal, Nené Guitart, entre otras. En la región Noroeste, se registran las creaciones de Verónica Pérez Luna, Nora Dumeynieu, Marité Pompei, Claudia Peña, Marcela González Cortes, Jimena Sivila Soza, Roxana Lobo, entre otras. Teniendo en cuenta esta tendencia, este artículo selecciona obras que establezcan relaciones entre autoficción y memoria herida.

3.1. *Jamuychis... el grito de Flavia Molina y Patricia García*

Esta producción teatral fue estrenada en el año 2002, en la ciudad de San Miguel de Tucumán, con la actuación de Flavia Molina, la dirección general de Patricia García y el diseño lumínico de Juan Ignacio Sandoval. La dramaturgia responde a un trabajo autoral compartido por la actriz y la directora, enmarcado en el formato escénico del unipersonal.

El montaje teatral construye un puente imaginario y afectivo entre Simona Solís de Barrientos –abuela materna de la actriz– y determinados fragmentos biográficos de Flavia Molina. Respecto de esta elección temática, la mencionada artista afirma:

No recuerdo bien cuál fue la motivación o el momento en que aparece en mi cabeza y en mi corazón el deseo de reconstruir la historia de mi familia, en particular de mi abuela materna a la cual conocí ya enferma con arterioesclerosis, es decir que no hablaba ni actuaba en su sano juicio. Había escuchado de labios de mi madre, de mis tías y tíos, lo fuerte, valiente y sufrida que fue. Relatos sobre los hijos, la muerte de su primer esposo, el amor de mi abuelo, músico y sastre, los desarraigos, el abandono. Era una mujer misteriosa, solo conocida por fotos, relatos verbales, imágenes vagas. Una abuela para construir. No recuerdo ningún momento compartido: una charla o un paseo o comida... Mi madre me contaba que cuando era bebe mi abuela me cantaba en su lengua: el *quechua* o *aymara* porque hablaba los dos dialectos (Molina 14).

En efecto, aquella “abuela para construir” será el resultado de un ejercicio memorístico y autoficcional que, por su codificación teatral, permite prefigurar una delicada tensión entre cicatrices individuales y heridas comunitarias.

La puesta en escena –y su correlativa organización textual– está dividida en nueve cuadros y, por ser tales, poseen relativa autonomía en la estructura ficcional. Con semejanzas a los recursos de la “literarización” brechtiana, cada cuadro inicia con un título que condensa en términos metafóricos los principales tópicos o premisas dramáticas a desarrollar.

En el cuadro primero, “¿Es verdad que estás loca?”, la nieta/actriz comparte con su abuela un modo sensible –e isomórfico por su complemento identitario– de apreciar o comprender lo real circundante. De este modo, se expone un contraste perceptivo, un mecanismo “otro” de asimilación cercano a las

cosmovisiones simbólicas y telúricas de los pueblos originarios del Noroeste Argentino. Dice:

Nieta: Abuela ¿has visto las ovejas reunidas en el fondo del valle? Parecen un campo de algodón vivo. Parecen un río de espuma.

Abuela: son un río de espuma... son un campo de algodón vivo.

Nieta: ¿Las has visto alguna vez? Se mueven dulcemente entre la hierba. Sus balidos suben como un rumor distante y blando.

Abuela: Sí, las he visto. Cierro los ojos y todo aparece con una maravillosa claridad.

Nieta: ¿Es verdad lo que dicen? ¿Es cierto que estás loca?

Abuela: ¿Qué piensas? ¿Crees que una mujer está loca porque quiere saber lo que hay del otro lado del silencio? ¿Sabes lo que es el silencio?... El silencio es un campo de algodón vivo. El silencio es un río de espuma. El silencio lo es todo.

Nieta: Pero ellos aseguran que estás loca; dicen que la otra tarde hablaste con palabras incomprensibles (García y Molina 100).

Percibir un rebaño de ovejas como un río de espuma y, particularmente, distinguir la “locura” homogeneizadora de aquel “silencio gritado”¹¹ en una lengua sospechosa implica, en esta inicial construcción del vínculo entre los personajes, el primer engranaje comunicacional y transgeneracional entre ambas mujeres. Además, opera como disparador de la “multiestabilidad perceptiva”, por dar lugar a una paulatina reversión de figura y fondo, de cuerpo/biográfico y cuerpo/poético.

Ese paradójal silencio, primero autobiográfico y luego – por la discursividad teatral– metafórico, se articula y complementa con otra herramienta de género: la picardía e ironía de la mujer indígena en determinados encuadres cotidianos, esto es, un cariz que contrasta con los efectos de dominación y control masculinos arraigados en la memoria de aquellas comunidades, como así también confronta de manera radical con la inmutable

¹¹ En el amplio y diverso reservorio de la dramaturgia argentina de la posdictadura, este ideograma podría componer un intertexto con la obra *La mala sangre* de Griselda Gambaro, en la que también se reconstruyen las redes de dominación sobre la mujer en el marco de políticas autoritarias y patriarcales, aunque en este caso, según el juego de anacronismos planteados entre el régimen rosista del siglo XIX y las condiciones del terrorismo de Estado contemporáneas.

y perpetua victimización –entendida como único destino– a la que estos grupos sociales están condenados.

Esta estrategia de género –y de “agencia”, según la ya indicada noción de Arfuch– se objetiva en el anudamiento de lo sarcástico con lo doliente, manifestado en la escena por la yuxtaposición de elementos diversos que contribuyen a esta característica conductual: vestuario “coya”, formado por polleras amplias, adornadas con múltiples colores, cintas y espejitos colgantes y pompones, los que evocan simultáneamente la tenacidad y la sensualidad de estas feminidades; o también, la apelación a recitados y coplas andinas, particularizados por la reconocible métrica y entonación del altiplano que, además, redundan en socarronerías o alusiones eróticas. Vale decir, estos recursos le permiten a la Abuela responder satíricamente a la desidia política, al desprecio por su condición étnica o, incluso, a determinados mandatos sobre su sexualidad.

La composición de este perfil reactivo o contrastivo se desarrolla y consolida en los cuadros dramáticos posteriores. Por ejemplo, en la secuenciación número dos, titulada: “Con mi paraguas y mi pollera... cómo me gusta vivir”, la anciana relata la tozudez que desde niña ha demostrado hacia el “deber ser” femenino, una etapa en la que su descontento y terquedad hacia una identidad impuesta se manifiesta en no querer hablar: “[...] carne de calandria me hacían comer / pájaros que cantan para que yo hable me hacían comer (García y Molina 102)”.

Asimismo, en el cuadro número tres “Quien soy... los pies cansaditos de tanto andar y bailar”, se apela a relemas biográficos –otro recurso autoficcional– para ratificar este semblante femenino irreverente, pero también para gestar la ilusión de un “sí mismo” unívoco que luego será fracturado. Es decir, mediante la fecha y lugar de nacimiento, o datos específicos sobre la infancia rural y el joven matrimonio de Simona Solís de Barrientos que la actriz/autora tiene como marco de referencialidad y documentación, se ratifica el indicado cariz reactivo y contrastivo, aunque con una evidente estilización lírica de los fragmentos yoicos.

Esta obra teatral no tiene la pretensión de ejercer, con los datos biográficos indicados, una prueba de verdad sobre lo empírico, tal como lo hacía el docudrama canónico. Por el contrario, el anudamiento de elementos autorreferencial con composiciones líricas remite, claramente, a la valoración de una subjetividad

marginada aunque con notoria capacidad de resistencia, configurada a partir de la excusa de un régimen individual (la crónica de la abuela coya Solía de Barrientos) y, luego, proyectada por efecto de su codificación escénica hacia un yo-plural. Por ejemplo, en el cierre del cuadro tercero, la Abuela afirma:

Nadie me conoce yo hablo la noche,
 nadie me conoce, yo hablo mi cuerpo,
 nadie me conoce, yo hablo la lluvia.
 Nadie me conoce, yo hablo los muertos.
 ¿Y qué quería yo? ¿Ah? ¿Qué quería?
 Yo solo deseaba un silencio perfecto.
 Ay, ¿por qué Dios me daría tanto amor para quererte? (García y Molina 104).

Los diversos grados de emotividad y los dúctiles registros técnicos (corporales, vocales y sensoriales) del trabajo de actuación de Flavia Molina, así como la inteligente orientación estética y discursiva de los lenguajes teatrales (vestuario, iluminación, espacialidad) organizados por la puesta en escena de Patricia García se potencian a partir del cuadro número cuatro, en el que se confirma una doble figuración: la lucha de la Abuela por evitar su propia cosificación étnica y, a partir de esta secuencia, la preponderancia actancial de la Nieta en el resto de la estructura ficcional.

El pasaje o entrecruzamiento entre ambas actantes (Abuela y Nieta) se realiza a través de la resemantización del “grito”, es decir, el tópico enunciado en el título quechua de la obra: *jamuychis*, cuya traducción puede ser “vengan pronto”. Puntualmente, en un rictus que mezcla ahogo y esperanza, la anciana dice: “¡Jamuychis!... vengan, vengan pronto, vengan. Está pesado el aire como plomo. Yo grito: vengan, vengan pronto, vengan... Alguien me dice: vas a encenderte con tu propia voz, y a volverte ceniza, consumida por el amor” (104).

Por ende, el grito es un acto de revitalización y resistencia, poetizado por las dramaturgas a partir de un dato biográfico, empírico y vivencial: aquella abuela debilitada por el paso del tiempo, la enfermedad y los delirios, pero también conminada al silencio por una “memoria herida”. El grito –ficcionalizado– se funda en un silencio familiar y comunitario, el que Molina y García capturan para tejer ese puente histórico e imaginario entre dos mujeres norteñas de generaciones distintas pero,

evidentemente, con cicatrices del pasado que se confunden con el presente, esto último, parafraseando la noción de Ricoeur ya descrita.

En los cuadros subsiguientes, la figura de la Abuela ingresa a un estado de latencia dramática (García Barrientos 162) y, desde esa presencia fantasmal pero significativa, la Nieta ejercerá la acción central del relato escénico. Su composición es, básicamente, una refracción yoica de Molina, es decir, una figura del yo agujereado por la intervención poiética que los procedimientos dramatúrgicos efectúan ante su biografía:

Nieta: ¡Abuela! Trabajo y estudio, estudio y trabajo. Busco de personaje en personaje de ciudad en ciudad. ¡Abuela! Decidí ser actriz. (*Secuencia de bicicleta disminuye, la nieta se ubica en el centro, mira el horizonte.*)

Nieta: Día de invierno, limpio, transparente, de vidrio. Morder la carne pura, blanca de una manzana. Quererte amado mío, se parece a la dicha de aspirar hondo el aire bajo un bosque de pinos (105).

Por consiguiente, la obra proyecta sobre esa figuración yoica una opaca y ambigua atmósfera escénica, la que –entre otras referencias artísticas– posee semejanza con los recursos del simbolismo, principalmente, por su tendencia a la elaboración de un eslabón “otro” entre lo real y lo suprasensible. Si bien este montaje no construye los mundos maravillosos legados por dicha poética en su versión canónica, sí se observa su confianza en el lirismo o “belleza verbal” y en las entidades abstractas por encima de cualquier constructo mimético-representacional, además, se recuperan los valores del estatismo y el silencio, los claroscuros en la diagramación escenotécnica y, además, se plantea una resignificación de lo ceremonial (Dubatti, *Concepciones de teatro...* 166-168).

Por esta lógica creativa, la pieza plantea –en los cuadros números seis, siete y ocho– una transparente intertextualidad con las poesías de Mario Benedetti y Nazim Hikmet, o con numerosos tópicos discursivos, rítmicos, musicales y dancísticos provenientes de la cultura inca, sintetizados –entre otros elementos– en el uso de la “caja”, el baile del “Suri”, o en el énfasis en los octosílabos de las coplas populares que remiten a un tempo-acción denso, identitario y territorial.

Este símil de “rito de pasaje” entre la Abuela y la Nieta desarrolla y amplía los aspectos isomórficos entre ambas figuras, pues las dos mujeres –a pesar de sus diferencias generacionales y sociourbanas– perciben el entorno en términos análogos:

Nieta: Dicen que es indescriptible la miseria en esta ciudad
 que el hambre diezma la gente,
 que se la traga la tisis
 que andan las chiquillas así, por los baldíos, los cines... (106).

La posición subjetiva de la Nieta está mediatizada por el legado de una memoria herida, la cual se objetiva en la construcción autoficcional de una abuela (metonimia de las “mujeres/otras” de los pueblos originarios norteños) que ante la herencia de sus silencios y cicatrices, pero también de su capacidad de resiliencia le exige a su descendiente (metonimia de las jóvenes mujeres pertenecientes a una genealogía indigenista en el marco de la posdictadura y la crisis socioeconómica de inicios del siglo XXI) un necesario proceso de identificación:

Nieta: (...) Abuela, *mamaku*. No eres sino la última borrosa imagen,
 tu frente salpicada de oscuro y ceniza.
 ¡Abuela! Tus pies vírgenes hiriéndose en los guijarros del laberinto.
 ¡Abuela! Nadie te conoce
 tú hablas el silencio.
 ¡Abuela! nadie me conoce,
 yo hablo mi cuerpo.
Kay warmi wawa puñuyta munashan
ñawinkuna wiskakunku
ichaqa hoqmanta kicharinkunku (108).

En suma, la reproductividad de la memoria herida en formato de escena autoficcional promueve –en este caso– un sensible y potente discurso crítico, el que, por un lado, ofrece una concientización sobre los esquemas de sujeción y control de una triple marginalidad (feminidad subyugada, desprecio al indigenismo y espacialidad subalterna); por otro lado, el “silencio gritado” que rige en la configuración de la anciana se proyecta en la Nieta con cambios o reanimaciones, pues en la joven la fuerza de aquella voz quechua se hará “cuerpo”, claramente observable en los tránsitos hacia un erotismo próspero o, también, sintetizado en los versos de Nazim Hikmet que recita al cierre del relato: “El

milagro de la renovación mi amor, es la no repetición de la repetición” (108). Entonces, desde esta reversión, la memoria herida inicia un necesario proceso de “duelo”, con el fin de superar el estado de melancolía asociado a una subjetivación impedida u obturada.

3.2. *Pewma-Sueños de Miriam Álvarez*

Al dislocar los análisis dramaturgicos hacia un punto cardinal patagónico, surgen otras lecturas sobre la memoria herida, esto último, en plena articulación con las configuraciones de una feminidad avasallada por efectos patriarcales y, a su vez, anudada a los desprecios históricos y a las expropiaciones territoriales que padecieron los pueblos originarios desde finales del siglo XIX.

Un ejemplo sureño de esta red hermenéutico-regional es la obra *Pewma-Sueños* de Miriam Álvarez, docente-investigadora, dramaturga, directora teatral y militante mapuche de la ciudad de San Carlos de Bariloche, provincia de Río Negro.

Esta dramaturgia organiza su discurso poético a partir de procedimientos que –siguiendo la clasificación de Vincent Colonna– poseen aires de familia con la “autoficción fantástica”. Respecto de esta categoría, el autor dice:

El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. A diferencia de la propuesta biográfica¹², esta no se limita a adaptar la existencia real, sino que la inventa; la distancia entre la vida y la escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total (Colonna 85).

Este concepto permite inferir en esta práctica autoficcional un cariz fundamental: el agujereo del yo-biográfico a través de componentes extraordinarios o inverosímiles que, entre otras cosas, disuelven la nominalidad y univocidad del “sí mismo” de

¹² Se alude a la categoría de “autoficción biográfica”, en la que los realemados biográficos afianzan los aspectos verosímiles del relato y se teje una ambigua tensión entre lo real y ficcional. Es una “mentira verdadera” cuya función está “al servicio de la veracidad” (Colonna 95).

la actriz/dramaturga. Por lo tanto, en este caso, el yo femenino promotor de los relatos escénicos se funde en un plexo fantástico que contribuye a la tensión entre lo individual y lo comunitario.

Para avanzar en este eje analítico es primordial reconocer los modos y condiciones de producción de *Pewma-Sueños*. Este montaje teatral se estrenó en el mes de junio de 2007 y, hasta el año 2009, realizó numerosas giras por distintas zonas de la Patagonia, con énfasis en áreas rurales o suburbanas de la Línea Sur rionegrina o ámbitos similares del Medio y Alto Valle. Esta obra configura un “mapa de extensión” (Dubatti, *Cartografía teatral* 68) propio, estratégico e identitario, formado por circuitos, emplazamientos y tejidos comunitarios que no integran los sistemas dominantes de legitimación artística. Entonces, al tomar distancia de una lectura centralista y homogeneizadora, esta producción escénica materializa un singular orden intersubjetivo y micropolítico que le ofrece a un espectador marginalizado un potente vehículo de memoria.

Pewma-Sueños es una creación artística del grupo teatral El Katango, el cual integra la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkuletuyiñ* (“estamos resurgiendo”), iniciada en el año 2003. Esta obra es la tercera creación dramaturgica de Álvarez que, junto con los espectáculos *Kay Kay egu Xeg Xeg* (2002) y *Tayíñ Kuify Kupan* (2003), forma parte de las “estrategias de visibilización” (Kropff 13) del pueblo mapuche que la mencionada formación política desarrolla en la región durante la primera década del siglo XXI. Así, la antropóloga y miembro activo de *Wefkuletuyiñ*, Laura Kropff, sintetiza este programa artístico-político en el objetivo de “movilizar las memorias guardadas en los cuerpos” y “recrear la sensibilidad colectiva” mediante el reconocimiento y la construcción de una audiencia específica (27).

Con bases en estos fundamentos, *Pewma-Sueños* se compone –tal como Álvarez declara en el epígrafe del texto– de “los silencios llenos de historia” de su madre y, a su vez, de los testimonios de pobladores mapuches compilados por Walter Delrio en su libro *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*.

De este modo, se reconocen dos matrices de referencialidad en la escritura y en el montaje de la citada obra teatral: lo biográfico/intersubjetivo y lo colectivo/documentado. Primero, se evidencian las fuentes yoicas centradas en la trayectoria

familiar de Miriam Álvarez. Puntualmente, ella nace en la ciudad de San Carlos de Bariloche, en el seno de una familia de modestos recursos. Su madre fue criada por su bisabuela –quien de niña había vivido las consecuencias de la llamada “Conquista del desierto”¹³– en un paraje rural creado luego del “malón blanco”¹⁴. Según declaraciones de la propia artista, ella no conoció su genealogía e identidad mapuche hasta ser adulta, un signo palmario del silencio incrustado en el cuerpo individual y social.

A partir del reconocimiento de esta memoria acallada por cicatrices familiares y colectivas, Álvarez compone un relato teatral que se entreteje con la segunda hipotextualidad indicada: la historiografía elaborada por Delrio, como así también se incorporan reflexiones críticas, imágenes poéticas y configuraciones corporales provenientes de grupos de debate, seminarios y prácticas religiosas o estéticas compartidos por los miembros de *Wefkuletuyiñ*.

El resultado de esta urdimbre discursiva ha sido el texto *Pewma-Sueños*. En su estructuración teatral, lo autoficcional alcanza una lógica específica, notablemente distanciada de cualquier solipsismo, con el fin de generar una explícita apertura al debate sobre la homogeneización de ese “otro interior” –en este caso, la figura del ciudadano mapuche– y los procesos de “destrribalización”¹⁵ (Delrio “Confinación, deportación y bautismo...” 134) que desembocaron en nuevas formas de subalterización.

Esta específica lógica de funcionamiento autoficcional responde a la indicada tipología fantástica, pues la obra aborda estos dolorosos pliegues memorísticos y subjetivos en una secuenciación dramática organizada en ocho cuadros con rasgos

¹³ Se conoce como “Conquista del desierto” a la violenta campaña militar desplegada por el Estado Nacional en la actual región patagónica, durante los años 1878 y 1885. Esta acción dejó el saldo de miles de indígenas asesinados o desterrados, por lo cual, en su actual revisión histórica este suceso ha sido categorizado como un genocidio o etnocidio.

¹⁴ El *aukan* o “malón blanco” alude a los fortines instalados por el ejército durante la autodenominada “Conquista del desierto”, los que dieron lugar a numerosas acciones de terrorismo estatal.

¹⁵ Siguiendo los estudios de Diana Lenton, Delrio entiende a la “destrribalización” como uno de los resultados de eliminar la autoorganización indígena, la cual, a su vez, se inscribe en un programa sistemático de homogeneización del “ciudadano de la Nación”.

“sobrenaturales”¹⁶. En este marco, la pieza muestra la vida cotidiana y rutinaria de Laureana y Carmen –dos mujeres adultas, mapuches, migrantes– que, básicamente, intentan evadir los ominosos sueños que las asaltan e impelen. De este modo, el costumbrismo imperante (observable en el protagonismo otorgado a las acciones de lavar, tejer, cocinar, etc.) es obturado por la imprevista aparición de lo “otro” incomprensible, irracional y urticante, aunque tan propio que resulta imposible eludir. Este procedimiento se observa desde la primera escena:

Laureana: *(tejiendo, mira su tejido, se lo prueba, mira la hora, sigue tejiendo, vuelve a mirar el tejido, ve en él imágenes de su sueño, lo tira, se para, se balancea, no sabe bien lo que le está pasando)* Me van a sacar muerto como le he dicho.

Carmen: *(espía a su vecina y sin darse cuenta comienza a hacer lo mismo que ella, se para, se balancea, se da cuenta de lo que está haciendo, lo deja de hacer, vuelve a su lavado)* Yo quiero hundir mis manos en la masa y cocinar mi propio pan.

Laureana: ¿Por qué tenemos que andar por ahí teniendo nuestro lugar?

Laureana cae al piso, Carmen que ha querido salir a colgar su ropa, se la cae el fuentón, la ve a Laureana. Entra a la casa, la levanta y la lleva a colgar las medias con ella (Álvarez, 264).

Desde el análisis de las figuras o personificaciones, dos componentes poéticos ratifican las semejanzas con la autoficción fantástica, por un lado, el personaje de Laureana es representado por la propia Miriam Álvarez, entonces, el principio de corporeidad e identidad actoral entre dramaturgo, actor y personaje, que enmarca a los actuantes de la autoficción en el teatro se torna evidente. Por otro lado, el “yo perforado” por los hipotextos historiográficos y míticos comparte las fuerzas actanciales del relato con un recurso fantástico: el animismo de la “kultrunera”, es decir, la prosopopeya de la mujer sagrada de la tradición mapuche que porta el *kultrun*¹⁷. Así, el montaje teatral incorpora a las

¹⁶ Este término es utilizado en la acepción propuesta por David Roas (7-44) en su teoría de lo fantástico.

¹⁷ Este procedimiento podría, en primera instancia, relacionarse con el “personaje jeroglífico” del simbolismo; no obstante, por el *locus* de enunciación de esta obra teatral, resulta inadecuada esta asociación poética por ser la kultrunera una personificación claramente decodificable para los espectadores de

acciones costumbristas y domésticas de Carmen y Laureana el tempo-ritmo ceremonial que la kultrunera les impone.

Esta “autofabulación fantástica” –según los términos de Colonna (88)– implica una perlaboración integral del yo, con altos grados de disolución de lo autorreferencial. Esta conjuración de lo biográfico habilita la enunciación y el reconocimiento del nosotros-comunitario y, consecuentemente, promueve un efecto de sentido político en el marco de la posdictadura y de la reivindicación de los derechos de los pueblos originarios.

Por consiguiente, los fragmentos oníricos que invaden el cotidiano de ambas mujeres son secuelas de un olvido sin duelo, el cual se explicita en la pregunta por los fundamentos de aquel destierro lacerante, vivido por la familia de Álvarez y por miles de ciudadanos mapuches invisibilizados.

La tensión entre lo real y lo extracotidiano se instaura con precisión a través de los “restos memorísticos” –quizá, un símil de los “restos diurnos” explicitados por Freud en su teoría de los sueños– que definen la acción dramática de los cuadros siguientes. Pues, el “olor a humo” asociado a la devastación de los asentamientos, como así también los “caminantes” con sus pies lastimados y condenados a una arbitraria y extensa romería, se hilvanan con particulares fuentes del imaginario mapuche, por ejemplo: la narración del hombre que entró a un horno junto con su caballo y salió tan brillante como el oro y, fundamentalmente, los pájaros que, ante la vulnerable desnudez de los cuerpos femeninos, eligen devorar sus pies para coartar la tenaz peregrinación.

En consecuencia, la obra ratifica un determinado fundamento de valor: la potencialidad de los sueños en el trabajo de la memoria silenciada, puesto que –en las prácticas culturales mapuches– un *pewma* es un tipo específico de sueño que ofrece al soñador y a su comunidad indicios de un pasado que se confunde con el presente, nuevamente, parafraseando la noción ya declarada de Ricoeur. Al respecto, la historiadora Pilar Pérez explica:

El *pewma* es un tipo de sueño que permite reconstruir aquello que sólo llega en fragmentos como símbolos, personas y

las comunidades mapuches, es decir, no se cumple la condición de símbolo (abierto, ambiguo y polisémico). Por último, es pertinente aclarar que el *kultrun* es un instrumento de percusión para el tamboreo, utilizado para las principales ceremonias y que en su diseño contiene los símbolos de la cosmovisión mapuche.

lugares. El *pewma* es una forma de transmisión de conocimiento con doble importancia. En principio, la capacidad en sí misma de reconocer y compartirlo como una práctica mapuche. Por otro lado, el contenido que el *pewma* trae del tiempo onírico enfrenta a su soñador con recuerdos significativos que lo tienen atrapado. En definitiva es un disparador que moviliza a indagar en el pasado y a encontrar nuevos modos de narrarlo... (38-39).

En este marco ficcional y mítico-identitario, los silencios heredados y transmitidos de manera transgeneracional (bisabuela/abuela/madre/hija) no operan como olvidos sistemáticos, sino como los índices de un saber incomprensible que, por ser tal, necesita socializarse. A través del *pewma* los personajes femeninos del relato teatral transitan por diversas huellas mnémicas hasta producir un singular cruce de los tiempos pasado, presente y onírico (Pérez 36). En esta instancia del texto dramático, lo cotidiano y lo fantástico se confunden, la oscilación sin límite entre lo biográfico/documental y lo ficcional pierde fronteras, tal como se observa en la escena seis, cuando “la casa” se convierte –sin solución de continuidad– en un “campo de concentración”:

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 si es la época.

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 (Álvarez, 268).

Uno de los resultados de este cruce de tiempos, imágenes y huellas memorísticas es la experiencia ominosa del retorno de lo mismo, pues las heridas producidas por la persecución, el confinamiento, la tortura y el asesinato de miles de pobladores mapuches durante el exterminio de la “Conquista del Desierto” tiende, en el marco de enunciación del montaje, un puente

semántico hacia otro genocidio del Estado Nacional: los campos de concentración y la desaparición forzada de personas durante la última dictadura cívico-militar.

En suma, *Pewma-Sueños* propone –mediante un *locus* de enunciación diferencial que emerge de la articulación de lo historiográfico y lo biográfico– una determinada vehiculización de la memoria haciendo uso de recursos autoficcionales y, de este modo, reactiva ciertos lugares de agenciamiento femeninos, por ejemplo, la actuación de las mujeres mapuches en la construcción de identidades heterogéneas o en sus correlativos debates sobre la etnicidad en contextos contemporáneos.

4. Ideas finales

La estrategia de dislocar o descentralizar los objetos de estudios hacia regiones periféricas del campo teatral argentino ha permitido, entre otras lecturas, objetivar lo que podría llamarse un “nodo poético-regional” para la dramaturgia de la Patagonia y el Noroeste. Este nodo poético-regional es un campo de fuerzas estético-material que conecta territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas reticulares y núcleos de producción comunicantes entre localizaciones que tienen en común una determinada marginalización geocultural. Así, se ha demostrado que –en los encuadres delimitados por los casos de estudio– las dramaturgias del norte y sur del país comparten solidaridades poético-organizativas respecto de cómo abordar escénicamente la memoria herida, en particular, aquellas secuelas dolorosas que están asociadas con la violencia y cosificación étnica o, también, con la expropiación de tierras que desencadenaron –en el orden de lo historiográfico– migraciones internas en ambas zonas, las que a su vez dejaron consecuencias sociopolíticas e identitarias que las prácticas democráticas contemporáneas no logran solucionar.

Esta gramática nodal de una memoria herida se materializa teatralmente a través de procedimientos autoficcionales, en los que las ambiguas y oscilantes focalizaciones yoicas de las actrices/dramaturgas dialogan con las matrices historiográficas antedichas. En este particular registro poético, lo autoficcional se proyecta en, primero, la equivalencia entre actantes, pues las figuras de actriz, dramaturga y personaje coinciden en un mismo

grado de discursividad; segundo, lo biográfico es difuminado o agujereado por múltiples recursos ficcionales que permiten, básicamente, perlaborar aquellas subjetividades en específicos *loci* de enunciación político-estéticos. En síntesis, este proceso dramático conlleva, una vez más, a confirmar la fuerza social de la dramaturgia interregional como un eficaz vehículo de memoria.

Bibliografía

Abraham, Luis Emilio. “Figuras de inhumanidad: memoria y posdictadura en el teatro de Rafael Spregelburd”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n° 31, 2016, 3-18.

Álvarez, Miriam. “Pewma-Sueños”. *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*, Mauricio Tossi (comp.), Viedma, Universidad Nacional de Río Negro, 2015, 263-270.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas (comp.), Madrid, Arco/Libros, 2012, 9-44.

Collot, Michel. “En busca de una geografía literaria”. *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo (comps.), Buenos Aires, Miño y Dávila, 2015, 59-75.

Colonna, Vincet. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas (comp.), Madrid, Arco/Libros, 2012, 85-122.

De la Puente, Maximiliano. “Memorias performativas del teatro político contemporáneo”. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n° 3, 2015, 84-102.

Delrio, Walter. “Confinamiento, deportación y bautismos: misiones salesianas y grupos originarios en la costa del Río Negro (1883-1890)”. *Cuadernos de Antropología Social*, n° 13, 2001, 131-155.

Delrio, Walter. *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

Dubatti, Jorge. “El teatro argentino en la post-dictadura: 1983-2002”. *Los Rbdomantes*, n° 3, vol. 3, 2003, 35-49.

Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel, 2008.

Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue, 2009.

Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel, 2014.

Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

Finzi, Alejandro. “Teatro argentino, una estética para el fin de siglo”. *Revista Espacio de Investigación y Crítica Teatral*, n° 11, 1992, 51-56.

Fischer-Lichte, Erica. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada, 2011.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2001.

García, Patricia y Molina, Flavia. “Jamuychis... el grito”. *El Umbral. Revista de Artes Escénicas de Tucumán*, n° 2, 2014, 99-109.

Gómez-Lende, Sebastián. “Región y regionalización. Su teoría y su método. El nuevo orden espacial del territorio argentino”. *Tiempo y Espacio*, n.º 26, 2011, 83-122.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.

Kadir, Djelal. “Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada”. *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, José Enrique Martínez Fernández (ed.), León, Universidad de León, 2002, 43-57.

Kropff, Laura. “Teatro, identidad y política en territorio mapuche”. *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*, Laura Kropff (ed.), Buenos Aires, Artes Escénicas, 2010, 9-28.

Mignolo, Walter. “Teorizar a través de las fronteras culturales”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n.º 33, XVII, 1991, 103-112.

Molina, Flavia. “Reflexiones sobre la práctica escénica de una actriz”. Tesis de licenciatura. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, 2016.

Pérez, Pilar. “La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en Pewma”. *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*, Laura Kropff (ed.), Buenos Aires, Artes Escénicas, 2010, 36-51.

Richard, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile, Palinodia, 2008.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Arrecife/Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*, David Roas (comp.), Madrid, Arco/Libros, 2001, 7-44.

Robin, Regine. “La autoficción. El sujeto siempre en falta”. *Identidades, sujetos y subjetividades*, Leonor Arfuch (comp.), Buenos Aires, Prometeo, 2005, 45-58.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Tossi, Mauricio. “Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral”. *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Ana Casas (ed.), Frankfurt/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2017, 59-80.

Verzero, Lorena. “Políticas de la representación. Las artes escénicas desde los 2000”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n°19, 2018, 56-69.

Recibido: 4 de junio de 2019. Revisado: 1 de noviembre de 2019. Publicado: 31 de enero de 2020. *Revista Letral*, n.º 23, 2020, pp. 89-117. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi23.9450>