

Reescribir la escena. Dramaturgias mapuche(s) contemporáneas

MIRIAM ÁLVAREZ

*Universidad Nacional de Río Negro,
Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mgalvarez@unrn.edu.ar*

<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0001-6846-3920>

Recibido: 20 de abril de 2026 – Aceptado: 12 de junio de 2026.

DOI:

Resumen: En este artículo me propongo visibilizar el trabajo de diversos colectivos teatrales mapuche que, desde hace algunos años, desarrollan experiencias escénicas situadas y sostenidas en procesos de creación propios. Estos colectivos están integrados por artistas que se autorreconocen como mapuche y elaboran propuestas atravesadas por la memoria, la oralidad y la territorialidad. En este marco, me interesa analizar los procesos dramaturgicos que atraviesan dichas experiencias, entendidos como mecanismos de reescritura cultural y composición escénica que sostienen lo que denomino, de manera provisoria y operativa, “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”. Estas producciones se configuran a partir de la hibridación entre procedimientos poéticos provenientes del teatro y diversos repertorios culturales reconocidos metaculturalmente como mapuche, dando lugar a un corpus dramático que, en tiempos recientes, comienza a consolidarse dentro del campo teatral contemporáneo.

Palabras clave: Dramaturgias mapuche; metaculturalidad; oralidad; acontecimiento teatral.

Rewriting the Scene: Contemporary Mapuche Dramaturgies

Abstract: In this article, I seek to make visible the work of various Mapuche theatre collectives that, for several years now, have been developing situated scenic experiences sustained through their own creative processes. These collectives are made up of artists who self-identify as Mapuche and who create performances shaped by memory, orality, and territoriality. Within this framework, I am interested in analyzing the dramaturgical processes that traverse these experiences, understood as mechanisms of cultural rewriting and scenic composition that sustain what I provisionally and operationally define as “contemporary Mapuche scenic practices.” These productions are configured through the hybridization of poetic procedures derived from theatre and diverse cultural repertoires metaculturally recognized as Mapuche, giving rise to a dramatic corpus that, in recent years, has begun to consolidate itself within the contemporary theatrical field.

Keywords: Mapuche dramaturgies; Metaculturality; Orality; Theatrical Event.

Introducción

Las dramaturgias mapuche contemporáneas comienzan a abrirse paso en el campo teatral desde configuraciones propias, atravesadas por la memoria colectiva, la oralidad, la dimensión territorial y las formas comunitarias de producción escénica. Más que organizarse únicamente a partir de una escritura textual cerrada, estas experiencias articulan múltiples materiales —relatos orales, repertorios culturales, corporalidades, sonoridades, utilización del *mapuzugun* [idioma mapuche] y prácticas ceremoniales— que expanden el concepto mismo de dramaturgia hacia formas híbridas, relacionales y situadas. En este sentido, las “prácticas escénicas mapuche contemporáneas” no solo tensionan las categorías estéticas heredadas del teatro occidental, sino que además proponen otros modos de concebir la creación escénica, vinculados con procesos de reescritura cultural, memoria y autorrepresentación identitaria.

La hipótesis que orienta este trabajo sostiene que las dramaturgias mapuche contemporáneas constituyen un campo heterogéneo de prácticas escénicas que, lejos de responder a una poética unificada, articulan de manera diversa memoria, oralidad, territorialidad y repertorios culturales mapuche mediante procedimientos dramáticos híbridos y situados. De esta manera, dichas prácticas producen una ampliación del concepto de dramaturgia, al tiempo que disputan representaciones históricas sobre lo indígena instaladas en los discursos nacionales y teatrales hegemónicos.

A partir de este marco, el objetivo del artículo es analizar algunos de los recursos dramáticos presentes en prácticas escénicas mapuche contemporáneas, observando de qué manera elaboran procesos de reescritura cultural y construcción identitaria. Para ello, propongo abordar dos casos de estudio. En primer lugar, la puesta en escena *Una leyenda del río Negro* (2009), del actor y director Juan Queupan, cuyo hipotexto parte de un relato escrito por Juan Raúl Rithner, posteriormente reelaborado escénicamente por el teatrista mapuche. En segundo lugar, analizaré la textualidad de la obra *Sueños de agua* (2006), de Andrea Despó, quien reconstruye teatralmente, a través de relatos orales, canto y poesía mapuche, la vida de una *maci* [curandera], María Epul de Cañuqueo en la década de 1960 en la provincia de Chubut.

Dramaturgia y teatralidad: aperturas teóricas

Desde los años 2000 se viene consolidando, de manera cada vez más sistemática, un trabajo teatral asociado a la identidad mapuche que busca representar las problemáticas de la población mapuche en la actualidad. En el campo de los estudios teatrales contemporáneos, las formas de pensar la praxis escénica se han complejizado notablemente, desplazando las concepciones más tradicionales tanto del teatro como de la dramaturgia. En este contexto, la dramaturgia ya no se restringe exclusivamente a la escritura dramática concebida como texto literario, sino que comienza a entenderse como un entramado más amplio de procedimientos de composición y producción de sentido escénico. Las reflexiones de Jorge Dubatti (2007) en torno al denominado “canon de la multiplicidad” permiten comprender estas transformaciones de las teatralidades contemporáneas. El autor sostiene que la teatralidad constituye la especificidad misma del acontecimiento teatral, aunque dicha condición adopta modalidades diversas según los marcos culturales, estéticos e ideológicos que la atraviesan. Así, las nuevas condiciones históricas y culturales favorecen la proliferación de micropoéticas y formas heterogéneas de producción teatral, organizadas desde lógicas no jerárquicas y atravesadas por experiencias singulares de subjetividad y creación.

Desde esta perspectiva, el análisis teatral requiere atender a las particularidades de cada práctica escénica, reconociendo en esos detalles específicos las múltiples formas que adquiere la teatralidad contemporánea.

En este contexto, la dramaturgia ya no puede reducirse exclusivamente a la estructura textual previa a la representación, sino que comienza a involucrar procesos de creación más amplios y heterogéneos: escrituras escénicas, corporales, espaciales, sonoras y performativas que participan activamente en la construcción del acontecimiento teatral. La escena contemporánea produce así modos dramáticos atravesados por hibridaciones, desplazamientos y cruces entre distintas materialidades culturales, poéticas y territoriales. Este panorama da lugar a una reformulación de las categorías de teatro y dramaturgia, ahora atravesadas por experiencias escénicas heterogéneas y situadas. Las nuevas prácticas escénicas, profundamente vinculadas a contextos históricos y geoculturales específicos, desdibujan los límites entre representación y experiencia, ficción y memoria, escritura y oralidad, teatralidad y ritualidad.

Por otro lado, las reflexiones de Claudia Briones (2005) en torno a la metaculturalidad permiten pensar estas producciones escénicas no solo como hechos artísticos, sino también como espacios de disputa simbólica sobre las formas de representar lo mapuche en la contemporaneidad. La autora señala que gran parte del activismo indígena actual no se limita a la demanda de derechos materiales o territoriales, sino que también interviene en la definición de aquello que es reconocido socialmente como “cultura”, quiénes pueden legitimarla y desde qué lugares de enunciación. En este marco, las prácticas escénicas mapuche contemporáneas pueden comprenderse como formas de activismo cultural que producen autorrepresentaciones y disputan sentidos históricamente fijados sobre la aboriginalidad.

Desde esta perspectiva, la metaculturalidad atraviesa el presente trabajo como una herramienta teórica que permite analizar los mecanismos mediante los cuales determinados repertorios —la oralidad, el *mapuzugun*, las memorias familiares y comunitarias, los cantos, las ceremonias o las corporalidades— son recuperados, resignificados y puestos en escena como marcas identitarias. Más que pensar la cultura como un conjunto estable de rasgos esenciales, interesa comprenderla como una praxis dinámica, atravesada por tensiones, negociaciones y relaciones de poder. En este sentido, las dramaturgias mapuche contemporáneas no solo elaboran materiales escénicos, sino que también construyen sentidos acerca de qué elementos son reconocidos como mapuche, cómo se articulan con el presente y de qué manera dialogan, tensionan o disputan las representaciones hegemónicas sobre lo indígena.

La noción de memoria resulta central para abordar las dramaturgias mapuche contemporáneas, especialmente si se considera el lugar que ocupan los relatos orales en la reconstrucción de experiencias históricas silenciadas. En esta línea, Walter Delrio (2005) recupera las narrativas de las familias mapuche otorgándoles un valor epistemológico equivalente al de los documentos oficiales, desplazando así la jerarquización tradicional de las fuentes históricas. A partir de estos relatos, el autor reconstruye los mecanismos de sometimiento implementados por el Estado argentino luego de las campañas militares —traslados forzosos, deportaciones, campos de concentración, torturas y asesinatos—, experiencias que persistieron en la memoria social mapuche a través de la oralidad, aun cuando fueron excluidas de las versiones hegemónicas de la historia.

Desde esta perspectiva, la memoria puede pensarse no solo como contenido temático de las prácticas escénicas mapuche, sino también como un procedimiento dramático. Muchas de estas producciones teatrales construyen sus materiales a partir de testimonios familiares, relatos

transmitidos entre generaciones, recuerdos fragmentarios, cantos, ceremonias y archivos orales, que funcionan como formas de reescritura cultural. Así, las dramaturgias mapuche contemporáneas elaboran una escena donde la memoria colectiva no aparece únicamente como evocación del pasado, sino como una práctica activa de reconstrucción identitaria y de disputa frente a los relatos históricos oficiales.

Entre leyenda y escena: un acercamiento a la dramaturgia de *Una leyenda del Río Negro*

El primer material dramático que propongo analizar es la reescritura teatral que realiza Juan Queupan a partir de un texto inédito de Juan Raúl Rithner. Dicho texto se inspira en los relatos difundidos por algunos libros escolares sobre la provincia de Río Negro, entre ellos *La resera roja* de Gay (1982) y *El tronco de oro* de Gregorio Álvarez (1968). Rithner, nacido en Buenos Aires, radicado en Fiske Menuco¹ desde la década de 1970 y fallecido en 2016, fue comunicador social, escritor de cuentos y obras de teatro, además de docente e investigador en la Universidad Nacional del Comahue. A partir de ese material, Queupan —oriundo también de Fiske Menuco, actor, docente de teatro y formado en actuación— realiza una reescritura para la escena que constituye el objeto de análisis de este apartado.

La obra no parte de un texto originario único, sino de una serie de desplazamientos entre recopilación folklórica, versión literaria y adaptación teatral. Esta condición permite pensar la dramaturgia no como escritura cerrada e individual, sino como una práctica relacional que reconfigura materiales culturales previos y los reorganiza en el acontecimiento escénico. En este sentido, la obra de Juan Queupan recupera una leyenda difundida en ámbitos escolares y regionalistas para intervenirla desde una teatralidad que incorpora elementos ceremoniales, narrativos y corporales vinculados con la experiencia mapuche contemporánea.

La dramaturgia de *Una leyenda del río Negro* organiza su acción en torno a los vínculos entre tres jóvenes mapuche —Neuquén, Limay y Raihue— cuyos deseos, tensiones afectivas y búsquedas personales articulan el desarrollo del relato escénico. Sin embargo, más que centrarse únicamente en el conflicto amoroso, la obra construye una red de relaciones entre los personajes, sus mayores y las fuerzas de la naturaleza, configurando una teatralidad donde lo humano y lo territorial aparecen profundamente entrelazados. Esta dimensión se despliega mediante procedimientos escénicos que incorporan elementos ceremoniales, musicalidades e imaginarios visuales asociados al universo cultural mapuche.

Desde el punto de vista dramático, la puesta recupera los principales núcleos narrativos de la versión escrita por Juan Raúl Rithner, aunque reorganiza sus posibilidades escénicas a partir de una lógica de condensación y síntesis performativa. Mientras el texto original había sido concebido para un elenco numeroso, la adaptación teatral concentra la acción en dos intérpretes que, mediante máscaras, desplazamientos corporales y cambios de registro, asumen múltiples funciones dramáticas. Esta decisión produce una escritura escénica basada en la mutación constante de las figuras y en la circulación de voces y presencias, antes que en la fijación estable de personajes individuales.

¹ *Fiske Menuco* —denominación en *mapuzugun* de la actual ciudad de General Roca— recupera el nombre originario de la zona y, en la actualidad, su uso se ha ido instalando progresivamente en distintos ámbitos.

La estructura dramática se compone de un prólogo y distintas secuencias narrativas enlazadas por la presencia de un narrador que, más que funcionar únicamente como mediador del relato, introduce un tono evocativo y ceremonial cercano a la coralidad. A través de esta figura, la obra construye un ritmo narrativo que alterna momentos dialogados con pasajes poéticos y descriptivos.

En las primeras secuencias se presenta la relación entre Neuquén y Limay y el encuentro de ambos con Raihue, figura que rápidamente se transforma en el centro del deseo y de la disputa. Más adelante, la aparición del personaje del Viento introduce una dimensión alegórica y fantástica, que desplaza el realismo hacia una dramaturgia de carácter simbólico. El Viento no solo interviene en el conflicto amoroso, sino que encarna una fuerza móvil e inasible que altera el destino de los personajes y modifica el curso de la acción. Del mismo modo, las máscaras que representan a la familia de Raihue refuerzan el carácter ritualizado de la puesta y condensan una autoridad colectiva que regula las decisiones de los jóvenes.

Asimismo, las transformaciones de los personajes en río, viento o flor constituyen transfiguraciones que no funcionan únicamente como recursos metafóricos, sino como operaciones escénicas que desdibujan las fronteras entre cuerpo, territorio y naturaleza. La dramaturgia organiza así una lógica de equivalencias simbólicas, donde el paisaje adquiere dimensión actoral y donde los elementos naturales participan activamente de la construcción del sentido.

En esta línea, *Una leyenda del río Negro* desarrolla una escritura teatral híbrida que combina recursos narrativos, alegóricos y ceremoniales. Aunque conserva una organización secuencial relativamente lineal, cercana a una estructura clásica de inicio, desarrollo y desenlace, la obra desplaza permanentemente esa linealidad mediante imágenes poéticas, voces corales y procedimientos de ritualización escénica.

Los personajes se transforman en río, viento o flor, generando una escritura basada en procesos de transfiguración que desdibujan las fronteras entre naturaleza, corporalidad y espiritualidad. En esta operación, el territorio funciona como paisaje contemplativo, el conflicto este en la relación amorosa. Según los estudios realizados por Laura Mogliani (2006), en este teatro, erigido en bases folklórico-conservadoras, el motor de la acción es el amor, los actos de rebeldía se diluyen, lo sentimental es el elemento característico de esta poética.

La dramaturgia de la obra recupera la matriz narrativa de la leyenda, un género tradicionalmente utilizado para otorgar sentido al origen de elementos naturales y territoriales a partir de relatos asociados a los pueblos indígenas. A partir de esta matriz narrativa, la obra construye una representación en la que los personajes se encuentran profundamente ligados a los elementos del entorno: los cuerpos se transforman en río, flor y viento, mientras la naturaleza adquiere una dimensión espiritual y animista. La puesta reactualiza así un mito fundacional asociado al nacimiento del río Negro y, al mismo tiempo, a la construcción simbólica del territorio rionegrino. En este procedimiento se advierte una operación cercana al indigenismo argentino y al nativismo regionalista de fines del siglo XIX y comienzos del XX, corrientes que incorporaron al indígena como parte del paisaje nacional y de las narrativas identitarias provinciales. Tal como señalan María del Carmen Nicolás Alba (2015) y Lautaro Rivara (2020), el indigenismo argentino tendió a construir una imagen del indígena vinculado a lo mítico, lo telúrico y lo espiritual, muchas veces desligada de su dimensión histórica y política concreta. En este sentido, la obra de Juan Queupan recupera repertorios cosmogónicos y territoriales que, al tiempo que visibilizan elementos culturales mapuche, también dialogan con imaginarios nacionalistas que situaron lo indígena en un pasado legendario y en estrecha relación con la naturaleza.

Dramaturgia rapsódica y memoria mapuche en *Sueños de agua*

En la segunda obra que propongo para observar, *Sueños de agua* (2006), Andrea Despó construye una dramaturgia escénica a partir de la vida de la *maci* María Epul de Cañuqueo, figura reconocida en la memoria oral mapuche de la provincia de Chubut. La *maci* es la guía espiritual del Pueblo Mapuche, quien tiene el don de curar los males físicos y emocionales de las personas. Andrea Despó, teatrista, actriz mapuche *Amelkantufe* [la que representa], es egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes Manuel Belgrano de Neuquén. Formó parte del grupo de teatro independiente Meteatro de Trelew (1997-2013), con el cual sostuvo una sala teatral y realizó diversas producciones, entre ellas, *Sueños de agua* (2006).

En la construcción dramatúrgica de *Sueños de agua*, Andrea Despó recupera elementos de la poesía mapuche de Liliana Ancalao y relatos de la memoria oral de pobladores que conocieron a la *maci* [curandera] María Epul de Cañuqueo, testimonios que habían sido publicados previamente en un libro dedicado a reconstruir su historia de vida. A partir de ese material testimonial, que Despó reelabora escénicamente, la obra articula poesía, canto mapuche, referencias a la medicina ancestral, danza y elementos ceremoniales, configurando una dramaturgia híbrida en la que la oralidad y los repertorios culturales mapuche se integran a la construcción escénica de los personajes de la *maci* [curandera] y su nieta Tuca, ambos representados por la actriz.

La obra no se organiza desde una estructura dramática lineal, sino mediante una composición fragmentaria que articula testimonios, poesía, canto mapuche, danza, relatos orales y elementos ceremoniales. En este sentido, la propuesta amplía la noción tradicional de dramaturgia, desplazando el eje desde el texto dramático hacia una construcción escénica en la que diferentes materiales culturales y sensibles producen sentido de manera conjunta.

La puesta en escena se configura como una reescritura rapsódica, en términos de Jean-Pierre Sarrazac (2013), ya que “zurce” y enlaza materiales heterogéneos provenientes tanto del repertorio teatral como de prácticas culturales mapuche. La oralidad ocupa un lugar central: los testimonios de pobladores de Cerro Negro y alrededores son incorporados como archivo de memoria y adquieren corporalidad en la escena. A su vez, la obra recupera componentes vinculados a la espiritualidad mapuche —el *lawen* [hierbas medicinales], el *rewe* [espacio ceremonial], los sueños, el canto ritual y la figura de la *maci* [curandera]— integrándolos a la construcción poética del acontecimiento teatral.

Uno de los aspectos significativos de la dramaturgia de *Sueños de agua* es el modo en que articula memoria, poesía y sanación, entretejiendo componentes culturales mapuche que son trasladados a la escena mediante una operación metacultural. Entre ellos, se destacan los poemas de Liliana Ancalao, los saberes vinculados a la medicina mapuche, los relatos de la memoria oral y el *purun* [danza mapuche]. La figura de María Epul aparece no solo como curandera, sino también como portadora de un saber ancestral que entra en tensión con las instituciones estatales y con las formas hegemónicas de legitimación del conocimiento. En este sentido, la obra construye una operación metacultural al poner en escena prácticas y concepciones del mundo reconocidas como mapuche, resignificándolas desde una perspectiva de autorrepresentación contemporánea.

Asimismo, la presencia del canto, la danza y los objetos rituales no funciona únicamente como elemento temático o decorativo, sino como procedimiento dramatúrgico que organiza la percepción del espectador y configura una teatralidad atravesada por lo ceremonial y lo espiritual. De este modo, *Sueños de agua* propone una dramaturgia expandida, situada entre memoria oral, ritualidad y escena contemporánea, en la cual lo teatral se constituye como espacio de transmisión cultural y reconstrucción identitaria.

Discusión comparativa: heterogeneidad y expansión de las dramaturgias mapuche contemporáneas

Los materiales analizados permiten observar la heterogeneidad de las dramaturgias mapuche contemporáneas y, al mismo tiempo, ciertas zonas de contacto entre sus procedimientos de construcción escénica. Tanto *Una leyenda del Río Negro* como *Sueños de agua* elaboran teatralidades atravesadas por repertorios culturales mapuche, aunque lo hacen desde estrategias dramáticas y posicionamientos poéticos diferentes. En ambos casos, la dramaturgia excede la noción tradicional de texto dramático cerrado y se configura a partir de procesos de reescritura cultural que articulan oralidad, corporalidad, memoria, música, ritualidad y territorio.

Sin embargo, mientras *Una leyenda del Río Negro* recupera una matriz narrativa ligada a la leyenda y al imaginario indigenista regionalista, organizando su acción desde una estructura relativamente lineal y alegórica, *Sueños de agua* desplaza la organización dramática hacia una composición fragmentaria y rapsódica construida a partir de testimonios, poesía y archivo oral. En la obra de Juan Queupan, la dimensión territorial y cosmogónica aparece ligada a la transformación simbólica de los personajes en elementos naturales, reactualizando un mito fundacional asociado al río Negro. En cambio, en la propuesta de Andrea Despó, la escena se construye desde la memoria oral comunitaria y desde la recuperación de saberes vinculados a la medicina mapuche y a la figura de la *maci* [curandera] como portadora de conocimiento ancestral.

Asimismo, ambas obras realizan operaciones metaculturales, aunque desde perspectivas distintas. *Una leyenda del Río Negro* resignifica elementos asociados históricamente a representaciones folklóricas e indigenistas de lo mapuche, incorporándolos a una teatralidad contemporánea atravesada por lo ceremonial y lo poético. Por su parte, *Sueños de agua* construye una operación de autorrepresentación más directamente vinculada a la memoria comunitaria y a la recuperación de prácticas culturales mapuche desde una perspectiva situada y contemporánea.

En este sentido, el análisis comparativo permite pensar las dramaturgias mapuche contemporáneas no como un conjunto homogéneo de procedimientos o estéticas, sino como un campo diverso de experiencias escénicas que tensionan las categorías teatrales heredadas y producen formas singulares de construcción identitaria, memoria y territorialidad en la escena actual.

Conclusiones parciales

Estos materiales dramáticos construyen sus propuestas escénicas a partir del entrecruzamiento de múltiples repertorios culturales y discursivos. En ellos confluyen elementos provenientes de la literatura nacional, de tradiciones teatrales occidentales junto con memorias orales, cantos, danzas, usos del *mapuzugun* y prácticas ceremoniales mapuche. Estos componentes no aparecen incorporados únicamente como referencias temáticas o identitarias, sino que son reorganizados escénicamente mediante operaciones metaculturales a través de las cuales los colectivos teatrales seleccionan, resignifican y actualizan determinados saberes y prácticas culturales mapuche en el presente.

En este sentido, las dramaturgias mapuche contemporáneas no solo abordan problemáticas vinculadas a la memoria, el territorio, la espiritualidad o la ancestralidad, sino que también producen modos específicos de construcción dramática. A través de procedimientos como la fragmentación narrativa, la circularidad temporal, la irrupción del relato oral y la convivencia entre dimensiones míticas, históricas y ceremoniales, estas prácticas expanden la noción tradicional de dramaturgia entendida exclusivamente como escritura textual. Los relatos orales, el *tayil* [canto], la rogativa, los testimonios y la danza operan, así, no solo como contenidos representados, sino como procedimientos que organizan la acción escénica, el tiempo dramático y la relación con el espectador.

De este modo, las dramaturgias mapuche contemporáneas pueden pensarse como prácticas de reescritura cultural y escénica que articulan oralidad, archivo, memoria comunitaria y experiencia territorial para producir formas teatrales heterogéneas y situadas. Más que constituir un modelo homogéneo de teatralidad, estas experiencias configuran un campo plural de poéticas que tensionan las categorías heredadas del teatro occidental y habilitan otras formas de concebir la escena, la representación y la producción de sentido desde matrices culturales propias.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Gregorio, 1968, *El tronco de oro. Folklore del Neuquén*, Neuquén, Siringa Libros.
Disponible en: <https://mhdlibros.com/?p=1849>.
- BRIONES, Claudia, 2005, “(Meta) cultura del Estado-nación y estado de la (meta) cultura”, en *Jigra de Letras* 4, 1-53.
- DELRIO, Walter, 2005, *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- DESPÓ, Andrea, 2006, *Sueños de agua*. [Manuscrito inédito].
- DUBATTI, Jorge, 2007, *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires, Atuel.
- LARESE ROJA DE GAY, Haydée, 1982, *A jugar con las palabras 5. Mi quinto libro de lectura*, Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata.
- MOGLIANI, Laura, 2006, *El costumbrismo en el teatro argentino. Vol. 1*. [Tesis doctoral], Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1866>.
- NICOLÁS ALBA, María del Carmen, 2015, “La narrativa indigenista en Argentina. Una doble denuncia”, en *Anuales de Literatura Hispanoamericana* 44, 403-432.
- QUEUPAN, Juan, 2009, *Una leyenda del río Negro*. [Manuscrito inédito].
- RIVARA, Lautaro, 2020, “Metáforas de la nación: indigenismo, telurismo y mestizaje en Ricardo Rojas”, *Revista electrónica de estudios latinoamericanos* 8 (70). Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=496461672005>.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, 2013, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México, Paso de Gato.