

## TREWA. *Estado-Nación o el Espectro de la Traición*. El ensayo de un teatro plurinacional

Milena Grass Kleiner<sup>1</sup>

Recibido: 6 de marzo de 2022. / Aceptado: 8 de junio de 2022.

**Resumen.** El 2019, tras dos años de trabajo interdisciplinario, se estrenó *Trewa. Estado – Nación o el espectro de la traición*, proyecto escénico documental y etnográfico, dirigido por Paula González Seguel y co-producido por el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR). Fiel a la propuesta artística que la compañía KIMVNTeatro viene desarrollando desde el 2009, *Trewa* coloca la exhumación del cadáver de la activista medioambiental Macarena Valdés al centro de una trama que aborda la violencia ejercida en Chile por la alianza entre estado y capitalismo neoliberal sobre el pueblo mapuche y su territorio ancestral. Más allá de la situación dramática planteada, propongo que el interés mayor de *Trewa* se encuentra en el dispositivo escénico donde lo mapuche irrumpe, a través de lo liminal y lo espectral, para desestabilizar las convenciones del canon teatral chileno. Desde una perspectiva que asume el acontecimiento teatral como parte del discurso social que determina los límites de lo imaginable y lo decible, lugar y momento históricos, planteo que *Trewa* ensaya en escena la expansión de dichos límites en consonancia con la discusión política sobre la plurinacionalidad que enfrenta actualmente la Convención Constituyente en Chile.

**Palabras clave:** Teatro; Chile; Mapuche; Liminalidad; Espectro

## [en] Trewa. Nation State or the Specter of Treason. Rehearsing a Plurinational theatre

**Abstract.** *Trewa. Estado – Nación o el espectro de la traición (Trewa. Nation State or the Specter of Treason)* was premiered in 2019 ending a two-year process of artistic and interdisciplinary research; the documentary, ethnographic theatre project was led by Paula González Seguel and co-produced by the Center for Intercultural and Indigenous Research (CIIR). Further developing the aesthetic and political endeavor that theatre company KIMVNTeatro embarked on in 2009, *Trewa* focuses on the exhumation of environmentalist Macarena Valdés to unveil the violence that the alliance between State and neoliberal capitalism has exerted upon the mapuche people and their ancestral territory. Beyond the dramatic conflict, I suggest that the fundamental strength of *Trewa* resides on the staging where the mapuche epistemology and cosmogony breaks in to destabilize the conventions of Chilean canonic theatre practice. If we agree in considering the theatrical event as part of the social discourse which sets the boundaries of what is to be imagined or said in certain historical moment and place, I propose that *Trewa* explores on stage the expansion of those boundaries while the Constitutional Convention is currently debating to declare Chile a plurinational State.

**Keywords:** Theatre; Chile; Mapuche; Specter; Liminality

**Sumario.** 1. Introducción. 2. “Siempre pagan los mapuches”. 3. “Documental escénico etnográfico inspirado en la muerte de Macarena Valdés, los hechos de violencia acontecidos a Brandon Huentecol y la investigación: ‘Interculturalidad y el espectro de la traición’ de la antropóloga Helene Risor”. 4. “Míreme”. 5. “Nos dimos la mano, me di media vuelta y me fui”. 6. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Grass Kleiner, M. (2022) *TREWA. Estado-Nación o el Espectro de la Traición*. El ensayo de un teatro plurinacional, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 57-65.

### 1. Introducción<sup>2</sup>

Antes. Hace tiempo. Antes del estallido social que marcó un nuevo rumbo en la política chilena. Antes de que empezara la pandemia y que pasáramos mes tras mes con la vana esperanza postergada de que “ahora sí, ahora vamos a retomar nuestra vida como era, como debía

ser”. Antes, cuando Chile y el mundo eran distintos –o al menos esa es nuestra sensación ahora–, se estrenó, el 26 de marzo 2019, *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición*, proyecto escénico documental y etnográfico de KIMVNTeatro, dirigido por Paula González Seguel. Cuando fui a ver la obra, me emocioné. Recuerdo el nudo en la garganta, las lágrimas escurriendo silenciosas. Pero

<sup>1</sup> Escuela de Teatro, P. Universidad Católica de Chile e investigadora Senior Viodemos, [mgrass@uc.cl](mailto:mgrass@uc.cl)

<sup>2</sup> Este artículo ha sido posible gracias a ANID – Programa Iniciativa Científica Milenio – Instituto Milenio para la Investigación en Violencia y Democracia, y al proyecto Fondecyt 1201195 “Regímenes de Referencialidad en el Teatro Chileno – 1950-2018”.

lo que más persiste es la figura mínima y potente de la actriz Paula Zuñiga, Am de Macarena Valdés, mirando reconcentradamente a los personajes/performers en escena. ¿Por qué mira así? ¿Qué función tiene esa mirada entre desconcertada y dolorida en esta obra? ¿Por qué espectro, por qué traición? ¿Qué teatro es éste, cruza de práctica canónica occidental con cosmogonía mapuche? ¿La liminalidad aumentada de *Trewa* explora en escena la irrupción de un modelo socioeconómico alternativo al neoliberalismo económico y, por tanto, se adelanta a la discusión sobre la definición de Chile como un estado plurinacional que actualmente se desarrolla en la Convención Constituyente?

Este artículo es un intento por responder esas preguntas. Y, para ello, procedo a través de cuatro pasos. Abordaré primero la presencia esporádica y sesgada de lo mapuche en la escena chilena, haciendo un breve correlato de las políticas a través de las cuales el estado chileno ha sometido y reducido a este pueblo originario a través de la historia. Luego, revisaré los recursos mediante los cuales el texto dramático construye la referencialidad a la realidad, estableciendo la oposición entre un orden real y otro ficcionalizado y desplegando una amplia serie de estrategias de construcción de liminalidad en el acontecimiento teatral. A continuación, consideraré la tensión que se percibe en *Trewa* entre la comprensión occidental del espectro y la figuración del Am en la cosmogonía mapuche, dos paradigmas que se imbrican en la obra. Finalmente, reflexionaré sobre la doble condición de lo liminal como espacio de transformación e irrupción o como lugar de la traición y la desintegración de la identidad.

## 2. “Siempre pagan los mapuches”

La presencia de lo mapuche ha sido escasa y problemática en el teatro chileno. Menciono algunos hitos. Pieza del canon colonial latinoamericano, el poema épico *La Araucana* (1569, 1578 y 1589), del soldado español Alonso de Ercilla, aborda la Guerra de Arauco (1550-1656) y cimienta la imagen del heroico pueblo araucano que resiste al invasor. Más de tres siglos después, vemos, en la ópera hispanoamericana, “el despliegue de tópicos y personajes indígenas como una fuente para realzar los discursos nacionalistas contra el antiguo poder imperial español” [Escalona 2017: s. p.],<sup>3</sup> por ejemplo, en la ópera *Lautaro* (1902), música y libreto del compositor chileno Eliodoro Ortiz de Zárate. Paralelamente, en 1917 y en un contexto postreduccionista, el dirigente mapuche Manuel Aburto Panguilef crea el Conjunto Artístico Mapuche *Llufquehuenu*. Asumiendo la “función de portavoz de la cultura mapuche, sustentado en su propia ‘tradición’ y en el poema *La Araucana* de Alonso de Ercilla, que representa un valor cultural común que funciona como una especie de ‘bisagra’ entre el universo indígena y la sociedad chilena *wingka*” [Pradenas 2006: 248], el Conjunto realizará giras al centro del país para exhibir la cultura mapuche. No obstante, el recurso al espectáculo

de masas, el fútbol y la muestra de costumbres, por oposición al “relato dramático organizado según el orden moderno del teatro ‘profesional’ de la época” [Gutiérrez 2017: 198], dejará el proyecto desterrado al desprecio hacia lo popular y masivo con que el teatro realista contempla todo lo folclórico.

En la segunda mitad del siglo XX, el teatro chileno desconoció a los pueblos originarios o, en el mejor de los casos, produjo personajes sin voz. Un buen ejemplo de “blanqueamiento” lo entrega *Los que van quedando en el camino* (1968), pieza emblemática de la dramaturgia chilena Isidora Aguirre [Gutiérrez 2017], sobre la matanza de Ranquil (1934). A pesar de que las referencias geográficas e histórico-culturales permiten identificar el territorio y algunas prácticas del pueblo mapuche, el gentilicio aparece sólo dos veces en el texto y no es atribuible a los personajes más que indirectamente: “PEDRO. ¿Pudo averiguar del encuentro? / ROGELIO. Fué [sic] en las colinas de Ranquil. Con diez uniformados. / PEDRO. ¿Eran de Lolco? (ROGELIO asiente) ¿Hubo muertos? / ROGELIO. Cuarenta indios: cuarenta muertos. / SIXTO. Joder... siempre pagan los mapuches” [Aguirre 1970: 55]. Aun así, la producción del estreno (dir. Eugenio Guzmán, 1968), no profundizó en la cuestión. Podríamos atribuir el hecho al momento histórico, no obstante la escenificación de Guillermo Calderón de 2010, con ocasión del Bicentenario de la Independencia, adolece del mismo problema.

Racializada, exotizada, folclorizada, sometida a diversas formas de control estético y político, la creación artística autodeclarada como mapuche vendrá a reivindicarse en el campo artístico más claramente recién desde comienzos del siglo XX. Tanto en las artes visuales como en la música, el cine, la danza, el teatro y la performance encontramos a un grupo creciente de jóvenes creadores, en buena parte “map-urbes”, que reconocen su identidad indígena, incorporan su patrimonio material e inmaterial en sus obras y desarrollan un agudo discurso crítico frente a la situación de sometimiento que ha sufrido el pueblo mapuche:

Tematizadas grotescamente como ‘Pacificación de la Araucanía’ y ‘Conquista del Desierto’, ambas campañas militares forjaron una relación colonial que perdura hasta nuestros días. Pues mediante la expropiación de nuestra soberanía política y la imposición de la soberanía estatal y del capital, la continuidad colonial ha tenido como expresiones estructurales el despojo de gran parte del territorio controlado por nuestro pueblo hasta mediados del siglo XIX; su ocupación progresiva con colonos chilenos, europeos y actualmente también por empresas nacionales y transnacionales; la expoliación de nuestros recursos naturales; la subordinación racial de la población, su empobrecimiento y disgregación demográfica a raíz de la reducción y los desplazamientos forzados. Así como el despliegue de un conjunto de ‘espacios civilizatorios’ (misiones, escuelas, fundos, ejército, policía) destinados a ‘regenerar’ a los sobrevivientes del genocidio, para su transformación en sirvientes dóciles del nuevo orden colonial. [Héctor Nahuelpán y Jaime Antimil 2017: 37]

<sup>3</sup> En inglés en el original. Todas las traducciones son mías.

Desde el fin de la Dictadura cívico militar en 1990, las políticas hacia el pueblo mapuche no han logrado avanzar en la solución de estos problemas estructurales. Mientras tanto, los acontecimientos ocurridos en la zona ocupan gran parte de las noticias cada día y los medios de prensa se dividen. Hay quienes los califican de terrorismo por parte de un enemigo interno –calificativos usados en la Dictadura para identificar la acción de los opositores al régimen y establecer un estado de excepción que posibilita la acción militar<sup>4</sup>. Mientras otros defienden la idea de un montaje con el fin de perpetuar la ocupación del territorio y justificar el uso de la fuerza armada para reprimir lo que consideran demandas justas.

### 3. “Documental escénico etnográfico inspirado en la muerte de Macarena Valdés, los hechos de violencia acontecidos a Brandon Huentecol y la investigación: ‘Interculturalidad y el espectro de la traición’ de la antropóloga Helene Risor”

En este contexto histórico-político, el Centro de Investigaciones Interculturales e Indígenas (CIIR, <<https://www.ciir.cl/ciir/>>), en su voluntad por trabajar interdisciplinariamente, invitó a Paula González Seguel a realizar un trabajo. Tal encargo no es de extrañar. Directora teatral, dramaturga y documentalista, el trabajo de Paula González Seguel, en producciones anteriores de KIMVNTeatro<sup>5</sup>, se ha caracterizado por su corte etnográfico y testimonial, “desplegado en el contacto directo con las comunidades y [que] se nutre en la recuperación de sus historias de vida y de las condiciones contemporáneas en que se juega su identidad como pueblo” [Mesa 2018: 106]. El proyecto inaugural de la compañía, la Trilogía Documental integrada por *Ñi Pu Tremen – Mis Antepasados* (2009), *Territorio Descuajado, Testimonio de un País Mestizo* (2011) y *Galvarino* (2012), ya establecía dos elementos que serían clave en sus producciones posteriores. Por un lado, un trabajo de corte etnográfico y, por otro, la “presencia de lo real en escena” a través de la materialidad misma (elementos estructurales del espacio y objetos), de acciones escénicas domésticas y de la participación de personas mapuche no entrenadas en técnicas actorales junto con actores y actrices profesionales [Mesa Mesina 2018: 106]. El siguiente estreno de la compañía, en el 2016, correspondió a *Ñuke*<sup>6</sup>, *una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016); en ese caso, el grupo trabajó a partir de un texto de David Arancibia y tanto los ensayos y temporada de funciones se produjeron en una ruca. Luego vendrían *Ul Kimvn. Canto a la Sabiduría* (2018) y *Trewa. Estado – Nación o el espectro de la traición* (2019)<sup>7</sup>.

Este repaso taquigráfico por las producciones de KIMVNTeatro muestra el lugar fundante de lo mapuche<sup>8</sup> en las producciones de la compañía. Sin embargo, esta filiación ha tenido un costo:

Así como la obra de Aguirre esperó largos años para ser revisitada, el trabajo de Paula González es a veces silencioso o desplazado a una esfera del quehacer paralela que necesita de un adjetivo para circular con propiedad, no por falta de fuerza o arrojo escénico, sino porque es local, porque es desagradable para muchos, porque obliga a ver sin nostalgia el fracaso, la violencia y la exclusión. [Gutiérrez 2017: 204]

Aunque estas palabras se refieren al trabajo de la directora en *Ñi pu tremen*, se aplican con propiedad a *Trewa*. Consciente del precio que ha tenido que pagar, Paula González se inclina por fortalecer la experiencia significativa del público alineándose con la propuesta de Janelle Reinelt [2009] de que el carácter documental<sup>9</sup> de un acontecimiento teatral proviene del contrato entre espectáculo y espectadores. Así, tanto los comunicados de prensa (<<https://teatrouc.uc.cl/programacion/temporada-2019/trewa-estado-nacion-o-el-espectro-de-la-traicion/>>), los materiales de mediación teatral y las entrevistas a las personas involucradas en el proyecto [Goycoolea 2018] destacan la referencialidad a la realidad sobre la que se construye y se lo informan al público aún antes de asistir a la función.

Los dispositivos paraescénicos y el acontecimiento teatral funcionan coordinadamente para señalar la vinculación directa con la realidad. Sin embargo, estas no son las únicas operaciones que apuntan a ese fin, el proceso de ficcionalización se construye en consonan-

Seguel; elenco Paula Zúñiga, Claudio Riveros, Benjamín Espinoza, Amaro Espinoza, Constanza Hueche, Fabián Curinao, Norma Hueche, Elsa Quinchaleo, Hugo Medina, Rallen Montenegro, Francisca Maldonado y Nicole Gutiérrez; codramaturgia Felipe Carmona Urrutia y David Arancibia Urzúa; investigación y puesta en escena Paula González Seguel; asesoría en investigación Helene Risor (antropóloga), Marcela Cornejo (psicóloga), Fernando Pairican (historiador mapuche); asistencia de dirección Andrea Osorio Barra; diseño teatral espacio escénico Natalia Morales Tapia; proyecciones y diseño sonoro Niles Atallah; diseño de iluminación Francisco Herrera; diseño de vestuario Natalia Geisse; autoría, compositora y dirección musical Evelyn González Seguel; arreglos musicales Juan Flores Ahumada y Sergio Ávila Durán; intérpretes musicales Sergio Ávila, William García, Nicole Gutiérrez Perret, Juan Flores y Evelyn González Seguel; educadoras Mapuzungun Constanza Hueche y Norma Hueche; entrenamiento psico-físico Natalia Cuéllar; KimelfeWixal Sandra Huenupang; Ngvrrekafe Matilde Painemil; producción Andrea Osorio Barra, Nicole Gutiérrez Perret y Paula González Seguel; difusión y prensa Marcela Piña; gestión cultural Jaime Coquelet, Evelyn González Seguel y Paula González Seguel; Compañía KIMVN Teatro, coproducción Centro de Estudios Interculturales e Indígena – CIIR. Obra financiada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Fondart 2019. Agradecimientos: Rubén Collío, Mónica Pailamilla, Ada Huentecol, Brandon Huentecol, Elisa Avendaño, Cecilia Caniومان, Carabinero N.N. (<https://teatrouc.uc.cl/programacion/temporada-2019/trewa-estado-nacion-o-el-espectro-de-la-traicion/>)

<sup>4</sup> “...el Estado Chileno ha optado por usar la ley antiterrorista contra activistas mapuche que han ‘infringido la ley’. Ley 18.314 aprobada por la Junta Militar de Gobierno, encabezada por el dictador Augusto Pinochet Ugarte y que hoy sigue siendo aplicada desproporcionada e injustamente por los gobiernos ‘democráticos’ a comunidades mapuche en resistencia” [González Seguel s. f.: 30-31].

<sup>5</sup> En mapuzungun, lengua de la comunidad mapuche, *kimvn* significa “conocimiento”.

<sup>6</sup> “Madre” en mapuzungun.

<sup>7</sup> La extensa ficha artística de *Trewa* muestra la complejidad del proyecto: dirección, dramaturgia y puesta en escena Paula González

<sup>8</sup> Como no soy mapuche, me sitúo ante esta obra como una “outsider informada” [Aparicio 2022], y, de antemano, pido disculpas por los errores que mi conocimiento parcial de dicha cultura pueda ocasionar.

<sup>9</sup> Para ahondar en el teatro de lo real, ver Martín 2012, Martín 2013 y Sánchez 2007.



cia. Como dice la misma Reinelt [2006], en tiempos donde la realidad vive un proceso permanente de teatralización, el teatro funciona como un mecanismo de equilibrio volcándose hacia la realidad para ponerla en escena. Para que esto ocurra, el acontecimiento elegido debe cumplir con algunos requisitos: tener un peso significativo para el bienestar de la nación o parte de la sociedad que constituye su público; atraer la atención pública masivamente; tener forma reconocible – como una ceremonia, ritual o juego- u organizarse en torno a una trama con protagonistas reconocibles, y, por último, “haber sido percibido por el público como la puesta en escena simbólica de rasgos reconocibles y discretos de las vidas nacional o local –que encarnan, por ende, cierta crítica analógica de su propia forma de vida” [2006: 74]. Efectivamente, estos elementos están presentes en *Trewa*, que se articula en torno a la exhumación del cuerpo de Macarena Valdés (1983-2016), activista ambiental cuyo supuesto suicidio ha sido objeto de indagación judicial, y el ataque a Brandon Huentecol, joven mapuche que, en diciembre del 2018, cuando tenía 17 años, recibió más de 180 perdigones en la espalda en un operativo policial.

No obstante, la explicitación de la referencialidad a la realidad no garantiza el impacto afectivo de un acontecimiento teatral. En este caso y tal como aparece en el libreto de la obra<sup>10</sup>, “esta propuesta dramaturgía y escénica; de ficción, por un lado, y del género documental, por el otro, se ubica en un espacio fronterizo de los géneros” [González Seguel s. f.: 3]. Esta voluntad explícita de insistir en el espacio intersticial que se produce en la brecha entre dos géneros, se reproduce a distintos niveles en el dispositivo dramático y escénico de *Trewa*, de modo que, tal como ha planteado Paola Hernández, “el uso de lo real subraya la liminalidad entre hecho y ficción, y cuestiona los discursos de lo auténtico así como la veracidad del ‘archivo’ como objeto de la verdad” [2021: 4] –en este sentido, *Trewa* compartiría varios de los elementos distintivos que Hernández reconoce como propios del nuevo teatro documental latinoamericano. Si bien *Trewa* resulta de un intenso trabajo etnográfico y documental que incluyó entrevistas y visitas a archivos<sup>11</sup>; el documento no se basta a sí mismo para validarse como verdad, es preciso construir, tanto en la dramaturgia como en la escena, un “efecto de realidad” [Barthes 1984: 175]. A continuación, me propongo dar cuenta de algunos de los recursos utilizados para lograr dicho efecto y de la forma en que se organiza el contrapunto documental-información-verdad /ficción-afecto.

En primer lugar, hay dos momentos en *Trewa* donde se utilizan grabaciones en off, emitidas sin que se revele la identidad de quienes enuncian el texto, redactados en un estilo claramente diferente al de los personajes. La primera refiere a las víctimas de la violencia de estado

en Chile y tiene un hilo de continuidad que va de los primeros días de la Dictadura al presente y que vincula la obra con el Estallido Social:

Entre los años 1973 y 1990, 171 comuneras y comuneros mapuche fueron ejecutados y desaparecidos durante la dictadura civil y militar chilena. Esta cifra corresponde a los casos reconocidos por el Estado chileno; sin embargo, hay muchos más casos que han sido silenciados, acallados, encubiertos a lo largo de los años.

[...]

Durante los años 2017 y 2018, más de 371 defensores y defensoras ambientales han sido asesinados y asesinadas por defender la tierra, la vida y el agua. En la mayor parte de los casos, previo a su muerte, estas personas fueron sometidas a persecución política, amenazas de muerte, arrestos, ciberataques, agresiones sexuales y/o demandas judiciales. Desde el 18 de Octubre de 2019, Chile lidera la cifra mundial de personas que han visto mutilado sus ojos en manifestaciones sociales. De acuerdo al Instituto Nacional de Derechos Humanos INDH, en su último reporte, las víctimas de heridas y trauma ocular ascienden a 445 personas. Más de 3700 personas han sido heridas, 1681 de ellas con perdigones en sus cuerpos, 271 con bombas lacrimógenas. Más de 2500 presos políticos, muchos de ellos entre 14 y 16 años. [González Seguel s. f.: 21-22]

Esta información se entrega justo después de que se ha realizado un ritual, como es costumbre mapuche, con el objetivo de pedir permiso al alma de Macarena Valdés para exhumar su cuerpo y realizar una nueva autopsia. La escena concluye en un urgente tono de denuncia: “Soy Rubén Collío, [...] compañero de vida de Macarena Valdés. A la Negra la asesinaron, a la Negra la mataron por ser mujer, por ser mapuche, la mataron por atreverse a levantar la voz, por defender la vida. La Fiscalía de Panguipulli, la Policía de Investigaciones no han hecho bien su trabajo” [González Seguel s. f.: 22].

La misma estrategia anterior es utilizada en un segundo texto en off que explica brevemente qué son las PACI (Patrullas de Acercamiento a Comunidades Indígenas)<sup>12</sup>. La descripción precede el extenso monólogo de Emiliano, el traidor, donde revela que ha sido reclutado por ellas. A continuación, se proyecta un fragmento de gra-

<sup>10</sup> Llamo al texto que he consultado “libreto” porque éste sólo da cuenta de lo enunciado, dejando fuera didascalias que mencionen el trabajo de escenografía e iluminación, la atmósfera generada por los elementos audiovisual, la música en vivo, la comida que se prepara y consume en escena, entre otros.

<sup>11</sup> En el libreto, dice “VOZ EN OFF”; en la lista del elenco, figura Marcela Cornejo, psicóloga, experta en trauma y memoria, como su intérprete.

<sup>12</sup> VOZ EN OFF de Helene Risor, antropóloga e investigadora de CIIR dedicada a la interculturalidad: “En el año 2013 nacen las PACI – una iniciativa ‘intercultural’ de Carabineros de Chile que quiere decir: Patrulla de Acercamiento a Comunidades Indígenas. Este particular trabajo de policía comunitaria con comunidades indígenas se ha enmarcado en la continua profundización de la ‘democracia’ en el país, y para estos efectos se pone énfasis en el rol protector de las instituciones de seguridad y orden público del Estado, considerando una política de derechos humanos dentro de Carabineros de Chile. Por norma las PACI sólo pueden realizar labores comunitarias y pasan sus días tomando mate y compartiendo en la esfera íntima y privada de comuneros y comuneras. Siendo ellos mismos mapuche, se esfuerzan por ser buenos carabineros en contraste con fuerzas especiales que disparan por la espalda. Pero cada cierto tiempo, la contingencia se impone y las PACI son enviados como fuerzas especiales a reprimir, inclusive a las mismas comunidades donde trabajan” [González Seguel s. f.: 30-31].

bación audiovisual en blanco y negro en que vemos a la policía vigilando una manifestación donde ondea la bandera mapuche.

Finalmente, después del monólogo de Macarena, que por única vez se deja oír, la obra concluye con un “Epílogo – texto proyectado” sobre el fondo del escenario que da cuenta de la impunidad que aún se cierne sobre los casos tratados:

El 22 de agosto del año 2016, Luis Ravanal Zepeda, Médico Cirujano, Master en Medicina Forense, pudo constatar a través del análisis autopsico y estudio histológico del cuerpo de Yudy Macarena Valdés Muñoz, la presencia de signos de infiltración hemorrágica en la zona del cuello.

Por lo que se puede considerar que se trataría de la suspensión cervical de un cadáver, no de un individuo vivo, lo que contrapone la información oficial respecto a que se trataría de un ahorcamiento de tipo suicida<sup>13</sup>, como lo señaló el Servicio Médico Legal de Panguipulli de la IX Región de los Ríos.

A la fecha, este caso se encuentra en etapa de investigación. No hay personas formalizadas. No hay responsables. No hay justicia.

Brandon Hernández Huentecol, hasta el día de hoy se mantiene en vida con 80 perdigones en su cuerpo, esperando una operación y una indemnización por parte del Estado de Chile.

Niños y niñas de comunidades mapuche, conviven a diario con el miedo provocado por la violencia histórica ejercida por las instituciones de poder, las fuerzas de orden y seguridad de nuestro país. [González Seguel s. f.: 37]

Junto con estos recursos propios del documental audiovisual –voz en off, epílogo sobreimpreso, proyección audiovisual–, la realidad es referenciada también a través de los nombres de los personajes –Macarena Valdés, Rubén Collío o Ada Huentecol, madre de Brandon Huentecol, por ejemplo– o de otras víctimas –como Matías Catrile y Camilo Catriillanca. También se mencionan situaciones de público conocimiento como la construcción de centrales hidroeléctricas en tierras expropiadas que inundaron cementerios mapuche, sagrados para la comunidad.

Paralelamente, quiero señalar otras dos formas de indiciabilidad que operan en otro registro. Por una parte, la presencia de performers no entrenados en escuelas o academias, aunque sí hayan participado antes en producciones teatrales dentro del circuito profesional, presentando así su propio cuerpo-como-archivo para crear un sentido de verdad y urgencia, como señala Paola Hernández [2021: 12]. A esto se suma el hecho de que “Percibir el cuerpo ‘real’, fenomenológico de la actriz, su ser/estar en el mundo corporal, establece la base para un orden de percepción particular; percibir el cuerpo de la actriz como un signo de un personaje de ficción, corresponde a otro orden perceptivo” [Fischer-Lichte 2008: 87]. En la tensión entre ambos órdenes, quien especta va

perdiendo interés en cada uno de ellos y van prestando cada vez mayor atención a los momentos de “ruptura de la estabilidad, al estado de inestabilidad mismo y al paso entre uno y otro” [Fischer-Lichte 2008: 88], ya que allí es donde se experimenta la propia percepción como “emergente” [Fischer-Lichte 2008: 89]. El clivaje donde se insertan los fragmentos en off acentúa la brecha entre ambos órdenes al poner la información aparentemente desafectada junto a los parlamentos cargados de emoción. Esto es importante no sólo porque las categorías de lo ‘real’ y lo ‘ficcional’ sirven para describir el mundo, pero, sobre todo, para regular su funcionamiento; por ende, “su puesta en crisis, su colapso, produce, por una parte, una desestabilización de nuestra percepción del mundo, de nosotros y los otros, y, por otra, un resquebrajamiento de las normas y reglas que determinan nuestra conducta” [Fischer-Lichte 2008: 95], permitiendo, a fin de cuentas, la imaginación de un orden alternativo al realismo capitalista [Fisher 2016].

Finalmente, la liminalidad en *Trewa* no se juega solamente en el borde entre lo real y lo ficcional, sino también en la fricción entre el castellano y el mapuzungun<sup>14</sup>, idioma raramente escuchado en las tablas chilenas. Como es característico en el trabajo de KIMVNTeatro, el mapuzungun no está relegado a la lengua sacra del ritual, esa palabra que nos ha sido proscrita porque sólo los iniciados deben pronunciarla. Está presente, de hecho, cuando la Papay Rosa entona cantos rituales; pero esta presencia lingüística se juega en los actos de comunicación entre los personajes –diálogos o monólogos que no siempre están traducidos o sobretitulados, sumergiendo a quienes no hablamos la lengua al margen; más allá a que se recurra también a una lengua mestiza donde confluyen castellano y mapuzungun por igual<sup>15</sup>. Allí donde la presencia del cuerpo “real” –más real aún porque no ha sido entrenado en la técnica actoral occidental– viene a romper el pacto de los usos habituales del teatro profesional, el no comprender lo que se habla produce un remezón aún más fuerte, porque me coloca, como espectadora, en el lugar de la otredad, de la exclusión, que ha sido tradicionalmente el lugar de los indígenas en Chile.

#### 4. “Míreme”

Quiero reflexionar ahora sobre el alma en pena en el teatro como un elemento importante en relación con lo Real. En *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Marvin Carlson dice: “La simultánea atracción y temor hacia los muertos, la necesidad de practicar y negociar incansablemente la relación con el pasado y la memoria no encuentra expresión más específica dentro de la cultura humana que en la performance teatral” [2003: 167]. Efectivamente, el teatro está lleno de fantasmas. En los textos dramáticos, en las producciones,

<sup>13</sup> Aún abierta, actualmente la investigación no corresponde a “suicidio” sino a “hallazgo de cadáver”.

<sup>14</sup> Ver también Opazo 2021. Como a otros pueblos originarios de América, a los mapuche se los castigó desde la Colonia hasta hace pocas décadas por hablar su propia lengua.

<sup>15</sup> Jean Graham-Jones (2022) propone muy lúcidamente el potencial decolonial de la decisión de no traducir en el teatro.

en las salas mismas donde se dice que penan. El alma de Macarena Valdés —encarnada por Paula Zuñiga— no es un elemento extraordinario, pero sí movilizador. Allí donde los conflictos terrenales se solucionan de una vez, el reclamo del fantasma es más difícil de satisfacer porque exige el esclarecimiento de un crimen que ha sido encubierto. Estamos frente a una manifestación de una fuerza reducida a un estado liminal permanente, que, siendo virtual, sigue operando en el mundo físico.

El investigador Andrés Kalawski me contó que, en el conversatorio realizado después de una función de *Trewa* en enero del 2021, se habló de los saberes mapuche que se colaban en la obra. Tal como ocurre con el mapuzungun, que impone un régimen lingüístico que deja fuera a muchos chilenos, el Am de Macarena y su función en la trama sobrepone la cosmogonía ancestral mapuche a la tradición teatral occidental. En su investigación sobre los detenidos desaparecidos mapuche, María José Lucero Díaz [2017] apunta a la enorme importancia que tienen los ritos funerarios, no para el “descanso del alma”, sino para que el Am pueda dejar este plano vital y dirigirse al wenumapu. El gran problema de la desaparición no es tanto el crimen impune, como la imposibilidad de cumplir con los ritos que los vivos deben a los muertos, ya que lo que malograría al espíritu no la violencia al momento de la muerte, sino la falta del rito mortuario adecuado. Según Lucero, dicha falta resultaría en una situación de “muerte desatendida” que dejaría al Am sufriente y errante. No quiero desmerecer con esto el impacto de la violencia ejercida en la muerte vinculada a la desaparición por fuerzas del estado, lo que deseo destacar es que, en la cultura occidental de base judeocristiana, quien vuelve del más allá lo hace por tener un pendiente en esta vida; en el caso de la cosmogonía mapuche, es la inadecuación a la norma en el proceso entierro lo nefasto porque impide el paso del wallmapu al wenumapu.

El suicidio de Macarena es un montaje, esa es la premisa de *Trewa*. El ahorcamiento es una de las formas comunes en que se disfraza el asesinato<sup>16</sup>. Desde la perspectiva de lo performativo, entendido como aquello que se da a ver, el montaje de un suicidio también está pensado en términos espectaculares: el cadáver se exhibe entero y en una posición imposible en lo cotidiano porque desafía la fuerza de gravedad. Por lo mismo, ocupa el centro mismo del espacio flotando en medio de la habitación. Junto con el objetivo de disfrazar el asesinato, esta forma de encubrimiento hace ostentación de impunidad, se vuelve señal de castigo y genera más temor. No es casualidad, entonces, que *Trewa* inicie así: “Donde bajan los ríos, entre medio de las montañas, donde se funde el frío junto al viento, encontré a mi madre Yudy Macarena Valdés Muñoz colgando de una viga de madera, en la casa que habitamos con mi familia.” [González Seguel s. f.: 6]

A pesar de lo cruento, dar a ver es tanto la función del suicidio simulado como la función del teatro. Propon-

go entonces que *Trewa* está organizada esencialmente como una forma de exhibición. Y, el hecho de que Macarena observe persistentemente lo que ocurre en escena, no tiene tanto que ver con su carácter espectral, sino con destacar la tensión entre mostrar y ver. En una *mise en abyme*, el público mira a Macarena que mira.

En esta operación, la comprensión del espectro y la relación entre Am e individuos en la cultura mapuche refuerza la pregnancia de esa mirada. Allí donde el fantasma occidental es un ser etéreo e inmaterial, el Am está más cerca conductualmente de los vivos, por eso se le ofrece su comida y bebida favoritas en el rito funerario. Esto lleva a que la construcción escénica de la relación de Macarena con los otros personajes rompa con esa suerte de “cuarta pared” que se instala entre vivos y muertos en la escena occidental. Aquí, Macarena toca a los vivos, se abraza con ellos, coge la mano de su pareja, ríe al unísono y se sienta a la mesa donde los personajes/performers están cenando; se desafía la norma teatral donde vivos y fantasmas pertenecen a dimensiones materiales irreconciliables. Asimismo, los otros personajes la ven, también la abrazan e incluso se dirigen a ella con vehemencia: “Míreme”, le ordena Mónica a Macarena —y esta obedece— cuando le pide perdón por no haberle dicho que unos policías habían venido a buscarla la noche anterior al asesinato. Además, la producción explora con eficacia las posibilidades técnicas de representación del espectro, contrastando el cuerpo físico de la actriz Paula Zuñiga en toda su materialidad con una proyección audiovisual del personaje que, hacia el final de la obra, multiplica la imagen fantasmal de Macarena/Paula en torno a ella.

Paralelamente a la exploración escénica del Am, el tratamiento de la escenografía y la iluminación generan otra forma de experiencia liminal. El espacio escénico está dividido en dos: la casa de Macarena ocupa un tercio del escenario a la derecha de la vista de la espectadora; en el resto del escenario, el piso está cubierto de gravilla y al fondo hay un velo sobre el que se proyectan diversas imágenes audiovisuales y deja entrever un espacio posterior de circulación que nos entrega una vista difusa de lo que allí se ubica<sup>17</sup>. El contraste entre ambos produce dos efectos; por una parte, la casa aparece como hiperrealista y reducida —uso la palabra a propósito como alusión a los reductos indígenas que me recuerda esta parte de la escenografía por la estrechez que impone al accionar de los personajes; por otra, el resto del espacio escénico se tiñe de una cualidad infinita, indeterminada e irreal que no representa el exterior de la casa, sino otro plano más metafísico. La contraposición de estos dos planos de la existencia, ofrece, además, formas alternativas de relación con el público: en un tercio del escenario, la cuarta pared ha sido levantada y podemos ver las acciones cotidianas que se desarrollan al interior de la casa sin que haya reconocimiento alguno de quienes espectan; en el espacio metafísico, donde

<sup>16</sup> En 2010, el cadáver de José Tohá, Ministro del Interior y de Defensa Nacional del gobierno de Salvador Allende, fue exhumado por orden de la Corte de Apelaciones de Santiago. Se concluyó que su suicidio había sido un asesinato, condenándose a los responsables.

<sup>17</sup> Los elementos gráficos y audiovisuales usados promover *Trewa* muestran las imágenes espectrales por sobre las realistas, ver <https://web.facebook.com/kimvnteatro/videos>, <https://web.facebook.com/kimvnteatro/videos/688705511561287> y <https://web.facebook.com/kimvnteatro/videos/3079890692283012>



cae la nieve y vemos mecerse las ramas de los árboles, se ejecuta el monólogo de Emiliano, la didascalía que lo precede indica: “*Se rompe la cuarta pared, Emiliano habla a público*” [González Seguel s. f.: 31].

Ese espacio –que no es el exterior de la casa, repito- correspondería a esa naturaleza utópica que habríamos perdido al abrazar el capitalismo neoliberal [Fisher 2016]. Sería el lugar ancestral<sup>18</sup> que Macarena añora cuando se traslada al territorio mapuche siguiendo un sueño: “una vez soñé que vivía en una tierra blanca, tranquila, con agua, mucha agua corriendo cerca de mi piwke (Corazón)” [González Seguel s. f.: 35]. Para ampliar el efecto extraterrenal, justo detrás del velo que permite las proyecciones, vemos –más o menos difusamente según el tipo de iluminación- a quienes interpretan la partitura vocal e instrumental que incluye instrumentos mapuche. Se forma allí también un corredor por donde transitan los actores y actrices como figuras espectrales de paso cansino, motricidad que cambia cuando acceden al espacio de la visibilidad en que confluyen exterior y casa. La espectralidad, entonces, es una condición que afecta a los individuos en general –todos podemos ser espectros, tanto Macarena como el resto de los personajes- y también a la naturaleza, aunque a ratos las proyecciones de las araucarias nos lleven a construir el entorno de la casa, ese mismo espacio puede ser ominoso. Se superponen aquí, entonces, la evocación de una suerte de paraíso perdido y la materialización de una naturaleza estragada que aparece también en el texto dramático, por ejemplo, cuando Macarena dirige al público, desde ese lugar incierto, el monólogo final de la obra:

Esos trewa vinieron por el oro, después por los bosques y ahora vienen por el agua, son inteligentes, se camuflan entre la *niebla*, contratan sicarios y provocan muertes... una de ellas fue la mía, por defender el agua, que es un derecho humano.

Muero para que los campos broten nuevamente, muero por los manke que están dejando su nido, muero porque los nürü que han abandonado sus madrigueras, muero porque los pangues están atemorizados ante la amenaza constante. Muero por no saber que todo esto había pasado antes, en este pedazo de tierra donde todo se ha vuelto *polvo*, si hoy todo se derrumba, los mares se contaminan, los ríos se venden, los animales se secan en las calles, hemos masticado a tal punto la violencia que nos hemos acostumbrado a vivir con ella... [González Seguel s. f.: 36, el énfasis es mío]

##### 5. “Nos dimos la mano, me di media vuelta y me fui”

El concepto de “cuerpo sin duelo” acuñado por Ileana Diéguez se despliega en torno a *Trewa*. Paula González Seguel cita a la investigadora al inicio del libreto para destacar “el lugar preponderante del trauma y el dolor en estos tiempos” [en González Seguel s. f.: 2]. Ignacia Cortés e Ignacio Pastén [2021] recogen la posta y analizan

la obra pensando en las comunidades del dolor que dicho cuerpo genera. No obstante, quiero salir de este esquema y proponer que la producción de KIMVNTeatro excede la denuncia y la voluntad de conformar una comunidad reparadora. *Trewa* hace más que exponer la historia de violencia ejercida contra el pueblo mapuche en toda su impunidad e injusticia. Sin duda, dicha exposición informa al público de acontecimientos urgentes dentro de la realidad política nacional y así busca “enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” [Rancière 2010: 15]. Sin embargo, *Trewa* no se queda en lo informativo sino que propone un espacio donde escapar de las convenciones escénicas de la tradición occidental profesional, trabajo que la compañía viene haciendo hace más de una década para subvertir ciertas prácticas teatrales; de este modo, construye en escena un espacio de convergencia –no exento de violencia- de las culturas y cosmogonías mapuche y wingka.

La entrada de Chile a la modernidad es discutible, aún conservamos una serie de remanentes que tienen más que ver con la Colonia. En este sentido, el teatro local, a pesar de haberse sumado al proyecto modernista [Kalawski, Party y Opazo 2021], sigue funcionando como un espacio ambivalente donde el “imperativo político” [Thompson 2019: 256] que lo constela se enfrenta a un sistema de normas y exclusiones que, al tiempo que da anclaje a las nuevas producciones escénicas dentro de una tradición reconocible, también reproduce prácticas hegemónicas estructurales.

Tal como señala, el historiador Fernando Pairican, participante en el proyecto, “en la comunidad de historia mapuche a la que pertenezco hablamos de dolores coloniales” [2018: 07:18-07:20]. El trabajo de KIMVN-Teatro arrancarían de dichos dolores coloniales y, especularmente, vendría a imbricar las prácticas y tropos del teatro occidental desde la cultura mapuche. Sin renunciar a las convenciones de la práctica teatral occidental que el teatro chileno ha asimilado muy bien, propondría, además, un desplazamiento de varios de sus órdenes. Como compañía, habría una identificación explícita con el pueblo y la cultura mapuche. En lo temático, señalaría directamente la situación de opresión política que ha sufrido dicho pueblo estableciendo un hilo de continuidad desde la Conquista hasta el presente, haciendo entrar a lo decible cuestiones que el discurso social en su conjunto [Angenot 1998] ha mantenido en el nivel de lo no dicho. En términos lingüísticos, reivindicaría el uso del mapuzungun en escena como lengua de comunicación, relegando incluso al público wingka a la posición del otro excluido. Asimismo, rompería las convenciones de la economía corporal de las artes profesionales donde el entrenamiento físico y vocal marca una separación entre los performers autorizados para estar sobre el escenario frente a aquellos que están proscritos y por ende quedan sometidos a una situación laboral todavía más precaria que quienes tienen una formación académica que exhibir. Otra forma de quiebre ocurriría, con la práctica, común en KIMVNTeatro, de realizar en escena acciones cotidianas cuya función no es la representación sino la

<sup>18</sup> El ritual para pedirle permiso al Am de Macarena para exhumarla ocurre en este espacio.

inclusión de lo “real”, como ocurre con la preparación de comida que es consumida efectivamente en escena por los actores —demás está decir que los aromas del cocimiento llegan al público haciendo que el acontecimiento sea más extraño justamente porque se activa una memoria sensorial vinculada al hogar y tradicionalmente excluida del quehacer teatral.

No voy a volver ahora al papel que juega lo espectral de la obra como construcción de esta liminalidad acrecentada, como posibilidad de suspender el juicio y revisar las categorías binarias en la que nos movemos cotidianamente, sólo voy a agregar, a modo de ejemplo de la forma en que se instila en gestos mínimos lo mapuche, la relevancia que los *pewman*<sup>19</sup> cobran en el transcurso del día a día. Lejos del valor psicológico o anecdótico que tienen en nuestro cotidiano desacralizado, los sueños ocupan un lugar fundamental en el mundo mapuche operando directamente sobre la vida diaria y el porvenir<sup>20</sup>. Tanto es así que, en el inteligente y consistente uso del espacio escénico que se hace en *Trewa*, hay un lugar específico del escenario, al interior de la habitación realista, donde se sitúa cada actor o actriz cuando un personaje relata un sueño y, mientras lo hace, toda acción adicional es suspendida y la atención de quienes están en escena se concentra en la narración, realzando sutilmente la importancia de ese momento.

En *Trewa* decantan estrategias exploradas previamente por KIMVNTeatro para reunir dos cosmogonías y dos epistemologías usualmente irreconciliables. Además, coloniza el lugar mismo donde se presenta la obra: una sala de teatro institucional que opone espectáculo y público. Mark Fisher [2016] ha denominado “realismo capitalista” a la situación societal en que nos encontramos actualmente, donde pensamos que el neoliberalismo capitalista es el único proyecto socioeconómico posible. *Trewa* nos muestra que, en medio de las convenciones escénicas hegemónicas, puede irrumpir lo mapuche, allí donde había sido excluido por folclórico, primitivo o salvaje. Ese es el lado virtuoso y fascinante que vislumbro en este acontecimiento teatral.

Sin embargo, también se expresa en *Trewa* el lado más oscuro de lo liminal, ese lado que tiene que ver con la desintegración de la identidad:

Emiliano: ¿Chumngechi chaliwuan? ¿Me presento como cabo o como persona? Ki e Soltau reke kam che muten? Inche ta Cabo primero de carabineros de Chile, Emiliano Quintulen Carilao pingén, küla marry meli tripantü nien. ([sobretítulos:] Me presento como cabo o como persona?... Soy cabo primero de Carabineros de Chile, Emiliano Quintulen Carilao, tengo la edad de 34 años...) [González Seguel s. f.: 32]

No es casualidad que el título de la obra reúna las palabras *Trewa*<sup>21</sup>, *espectro* y *traición*; todo buen título indica en qué nos tenemos que fijar. Tal como lo presen-

ta la obra, el deseo de participar simultáneamente de dos regímenes antagónicos incluye siempre la posibilidad de la traición: la de Mónica, la del policía vecino mapuche que torturó al Chachai Raimundo, la de Emiliano, cuyo trabajo en las PACI lo vuelcan al bando enemigo:

Emiliano: ¡Yo estuve ahí!... Cuando le dispararon al Brandon, vi como mi Sargento apretó el gatillo y le disparó... ¡vi como los trewa le lamían la sangre a su hijo! Yo estuve ahí, cuando encontraron a la lamngen Macarena... Vi como los demás poli se burlaban del llanto de sus hijos, de usted y de la muertita... Vi cómo manipularon la cuerda... Yo estuve ahí y me quedé callado... Yo sé que soy un TREWA, un perro de los jefes, de los empresarios, un TREWA del Estado de Chile. [González Seguel s. f.: 33-34]

*Trewa* concluye con los monólogos de Emiliano y Macarena. Es un final doloroso, triste. Sin embargo, quiero terminar con la esperanza de que, raya para la suma, este proyecto artístico inclusivo avanza en la elaboración de nuestra historia traumática. Un elemento diferenciador de *Trewa* respecto del tratamiento de la violencia de estado en obras anteriores es que, aquí, la cuestión de la tortura en dictadura no sigue siendo un asunto pendiente. Chachai Raimundo, el personaje de Hugo Medina<sup>22</sup>, se caracteriza por contar anécdotas, algunas dramáticas, otras más bien cómicas e inverosímiles, pero todas situadas claramente en un tiempo pasado —a diferencia del tiempo del trauma, que siempre se vuelve presente al ser recordado y, por ende, involucra afectivamente el cuerpo de la persona que hace memoria. Es probable que, en este caso, el episodio de la tortura que el Chachai Raimundo relata en detalle y con una desafección corporal haya podido ser clausurado porque no ha quedado impune, el victimario pidió perdón y firmó un papel reconociendo los hechos. Cuenta el Chachai Raimundo: “El Valech... Fuí pa’ allá, pa’ donde vivía el paco... puede creer me firmó un papel que decía que él me había torturado a mí. Nos dimos la mano, me di media vuelta y me fui...” [González Seguel s. f.: 17]); el papel fue presentado a la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura y la víctima recibió reparación. Tal como está presentada, la secuencia de acontecimientos permite que haya reparación y justicia tanto en el plano de las relaciones entre individuos —el agresor “Me andaba buscando pa’ pedirme disculpas, por la pateadura que me dio” [González Seguel s. f.: 16]- como entre individuo y Estado, que reconoce el crimen e indemniza.

Más allá de la denuncia propia del teatro documental, propongo que *Trewa* tiene más ambición. En una entrevista, Elisa Loncón, mujer mapuche que presidió la Convención Constituyente en sus primeros seis meses de trabajo, replicó “...en esa Constitución, la que ahora rige, nosotros no somos reconocidos. Hemos sido perseguidos por esta misma Constitución porque nuestra forma de organización no ha sido reconocida. Nuestras lenguas, trajes no son reconocidos” (2 de junio, Radiografía Constitucional, <[https://www.youtube.com/watch?v=lv7TetY7c\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=lv7TetY7c_s)>). El 4

<sup>19</sup> “Sueños” en mapuzungun.

<sup>20</sup> Las futuras machis conocen en un sueño que ese es su destino. Las cosas buenas y malas que van a suceder son comunicadas a los mapuche mediante sueños, que luego son comentados en las conversaciones que cimentan el tejido social de la comunidad.

<sup>21</sup> “Perro” en mapuzungun.

<sup>22</sup> El actor Hugo Medina fue detenido y torturado durante la Dictadura de Pinochet y su parlamento contiene elementos autobiográficos.



de septiembre del 2022, la ciudadanía ha sido convocada a un plebiscito para aprobar o rechazar el texto de una nueva constitución, una que establece que Chile es un estado plurinacional; este es el reconocimiento

institucional. *Trewa*, sin embargo, ejecuta otro reconocimiento. Al poner en escena las lenguas y los trajes, nos permite reconocer la cultura y la cosmogonía mapuches.

## 6. Referencias bibliográficas

- Aguirre, Isidora (1970): *Los que van quedando en el camino*, Santiago, s. e.
- Aparicio, Andrés (2022): *Still bodies. A Disability-informed Approach to Stasis in Theatre*, Tesis, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Angenot, Marc (1998): *Interdiscursividades de hegemonías y disidencias*, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba.
- Barthes, Roland (1984): “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 163-177.
- Carlson, Marvin (2003): *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Centro de Estudios Interculturales e Indígenas – CIIR (23 de mayo de 2018): “Lanzamiento Proyecto Teatral TREWA”, Recurso web: <<https://www.youtube.com/watch?v=ewAcAOoSo68>>. Fecha de consulta: 4 de marzo de 2022.
- Cortés Rojas, Ignacia e Ignacio Pastén (2021): “La Escenificación De La Violencia Estatal En Dos Obras Mapuche Recientes: *Malen* De Ricardo Curaqueo y *Trewa*. *Estado-Nación O Espectro De La Traición De Paula González*”, *Latin American Theatre Review*, 54 (2): 71-95. <https://muse.jhu.edu/article/794735>.
- Escalona, Fabián (2017): “Ópera, an Ironic Approach to Tradition”, *Critical Stages/Scènes Critiques*, Recurso web <<https://www.critical-stages.org/16/opera-an-ironic-approach-to-tradition/>>. Fecha de consulta: 8 de mayo de 2022.
- Fischer-Lichte, Erika (2008): “Reality and Fiction in Contemporary Theatre”, *Theatre Research International*, 33 (1): 84-96. <https://doi.org/10.1017/S0307883307003410>
- Fisher, Mark (2016): *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Goycoolea, Ignacia (2018): “Entrevista Paula González Seguel: directora de *Trewa*. *Estado-nación o el espectro de la nación*. Resignificar el dolor a través del teatro”, *Teatro UC*, Recurso web <<http://teatrouc.uc.cl/noticias/451-entrevista-paula-gonzalez-seguel.html>>. Fecha de consulta: 1-III-2021.
- González, Paula Seguel (s. f.): *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición*.
- Gutiérrez, Pía (2017): “Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940”, *Palimpsesto*, 7 (11): 191-205.
- Graham-Jones, Jean (2022): “A case for theatrical non-translatability as decolonial gesture: Timbre 4’s *Dinamo*”, Presentación en el congreso de la International Federation for Theatre Research, Reykjavik, Islandia.
- Hernández, Paola S. (2021): *Staging Lives in Latin American Theater Bodies, Objects, Archives*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- Kalawski, A., Daniel Party y Cristián Opazo, C. (2021): “Experiencias de armario: una lectura queer de dos dramas de Luis Alberto Heiremans”, *Revista Chilena de Literatura*, 104: 643-669. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952021000200643>
- Lucero Díaz, María José (2017): *Ausencia del cuerpo y cosmología de la muerte en el mundo mapuche: memorias en torno a la condición de detenido desaparecido*, Santiago, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Martin, Carol (2012): *Dramaturgy of the Real*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- (2013): *Theatre of the Real*, UK, Palgrave Macmillan, <https://doi.org/10.1057/9781137295729>.
- Mesa Mesina, Claudio (2018): *Habitar lo público. Escenificaciones documentales en el espacio urbano de Santiago*, Tesis, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Nahuelpan Moreno, Héctor Javier, y Jaime Antimil Caniupán (2019): “Colonialismo republicano, violencia y subordinación racial mapuche en Chile durante el siglo XX”, *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 11 (21): 211-248. <http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v11n21.71500>
- Nahuelpán, Héctor y Jaime Antimil (2017). “La lucha mapuche por la vida frente a un nuevo proyecto racial global”, *LasaForum*, XLVIII (2): 37-38.
- Opazo, Cristián (2021): “El cuento del tío: el trabajo del parentesco en Galvarino (2012) de Paula González”, *Literatura y Lingüística*, 44: 185-202. <https://doi.org/10.29344/0717621X.44.3020>
- Pairican, Fernando (2018): “Lanzamiento proyecto teatral TREWA”, *Youtube CIIR*, CIIR, Recurso web <<https://www.youtube.com/watch?v=ewAcAOoSo68>>. Fecha de consulta: 4 de marzo de 2022.
- Pradenas, Luis (2006): *Teatro en Chile: huellas y trayectorias. Siglos XVI y XX*, Santiago, LOM.
- Rancière, Jacques (2010): “El espectador emancipado”, en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordes Manantial.
- Reinelt, Janelle (2006): “Towards a Poetics of Theatre and Public Events. In the Case of Stephen Lawrence”, *TDR: The Drama Review*, 50:3 (T191): 69-87. <https://www.jstor.org/stable/4492696>
- (2009): “The Promise of Documentary”, en Allison Forsyth y Chris Megson (eds.), *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, UK, Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230236943>
- Sánchez, José Antonio (2012): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México, Toma, Eds. y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Thompson, Jennifer J. (2019): “Dramaturgies of Democracy: Performance, Cultural Policy, and Citizenship in Chile, 1979–Present”, Tesis, City University of New York. [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/3274](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3274).