

Prácticas escénicas mapuche contemporáneas: la voz de Miriam Álvarez. Del relato familiar al escenario: fragmentaciones, sueños y resistencia¹

Ricardo Herrera Rojas²

Estudiante Licenciatura en Teatro

ricardo.herrera.teatro@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-9962-7227>

Abigail Calderón Lastra³

Estudiante Licenciatura en Teatro

abiteatro26@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-6953-4219>

Resumen:

La entrevista a Miriam Álvarez, actriz, dramaturga y docente mapuche, reconstruye su trayectoria artística y política desde la creación del Grupo de Teatro Mapuche *El Katango* hasta la consolidación del concepto de *prácticas escénicas mapuche contemporáneas*. Álvarez describe el proceso de escritura y montaje de *Pewma (Sueños)*, obra que entrelaza relatos familiares, memoria oral y desplazamientos forzados del pueblo mapuche, articulando una poética híbrida entre recursos del teatro occidental y elementos rituales. La conversación aborda su formación teatral, la influencia de la militancia indígena y el desafío de construir un lenguaje escénico propio dentro de la academia.

Palabras clave: Prácticas escénicas Mapuches contemporáneas; identidad Mapuche; descolonización escénica; memoria oral.

Contemporary Mapuche performing arts practices: the voice of Miriam Álvarez. From family narrative to the stage: fragmentations, dreams and resistance

Abstract:

The interview with Miriam Álvarez, Mapuche actress, playwright, and theatre educator, reconstructs her artistic and political trajectory from the creation of the Mapuche Theatre Group *El Katango* to the consolidation of the concept *Contemporary Mapuche Scenic Practices*. Álvarez describes the writing and staging process of *Pewma (Dreams)*, a play that intertwines family narratives, oral memory, and the forced displacements of the Mapuche people, articulating a hybrid poetics between Western theatrical resources and ritual elements. The conversation explores her theatrical training, the influence of indigenous activism, and the challenge of building a decolonial scenic language within academic frameworks.

Keywords: Contemporary scenic Mapuche practices; Mapuche identity; decolonial theatre; oral memory.

¹ Para citar este artículo: Herrero Rojas, Ricardo. Calderón Lastra, Abigail. (2026). Sección: Entrevistas. Prácticas escénicas mapuche contemporáneas: la voz de Miriam Álvarez. Del relato familiar al escenario: fragmentaciones, sueños y resistencia. *El Peldaño-Cuaderno de Teatología*. Enero-Julio 2026, N°26. Julio 2026. pp.124-133.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1588>

Sección: Entrevista. Recepción: 08/05/2026. Aceptación final: 09/06/2026.

² Estudiante Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Provincia de Buenos Aires. Tandil. Argentina.

³ Estudiante Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Provincia de Buenos Aires. Tandil. Argentina.

Entrevista a Miriam Álvarez⁴ por Abigail Calderón Lastra y Ricardo Herrera Rojas, realizada el 24 de febrero de 2026 en el marco del proyecto de investigación "Experimentación Artística en el Teatro Regional" 03/G191, Dir. Mg. Martín Rosso y de Dr. Anabel Paoletta del IPROCAE en el Centro de Investigación Dramática (CID) de la Facultad de Arte-UNCPBA.



Entrevista:

A.C y R.H: -Sobre el proceso de la obra *Pewma*, ¿cómo llegaste a este camino, fue tu primer camino o atravesaste otras formaciones, otros lugares de aprendizaje?

M.A: - Yo tengo un grupo de teatro, que es el grupo de teatro mapuche *El Katango*, que en realidad ahí yo estaba trabajando, yo tenía dos obras antes que ya había escrito y había estrenado, la primera fue *Kay kay egu Xeg xeg*, que son las serpientes: del agua, Kay kay, y de la tierra, Xeg xeg, en Mapudungun, sobre un relato antiguo Mapuche. Esa fue mi primera obra. Después escribí otra obra que es *Tayññ kuify kvpan*. Y, para *Pewma*, entonces en esos dos proyectos, la única actriz directora, dramaturga... la única de teatro era yo. Porque con la gente, mi colectivo, con el que trabajaba en aquel entonces, lo que nos unía era nuestra autoadscripción como en aquel entonces jóvenes Mapuche, hoy ya no tan jóvenes. Pero la gente con la que trabajaba venía de la comunicación, la antropología, la historia, todos estudiantes por ahí ya a punto de recibirnos, pero de teatro era la única. Con *Pewma* entonces lo que decidí hacer fue convocar a alguien de teatro para tener ese diálogo con gente que sepa de lo que estaba hablando y que pudiera fortalecer el grupo de teatro *El Katango*. Entonces convoqué a una actriz que comenzó a trabajar con nosotras y empezamos a ensayar con ella. Yo tenía una idea del texto, de lo que quería escribir.

Nosotros trabajamos esta temática que es la problemática Mapuche. Yo quiero trabajar algo de los Mapuche y no es que tenga un texto dramático, salvo la más reconocida, Luisa Calcumil. Pero yo quería hablar de nosotros, o sea, nosotros los Mapuches jóvenes que vivimos en la ciudad, porque también es verdad que en la cuestión Mapuche hay una cosa todavía, aún hoy, en aquel entonces bastante más, a principios de los 2000, esencialista sobre la identidad, más folklorizada, entonces siempre lo Mapuche, lo indígena, estaba ligado a la zona rural. Y nosotras queríamos hablar de la urbanidad, de qué pasa con nosotras, una

⁴ Miriam Álvarez (Bariloche, Río Negro, Argentina, 1975). Es mapuche. Profesora de teatro (Instituto Universitario Nacional de Arte, IUNA, 2003), actriz, y maestra de teatro (Escuela Provincial de Teatro La Plata, 2000), y Doctora en Artes con mención Teatro (Universidad Nacional de Córdoba, UNC, 2022). Ha desarrollado una trayectoria que articula la práctica escénica con la militancia política y la investigación académica. En 1999 comenzó a trabajar con la organización mapuche Newentuyaiñ dando clases de teatro a niños en comunidades rurales y urbanas de la provincia de Neuquén. Integra la Campaña de Autoafirmación Mapuche Wefkvletuyiñ, coordinando el proyecto de teatro mapuche que dio vida al Grupo de Teatro Mapuche El Katango. Es autora de obras como *Kay kay egu Xeg xeg* (2001), *Tayññ kuify kvpan* (2004), *Pewma* (2007) y *Las Hierbas* (2022). Su trabajo se centra en las prácticas escénicas mapuche contemporáneas, explorando la memoria oral, la identidad urbana indígena y la descolonización cultural. Actualmente trabaja como docente e investigadora en la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), donde dicta las materias de Didáctica del Teatro y Práctica de la Enseñanza I y II e Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano. Como investigadora radica en el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (IIDYPCA) de la UNRN y el CONICET.

generación crecida en la ciudad, pero que a partir más o menos de los 20 nos vamos como autoescribiendo la identidad Mapuche, entendemos que nuestra historia tiene que ver con el pueblo Mapuche. Yo quería hablar de eso. Comencé a escribir borradores, como había hecho con las otras obras, con ideas que tengo para ir armando esta tercera. Convoco esta actriz, empezamos a ensayar con este esqueleto dramático que yo tenía, esta idea que eran *pewmas*, que son estos sueños, que en realidad eran relatos que a mi me había contado mi mamá y que tenía que ver con la vida de ella, que había sido en el campo, cómo después había migrado a un pueblo en la provincia de Río Negro, y de cómo finalmente se viene a Bariloche. Esos relatos como que yo los empecé a conformar en esto que le llamé *pewmas*, que eran sueños.

En estos ensayos que empiezo a tener con Carolina Sorín, que es la actriz que convoco, empiezan a surgir como cuadros, escenas dramáticas —que después, cuando yo volvía de ensayar, seguía escribiendo—. Es como que a partir de una idea empezamos a ensayar y eso mismo retroalimentaba ese texto que yo estaba armando. Después recopilé otros relatos de otras familias, del grupo de teatro *El Katango*, de historias que tenían que ver con los desalojos los desplazamientos obligados. Hoy nos criamos, vivimos en la ciudad, algunos un poco por elección, pero otros porque las familias han sido corridas, desplazadas, obligadas a vivir en otros lugares.

Mientras estaba trabajando en esto, un historiador, que hoy es un amigo, Walter Delrío, publica una tesis doctoral en la que él trabajó con relatos de ancianos en la provincia de Chubut. Y trabajó en la comunidad a la que pertenece mi mamá, la comunidad Mapuche, que hoy se llama Colonia Cushamen. Él recopila esa memoria y levanta en el espacio académico la memoria oral. Es decir, nosotros los historiadores trabajamos con archivos, con papeles, pero también está la memoria oral, lo que la gente cuenta. Y eso también es parte de un archivo histórico, ese relato oral, la memoria oral. Sobre todo pensando que la conquista del desierto no fue hace tanto. En ese momento, estoy hablando de los 90's, se hablaba de 120 años atrás. O sea, que habían viejitos que se acordaban de cosas que les habían contado sus abuelos. Y ese libro, que es *Memorias de expropiación*, yo lo comencé a leer y tomo varios de esos relatos, de gente que cuenta lo que se acuerda, de lo que le han contado sus abuelos sobre lo que fue la conquista del desierto, la mal llamada conquista del “desierto”. Y que son relatos dolorosos. Me pareció muy fortalecedor representar ese silencio. Todo eso que estaba callado, silenciado e invisibilizado, llevarlo a la escena teatral. Un poco así se fue armando el texto, fui armando las escenas y me interesó que fueran dos mujeres, por eso son Carmen y Lauriana, que viven en la ciudad, que son vecinas. Acá ha pasado mucho, bueno, acá en Bariloche. En lo que hoy llamamos Fiske Menuco, que es General Roca (Río Negro), que está a 500 kilómetros de Bariloche, y Viedma, que es la capital de la provincia. Son ciudades —y mucho también en Chubut, otras provincias de Chubut— en las que hay mucha población mapuche, que se han venido del campo y viven en los barrios periféricos y muchos también son vecinos, se conocen del campo.

A estas dos mujeres, yo las situé como en un barrio, eran vecinas, pero además eran primas —que no lo dice el texto—. Pero digamos que el subtexto ahí, lo que a mí me sirvió para alimentar esa dramaturgia, es pensar estas dos mujeres que eran primas, que en realidad tiene que ver también con un relato familiar. Es un relato que me cuenta mi mamá, que es que mi bisabuela, la abuela de mi mamá, que es la que la crió. Ella tenía cerquita, cuando se tienen que ir al pueblo, a su prima y se juntaban a tomar mate y hablaban en Mapudungún. Yo traigo ese recuerdo y lo llevó ahí a la escena. Entonces son estas dos mujeres, de las cuales una, Lauriana, tiene estos *pewmas*, estos sueños, que son las cosas silenciadas. Son esos desplazamientos obligados. Habla de esas fragmentaciones familiares, “yo tenía un hermano y se fue”. “Mi papá se fue de arriero y nunca volvió”. “Mi abuelo se lo llevaron lejos”. O sea,

esas cosas que nos atraviesan a toda la población Mapuche. Esas familias fragmentadas. que no hay una cosa más tradicional que la mamá, el papá y los hijos, criados con los abuelos, criados con los tíos y así tratando de representar esto que les digo que son las fragmentaciones familiares. En síntesis, un poco con todo esto, se tienen como con distintos retazos en parte lo que fue la tesis doctoral publicada en el libro de Walter, los relatos que yo tengo de mi familia, relatos que recopiló de las familias de también otras personas del *Katango*, terminé escribiendo ese texto dramático de ocho escenas. Fue tomando bastante vuelo y vida. Lo representamos muchas veces. Lo hicimos en el campo, con nada de luces. No sé, haciendo un lugarcito y poniendo dos banquitos y representando la obra. Como en festivales, con toda una planta de luces. Bueno, un poco ese fue el recorrido de *Pewma*.

A.C y R.H: -Nos gustaría volver un poco a vos, a tu proceso de formación. Nos gustaría saber cómo era esa Miriam, una Mapuche, que quiere estudiar teatro. ¿Por qué quiere estudiar teatro? ¿Y por qué se sigue formando? ¿Qué es lo que la lleva? ¿Cuáles fueron tus referentes que en algún momento te alimentaron antes de buscar tu propio lenguaje?

M. A.: - De acá de Bariloche, empecé a hacer teatro acá en lo que es la Escuela de Arte Municipal. Acá tenemos una única Escuela de Arte Municipal. Piensa que Bariloche es un lugar turístico, pero los que somos de acá lo vivimos más bien como un lugar de pueblo. Nos conocemos todos, más los que vivimos por ahí en los barrios. Íbamos todos a la Escuela de Arte “La Llave” e íbamos al único lugar que había de deporte. Eran dos lugares. Hoy hay más. La Escuela de Arte sigue siendo una sola. Ahí conocí los talleres de teatro que me fascinan, me encantan. Cuando terminé el quinto año acá en Bariloche, yo no me autoafirmaba como mapuche.

Nosotros acá nos criamos toda la población mapuche muy invisibilizados. Hoy Bariloche sí tiene un discurso más instalado en términos políticos, también por lo que distintas organizaciones políticas, incluso la nuestra en su momento. Hemos peleado para que en Bariloche se reconozca que hay población mapuche. Gracias a estos gobiernos de derecha, ahora somos mapuches terroristas. Porque siempre está esa construcción del otro enemigo. O es folklorizado, que es parte de los bosquecitos y los lagos, o es terrorista. Pero para cuando yo viví mi adolescencia acá y me quise ir a estudiar, no se hablaba de la identidad mapuche. Después estudié en la Escuela de Teatro de La Plata. Yo siempre cuento esto de mis compañeros de la Escuela de Teatro de La Plata, que yo como soy de acá del sur, soy de Bariloche, tener rasgos mapuches es de lo más común. Ahora, cuando me voy a vivir a La Plata, que hay otra idiosincrasia, con la inmigración europea, se ve que llamaba la atención. Mis compañeros, o los que ensayábamos, me decían Pocahontas. Después ya me empezaron a decir, “la India” y yo lo asumía.

Me fui a estudiar con una amiga de acá, de Bariloche, que ella se fue a estudiar antropología a Buenos Aires. Yo estaba en La Plata. Nos veíamos todos los fines de semana, ella se iba a La Plata. Yo terminé la carrera de formación actoral, todo esto con ninguna cuestión vinculada a la identidad mapuche. Y empiezo el Magisterio Teatral, que me encantó. Me encantó la docencia teatral, me encantó descubrir ese mundo. Para cuando estoy haciendo el Magisterio Teatral, mi amiga estaba estudiando Antropología, y yo empiezo a hacerme preguntas por esto de “pero me llaman la India”. Yo sé que soy, mi mamá que se crió en una comunidad mapuche, pero eso estaba silenciado en mi familia. Entonces no es que, empiezo a hacerme esas preguntas, para esto ya tenía creo que 22 años, chicos.

Un día a la clase de mi amiga va, en la carrera de Antropología de la UBA, un militante, un activista político mapuche de una organización mapuche que trabajaba en Buenos Aires, y

tenía como sede en Neuquén y en Buenos Aires. Y él ahí contó todo lo que tiene que ver con lo que fueron los contrafestejos, en la conmemoración de los 500 años que quiso hacer España. Ustedes no habían nacido, pero en 1992 España quiso hacer festejos para decir: “son 500 años que hemos conquistado América”. Esto fue un puntapié para distintas organizaciones indígenas, políticas, a nivel latinoamericano, salen a decir: “tenemos que armar los contrafestejos”, “que hemos sido colonizados, invisibilizados, silenciados”, desde México hasta la Patagonia. En eso la población mapuche, tanto del lado argentino como chileno, se juntan y se arman varias organizaciones políticas mapuche, en 1992. A partir de ahí, siguen trabajando. Esta persona, Miguel Leuman, había comenzado a militar ahí, y para este momento, que sería el 2000, lo invitan —o sea, era una organización política bastante sólida— a la carrera de antropología, de una profesora de mi amiga, a que cuente. Con esta cosa de, “miren, las poblaciones indígenas no están en los libros, son personas... y que lo están peleando... pelean por su territorio”, entonces llevan a alguien, a Miguel para que cuente. Laura, mi amiga, al terminar la charla se le acerca y le dice “yo tengo una amiga que no sabe si es mapuche, y sería bueno que pueda hablar con vos”. Él, muy amable dice “bueno, invítala, vengan un día a tal lugar, charlemos”. Entonces, yo viajo a Buenos Aires, conocemos a Miguel, y nos cuenta... para mi era cómo se abrió un mundo, y fue un poco el que nos sumergió en la militancia. Después terminamos las dos, mi amiga y yo, y ella no es mapuche, es más una gringa, las dos sumergidas en la militancia mapuche, y él fue el que, en el momento en el que yo empiezo también a entrar en crisis y decir pero “soy mapuche y estudio teatro, ¿y qué hago? ¿Cómo digo?. Un antropólogo, uno que es abogado, bueno, pelea por los derechos... y yo... ¿qué voy a hacer?” Y él, siempre muy lúcido, él ya falleció, fue quien me dijo “justamente lo que tenés es una posibilidad, desde lo que vos sabés hacer, tenés que crear algo que no existe”. En aquel entonces a eso le llamábamos teatro mapuche. A partir de esas preguntas, empiezo también a querer meterme en la Academia. Bastantes años más adelante, hago el doctorado. Termino llamándole con esta noción, para poder nombrarnos, para poder decir “esto que hacemos, que es nuevo, que comienza a emerger ahora”, tengo que utilizar un concepto, una categoría, porque la academia es así, no puedo simplemente decir el teatro mapuche, entonces le llamo prácticas escénicas mapuche contemporáneas, bien complejo. Pero fue él el que me animó a que pueda crear algo nuevo, que por supuesto lo hice con mucho temor, con mucha inseguridad, con muchas preguntas, mucho trabajo. Yo tengo 50 años chicos, es todo un recorrido, y estoy muy feliz de haberlo hecho, pero por momentos fue un recorrido complejo, lleno de piedras, muy cuestionada, y bueno, también diciendo “¿será que es por acá lo que tenemos que hacer, realmente esto servirá?”. Hoy realmente estoy, o sea, creo firmemente en que necesitamos la población mapuche y la militancia, también un lenguaje poético, y que eso también es político. Pero bueno, no fue sencillo, un poco así es que llego a este lugar.

A.C y R.H: -¿El magisterio lo hiciste en la Universidad Nacional de las Artes (UNA)?

M. A.: -En la Plata, en la Escuela de Teatro de la Plata. El profesorado lo hice en la UNA, que en ese momento era el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), cuando yo cursé. En el IUNA, hice el profesorado, estaba haciendo también dirección escénica. Me vuelvo a Bariloche, porque yo quería estar más acá y crear mi grupo de teatro, entonces termino el profesorado y me vuelvo a Bariloche y empiezo a trabajar de maestra de teatro, estoy con el grupo de teatro y milito en el colectivo que teníamos de organización política. Viajamos muchísimo a reuniones mapuches, parlamentos que le dicen. Cuando se crea la universidad acá, en el 2008, yo empiezo a trabajar. En el 2010 me surge otra vez el deseo de

decir, “bueno, yo tengo un profesorado, necesito formarme más académicamente”, y me pongo a hacer el Doctorado en Artes en Córdoba.

A.C y R.H: -Al momento que investigas sobre la práctica, que empiezas a redactar para tu doctorado ¿cómo te enfrentaste a, cómo fue manejar la perspectiva colonial que engloba las academias de teatro en Latinoamérica, sobre todo en Argentina?

MA: -Yo ya tenía mi tema, que por supuesto era esto de las prácticas escénicas mapuches. Ya tenía mi director, ya tenía mi co directora, pero a la hora de empezar... justamente lo que vos decís Ricardo... qué bibliografía vas a sostener, qué autores, qué autoras van a sostener esta discusión que quiero dar, fue complejo. Fue complejo llegar a esta categoría que digo, yo al principio hablaba, seguía hablando de teatro mapuche, escena mapuche. En la academia me costó entrar y lo entiendo. Entonces las preguntas que venían hacia mí eran, “bueno, pero ¿por qué decís que estás haciendo teatro mapuche, porque vos sos mapuche y hacés teatro?” Yo tenía que argumentar eso, y me sirvió para después volver y argumentar. Y está bien, porque es así que uno también va armando una discusión sólida. En mi tesis doctoral, sí, tomé a Walter Benjamin, por ejemplo, a Sarrazac, distintos autores. Bueno, analizo el método de análisis en algunas obras, no en todas. Es desde García Barrientos, y yo me tomo de ahí para hablar. En un momento sí tomo, por ejemplo, un libro de Ticio Escobar, de Colombres, que lo que plantean es justamente “si nosotros queremos hablar del arte latinoamericano, ¿a qué autoras recurrimos?” “¿Cómo y con qué perspectiva lo analizamos?” Porque si estamos... por ejemplo, si yo veo una puesta en escena Mapuche y utilizo categorías que devienen de lo colonial, estoy también queriendo imponer un análisis y una mirada a eso que está, entonces, ¿cómo hacer para observar esas puestas en escena? Porque yo en la tesis doctoral no solo analizo mis trabajos sino los de otros colectivos teatrales mapuches que comenzaron a emerger, observar qué preguntas me hace la obra, ahí sale el análisis. No es sencillo, insisto, porque tampoco hay tanto. Por ejemplo Ileana Diéguez, es una de las que tomo y por eso decido también denominar “prácticas escénicas”, porque ella también lo usa para nombrar las hibridaciones. Y a mí me parece que es una responsabilidad de nosotros los docentes instalar discusiones sobre la historia del teatro argentino, que la historia del teatro argentino no sea solo la historia del teatro rioplatense. Y poder ver el norte, el centro y el sur. Textos dramáticos, así como traer más autoras sobre esta nueva perspectiva que les abrió la academia, esto de tener que estar desde un lado con fundamentos, poder discutir y defender.

A.C y R.H: - ¿cuánto crees que influyó atravesar este proceso académico doctoral en tu proceso creativo?

M. A.: -Me sirvió muchísimo, porque yo creo que no solo para crear... Bueno, a ver, estuve parada en la creación bastante años, porque me dediqué bastante a la tesis doctoral. Pero ahora estamos en un proyecto armando una nueva obra. Ya escribí el texto. Porque siempre tenemos esa dinámica. Yo me ocupo de escribir el texto, al no tener textos de las cosas a las que nosotros queremos hablar, entonces, asumo la tarea y lo disfruto muchísimo. Entonces, escribo el texto. Pero, en este nuevo proyecto que estoy escribiendo, y al haber transitado este recorrido académico, sí, efectivamente, me da un lugar en el que tengo más solidez en cuanto a qué quiero poner, algún recurso del teatro de lo absurdo, algún recurso del teatro simbolista. Son los procedimientos poéticos que a mí me interesan, con los que me gusta trabajar. Ahí ya me doy cuenta y voy viendo cuál es la línea que a mí me gusta. Después le dejaré el resto del trabajo a la directora.

A.C y R.H: - Según se menciona en el prólogo de “Pewma - Sueños” estuviste a cargo de la dirección ¿Cómo te relacionas con ese rol dentro de tu propia dramaturgia?

M.A.: -Sí, he dirigido. No es que me sienta directora, pero he dirigido. Sí, *Pewma* la dirigí, la escribí y la actué. Yo creo que eso trae muchas falencias. Creo que si hubiese tenido la posibilidad de que alguien dirigiera la obra se hubiese podido enriquecer bastante más. De allí fue *Tayin̄ kuify kvpan*. Esa segunda obra también la dirigí, la actué y la escribí. Y *Kay kay egu Xeg xeg*, entonces, que fue la primera, solo la escribí y la dirigí, no actué. Observo mi recorrido y digo “tiene un trabajo mucho más aceitado”, porque estaba mirando el trabajo autoral y la puesta en escena. Trabajé ahí por la primera obra con 33 actores, actrices. Todos pertenecientes a la comunidad jurídica. O sea, no eran actores ni actrices profesionales.

A.C y R.H: - ¿Cómo actores, actrices no mapuches se involucran con una dramaturgia mapuche?

M.A.: -El Katango trabaja articuladamente, desde sus inicios, con los otros integrantes del espacio político, que eran antropólogos e historiadoras. Entonces, desde la antropología tomamos lo que es la observación etnográfica. Que es observar a nuestra propia gente. En sus gestos, en su forma de hablar, en su forma de mirar, en palabras que son consecuencia de la mezcla del mapudungún y el español, que tienen que ver con formas particulares de hablar de la población mapuche. Entonces, hacíamos una especie de registro, un archivo. Para decirlo en términos de Taylor, un repertorio de gestos, de corporalidades, para ir armando estos personajes. Porque lo que a mí me interesa siempre es que el público mapuche se vea representado en estas mujeres, por ejemplo, en Carmen y Laureana. Fue difícil con *Pewma*, porque Caro Sorín no es mapuche. Entonces, ella lo que sí, es una gran actriz. Caro hizo un trabajo muy duro de incorporar esa gestualidad, esa forma de hablar, esa caminata, esa mirada, este repertorio gestual, corporal, que yo les digo. Después le incorporamos también la vestimenta más tradicional, que es el *küpam* en la mujer, el *muñolonco*, que es el pañuelo, que hoy no se utiliza tanto, se ha dejado de utilizar, pero hay mujeres que lo utilizan en un sentido más político, pero más de instalar este uso del *muñolonco*. Eran como esos pequeños gestos y accesorios, y después, en algunos momentos, el uso del mapudungun, del idioma, cantos, el *ülkantun*⁵, que es el canto mapuche... El instrumento, vieron que en *Pewma* está el personaje de La Mujer Sagrada con el *kultrún*, que no tiene texto, lo único que hace es tocar el *kultrún*. Ese es el momento en el que lleva a Laureana a esos *pewmas*. Esa conexión con el pasado y el presente. Este pasado que está silenciado, hasta que no lo hables, no va a dejar de querer aparecer todo el tiempo. Y eso, en términos simbólicos, lo representaba el *kultrún*. También el uso de nuestros instrumentos, el uso del idioma. Después hay otras cuestiones, porque tengo formación teatral tradicional, Caro Sorín también, además de que no es mapuche. Entonces lo que terminó haciendo es una hibridación también con esto que yo les decía, con los recursos, los procedimientos poéticos del teatro. El absurdo es un recurso que a mí me gusta mucho, me interesa porque siento como un eco con la situación de posguerra. Por eso el interés con el trabajo del silencio también, me interesa ese recurso. Ese conflicto estático, el que estamos desplazándonos y no vamos a ningún lado,

⁵ O ül, es un canto tradicional mapuche. Una forma de transmisión de la lengua y la cultura mapuche desde tiempo ancestrales. Estos cantos son una expresión cultural que se ha mantenido vigente a lo largo de los años, presentando variaciones según el lugar y contexto en el que se desarrollan. Es una expresión que permite manifestar sentimientos y emociones, y es considerado un arte que se desarrolla en el momento, creando el canto sobre la base de ritmos y entonaciones.

porque estamos en nuestro lugar, pero no es nuestro lugar, porque somos extranjeros dentro de nuestro propio territorio.

Esas cosas son las que me interesan. Por lo tanto, hay una hibridación entre los procedimientos poéticos teatrales y nuestros cantos, nuestro idioma, nuestra vestimenta, nuestros gestos. Hay ahí un cruce.



Imagen El Katango presentando la obra *Pewma* en una comunidad rural. Extraída de <https://www.digitalexhibitions.manchester.ac.uk/s/carla-es/page/el-katango>

A.C y R.H.: - ¿Por qué al personaje de *La Mujer Sagrada* no nombrarlo directamente como una *machi*? ¿Son personajes distintos?

M.A.: -No la pensamos como una. Tenemos mucho respeto con las autoridades. La *machi* es una autoridad religiosa. Entonces poner una *machi* y que esta estuviera silenciada podría haber sido, porque de hecho de este lado, en el *Puelmapu*, como le decimos nosotros al territorio argentino, las *machis* han sido asesinadas. Distinto al *Gulumapu*, al territorio que hoy es Chile, donde, al día de hoy, hay muchas *machis*. Pero no lo pensamos honestamente como *machi*. Pero también creo que quedó por el respeto a la autoridad original, a la autoridad espiritual. Así quedó como ese personaje de *La Mujer Sagrada*, que sería bastante sinónimo de *machi*. Igual la obra utiliza palabras mapuche, utiliza conceptos... ¿por qué no ponerle *machi* a la mujer sagrada?...

Nosotros tenemos también mucha mirada de las organizaciones políticas mapuche. Entonces también somos muy respetuosos con eso, y no solo de las organizaciones políticas, sino también de nuestros ancianos y nuestras ancianas. Porque queremos seguir vinculándonos. Vivimos en la ciudad y queremos hacer teatro, y queremos viajar en festivales. A mí me

interesa lo político de esto. Entonces quiero estar en vínculo con las comunidades, con... Por ejemplo, me acuerdo cuando fuimos a una de las comunidades a hacer *Pewma* con Caro, estábamos nerviosas porque estaba el *Longko* de esa comunidad. Y sabíamos que nos iba a observar, que ahí había una persona no mapuche haciendo de mapuche. Entonces la hicimos... Más que hay algunas comunidades que son muy celosas de su identidad. Por eso también, digo, ponerle *machi* hubiese sido meternos en un terreno arenoso. Algo que por ahí fuimos descubriendo, en el transcurso de la construcción del trabajo, fue esto que se ve muy claro en *Pewma*, que es el cuidado y el respeto por la narrativa de esta comunidad, que es algo que quizás en las construcciones dramáticas occidentales o canónicas no se ve. Que se ven, quizás, solamente como construcciones ficcionales, y acá hay algo de no poder negar que uno está haciendo “eco de una historia”, de una cultura, de una comunidad.

A.C y R.H: -¿Cómo interfiere el carácter testimonial, ya que vos te tomaste de este trabajo de Walter Delrio, para la construcción de esos personajes? Porque no es algo desligado a una experiencia real, entonces creo que ahí debe tener un lugar importante. ¿Existió por ahí la situación de tener que pedir algún permiso o algo de ese tipo?

M.A.: -No, en cuanto a permiso no. Con Walter somos amigos, es mi jefe ahora, trabajamos juntos en el Instituto donde yo estoy, donde hago investigación en la universidad. Él es el director del instituto. Pero no, yo lo que hago es que tomo cosas del libro, doy cuenta de eso, porque para mí fue muy inspirador, pero no necesité en absoluto pedir permiso, para nada. Con esto que vos traés, Abi, de la cuestión del testimonio y de lo ficcional, que son relatos que yo tomé, relatos de historias que son reales, de lo que la gente recuerda que le pasó a su familia ara elaborar una ficcionalización también. En algún momento trabajé con una colega de Chile que estudió en Valparaíso, Paula González Seguel, que trabaja en teatro documental. Ella me decía, “bueno, pero entonces lo que vos estás haciendo es parecido a lo que yo hago, que es teatro documental”. Ella ha trabajado con gente en Chile, gente no mapuche, que cuentan sus historias, dan cuenta de sus testimonios. Yo no creo que esta categoría pueda aplicarse a nuestro caso porque hay construcciones ficcionales, digo, porque éramos Caro y yo, en personaje, contando las historias de muchas de nuestra gente.

A.C y R.H: - Desde qué lugar crees que se genera una poética propia, que decís “esto solamente lo tiene mi teatro”... o no sé si solamente lo tenga tu teatro, porque a lo mejor vos lo ves en otras dramaturgias que también tocan temáticas indigenistas, o sea, formas de hacer que se van repitiendo, ¿cuáles son?

M.A.: -Sí, yo creo que comienza a haber, esto que digo en la tesis doctoral, un corpus dramático mapuche y que hay un patrón, ya que en la mayoría de las obras hay un uso del mapudungun. Hay una utilización de los relatos orales, de nuestros instrumentos mapuches, en algunos casos de las danzas. Bueno, nosotros hacemos al final, en *Pewma*, un pequeño *purun*, una danza. Pero hay otras obras, por ejemplo, *Sueños de Agua*, que utiliza bastante la danza mapuche, el *purun*. A mí me parece que es un teatro emergente. Así como *Pewma* del *Katango*, como otros colectivos teatrales, como el de *lamngen*, Soraya Maicoño, o Andrea Despó... bueno, otros colectivos teatrales mapuche... nos vamos conformando y vamos armando esto que yo di en llamar *prácticas escénicas mapuche contemporáneas* y, hasta ahora ver si llego a una categoría un poco más simple, donde hay una hibridación de procedimientos poéticos del teatro tradicional, y lo que tiene que ver puntualmente con nuestros recursos devenidos de nuestro pueblo: el canto, el idioma, las danzas, los gestos.

Hasta el momento yo no tengo armada una sistematización, yo construyo mis obras de manera muy lenta y vamos entre escribiendo el texto y explorando la escena, en términos prácticos de cómo trabajar actoralmente con alguien no mapuche que quiera trabajar esta técnica, no hay una manera. Capaz que con el tiempo, con los años, lo logremos.

A.C y R.H: - ¿cómo es para vos producir ese tipo de teatro en el siglo XXI? ¿Cómo es insertarse en un mundo con términos o conceptos que no abrazan a las periferias, quienes están por fuera de la hegemonía? Porque viene a ser un estilo sumamente disruptivo.

M.A.: -Sí, para mí, es lo que hay que hacer. Es lo que tenemos que hacer. Sobre todo nosotros, que nos dedicamos al teatro en estos lugares. Para instalar el tema, por ejemplo, podría ser ir e instalar nuestra obra en Buenos Aires, pero me parece que es importante que veamos y observemos nuestro lugares, ver qué necesitamos nosotros en nuestro contexto, en este lugar. Qué teatro necesita Bariloche, o Tandil, por ejemplo. Es lo que yo entiendo que hay que hacer. Si bien para nosotros en su momento fue difícil, creo que hoy estamos más instalados en la academia y me parece que debemos revisar cómo damos Historia del Teatro Argentino, porque vieron que comienza con la gauchesca, que aparece la figura del gaucho, ahí es donde yo creo que es responsabilidad nuestra, de nosotros los docentes, de empezar a revisar ese discurso. La historia del teatro argentino comienza con la representación de Juan Moreira en 1884, 1886 que es la escrita, la primera fue en el circo. 1885 comienza la conquista del desierto, un momento importantísimo para empezar a cuestionarse a qué le llamamos Historia del Teatro Argentino, qué es la Argentina. Ahí me parece que hay que empezar a hablar de las comunidades indígenas. Sí nosotros, quienes vivimos en la Patagonia, vamos a ver el Juan Moreira sin tener en cuenta lo que pasó con el pueblo mapuche, los pongo a leer a Luisa Calcumil. Pero me parece, tratando de cerrar... desde el momento en que mi amigo Miguel me animó a irrumpir y decir “bueno me tengo que hacer cargo de que lo que hay que hacer es algo que no está”, con todo lo que implica, pero es la manera de instalar algo nuevo, me parece que hay que pensar y crear nuevas cosas justamente para irrumpir en lo canónico.

A.C y R.H: -Sí. Muchas gracias, Miriam, por tu tiempo.

M.A.: -Un placer. Un gusto conocerlos, que estén muy bien.

A.C y R.H: -Igualmente. Adiós.