

# Poéticas de la otredad en la dramaturgia argentina: un estudio comparado de las regiones Patagonia y Noroeste (1983-2008)

Autor:

**Tossi, Mauricio A.**

Tutor:

**Dubatti, Jorge**

**2021**

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***Poéticas de la otredad en la  
dramaturgia argentina: un estudio  
comparado de las regiones Patagonia y  
Noroeste (1983-2008)***

Tesis para optar por el título de Doctor por la Universidad de  
Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes

Doctorando:

**Mauricio A. Tossi**

Director de tesis y Consejero de estudios:

**Dr. Jorge Dubatti**

CABA, marzo de 2021.

## ÍNDICE GENERAL

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....   | 6   |
| I.    Formulación del objeto-problema.....  | 7   |
| II.   Estado actual del tema.....   | 21  |
| III.  Objetivos e hipótesis.....  | 32  |
| IV.  Estructura general de la tesis.....  | 34  |
| <br>  |     |
| <b>CAPÍTULO N° 1: DESLINDES TEÓRICO-METODOLÓGICOS</b> .....   | 37  |
| 1.1. Los procesos de regionalización: planos históricos y territoriales.....                                  | 38  |
| 1.1.1. Debates sobre historiografía regional: las escalas entrelazadas.....                                   | 39  |
| 1.1.2. El constructo región: ordenamientos territoriales, zonas y retículas.....                              | 42  |
| 1.2. La regionalización teatral: un <i>locus</i> poético-diferencial, comparado y nodal.....                  | 47  |
| 1.2.1. La región teatral como un constructo imaginario descosificado.....                                     | 55  |
| 1.2.2. Cartografías teatrales comparadas: los nodos poético-regionales.....                                   | 59  |
| 1.3. Hacia una poética dramaturgica de la otredad.....  | 63  |
| 1.3.1. La dramaturgia y sus dimensiones de análisis.....  | 64  |
| 1.3.2. La otredad: mojonos nocionales.....  | 70  |
| 1.4. Eslabones de una alteridad histórica: del “teatro del interior” al teatro con “voluntad de otredad”..... | 82  |
| 1.4.1. El primer trazado: la orilla integrada al centro.....  | 83  |
| 1.4.2. El segundo trazado: el centro desteta a la orilla.....   | 87  |
| 1.4.3. El tercer trazado: la autoadscripción “salvaje” de la orilla.....                                      | 91  |
| 1.5. Hacia un teatro con “voluntad de otredad”.....   | 96  |
| 1.6. Criterios de selección y composición del <i>corpus</i> dramaturgico.....                                 | 99  |
| <br>  |     |
| <b>CAPÍTULO N° 2: LA VOLUNTAD DE OTREDAD EN LAS COORDENADAS DRAMATÚRGICAS DE LO SUBJETIVO</b> .....           | 104 |
| 2.1. Subjetividad, otredad y representación.....  | 104 |
| 2.2. Las figuraciones contraesencialistas y dislocadas.....   | 109 |
| 2.2.1. <i>Rosas de sal</i> y <i>Es bueno mirarse en la propia sombra</i> : la sutura testimonial.....         | 110 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.3. Las alteridades históricas en clave yoica: aboriginalidad y autoficción.....           | 128 |
| 2.3.1. Memoria herida y autoficción teatral.....  | 132 |
| 2.3.2. <i>Jamuychis...</i> o el grito silenciado.....                                       | 138 |
| 2.3.3. <i>Pewma-sueños</i> o la herida silenciada.....                                      | 144 |
| 2.4. Las figuraciones de los otros-residuales.....  | 150 |
| 2.4.1. Solidaridades poéticas frente a la otredad.....                                      | 155 |
| 2.4.2. <i>Limpieza y Viejos hospitales</i> : la abyección/exclusión institucionalizada..... | 162 |
| 2.5. Conclusiones parciales.....  | 181 |

**CAPÍTULO N° 3: LA VOLUNTAD DE OTREDAD EN LAS COORDENADAS DRAMATÚRGICAS DEL TIEMPO.....183**

|  |     |
|--|-----|
| 3.1. El tiempo fundacional e integrador: un grillete histórico-imaginario.....                         | 183 |
| 3.2. Refiguraciones dramatúrgicas: el tiempo fundacional prosopográfico.....                           | 188 |
| 3.2.1. <i>Pioneros y El jardín de piedra</i> : los tiempos escamados.....                              | 190 |
| 3.2.2. <i>Chaneton y Aprendiz de hombre</i> : el tiempo utópico del intelectual de provincia.....      | 203 |
| 3.3. El tiempo-otro de la refundación colectiva: <i>La aldea de Refasí y Los juegos de Pedro</i> ..... | 223 |
| 3.4. Las alteridades históricas en clave docudramática.....  | 231 |
| 3.4.1. El docudrama como estrategia poético-nodal.....   | 232 |
| 3.4.2. <i>Hacha y quebracho</i> : la contratextualidad historiográfica.....                            | 238 |
| 3.4.3. <i>El Maruchito...</i> : la potencialidad del anacronismo.....                                  | 250 |
| 3.5. Conclusiones parciales.....   | 262 |

**CAPÍTULO N° 4: LA VOLUNTAD DE OTREDAD EN LAS COORDENADAS DRAMATÚRGICAS DEL ESPACIO.....265**

|  |     |
|--|-----|
| 4.1. Las locaciones escénicas de los espacios-otros: nociones operativas.....                                    | 266 |
| 4.2. <i>Chingoil cómpani y ¡Ay, Riquelme!</i> ...: translocaciones poéticas de las desertizaciones sociales..... | 272 |
| 4.3. La otredad de las fronteras interiores.....   | 291 |
| 4.3.1. <i>El sueño inmóvil y Bálsamo</i> : las fronteras donde los días se repiten.....                          | 295 |
| 4.3.2. <i>Camino de cornisa y El ombligo del sol</i> : las fronteras alquímico-maravillosas.....                 | 309 |

|   |            |
|---|------------|
| 4.4. Reflexiones dramáticas sobre el espacio regional: un discurso con voluntad de otredad.....   | 325        |
| 4.4.1. El debate sobre el centro y la periferia: un <i>locus</i> con límites y posibilidades..... | 327        |
| 4.4.2. Las relaciones entre espacio regional, lenguaje y escopicidad.....                         | 335        |
| 4.5. Conclusiones parciales.....  | 350        |
| <br>  |            |
| <b>CONCLUSIONES GENERALES.....</b>  | <b>352</b> |
| <br>  |            |
| <b>BIBLIOGRAFÍA CITADA.....</b>   | <b>361</b> |

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a los/as dramaturgos/as de la Patagonia y del Noroeste argentinos porque a través de sus sensibles prácticas artísticas he aprendido, entre otras cosas, a observar a nuestro país como un potente entramado de tierras-otras “en movimiento”.

Sumo a este reconocimiento a mis colegas de la Universidad Nacional de Tucumán, de la Universidad Nacional de Río Negro y del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires, porque en las distintas instancias laborales compartidas durante los últimos años me han posibilitado capitalizar pensamientos, afectos y recorridos varios. En este plano, quiero mencionar de manera particular a Jorge Dubatti –director de esta tesis– por su incansable generosidad y confianza laboral, a Patricia García, Griselda Barale, Natacha Koss, Carlos Pacheco, Miriam Álvarez, Paula Tabachnik, Viviana Diez, Alicia Nudler, Adrián Porcel de Peralta, Nora Pessolano, Ana Lía Gabrieloni y Pascual Masullo, porque con el derroche de sus gestos creativos e intelectuales han contribuido –de manera directa o indirecta– a la concreción de este trabajo de investigación.

Finalmente, agradezco los aportes institucionales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y de la Universidad Argentina de la Empresa.

## INTRODUCCIÓN:

### DEL RIGOR EN LA CIENCIA

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: VIAJES DE VARONES PRUDENTES, LIBRO CUARTO, CAP. XLV, LÉRIDA, 1658.

Jorge Luis Borges, *El hacedor* [1960].

Las persistentes asimetrías regionales en la historiografía del teatro argentino han sumado un párrafo más a la parábola borgiana citada en el epígrafe, pues se ha intentado –con lucidez epistemológica– hacer coincidir los “mapas” del teatro nacional con los “territorios” del teatro argentino. A pesar de estos esfuerzos, la fallida –e intelectualmente provocadora– cartografía elaborada hasta la fecha integra los restos de aquel mapa insatisfecho. De este modo, el desafío de los “Varones prudentes” del siglo XVII sigue latente y diseña nuevos horizontes: ¿cómo construir una teoría e historia del teatro argentino que represente de manera cabal las divergencias del territorio nacional y, al mismo tiempo, no se convierta en una cartografía desmesurada o, peor, condenada a formar parte de las “reliquias” del desierto?

En correlación con este interrogante, a partir del regreso a la democracia en el año 1983, se ha registrado en la mayoría de las provincias una notoria tendencia a la reflexión identitaria del teatro local, manifestada en ensayos conceptuales y estéticos, compilaciones dramatúrgicas, ediciones de entrevistas a artistas y críticas periodísticas que, entre otros fines, buscan reconocer, diferenciar y objetivar sus concepciones escénicas desde una mirada intrarregional en contraste con la dislocación de los mapas vigentes.

Un factor común –implícito y activo– que poseen estas multiformes búsquedas de artistas y estudiosos de las provincias es lo que en este estudio

denominaremos las discusiones sobre el “otro interior” de la escena nacional; es decir, un debate sobre la homogenización cultural expresada en el ideograma “teatro del interior” y en sus consecuentes discursos de alteridad, los que son refutados o resemantizados desde las prácticas teatrales regionales a través de la composición de poéticas sobre una otredad-diversa.

Por consiguiente, la presente investigación articula los lineamientos conceptuales y metodológicos de la teoría e historiografía del teatro con otras disciplinas sociales y humanas (sociología y antropología de la cultura, geografía de lo imaginario y literatura comparada) que permitan –sin caer en simplificaciones o reduccionismos conceptuales– abordar la “complejidad” (Morin, 1994) de los discursos y las prácticas dramáticas “interregionales”.

Para alcanzar esta meta, la tesis propone un estudio dramático-comparado de dos mapas teatrales de la República Argentina que, hasta la fecha, no han sido abordados de manera dialógica, integral y sistemática; pues, nos interesa indagar en las formaciones poéticas y en las representaciones de otredad elaboradas por las dramaturgias de la Patagonia y del Noroeste, en una fase temporal delimitada estratégicamente: 1983-2008.

## **I. FORMULACIÓN DEL OBJETO-PROBLEMA**

La historiografía del teatro argentino ha generado durante las últimas décadas diversos encuadres teóricos y metodológicos que, entre otros efectos, aportaron a sus procesos de autonomía o consolidación disciplinar. A pesar de estos importantes resultados, son múltiples los retos que exponen estos avances, por ejemplo, la aplicación de modelos conceptuales que funcionan a partir de lo que podríamos llamar una “epistemología similar”, vale decir, esquemas gnoseológicos elaborados y contrastados en específicas dimensiones geoculturales que, sin la desobediencia conceptual necesaria ni el establecimiento de una lógica diferencial que garantice el reconocimiento de lo “otro”, se convierten en modelos de pensamiento miméticos, destinados a la formalización de objetos de estudios homogéneos y simétricos. En suma, por el ejercicio de una epistemología similar, se vulnera la vigilancia epistémica requerida en toda disciplina social, al sintetizar la producción de conocimientos artísticos en el empirismo de la comprobación de lo ya contrastado en otras territorialidades históricas (Bourdieu, 2008, p. 84).



Este desafío gnoseológico –directamente correlacionado con otras ramas de las ciencias humanas– posee en la historiografía del teatro argentino un eje o vector central: los debates sobre la regionalización y su correlativa construcción de un “otro interior”.

En efecto, desde sus primeros programas a comienzos del siglo XX, la historia del teatro nacional ha omitido un estudio exhaustivo sobre la regionalización, al instituir –en un alto porcentaje de investigaciones– una epistemología similar o, en el peor de los casos, al instaurar un silenciamiento sistemático de las prácticas escénicas no-centrales que, en términos de Juan Villegas (2005, pp. 25-26), pueden definirse como discursos historiográficos marginales y/o subyugados.

De este modo, podemos reconocer la ausencia de una cartografía teatral compleja al tomar como punto de partida las tres fases historiográficas claramente discriminadas por Osvaldo Pellettieri (2005, pp. 13-21). Según este autor, los estudios histórico-teatrales de Argentina poseen una etapa inicial o “impresionista”, caracterizados por los trabajos académicos de Mariano Bosch, editados entre 1904 y 1929. En este caso, a pesar de la riqueza de datos, fuentes y hechos documentados o de inaugurar el campo disciplinar propiamente dicho, no se evidencian criterios de periodización o regionalización; por el contrario, sus ensayos se focalizan en puntos de vista subjetivos, con selección de temas y fenómenos artísticos discriminados –según Pellettieri– por “apreciaciones emocionales” que operan como parámetros de interpretación. Así, sus programas editoriales se asocian con la “nacionalización de la cultura” (p. 15), una estrategia acorde a los proyectos intelectuales del período.

En segundo lugar, Pellettieri ubica a los trabajos de Ernesto Morales, Arturo Berenguer Carisomo, Luis Ordaz, entre otros historiadores de la década de 1940 en una fase “historicista”, por su tendencia a las opciones biográficas y a las cronologías sin fundamentos poéticos rigurosos. En estas bibliografías tampoco se cimientan “distinciones culturales” (Bourdieu, 2003, p. 94) pertinentes a los complejos procesos de regionalización de la República Argentina. Sin embargo, en esta etapa se configuran las primeras bases epistemológicas de la disciplina, especialmente con los aportes de Luis Ordaz, por las periodizaciones diseñadas, los estudios sobre teatro popular y teatro independiente, además del reconocimiento estético de autores que, desde marcos reflexivos previos, no formaban parte de los cánones dramáticos.

Entre las décadas de 1950 y 1980 –período caracterizado por el hostigamiento autoritario o la implementación de ciclos dictatoriales que impactan notoriamente en los distintos campos intelectuales del país– se suspenden los proyectos de una historiografía del teatro nacional, entendidos como programas gnoseológicos fundados en las categorías de unicidad, singularidad y preteridad (Pellettieri, 2005, p. 16). No obstante, durante los citados años se interactúa con un amplio espectro de teorías y metodologías que permiten, desde el retorno a la democracia, un paulatino resurgimiento de la disciplina y su correlativa reactualización epistémica. Según Pellettieri, a partir de ese momento se constituye una tercera fase, denominada por él “neohistoricismo”. En este encuadre se incorpora por primera vez a los discursos historiográficos un criterio de regionalización estructural del teatro argentino, al generar –desde el año 1997– un proyecto colectivo con diversos grupos de investigadores que representan a la mayoría de las provincias del país y asumen como marco institucional al Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), coordinado por el propio Pellettieri en la Universidad de Buenos Aires. Así, durante los años 2005 y 2007, se editan los libros *Historia del teatro argentino en las provincias*, tomo I y II, respectivamente.<sup>1</sup> En estos valiosos e inaugurales compendios bibliográficos, decenas de historiadores de las diversas regiones de la República Argentina recuperan la tradición de una historiografía nacional del teatro, concretada mediante la afiliación a un programa gnoseológico preestablecido: la teoría y metodología de los sistemas teatrales, concebida por Osvaldo Pellettieri para el campo escénico de la ciudad de Buenos Aires.

Ha transcurrido más de una década de la edición de este innovador proyecto, en cuya base metodológica se anida un criterio de regionalización para la historiografía teatral argentino que, por fin, ofrece respuestas a cuestionamientos conceptuales y político-identitarios. Por efecto del tiempo transcurrido, pero fundamentalmente por el avance y despliegue de nuevas corrientes teóricas que enriquecen esta tercera fase, podemos hoy reflexionar sobre el mencionado “criterio de regionalización” aplicado a este y otros lineamientos de estudios escénicos.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Los aportes específicos de estos dos libros a nuestro tema se detallarán en el apartado “Estado actual de la cuestión”.

<sup>2</sup> Otro estudio relevante es el que ha realizado la investigadora Beatriz Seibel (2002). En este caso, la regionalización es una provincialización puesta en diálogo exclusivamente con las acciones de la zona central. Por ejemplo, al término de cada subcapítulo de la cronología, se incorporan datos sobre las escenas provinciales, aunque muchas veces se restringe este apartado a las actividades teatrales de compañías o agentes porteños o extranjeros que giran por esas localidades del “interior”.

De manera puntual, nos referimos al criterio de “provincialización” como una de las formas tradicionales de regionalización, en el cual se condensan –desde nuestro punto de vista– una serie de interrogantes que argumentan a favor del presente objeto-problema.

En primer lugar, las divisiones provinciales como criterio de regionalización reaniman –como ya se dijo– la parábola borgiana que hemos citado a modo de epígrafe, pues, ¿los estudios teatrales sobre las provincias son “equivalentes” a la disposición territorial asignada jurídicamente a dicha región o, en realidad, las investigaciones se concentran/acotan en una zona específica, por ejemplo, en la capital u otra localidad? ¿Este análisis metonímico –en tanto, parte de un todo prefigurado– puede ser entendido como metáfora del “teatro jujeño”? Esta regionalización del objeto de estudio, acaso, ¿reproduce en el marco de lo provincial nuevas asimetrías entre centro/periferia? En suma, ¿cómo se puede distinguir entre la “provincia” como una delimitación geopolítico-administrativa y la “región” como un *locus* de enunciación diferencial, dinámica e inestable por su configuración imaginaria e histórico-identitaria? Es pertinente aclarar que estos cuestionamientos no impugnan los valiosos progresos disciplinares realizados – hasta la fecha– en la historia y teoría del teatro con perspectiva “provincial”. Por el contrario, es la madurez y potencialidad de estos aportes los que admiten avanzar en formulaciones complejas.

En segundo lugar, una noción de provincia cristalizada, esto es, sin capacidad de cohesión entre lo zonal/fijo y lo reticular/red, posee otro riesgo reproductivo: reactualizar los procesos formativos de la Nación homogénea del positivismo decimonónico. En efecto, la unificación del territorio nacional a través de las dispares y asimétricas instancias de provincialización –un proyecto vigente hasta nuestros días y, como veremos más adelante, con productividad en el ejercicio contemporáneo de las políticas artísticas del Estado– remite a los centralismos fundacionales, esto es, una lógica cultural en la que el “centro articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrifugamente hacia él mismo” (Heredia, 2007, p. 160), asignándole a la provincia una funcionalidad concerniente –casi de manera exclusiva– con las fronteras internas o las modernizaciones periféricas, cercana a la concepción de alteridad enunciada como el “Otro interior de la Nación” (Ocampo, 2005, p. 13). Por consiguiente, urge revisar la noción de provincia

aplicada a los análisis dramaturgicos, junto con las connotaciones poético-identitarias de una regionalización dinámica.<sup>3</sup>

En síntesis, a partir de estos ejes problemáticos generales, nos proponemos reflexionar sobre los procesos de regionalización y de alterización en la historia del teatro argentino sin la reproducción de una epistemología símil, proveniente de la contrastación mimética de los fenómenos teatrales hegemónicos. Para su desarrollo, buscamos poner en diálogo dos o más territorialidades distantes y disímiles entre sí, pero con idéntica tradición marginal en la teoría escénica denominada “nacional”. Nos referimos a una indagación exhaustiva, sistemática y comparatista de las dramaturgias “intrarregionales” e “interregionales”, con diagramaciones que fracturen la lógica centro/periferia, en este caso, aludimos al dialogismo entre la Patagonia y el Noroeste argentinos, un diseño cartográfico sin precedentes en los estudios teatrales.

#### **I. a. ACOTAMIENTO OBJETUAL:**

El debate sobre la dialéctica de un pensamiento/acción localizado ha obtenido, en las últimas décadas, numerosos despliegues nocionales y metodológicos, especialmente en la teoría de los estudios culturales, la literatura y las artes visuales (Cfr. Mellado, 2010; Demaría, 2014; Martínez, 2015; Acha, Colombres y Escobar, 1991). Por lo tanto, siguiendo las investigaciones de los autores que se han ocupado de este tema –algunos de ellos serán referenciados en nuestro marco teórico– es factible asumir un desafío común: las bases epistémicas de una historiografía por venir, un programa intelectual que, entre otras metas, busca dislocar uno de los semblantes del itinerario teórico recorrido en los últimos años, esto es, pasar de una historiografía con tendencia homogeneizante y centralizada hacia una reedición atomizada del estudio de casos provinciales, en la que “lo local de lo local” funda una nueva desproporción o asimetría. Así, el

---

<sup>3</sup> En suma, optar por un criterio de provincialización en un estudio integral de las teatralidades argentinas requiere, además, contemplar que los procesos provincialización en nuestro país han sido asimétricos y divergentes, por lo tanto, se exponen variables históricas e imaginarias que exigen un análisis. De manera puntual, nos referimos a las ambivalentes instancias de provincialización de la región Patagonia y de algunas zonas del Norte Grande, un proceso objetivado en términos generales entre los años 1951 y 1955, es decir, se inició durante las presidencias de J. D. Perón y se obtuvo por el golpe de Estado de la Revolución Libertadora. A partir de 1958, en el marco de la presidencia de Arturo Frondizi, este proceso inconcluso ratificará las leyes n° 14294, n° 14408, entre otras. Independientemente de estos vaivenes institucionales, la provincialización de efectuó en tres momentos: Chaco y La Pampa (1951); Misiones (1953); Formosa, Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz o llamada en ese momento provincia de Patagonia (1955). La provincialización de Tierra del Fuego se obtendrá recién en 1990, por Ley n° 23775. Para ahondar en este tema historiográfico, véase: Ruffini y Blacha (2013).

“teatro de provincia” –esto es, el modo de regionalización con mayor alcance y asiduidad disciplinar– corre el riesgo en algunos casos de concebirse como parte o segmento de la “patria chica”, según las coordenadas intersubjetivas de un “otro interior”.<sup>4</sup>

Comprender y asumir esta advertencia epistemológica emitida desde disciplinas complementarias o auxiliares a los Estudios Teatrales implica reconocer, entre otras variables, la trayectoria de lo que Pablo Heredia (2007) ha descrito como un “proyecto intelectual homogeneizador”, forjado en nuestro Estado/Nación desde el siglo XIX, consolidado por los principales agentes culturales del Centenario y, luego, actualizado por diversos mecanismos de reproducción ideológica hasta la década de 1960 o, incluso, con remanentes discursivos que llegan hasta nuestros días.

Este proyecto intelectual homogeneizador es el que funda el concepto de “frontera interior” y su posterior extensión a las nociones de literatura del interior, arte del interior o, en nuestro caso, teatro del interior. Dicho programa político-cultural se define por una serie de operaciones nacionalistas, siendo el regionalismo de fronteras internas una de sus variantes dentro de las concepciones criollistas.

Desde este punto de vista, la histórica categoría de “provincias del interior” fue elaborada –siguiendo el concepto de Raymond Williams (1997, p. 137)– como una “tradición selectiva”, pues el discurso metropolitano conformó una versión intencionalmente figurativa del pasado y, a su vez, formalizó un presente y un futuro preconfigurados, los que resultaron operativos a su diagnóstico de los procesos culturales. De este modo, la región o las regiones –en nuestro caso, las territorialidades teatrales del norte y sur del país– tendrían ineludiblemente una relación de dependencia identitaria con lo capitalino/portuario, de modo tal que el punto neurálgico de su estudio estaría condicionado por la mirada legitimante del “centro” y por su representación como una diferencia que le garantiza a la metrópolis su alteridad.

Por ejemplo, en la historiografía del teatro del noroeste argentino, hallamos este posicionamiento frente a las denotaciones del “teatro del interior” salteño, generalmente clasificado como insuficiente, inconstante y asistemático, o

---

<sup>4</sup> Tal como se ha indicado previamente, esta posición reflexiva no implica, bajo ningún criterio, refutar o desvalorizar los innovadores estudios teatrales sobre las provincias que se han escrito en los últimos años. Por el contrario, nuestra intención es buscar una alternativa metodológica que avance en nuevas problemáticas territoriales y propicie vinculaciones poéticas superadoras del eje centro/periferia, lo cual solo es posible de realizar siguiendo los resultados obtenidos en las destacadas investigaciones provinciales.

caracterizado por la ausencia de una dramaturgia consolidada o de una productividad escénica móvil. Vale decir, se le adjudica a la escena salteña la homogeneizadora axiología que, por extensión, se proyecta hacia gran parte del teatro periférico. En este contexto, la historiadora Graciela Balestrino señala:

[...] la instauración de divisiones internas en el teatro de Salta consiste en establecer las fases de inicio y despliegue de “lo nuevo” en su contexto y según una dinámica que le es propia. No obstante, como el teatro de las provincias establece en su devenir una variable red de conexiones con el sistema legitimante de Buenos Aires, el estudio de un determinado teatro regional necesariamente impone un examen contrastivo con el metropolitano, aún cuando no se lo haga explícito”. (2005, p. 282)

La contrastación de lo provincial/periférico con lo metropolitano/centralizado no es, desde nuestra interpretación del problema, un requisito necesario o imperioso para la configuración de un teatro regional. En todo caso, es solo una de las posibles alternativas teórico-metodológica para explicar y comprender las redes, los circuitos y entrecruzamientos territoriales de un heterogéneo y dinámico teatro argentino. La opción por esta alternativa unívoca posee, como ya se dijo, el riesgo de reproducir determinados mecanismos asimétricos de legitimación.

Frente a este estado de discusión teórico-metodológico, esta tesis aspira a reconocer y analizar los desafíos conceptuales respecto del teatro argentino interregional, al puntualizar en los lineamientos poéticos que estructuran determinadas concepciones de otredad en las dramaturgias de las zonas no-centralizadas del país. En consecuencia, esta indagación se inscribe en un acotado estudio de casos que, puesto en diálogo con los avances en la teatrología contemporánea, busca contribuir a la disciplina con investigaciones comparadas de la Patagonia y el Noroeste argentinos, desbrozando sus tensiones estético-territoriales (fronteras y/o puentes comunicantes) y sus constructores de otredad que permitan entender la productividad identitaria e historicidad de ambas regiones teatrales durante el período 1983-2008.

De este modo, nos preguntamos: ¿Qué dispositivos gnoseológicos contribuyen a la actualización de los procesos de regionalización en las historiografías del teatro argentino, con el fin de evitar el reduccionismo centro/periferia y sus consecuentes instancias de homogeneización? A partir de este encuadre, ¿cómo construir una cartografía alternativa, dialógica e interregional, que aporte al estudio exhaustivo de las poéticas y los modos de producción no-centralizados? Mediante una concepción plural del teatro

argentino, sostenido en regímenes cartográficos diferenciales y resultantes de una determinada construcción topográfica, sincrónica y diacrónica, ¿qué vinculaciones, entrecruzamientos o limitaciones poéticas se pueden establecer entre dos regiones teatrales distantes en términos geofísicos pero, a su vez, con idéntica condición marginal en los estudios escénicos “nacionales”?

A su vez, estos debates sobre la regionalización de la historiografía reciente del teatro argentino conllevan a otro aspecto de esta problematización central: ¿cómo operan en las dramaturgias las aporías imaginarias entre el norte y el sur, particularmente, en la concepción homogeneizante del “teatro del interior”? ¿Con qué tradiciones poéticas de carácter supranacional dialogan los discursos de alteridad emergentes? Y, además, ¿qué configuraciones poéticas resisten o refutan el ideologema del “otro interior” en las regiones Noroeste y Patagonia?

#### **I. b. ACOTAMIENTO TEMPORAL:**

Desde una lógica intra e interregional, las comparaciones entre las dramaturgias del NOA y de la Patagonia permiten estudiar distinciones culturales pertinentes y contraimaginarios territoriales, observables en factores productivo-materiales y en configuraciones poéticas sobre la otredad, las que analizaremos en una estratégica fase histórica: 1983-2008.

En este período histórico convergen con evidente notoriedad los factores antes indicados, puesto que inicia con el retorno a la democracia en el año 1983 y sus consecuentes transformaciones y/o reorientaciones estéticas, ideológicas, técnicas y cooperativistas del teatro argentino. La aseveración de esta fecha como bisagra histórica ha sido ratificada por numerosas investigaciones artísticas en general y teatrales en particular.<sup>5</sup> Por lo tanto, nos apoyamos en estos antecedentes por su consolidada historicidad, en la que exponen, por ejemplo: a) los cambios de control político sobre los procesos de creación, sin persecución y censura explícita o inscripta dentro de los dispositivos del terrorismo de Estado; b) la reanimación poética de movimientos o corrientes obturados durante los años dictatoriales, así como la experimentación sistemática sobre nuevas tendencias; c) la explicitación y reactivación ideológica de una dramaturgia “comprometida” con los procesos democráticos, entre otros casos, manifestada en el abordaje estético

---

<sup>5</sup> Para el caso de la dramaturgia, su contundente desarrollo regional a partir del regreso a la democracia ha sido demostrado en los ensayos teóricos coordinados por Liliana Iriondo (1998, pp. 51-82) y por Halima Tahan (2000).

de lo “ominoso” desde múltiples perspectivas o, también, observable en los proyectos culturales de “Teatro Libre 1985” (Tucumán) y “Teatrzo 1985” (Neuquén),<sup>6</sup> entre otros que han confirmado el activismo cultural de la dramaturgia regional; d) la creación de instituciones universitarias o terciarias de enseñanza teatral que favorecen los incipientes procesos de profesionalización del dramaturgo; e) la multiplicación de agentes escénicos dedicados de manera sistemática a la escritura teatral, ya sea en la modalidad de una dramaturgia de gabinete o sostenida por las singularidades de la creación colectiva; f) la emergencia de espacios editoriales estatales o independientes que promocionan la dramaturgia, por ejemplo, el Fondo Editorial Rionegrino y el Fondo Editorial Neuquino o, también, las publicaciones que durante estos años se efectúan en las distintas Secretarías de Cultura del norte del país. En síntesis, son numerosos los factores históricos que confirman a la reapertura democrática como un índice sincrónico operativo a los fines de esta tesis.

A su vez, desde nuestra perspectiva de análisis, este recorte temporal posee un punto de inflexión –convencional y heurístico<sup>7</sup>– en el año 2008, caracterizado por el cumplimiento de los dos primeros lustros o dos primeras instancias de ejecución de las políticas de fomento, desarrollo y perfeccionamiento del Instituto Nacional del Teatro (INT), creado en el año 1997 mediante la Ley n° 24.800 y, puesto en acción a partir de 1998. El desarrollo de esta institución puede leerse en dos subfases de ejecución, a saber: I) 1998-2003, caracterizada por los incipientes procesos de creación y organización del aparato estatal, instancia a cargo de los teatristas Oscar Cruz, Rubén Correa, José María Paolantonio y Rafael Bruza; II) 2004-2008, o primer ciclo de institucionalización, centrado en la figura permanente de un Director Ejecutivo, el dramaturgo y director Raúl Brambilla, esto último en un marco de mayor estabilidad sociopolítica del país, luego de la intensa crisis económica del año 2001. Si bien la gestión de Brambilla continúa hasta el año 2012, recortamos la muestra en el año 2008 para sincronizar el estudio de casos en el contexto de la presidencia de Néstor Kirchner (2003-2007), en la que se sustancian múltiples políticas de Estado (jurídicas, educacionales, artísticas, memorísticas, etc.) asociadas con los sólidos debates posdictatoriales.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Ambos eventos teatrales poseen una directa correspondencia con el legado del llamado “Teatro Abierto” de Buenos Aires, realizado desde el año 1981.

<sup>7</sup> En este encuadre técnico, entendemos por heurístico a una aproximación cognoscente que, sostenida en un ejercicio propositivo, empírico y creativo, permite al investigador articular diversas fenomenologías y nociones sin la pretensión de una demostración científica de esa diagramación, pero al mismo tiempo le permite avanzar en su exploración y acotación específica.

<sup>8</sup> Durante el estudio de casos, se abordarán algunos de estos tópicos historiográficos. No obstante, para ampliar en estas aproximaciones, véase: Águila, Gabriela, *et al.* (2018).



De manera simultánea, otro fundamento para reconocer en el año 2008 un punto de inflexión es que en las regiones del norte y sur comienzan los disímiles procesos de implementación de las llamadas “Leyes Provinciales de Teatro”. En efecto, el artículo 33 de la Ley Nacional del Teatro “invita” a las provincias a adherir a esta disposición y, apoyados en este encuadre jurídico, distintas zonas del país inician –generalmente, en el marco de asambleas comunitarias– la elaboración, gestión política y escritura de sus respectivas legislaciones. Así, Tucumán logra sancionar la Ley n° 7854/06 que conforma la Comisión Provincial de Teatro Independiente a partir de 2007; Jujuy promulga la Ley n° 5622 del año 2009, aunque no obtiene una reglamentación que le permita su puesta en funcionamiento. En Salta, los debates también se arraigan en esta fase y en el año 2010 se materializan en un proyecto legislativo<sup>9</sup> que, lamentablemente, no alcanza consenso político. En la zona sur, las provincias de Río Negro y La Pampa registran distintas instancias de asociación de teatristas con idéntico fin, aunque este proceso tendrá múltiples demoras y obstáculos institucionales. Por lo tanto, a la fecha, solo se ha sancionado la Ley 2659/16 en la provincia de La Pampa –en proceso de reglamentación– y se ha elevado como proyecto de ley en la Legislatura de la Provincia de Río Negro. En consecuencia, independientemente de los resultados legislativos alcanzados, creemos que –de nuevo, con bases heurísticas– a partir de 2008 se observa una “conciencia práctica” y una “conciencia discursiva” (Giddens, 1995, p. 394) sobre lo territorial teatral, lo cual impacta en los esquemas de producción con sustento económico-material o con determinados basamentos simbólico-imaginarios de la escena local, en los que la dramaturgia ocupa una función estratégica en este *locus* racionalizado.

En síntesis, este corte temporal responde a la evidencia empírica de los efectos productivos que el Instituto Nacional del Teatro y las leyes provinciales de teatro han generado en las regiones teatrales descentralizadas, con impacto directo en los procesos dramatúrgicos de la Patagonia y el Noroeste. Estas evidencias se exponen en los datos oficiales del INT, por ejemplo, en el informe técnico-estadístico publicado por el INT en el año 2012, titulado *Memoria INT, 1998-2010*.<sup>10</sup> En esta reseña –al igual que en las Actas del Consejo Directivo analizadas– se observan las siguientes variables demostrativas, a saber:

---

<sup>9</sup> El proyecto de ley de teatro independiente de la provincia de Salta, puede leerse en: <http://leyprovincialteatrosalta.blogspot.com/2010/06/ley-provincial-del-teatro.html> o, también, en: <http://www.salta21.com/Por-la-Ley-Provincial-de-Teatro.html> . Datos recuperados el día 23 de abril de 2020.

<sup>10</sup> Los datos conceptuales, estadísticas y mecanismos de distribución inscriptos en este informe institucional abre un sinnúmero de polémicas o ejes de discusión. Sin embargo, estos debates no forman parte de nuestro objeto-problema, únicamente apelamos a estas fuentes para poner en evidencia el

A) Presupuesto general de INT ejecutado entre 1998-2008:

| <b>Año</b> | <b>Presupuesto ejecutado</b> |
|------------|------------------------------|
| 1998       | \$ 4.313.686                 |
| 1999       | \$ 4.978.252                 |
| 2000       | \$ 6.400.776                 |
| 2001       | \$ 4.320.375                 |
| 2002       | \$ 3.586.106                 |
| 2003       | \$ 4.825.882                 |
| 2004       | \$ 6.720.227                 |
| 2005       | \$ 7.187.665                 |
| 2006       | \$ 8.445.835                 |
| 2007       | \$ 11.036.088                |
| 2008       | \$ 14.884.334                |

El notorio incremento de las asignaciones ejecutadas expone, claramente, un creciente apoyo político-económico a la actividad teatral en todo el territorio nacional durante el ciclo 1998-2008. Asimismo, los guarismos que visibilizan la distribución de estas partidas en el Noroeste y en la Patagonia se promedian entre el 15% y 16% para ambas regiones. Por lo tanto, hallamos un primer dato de equivalencia distributiva entre estas dos distantes y distintas cartografías teatrales. Como podemos observar, estos porcentajes en la distribución se reflejan –lógicamente– en la aplicación de los subsidios respectivos.

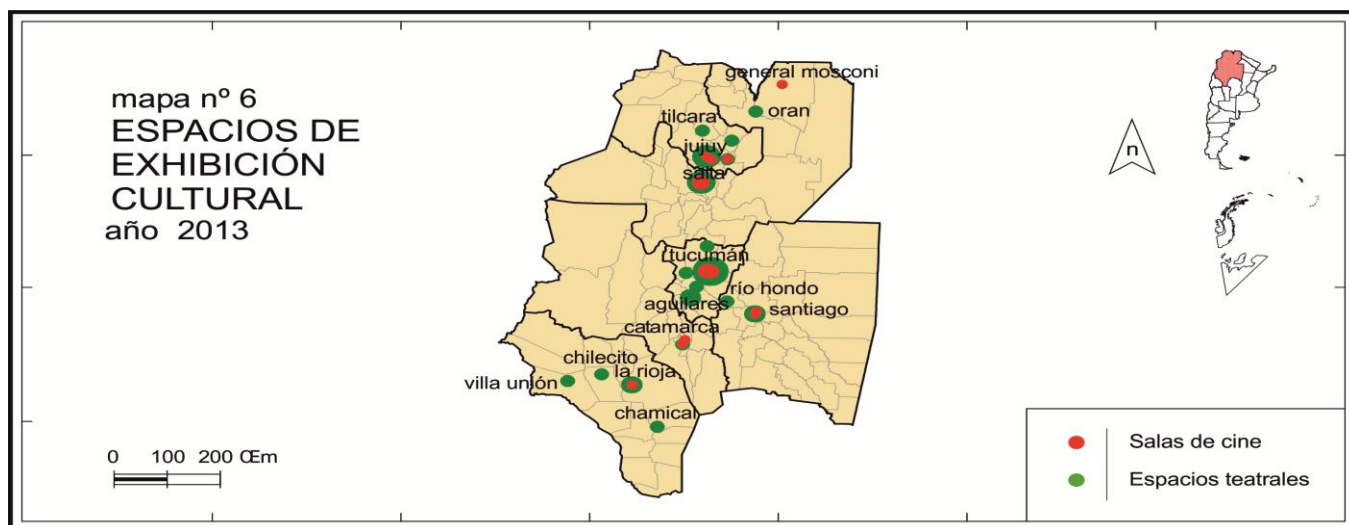
B) Subsidios para salas teatrales del NOA y la Patagonia:

De las 798 salas o espacios teatrales independientes registrados por el INT en todo el país hacia el año 2010, 66 corresponden al NOA y 61 a la Patagonia. Estos ámbitos de producción escénica recibieron –a nivel nacional y durante el período de informe– un total de \$ 47.456.284, divididos en cuatro líneas de subsidios: funcionamiento/preservación (61%), infraestructura (11%), equipamiento (13%) y compra/construcción (15%). El impacto de estos lineamientos puede observarse en el *Atlas cultural de la Argentina* publicado en el año 2014 por el SICA (Sistema de Información Cultural de la Argentina), dependiente de la Secretaría de Cultura

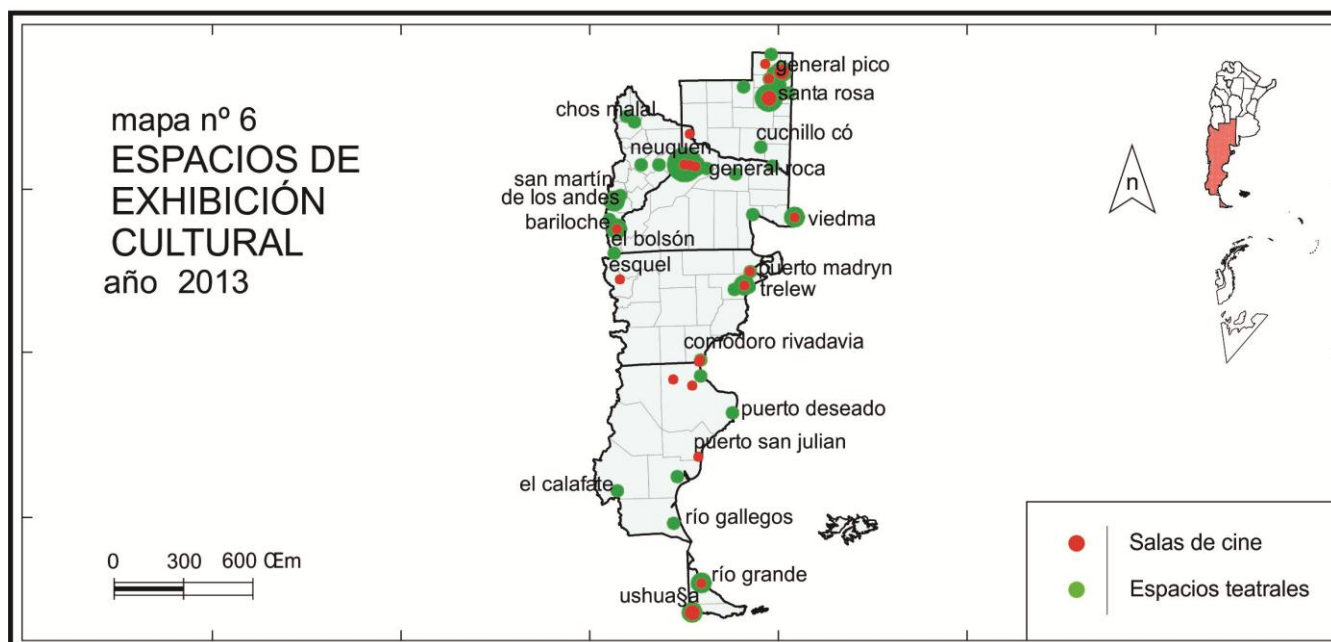
---

impacto del INT en los procesos creativos del teatro en el NOA y la Patagonia durante la subfase 1998-2008, esto último, con el objetivo de fundamentar nuestra periodización histórico-dramatúrgica y comprender aspectos sustanciales de los modos y medios de producción de la escritura teatral regional.

de la Nación, específicamente en los indicadores de los cuadros que mapean los puntos de concentración de las salas teatrales en ambas regiones, a saber:



Noroeste. Fuente: SICA, *Atlas cultural de la Argentina*, p. 62.



Patagonia. Fuente: SICA, *Atlas cultural de la Argentina*, p. 144.

C) Grupos teatrales independientes y subsidios para producción de obra teatral:

A la fecha de cierre del informe de referencia, se contabilizaron en el país 2.548 grupos de teatro inscriptos en las bases de datos del INT,<sup>11</sup> sin considerar los

<sup>11</sup> Es necesario aclarar que este número es un registro acumulativo, por lo tanto, no se cuentan las bajas o desintegración de grupos teatrales. No obstante, es un dato representativo de la productividad teatral y, por ende, dramática de la fase que estudiamos.

elencos formados por la línea de subsidio llamada “elencos concertados”, es decir, aquellas formaciones teatrales que se configuran como equipo creativo a los fines de un solo espectáculo, sin autodefinirse como un “grupo teatral”. En la región Noroeste, se registraron 275 agrupaciones y, en la región Patagonia, 255 colectivos teatrales. Paralelamente, estos indicadores permiten inferir los sistemáticos niveles de subsidios acreditados por estos grupos para la “producción de obra teatral”, esto es, quizá, la principal herramienta de estímulo creativo, junto con el subsidio de “equipamiento de grupo”, el cual aporta a la estabilidad y desarrollo profesional de esa formación colectiva. En relación con esta última línea de acreditación, podemos señalar que la Patagonia recibió un 22% y el NOA un 18% del presupuesto asignado a este rubro. En consecuencia, en esta variable se afianza –nuevamente– una distribución simétrica entre las zonas norte y sur acotadas.

D) Subsidios concedidos para la realización de Asistencias Técnicas y para becas de estudio, perfeccionamiento e investigación teatral:

Otra de las variables que contribuye a cuantificar el impacto de las políticas teatrales del INT en las regiones que estudiamos es, precisamente, aquella vinculada con los campos de formación artístico-técnica, en la que la dramaturgia es uno de sus vectores centrales. Así, siguiendo la base de datos del INT ya referenciada, durante nuestro período de estudio se desplegaron tres líneas de subsidios para “asistencias técnicas”, puntualmente, aquellas dirigidas a “grupos teatrales” específicos, a “salas o espacios teatrales” (en este caso, generalmente vinculadas con aspectos escenotécnicos) y, por último, las tuteladas en “eventos”, vale decir, los ámbitos de formación a desarrollarse en festivales, encuentros o jornadas de investigación. En este rubro, los porcentuales declarados reiteran el índice de simetría ya comentado: 14% del presupuesto de esta línea para el NOA y 15% para la Patagonia.

En relación con los subsidios orientados a “becas”, hallamos indicadores a nivel nacional, según su clasificación en tres categorías: a) 529 becas otorgadas para estudio y/o perfeccionamiento, con un promedio de 52 por año; b) 143 becas nacionales asignadas para la finalización de carreras de nivel superior o universitario en la disciplina, con un promedio de 14 por año; c) un total de \$ 720.259 pesos destinados a becas de investigación, sin datos específicos sobre el número de acreditaciones emitidas. Por los temas de estudio registrados en las bases de datos del INT, en las regiones NOA y Patagonia la opción por becas

vinculadas con la formación e investigación dramaturgica ha sido estratégica, al ocupar un área de desarrollo prioritaria.<sup>12</sup>

E) Subsidios para publicaciones y concursos dramaturgicos:

Durante el período del informe citado, se aprobaron 231 proyectos editoriales independientes (revistas y libros), representado en el monto total de \$ 887.949, esto implica un promedio de 18 publicaciones por año a nivel nacional. Esta dimensión analítica es, sin lugar a dudas, correlativa con los impulsos dramaturgicos regionales, dado que aportan a la compilación y distribución de textos teatrales inéditos o, también, a la divulgación de entrevistas a dramaturgos y de tendencias poéticas directamente vinculadas en las prácticas escénico-locales.

Paralelamente a la gestión de subsidios particulares para la edición independiente, el INT ha demostrado de sus inicios una sólida y persistente dedicación hacia la dramaturgia de las diversas regiones, al conformar una editorial propia con una serie de planes puntuales, entre otros, los “Concursos Nacionales de Obras de Teatro”, el que obtuvo hasta el año 2008 exactamente 10 ediciones continuas e ininterrumpidas. En este proyecto se compilaron textos de Gustavo M. Rodríguez (Chubut) y Rafael Monti (Salta). En correlación con lo anterior, se ejecutó el programa denominado “País Teatral” y la “Colección de Autores Argentinos”, en los que dramaturgos del NOA y la Patagonia pudieron dar a conocer sus textos en otras geografías y campos artísticos, por ejemplo, es el caso de Hugo Saccoccia (Neuquén), Oscar Quiroga (Tucumán), Alejandro Finzi (Neuquén), Carlos Alsina (Tucumán), Rafael Monti (Salta), Juan Carlos Moisés (Chubut), Luisa Peluffo (Río Negro), entre otros. Los escritores teatrales de las regiones que estudiamos integraron, además, antologías temáticas o históricas, como fueron los casos de Mario Costello, Martín Giner y Guillermo Montilla Santillán (Tucumán), Jorge Accame (Jujuy) o Francisco Mateo (Salta). En síntesis, un congruente plan editorial se ha proyectado –sin precedentes– hasta el año 2008, con evidente impacto en los objetivos profesionales e instancias de legitimación de los dramaturgos de norte y el sur, aunque con claros ejes de asimetría y desproporción respecto de los efectos alcanzados por estos programas en otras zonas del país, fundamentalmente, la región centro/CABA.

---

<sup>12</sup> Junto con el área de dramaturgia, las becas otorgadas exponen –paralelamente– una tendencia hacia la formación actoral o de dirección teatral. Sin embargo, este dato resulta complementario a nuestro objetivo, pues, por los “planes de trabajo” de las becas consultadas y por el cuerpo de docentes generalmente elegidos para estas instancias pedagógicas, se evidencia un creciente interés por la “creación colectiva” o por la “dramaturgia del actor”, entonces, indirectamente se ratifica a la dramaturgia como un área de interés durante el período 1998-2008.

Por consiguiente, en la etapa 1983-2008 se constatan las fuentes necesarias para justificar la convencional y heurística periodización propuesta. Por un lado, la recomposición democrática de 1983 y sus heterogéneos procesos histórico-teatrales construyen una fase de reapertura, operativa y estratégica, para el análisis comparado de la dramaturgia del Noroeste y la Patagonia. Por otro lado, la creación del INT y la implementación de sus específicas político-artísticas y distributivas, certifican los puentes objetivo-materiales entre ambas regiones, plasmados en una “red” de índices productivos implícitamente generada por la simetría o equidad presupuestaria asignada a dichas zonas durante el ciclo 1998-2008. A su vez, estas matrices configuran un eje comunicante entre el norte y sur, al que leeremos como el emergente de una tácita “solidaridad organizacional” (Gómez-Lende, 2011, p. 90) entre estas fronteras intranacionales.

## **II. ESTADO ACTUAL DEL TEMA**

El estudio comparado de las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008), con focalización en los constructos poéticos del “otro-interior” remite, en términos generales, a dos secciones o grupos de antecedentes prioritarios. En primer lugar, es necesario el relevamiento y examen crítico de las historiografías político-sociales y de los aportes de disciplinas vinculadas con ambas territorialidades. En segundo término, se requiere una delimitación operativa de las historiografías teatrales y los análisis dramaturgicos directamente relacionados con el objeto-problema de la tesis.

Por ende, a continuación, abordaremos el estado de la cuestión a partir de los dos bloques descritos.

### **II. a. ANTECEDENTES HISTORIOGRÁFICOS Y DISCIPLINARES**

En relación con el primer eje es oportuno correlacionar nuestra investigación con aportes específicos de la historiografía sociopolítica de las regiones Patagonia y Noroeste argentinos, por considerarlas contribuciones estratégicas a los objetivos de la presente tesis. De este modo, tal como señala Bandieri (2005, pp. 371-373), en la historiografía de la Patagonia se observan dos tendencias: por un lado, hallamos obras generalistas que abordan aspectos económicos, políticos y sociales, en especial los relacionados con los conflictos

territoriales de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, sin analizar cuestiones contemporáneas ni incluir en dichos esquemas interpretativos las variables estético-artísticas (Cfr. Navarro Floria, 1999). Por el otro lado, encontramos obras que responden a la tradición de las “historias provinciales” (Cfr. Rey, 1988; Dumraut, 1992) y que, más allá de sus importantes aportes documentales, no permiten asumir las problemáticas regionales, siendo precisamente los límites y/o fronteras –tanto geográficos como simbólicos– algunos de los tópicos invariables del pensamiento sobre la Patagonia. Además, las ediciones mencionadas o asociadas a estos lineamientos no condicen con la fase histórica aquí delimitada.

En función de estas dificultades, las investigadoras Susana Bandieri y Sandra Fernández (2017) compilaron tres tomos de un libro que aborda la “complejidad” (Morín, 1994) de los estudios microhistóricos e interregionales: *La historia argentina en perspectiva local y regional*. En los volúmenes dos y tres hallamos un conjunto de ensayos que responden a los propósitos específicos de esta tesis, principalmente, por su abordaje de representaciones culturales sobre la región/nación, la descripción de políticas económico-social –por ejemplo, la denominada “desertización” de los años noventa– o la resignificación de movimientos sociales –tales como los “piqueteros” u otras formaciones comunitarias– que se configuran de manera interdiscursiva en las dramaturgias seleccionadas. Desde este punto de vista, puntualizamos en los trabajos escritos por Ernesto Bohoslavsky (2008), quien asume una lectura correlacionada de los fenómenos sociopolíticos y culturales de la Patagonia desde la guerra de Malvinas hasta la presidencia de Néstor Kirchner, en una clara articulación de plexos materiales, simbólicos e imaginarios. Es decir, ofrece nociones y procesos historiográficos funcionales a la periodización planteada en nuestro estudio, esto es, recordemos, la fase 1983-2008.

Frente a numerosas investigaciones sobre literatura de viaje o análisis culturales sobre las territorialidades australes, acotamos nuestras indagaciones a las propuestas de Ernesto Livon-Grosman (2003), María Laura Silveira (2007) y Rodolfo Bertoncetto (2012) por su focalización o cruce epistémico con la geografía de lo imaginario, esto es, un área de conocimiento disciplinar que afianza nuestro análisis de la regionalización como un *locus* de enunciación diferencial. Al mismo tiempo, estas estimulantes fuentes bibliográficas dialogan con una singular línea de investigación de la literatura en la Patagonia que, básicamente, motiva nuevas exploraciones. Nos referimos a los trabajos de Luciana Mellado (2010, 2015, 2019), desarrollados conjuntamente con el Grupo “Culturas, Literaturas y Comunicación del Sur” de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan

Bosco. A partir de estos aportes, en nuestra tesis buscaremos capitalizar determinadas perspectivas metodológicas y contrastar los análisis teatrales con las reflexiones sobre tópicos geoculturales y representaciones imaginarias examinadas en la poesía y la narrativa sureña, por ejemplo, con las nociones de “desierto”, “frontera” y “Patagonia plural”, u otros.

En las coordenadas norteñas de nuestra investigación, la historiografía sociopolítica y cultural del NOA expone –además de las vertientes caracterizadas por los estudios “provinciales” (Cfr. Bazán, 1996; Orquera, 2010; Vignoli, 2017)– una extensa problematización regional, dado que –a diferencia de la Patagonia, cuya provincialización se sustancia recién entre los años 1951 y 1955– ha sido desde 1876 una fracción estructural del mapa logotípico de la República Argentina.<sup>13</sup>

Desde entonces esta estructuración geopolítica ha estimulado debates estético-culturales, en especial, los relacionados con el “arte regional” (Acha, 1991). Esta denominación ha confrontado generalmente con formas binarias de comprensión, por un lado, el arte norteño como praxis autónoma, rica y original, un saber popular auténtico que distingue a dicha territorialidad de las restantes a nivel país; por el otro, como una adjetivación que denota bucolismos provincianos o prácticas artísticas sin demasiado mérito por falta de universalidad, enfrentado al quehacer capitalino y hegemónico. Un caso paradigmático en la refutación de estos reduccionismos historiográficos y culturales sobre el arte norteño ha sido Bernardo Canal Feijóo, quien, desde la 1940 ha propuesto marcos geopolíticos, filosóficos y estéticos para disolver las tendencias homogeneizadoras de un arte “del interior”, promoviendo un regionalismo complejo, divergente y heterogéneo, por ejemplo, asociado a su “teoría de los contactos”<sup>14</sup> (Cfr. Ocampo, 2005; Arias Saravia, 2010). Por ende, el citado intelectual santiagueño indaga en el NOA como un territorio “histológicamente integrado” por sus condiciones naturales y materiales, es decir, sin bases esencialistas. Este encuadre epistémico alcanza un alto nivel de productividad gnoseológica en la región, por ejemplo, en los estudios de Gaspar Risco Fernández, quien entiende a la región como un “choque, fusión, alianzas, treguas y conflictos entre tres actitudes existenciales de diferente signo: el mito amerindio, la utopía hispánica y el *logos* científico-técnico de la modernidad” (1991, p. 101). Así, emergen en el campo intelectual norteño las

---

<sup>13</sup> Para profundizar en estos aspectos geopolíticos, véase: Lois (2015).

<sup>14</sup> Alude a los tres tipos de “contactos” que pujan y tensan las relaciones histórico-regionales de la cultura nacional: a) el lejano contacto, relacionado con el encuentro español-indígena; b) el llamado “gran codo histórico”, asociado con los enfrentamientos de los criollos con el pasado colonial, premisas elaboradas a partir de sus estudios sobre J. B. Alberdi; c) la nueva colonización, referida a los procesos de inmigración de finales del siglo XIX y principios del XX (Saravia, 2010, p. 32).



teorías geoculturales de la identidad regional (Cfr. Kusch, 2007), inscriptas en la superposición de categorías culturales propias de nuestra historia americana, es decir: el NOA indígena, el NOA hispano-indígena y el NOA de la unidad nacional abstracta resultante de las etapas constitucionales.

Con el retorno a la democracia, las discusiones sobre la región NOA como “entidad cultural” se potenciaron, entonces, por la prominente gestión del investigador Armando R. Bazán se crea el Centro de Investigaciones Históricas de NOA, perteneciente a la Universidad Nacional de Catamarca. En este contexto institucional, hallamos uno de los libros centrales en este registro de antecedentes: *La cultura del noroeste argentino* (2000), editado y dirigido por Bazán, con la colaboración de numerosos especialistas de distintas disciplinas.<sup>15</sup> Paralelamente a esta tradición gnoseológica, hallamos los estudios culturales que en la actualidad revisan la noción territorial de “norte grande”, con el objeto de correlacionar diversas dimensiones geohistóricas y estéticas de las regiones NOA y NEA (Cfr. Ruffino, 2017).

Al igual que en la región Patagonia, los estudios literarios del Noroeste han logrado –a partir de los primeros años del siglo XXI– una notoria extensión del campo disciplinar, con problematizaciones directamente asociadas con los objetivos específicos de esta tesis, aunque es oportuno señalar que estas indagaciones literarias están absolutamente focalizadas en la poesía, la narrativa y el ensayo. Vale decir, se ratifica la condición de la dramaturgia como zona gnoseológica de vacancia incluso en los estudios literarios locales. No obstante, por sus ineludibles aportes conceptuales sobre las condiciones de posibilidad del NOA como una región literaria o cultural, destacamos el libro de Alicia Poderti (2000) sobre la historiografía de la narrativa en la región y las ediciones de Liliana Massara, Raquel Guzmán y Alejandra Nallin, quienes compilaron tres volúmenes del proyecto editorial titulado *La literatura del Noroeste Argentino* (2011, 2012 y 2013), una publicación cogestionada entre las universidades nacionales de Tucumán, Jujuy y Salta. Estos progresos teóricos e interinstitucionales facilitan un productivo nexo entre el NOA y la Patagonia, principalmente, con los avances gestados por Luciana Mellado en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. En los mencionados estudios literarios del norte y el sur se evidencian, además, los sustanciales aportes de Zulma Palermo, quien opera como una autora de referencia para ambos grupos de investigación. Asimismo, en

---

<sup>15</sup> En este ensayo se incluye el primer capítulo de libro que, desde una perspectiva integral, buscará pensar el teatro de la región NOA. Sin embargo, los aportes de Bazán no constituirán un antecedente directo para nuestra tesis, por no abordar las fases históricas aquí delimitadas.

nuestros análisis dramaturgicos comparados y concepciones de territorialidad poética se revisitan los aportes de la citada investigadora salteña, en particular, las nociones de “regionalismo crítico” (1998), “genealogías alternativas” o “lugarización” (2005), entre otros instrumentos teóricos que contribuyen a la comprensión de nodos y redes escénicas entre la Patagonia y el Noroeste argentinos.

## **II. b. ESTUDIOS HISTÓRICO-TEATRALES Y ANÁLISIS DRAMATÚRGICOS DE LOS CASOS SELECCIONADOS**

Respecto de las contribuciones histórico-teatrales resulta ineludible valorar el despliegue del único programa de investigación general o macroestructural que se realizó hasta nuestros días sobre historia del teatro en las provincias, aludimos a los trabajos coordinados –entre 1998 y 2011– por el Dr. Osvaldo Pellettieri en el marco de las actividades académicas del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Este programa implicó reuniones formativas, jornadas y congresos de divulgación de los resultados parciales y, finalmente, un importante y riguroso proyecto editorial, materializado en los libros *Historia del teatro en las provincias*, volumen I (2005) y volumen II (2007).<sup>16</sup>

En este específico programa editorial, diversos investigadores de las regiones delimitadas han escritos 10 (diez) capítulos de libro. Así, en el volumen I, hallamos los siguientes textos: 1- Cecilia Perea: *Chubut – Comodoro Rivadavia*, período 1920-1953, (pp. 105-119); 2- Graciela Balestrino y Marcela Sosa: *Salta*, período 1904-1930, (pp. 291-329); 3- Marcela Arpes y Alicia Atienza: *Santa Cruz*, período 1906-1950, (pp. 379-434) y, por último, 4- Juan Antonio Tríbulo: *Tucumán*, período 1873-1958 (pp. 495-550). En el volumen II, se exponen los siguientes estudios provinciales: 5- Cecilia Perea: *Chubut – Trelew y Rawson*, período 1960-1972, (pp. 113-134); 6- Dora Battistón y Susana Llahí: *La Pampa*, período 1896-1950, (pp. 199-235); 7- Osvaldo Calafati: *Neuquén*, período 1894-1985, (pp. 297-346); 8- Graciela Balestrino y Marcela Sosa: *Salta*, período 1930-1976, (pp. 347-402); 9- Nelly Tamer: *Santiago del Estero*, período 1900-1968, (pp. 479-523); 10- Juan Antonio Tríbulo: *Tucumán*, período 1959-1976, (pp. 525-570).

---

<sup>16</sup> En el marco de las actividades del GETEA, se está coordinando un tercer volumen de la mencionada colección, sin embargo, a la fecha, este libro no ha sido publicado.

En estas contribuciones, los coautores construyen una eficaz periodización teatral con regímenes provinciales, elaborada a partir del encuadre teórico-metodológico –explícito o implícito– de los “sistemas teatrales” planteados por Pellettieri (1997) para la ciudad de Buenos Aires. De este modo, los textos mencionados aportan una destacada base de datos y un erudito estudio sobre grupos escénicos y agentes intelectuales, los que nos permiten explicar determinadas genealogías entre el norte y el sur. Sin embargo, debemos realizar dos observaciones: primero, estos ensayos no constituyen antecedentes directos de lo que pretendemos realizar, pues sus indagaciones historiográficas y dramaturgicas finalizan en el año 1985, es decir, no abordan las etapas delimitadas para nuestra tesis. Segundo, ambos volúmenes ratifican una territorialidad teatral con base en las lógicas y divisiones político-culturales de la “provincia”, esto es, un criterio de regionalización que será revistado y resemantizado en nuestro marco teórico, como así también en nuestra propuesta cartográfica.

En este estado de la cuestión es relevante indicar dos líneas de investigación que integran y complementan los antecedentes del tema. Por un lado, los trabajos de investigación de Marta Lena Paz (1998) realizados durante los años 1994-1996 en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA, plasmados –por ejemplo– en la edición de las actas de las *Jornadas de Dramaturgos/as del interior del país*. Por otro lado, la formación de archivos desplegada por Julia Lavatelli en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, quien, a través de diversos y continuos Proyectos de I+D acreditados propició la creación –en el año 2005– de la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias y, además, generó una sistemática compilación de textos, además de la realización de entrevistas a autores teatrales de distintas regiones de país y la publicación de análisis dramaturgicos (Cfr. Lavatelli, 2006; 2008). En estos avances, se plasman discusiones conceptuales sobre las prácticas dramaturgicas regionales, atendiendo a sus singulares condiciones de producción poética, vale decir, se reconocen y evidencian tópicos, nociones y posicionamientos creativos que resultan estimulantes para el desarrollado de nuestros objetivos específicos. No obstante, en este caso, la notoria documentación archivística no se ha proyectado o plasmado en un constructo histórico-conceptual que reflexione de manera crítica sobre los procesos de regionalización teatrales ni ha asumido –en sus parciales estudios de caso– las variables poéticas relacionadas con las representaciones de otredad.

En síntesis, los antecedentes historiográficos de los teatros zonales y sus correlativos análisis dramaturgicos responden, en todos los casos, a un único criterio de regionalización: la provincia según los límites asignados en los mapas geopolíticos tradicionales, sin la posibilidad de problematizar sus fronteras y redes de conexión internas y externas, esto es, en otros términos, homologar –sin las necesarias salvedades poéticas y epistémicas– las territorialidades teatrales con las territorialidades jurídico-administrativas. Un caso testigo de esta problematización es la *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*, una edición compuesta por obras dramáticas y un extenso estudio preliminar que hemos compilado en el marco de la investigación exploratoria y de la conformación de archivos que ofrece viabilidad a esta tesis (Cfr. Tossi, 2015b).

Independientemente de esta observación crítica sobre los antecedentes –la que será abordada en nuestro encuadre teórico–, las investigaciones teatrales con acotamiento provincial han generado logros disciplinares sustanciales. Desde este punto de vista, y en diálogo directo con el objeto-problema delimitado, hallamos los trabajos de investigación y edición de Osvaldo Calafati (2011) y Margarita Garrido (2010, 2011, 2013, 2015a, 2015b), focalizados en la provincia de Neuquén, aunque en estos resultados se objetiva –de manera implícita– los desafíos fronterizos de los campos teatrales sureños, por ejemplo, expuestos en los entrecruzamientos productivos de las ciudades Neuquén capital y Plottier (Neuquén) con los centros urbanos de Cipolletti, Allen y General Roca (Río Negro). En efecto, los citados autores estudian las producciones teatrales y dramaturgicas neuquinas del período 1983-2008, dando cuenta de las relaciones y los intercambios estético-artísticos en la Norpatagonia, es decir, en una configuración territorial supraprovincial que habilita y promueve nuestra indagación comparada e interregional entre el Noroeste y la Patagonia. A su vez, los estudios y ediciones coordinadas por Garrido ofrecen una sólida base de estudios de casos sobre dramaturgias contemporáneas de la citada región, al organizar cronologías y al reconocer específicas intertextualidades míticas, historiográficas y políticas en textos de autor y creaciones colectivas. En correlación con estos datos y fuentes, es pertinente indicar que la Patagonia expone progresos disciplinares asimétricos, dado que el desarrollo historiográfico y poético del teatro regional no obtiene los mismos resultados en las provincias de Santa Cruz o Tierra del Fuego,<sup>17</sup> es decir, en gran parte de la zona austral.

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, a la fecha, hemos registrado un solo ensayo historiográfico sobre el teatro de Tierra del Fuego, escrito por Lía Noguera (2016). En este breve pero sólido artículo, la autora localiza y describe las principales fuerzas escénico-productivas del período 1970-2017.

Por su parte, la región noroeste no registra una historiografía “integral” del teatro contemporáneo –ya sea, con delimitación provincial o regional– que contemple la etapa de la posdictadura y fases posteriores.<sup>18</sup> Sin embargo, en las últimas dos décadas se han publicado diversos ensayos, antologías, compilaciones temáticas y artículos sobre cada una de las capitales del NOA que, entre otras lecturas, nos permiten diagramar un incipiente e hipotético mapa dramático de la región.

En este sentido, destacamos los *Anuarios Teatrales del NOA*, períodos 2004, 2005 y 2006 editados por Manuel Agüero y Patricia Rodríguez de la ciudad de Salta, pues conforman una base de datos operativa para nuestro estudio. Al igual que en la Patagonia, en el Noroeste los avances historiográficos son –desde una perspectiva intrarregional– asimétricos; pues, Tucumán y Salta han logrado un desarrollo metódico que Santiago del Estero alcanza de manera parcial y, en menor medida, lo registran Catamarca y Jujuy. A tales efectos, mencionamos la siguiente base de datos: A) sobre el teatro en Jujuy, Andrés Fidalgo (1990) propone una nómina completa de los estrenos realizados desde 1915 hasta 1990, junto con breves consideraciones históricas y estilísticas que, por ejemplo, dan cuenta de una determinada relación entre teatro y sociedad jujeña. B) Sobre el teatro en Catamarca, la compilación dirigida por María Rosa Calas de Clark (2006) plantea las únicas referencias histórico-teatrales registradas, al reseñar la dramaturgia de Jorge Paolantonio. C) Sobre el teatro en Santiago del Estero, la investigadora Nelly B. Tamer (2012, 2014) ha publicado –además del ya citado capítulo de libro (Cfr. Pellettieri, 2007)– un libro y ensayos concernientes a la actividad escénica de la provincia, en los que se incluyen cronologías, observaciones de casos y, además, una productiva vinculación estética del teatro con el folklore. D) Sobre el teatro en Salta, las autoras Graciela Balestrino y Marcela Sosa (2000; 2008) han realizado un riguroso estudio de la escena local a través de balances y memorias, una antología teatral de la etapa 1936-1976 y diversos estudios críticos sobre el campo teatral. Sin embargo, por la delimitación temporal diseñada, a los fines de esta tesis resultan productivos las periodizaciones formuladas y los análisis dramáticos sobre los textos de Rafael Monti (Balestrino, 2003; 2005). E) Sobre el teatro en Tucumán, Juan Tríbulo (Cfr. Pellettieri 2005 y 2007), Verónica Pérez Luna y Rafael Nofal (2005), Valeria Mozzoni (2015), Carlos M. Alsina (2013), Sebastián Fernández (2015) y José María

---

<sup>18</sup> Una indagación historiográfica con perspectiva regional, aunque no coincidente con la fase temporal acotada para esta tesis, es el capítulo de libro elaborado por David Lagmanovich (2003), en el que aborda los emergentes vanguardistas en el noroeste argentino, al remitir su estudio a la dramaturgia de Julio Ardiles Gray, desarrollada en Tucumán durante la década de 1950.

Risso Nieva (2016 y 2019), produjeron múltiples estudios historiográficos y dramatúrgicos, caracterizados por cronologías exhaustivas, comparaciones interculturales y análisis de casos, centrados en agentes específicos, grupos independientes o entidades artísticas que demuestran los altos índices de productividad del teatro en dicha provincia. En este compendio de avances, debemos incorporar nuestros propios resultados parciales, con publicaciones sobre la historia del teatro en el NOA, durante las fases dictatoriales (Tossi, 2011) y las etapas posdictatoriales (Barale y Tossi, 2017).

Finalmente, este compendio de antecedentes está formado por los múltiples estudios dramatúrgicos –en general, focalizados en estudio de casos (obra o autor)– que actúan como una fértil plataforma crítico-reflexiva, directamente asociada con las producciones teatrales de los artistas del norte y el sur seleccionados. Con el propósito de reseñar los principales estudios que forman parte del estado actual de la cuestión, acotamos y organizamos esta reseña siguiendo un criterio nominal, al particularizar en los análisis que se vinculan de manera explícita con el *corpus* de textos diseñado<sup>19</sup> para la tesis, a saber:

a. Estudios sobre Carlos M. Alsina:

La obra del dramaturgo y director tucumano –escrita entre los años 1982 y 2008– ha sido analizada parcialmente en tres tesis de posgrado y en diversos artículos académicos. En estos escritos se abordan las figuraciones ideológico-políticas sobre el Noroeste argentino y sus lineamientos morfotemáticos. En esta tesis, nos circunscribimos a los trabajos de Navarrete (1998), Tríbulo (2003), Fernández (2015), Trombetta (2019) y, además, remitimos a nuestros propios ensayos sobre el autor (Tossi, 2016; Barale y Tossi, 2017). Estos antecedentes exponen procesos creativos, marcos contextuales y aspectos poéticos de las obras *Limpieza*, *¡Ladran Che!*, *El pañuelo*, *La guerra de la basura* y *Sueño inmóvil*, los que permiten reflexionar sobre determinadas inscripciones estéticas y mecanismos de representación social y memorística.

b. Estudios sobre Alejandro Finzi:

Las exploraciones teóricas y estéticas realizadas por Bustos (1994), Lavatelli (2006), De Toro (2008), Caputo (2009) y Dubatti (2015) contribuyen al reconocimiento y análisis de distintos perfiles estéticos, núcleos temáticos y procedimientos poéticos asociados con la dramaturgia de Finzi, esto último, al

---

<sup>19</sup> Los dramaturgos que no se mencionan en este listado no poseen estudios críticos y sistemáticos de sus textos o, caso contrario, los análisis de textos existentes no condicen con el cuerpo de obras seleccionadas.

abordar sus singulares tensiones entre lo local (Neuquén, como su *locus* de productividad) y lo global (materializada por ejemplo en la comparación con las vanguardistas históricas que propone Dubatti en su ensayo). Paralelamente, se incorporan en este balance nuestros propios ensayos sobre el autor (Tossi, 2013 y 2016), en el que abordamos determinadas representaciones sociales e imaginarias, vale decir, resultados parciales de lo que intentamos formalizar en esta tesis. En suma, la legitimidad artística que obtuvo la obra de Finzi ha propiciado, además, decenas de ponencias y reseñas sobre sus creaciones, entre otros, plasmados en las *VI Jornadas de Dramaturgias en la Norpatagonia: Neuquén*, centralizadas y dedicadas a su producción integral, junto con una edición homenaje que incluye las actas del mencionado evento (Cfr. Garrido, 2015a). Estas fuentes actúan como bases nocionales para la indagación de casos e interrelaciones regionales que pretendemos desarrollar en nuestra investigación.

c. Estudios sobre Jorge Accame:

Los cuentos, poesías, novelas y obras de teatro de Accame han sido objeto de múltiples investigaciones. Sin embargo, el cuerpo de textos dramáticos seleccionados para esta tesis no ha sido exhaustivamente analizado, por lo tanto, indicamos como antecedente directo para nuestro estudio los aportes de María Victoria Eandi (2002), Jorge Dubatti (2007), Mariana Gardey (2008), Normando Acosta y Claudia del Valle Fernández (2011; 2012), los que proponen una visión integral de las estructuras poéticas desarrolladas por el autor y, además, plantean hipótesis operativas sobre su particular concepción del teatro. Las piezas *Casa de piedra* y *Chingolí compañía*, entre otras, poseen una fértil reciprocidad estética con la poética de Damián “Tito” Guerra y del Grupo Jujeño de Teatro, esto es, la formación artística que estrenó las primeras obras de Accame. Por esto, incorporamos a esta exploración comparada los capítulos de libro escritos por el propio Accame y Elena Bossi (Cfr. Tahan, 2000) y por Silvina Montecinos (2012).

d. Estudios sobre Juan Carlos Moisés:

La producción literaria de este escritor es, a la fecha, analizada por diversos especialistas en poesía patagónica, esto último por el sólido desarrollo artístico que Moisés ha consolidado en este género. No obstante, su dramaturgia ha sido parcial y sucintamente examinada. En este sentido, hallamos los aportes de Grandi (2008) y Perea (2014), quienes proponen los primeros lineamientos estéticos sobre sus creaciones dramáticas, en el marco de los montajes escénicos realizados por el propio Moisés con el Grupo teatral “Los comedidosmediante”, en la ciudad de Sarmiento, Chubut, entre los años 1991 y

1997. En otro plano, estas fuentes se articulan con las representaciones del exilio que hemos analizado en determinados textos del autor (Cfr. Tossi, 2012).

e. Estudios sobre Jorge Paolantonio:

Al igual que Jorge Accame y Juan Carlos Moisés, la obra literaria de Jorge Paolantonio ha alcanzado notorios reconocimientos, objetivados en críticas, reseñas y artículos académicos que se focalizan en sus novelas y poesías, con escuetas referencias sobre su escritura teatral. Así, los únicos comentarios o reflexiones críticas sobre su dramaturgia los leemos en los estudios sobre la literatura catamarqueña publicados por Calas de Clark (2006) y en las indagaciones poético-procedimentales realizadas por Barale y Tossi (2017).

f. Estudios sobre Luisa Calcumil:

En el contexto de una necesaria resignificación cultural e identitaria de las prácticas artísticas desarrolladas por mujeres, las producciones teatrales, musicales y cinematográficas de Calcumil han sido objeto de diversos análisis, expresados en críticas y entrevistas académicas. En función de estos avances, nuestro abordaje sobre su dramaturgia se articula con los aportes de Geirola (2001), Balcala (2004), Grandi (2009) y Zayas de Lima (2012), pues contribuyen a los debates sobre los posicionamientos de género e interculturalidad mediatizados en las creaciones escénicas de la citada autora rionegrina.

g. Estudios sobre Verónica Pérez Luna:

La productividad estética alcanzada por el grupo tucumano Manojó de Calles, proyectada a través de sus montajes, seminarios regionales e intercambios artísticos, se evidencia en distintas tendencias poéticas del NOA. De este modo, las creaciones colectivas y dramaturgias coordinadas por Pérez Luna han funcionado –a nivel intrarregional– como prácticas integradoras y promotoras de líneas alternativas de exploración sobre la potencialidad discursiva del espacio, el cuerpo o la reanimación hermenéutica de relatos míticos, entre otros tópicos. Estas atribuciones han sido comentadas en los estudios de Rosenzvaig (2009), Fernández (2011) y Risso Nieva (2019), ensayos que –además– se interrelacionan con los destacados escritos de la propia autora (Cfr. Nofal y Pérez Luna, 2005).

h. Estudios sobre Juan Raúl Rithner:

Las producciones intelectuales de Rithner (críticas de cine, cuentos infantiles, compilaciones de relatos populares y, por supuesto, dramaturgias) no han sido estudiadas ni relevadas de manera integral. Por lo tanto, a la fecha, los trabajos que mantienen vínculos conceptuales con nuestra tesis son, por un lado,



la ponencia de Perlas Zayas de Lima (1998) sobre los fundamentos estético-didácticos de Rithner y, por otro, nuestro estudio sobre su rol activo en el teatro infantil rionegrino de la reapertura democrática (Cfr. Tossi, 2014).

Otro plano del estado de la cuestión lo conforman los diversos análisis micropoéticos de los estudios de casos delimitados para esta tesis, por ejemplo, nos referimos a los ensayos de Laura Kropff (2010) sobre *Pewma* de Miriam Álvarez, de Graciela Aletta de Sylas (2011) sobre *Bálsamo* de Maite Aranzábal y de Gloria Siracusa (2009) sobre *Pasto verde* de Lili Muñoz. En este mismo registro, se suman los estudios críticos de Graciela González de Díaz Araujo (2015) y Lía Noguera (2016) sobre la dramaturgia de Eduardo Bonafede, como así también la periodización de la obra teatral de Raúl Dargoltz elaborada por Nelly Tamer (2012), entre otros textos correlacionados con nuestras metas.

En síntesis, este proyecto se inscribe en un estado disciplinar emergente, heterogéneo y disperso, caracterizado por estudios que –desde distintos puntos de vista– logran vincularse con los objetivos específicos aquí trazados, aunque sin la articulación geocultural entre norte y sur, ni la interrelación poético-comparada entre los casos que aspiramos a obtener y formalizar en esta tesis.

### **III. OBJETIVOS E HIPÓTESIS**

Esta labor investigativa aspira a reconocer y abordar los vacíos teóricos e historiográficos de la dramaturgia en las regiones Patagonia y Noroeste argentinos (1983-2008), al estudiar sus particularidades poéticas y figuras de otredad. Por lo tanto, este trabajo se inscribe en un acotado y estratégico estudio de casos que, puesto en diálogo con los actuales avances en la teatrología y otras disciplinas auxiliares, busca: a) contribuir a las historiografías del teatro nacional con investigaciones sistemáticas sobre la Patagonia y el Noroeste, desbrozando sus lineamientos poéticos, debates geoculturales y posicionamientos intersubjetivos e ideológicos que expliquen una determinada productividad artística interregional; b) aportar a los estudios críticos del teatro argentino contemporáneo, reconociendo a la dramaturgia como un artefacto estético operativo en la formación de discursos de otredad, esto último, mediante distinciones poético-regionales que permitan complejizar el pensamiento sobre nuestro arte.

En correlación con estos propósitos generales, la presente investigación asume los siguientes objetivos específicos:

1. Reconocer y conceptualizar los constructores de alteridad evidenciados en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos en la fase temporal 1983-2008, con el fin de comprender los posicionamientos críticos sobre el discurso del “otro interior”.
2. Analizar y comparar los textos teatrales seleccionados a partir de sus “aires de familia” y/o reglas de juego autónomas, vale decir: formas poéticas que expresen una específica tensión entre lo local y lo universal; estructuras lingüísticas; configuraciones temáticas y/o núcleos semánticos; relaciones sociales de producción (artistas e instituciones, artistas y críticos), entre otras variables críticas que contribuyan a la interpretación de los ejes delineados.
3. Comparar las operaciones teóricas manifestadas en ensayos, entrevistas, programas de mano u otras prácticas discursivas expuestas por los dramaturgos para conocer qué función se le asigna al teatro en la cartografía y periodización acotadas, esto último, con el fin de examinar los entrecruzamientos y límites en la concepciones de otredad en el teatro descentrado e interregional.
4. Proponer una lectura “nodal” de las poéticas dramatúrgicas del norte y el sur, al indagar en tres clivajes que ayudan a disolver la dicotomía centro/periferia y, a su vez, develan posicionamientos críticos respecto de los discursos esencialistas y homogeneizantes, a saber: a) nodos poético-regionales por secuenciación identitaria u “otredad subjetiva”; c) nodos poético-regionales por secuenciación temporal u “otredad temporal”; d) nodos poético-regionales por secuenciación espacial u “otredad espacial”.

Paralelamente, los objetivos específicos expuestos se estructuran a partir de las siguientes hipótesis, a saber:

- A) Las dicotomías entre centro y periferia o, también, su posible sinonimia expresada en “teatro nacional” y “teatro del interior”, logran dislocarse a través del estudio crítico de los *loci* de enunciación diferenciales que se configuran en una dimensión teatral interregional. Estas configuraciones culturales se pueden analizar a partir de lo que denominamos “nodos poético-regionales”, entendidos como campos de fuerzas materiales y poéticos que conectan territorialidades y genealogías heterogéneas, las que a su vez emergen de zonas fijas y áreas reticulares de localizaciones fronterizas y dinámicas, formadas independientemente de su contigüidad o proximidad geofísica. Por su capacidad para interrelacionar distintos órdenes espaciales y temporales, los nodos aportan a la construcción de mapas comparados de anudamientos geopoéticos, forjados –

principalmente– por la solidaridad organizacional de fuerzas productivas descentradas, al posibilitar el reconocimiento, descripción y análisis de los múltiples procesos y estructuras materiales o simbólicas que participan en la gestación de praxis y discursos artísticos “otros”.

- B) El discurso homogeneizador del “otro interior” se corroe en la comparación nodal de las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste Argentinos (1983-2008), puesto que visibiliza algunos de sus dispositivos de desigualdad, estratificación y diferenciación interregionales. Estas formaciones poéticas refutan las condiciones de otredad asociadas con lo esencialista, folklórico o exótico, para dar lugar a una alteridad heterogénea, dinámica y porosa. Así, las dramaturgias de las regiones seleccionadas han elaborado –en sus respectivos *loci* de enunciación– constructos morfotemáticos específicos sobre las representaciones históricas del otro-interior, los que actúan como contraimaginarios críticos y, a su vez, promueven trayectos poético-teatrales correlacionados con un tiempo-otro, un espacio-otro y con los otro-subjetivados en sus singulares marcos comunitarios.

#### **IV. ESTRUCTURA GENERAL DE LA TESIS**

La tesis está organizada en cuatro capítulos y una conclusión general, los cuales se desarrollan de manera progresiva y dialógica.

En el capítulo n° 1, titulado “Deslindes teórico-metodológicos”, nos ocupamos de las múltiples variables conceptuales y técnicas relacionadas con el objeto de estudio diseñado. Así, partimos de los aportes de la historiografía y de la geografía humana sobre los procesos de regionalización, con el fin de hallar un conjunto estratégico de nociones que nos auxilien en la definición de “región teatral”. En función de estas contribuciones –y otras planteadas por los estudios culturales o por la literatura y el teatro comparados– nos acercamos a la acepción de región teatral entendida como un *locus* poético-diferencial, con bases imaginarias y competencias nodales. Para su abordaje, elaboramos una estrategia metodológico-comparada que nos permita correlacionar las prácticas escriturales del teatro de la Patagonia y del Noroeste argentinos: los nodos poético-dramatúrgicos. Sobre esta base teórico-instrumental, abordamos el vector central del objeto-problema, esto es, las vinculaciones entre las praxis dramatúrgicas regionales (NOA y Patagonia, período 1983-2008) y los constructos de otredad. Para ahondar en estos correlatos, nos apoyamos en las teorías de las alteridades

históricas y de las configuraciones culturales, pues en estas fuentes encontramos las referencias críticas necesarias para pensar una específica macropoética de las dramaturgias interregionales con “voluntad de otredad”. Este mapa teatral se compone de dos dimensiones: la primera, formada por unidades de observaciones que integran una muestra general; la segunda, establecida por la delimitación de los estudios de caso, según 11 (once) puntos nodales que expresan distintos tejidos poéticos entre las dos territorialidades seleccionadas.

Por consiguiente, los capítulos números 2, 3 y 4 abordan las coordenadas dramáticas de la “voluntad de otredad” formulada.

En el capítulo n° 2, focalizado en el desarrollo de los tres primeros puntos nodales, se analizan las tensiones representacionales y figurativas del otro-interior, según determinadas coordenadas de subjetivación: las instancias de contraesencialización de los personajes dramáticos, el tratamiento autoficcional de los constructos de aboriginalidad y los mecanismos históricos de exclusión/abyección de los ciertos “otros-residuales”. El reconocimiento y estudio exhaustivo de estas figuras manifiestan distintos planos de relación entre lo ficcional-escénico y las alteridades “del interior”, al expresar axiologías, puntos de vista sustancialistas u otros aspectos de una homogeneización cultural regida en torno a un sujeto centralizado y racional que, según los encuadres referenciados, sedimentan la noción del otro-interior.

Las contranarrativas que las dramaturgias regionales proyectan hacia estas alteridades cosificadas se expresan, también, en las coordenadas temporales de la voluntad de otredad enunciada. Por esto, el capítulo n° 3 se centra en las diferentes representaciones del “tiempo fundacional” que ha permitido a los teatros del norte y del sur refigurar esa alterización histórica desde múltiples recursos imaginarios. De este modo, los puntos nodales del número cuatro al siete materializan estas búsquedas estético-ideológicas, mediante la ficcionalización de tiempos fundacionales entrecruzados y de la resignificación de los forasteros internos y externos, esto último con apoyo en distintas matrices poéticas: el realismo, la farsa, el teatro para niños o el docudrama.

En correlación con las coordenadas subjetivas y temporales, el capítulo n° 4 indaga en el cariz espacial de esta macropoética. Así, particularizamos sobre las representaciones y figuraciones vinculadas con las desertizaciones sociales y las fronterizaciones interiores, dado que en estos constructos dramáticos anidan otras respuestas poético-imaginarias a las formaciones de alteridad histórica. Los puntos nodales del número ocho al once muestran los procesos poéticos de

dislocación y translocación sobre los “lugares” que las textualidades acotadas han configurado. Además, esta sección articula las representaciones geocríticas evidenciadas en los mundos ficcionales con las proposiciones geopoéticas que los mismos dramaturgos han elaborado en carácter de ensayos estético-espaciales.

Finalmente, las conclusiones generales –asociadas a las conclusiones parciales incluidas en los capítulos números 2, 3 y 4– proponen una revisita integral de los principales postulados teórico-metodológicos y de sus correspondientes resultados analíticos, al demostrar las condiciones de posibilidad de una macropoética dramática con “voluntad de otredad”, concebida del estudio comparado y nodal entre las producciones escénicas de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008). En otros términos, en este apartado nos ocupamos de sintetizar los fundamentos hallados para la confirmación de las hipótesis estructurales de la tesis, como así también pautamos nuevos lineamientos o ejes de estudio que surgen de esta problematización.

## CAPÍTULO N° 1:

### DESLINDES TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Algunos suelen hablar de escribir desde el “interior”, desde los “bordes”, o desde el “centro”. ¿Cuál es el centro y cuáles son los bordes? El problema es muy notable en nuestro país, que, a mi juicio, ha reemplazado o superpuesto veleidosamente su identidad por apariencias voluntaristas: el “centro”, lo metropolitano por encima del resto del país, que vienen a ser como entelequias inaprensibles, aunque todos sepamos de qué estamos hablando.

Héctor Tizón, *Un escritor de frontera* (2004).

El análisis exhaustivo del objeto-problema delimitado requiere de un encuadre teórico-metodológico interdisciplinar que, fundamentalmente, permita abordar y contrastar sus distintas variables o unidades de sentido. Por consiguiente, en este capítulo indagaremos en tres lineamientos gnoseológicos operativos: primero, los aportes de la historiografía reciente y la geografía humana, con el propósito de reconocer los debates sobre las instancias de homogeneización regional y, además, acceder a las herramientas necesarias para un ordenamiento territorial zonal o en red que contribuya al estudio comparado de las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos en el período 1983-2008.

En segundo lugar, nos focalizaremos en un conjunto estratégico de instrumentos teóricos provenientes de los estudios culturales, la comparatística y la geografía de lo imaginario, los que estructuran nuestra lectura nodal e interregional del teatro en las coordenadas norte/sur.

Finalmente, en el tercer eje nos ocuparemos del acotamiento y la articulación de los conceptos de dramaturgia y otredad (con singularidad en el “otro-interior”), es decir, un ensamblaje nocional orientado a la formulación macropoética de la “voluntad de la otredad” resultante del estudio de un específico *corpus* de textos dramatúrgicos, seleccionados por criterios obrantes.

## **1.1. LOS PROCESOS DE REGIONALIZACIÓN: PLANOS HISTÓRICOS Y TERRITORIALES**

Los avances en distintas corrientes de las ciencias sociales y humanas han demostrado la correlación directa entre los procesos de formación de los estados nacionales y las emergentes siluetas territoriales que evocan una determinada noción de identidad. De este modo, el mapa físico de nuestro país –diagramado por primera vez en 1869– ha funcionado como continente de múltiples representaciones de la Nación y de lo nacionalizante, como así también de la región y de lo regionalizante.

Por ejemplo, tal como relata Carla Lois (2015, pp. 199-200), el atlas inaugural de 1869 solo se extendía hasta el Río Negro, vale decir, se excluía a la actual Patagonia. Esta región sureña fue representada cartográficamente recién en 1879, en los nuevos mapeados del Instituto Geográfico Argentino (IGA), divulgados –a partir de 1886– como el “Mapa de la República Argentina”. Entonces, la historia del mapa de nuestro país es –en términos imaginarios, tal como lo ha demostrado Benedict Anderson (1993)– una configuración metonímica de las heterogéneas y complejas instancias de territorialización de la pertenencia. Los derroteros político-culturales del mapa nacional continuaron durante todo el siglo XX, puntualmente, a partir de la creación en 1904 del Instituto Geográfico Militar, cuya función central fue producir y fiscalizar las cartografías oficiales, una tarea monopólica desde 1941, por implementación de la Ley n° 12.696.

El mapa nacional (entendido como un constructo geográfico, jurídico-administrativo e imaginario) ha sido motivo de múltiples disputas políticas durante las instancias de provincialización promulgadas por las presidencias de Juan D. Perón y, además, durante los vaivenes democráticos del período 1955-1983. Esta crónica se sintetiza, primero, en la Ley n° 22.963 de 1983 –sancionada en los últimos días de facto de la dictadura militar– con el propósito nacionalista de homogeneizar la conciencia territorial y emitir una “única versión oficial” de nuestra soberanía (Lois, 2015, p. 202); segundo, se materializa en la Ley n° 26.651, al determinar un nuevo encuadre político-identitario, esto es, el llamado “mapa bicontinental” (p. 203), en el que se expresan –con escalas apropiadas– los reclamos territoriales del país.

En suma, lo que la historia de la cartografía argentina ha demostrado –más allá de ratificar la trama borgiana citada a modo de epígrafe en esta tesis– es la activa complejidad de los procesos de regionalización, tanto en su cariz geofísico

como simbólico-imaginario. Este atlas ha operado como mapa geofísico y, al mismo tiempo, como mapa “logotipo” de la Nación (p. 205), con impacto directo en múltiples campos de acción social, entre otros, en las actuales regionalizaciones de la Ley n° 24.800, es decir, la Ley Nacional del Teatro que hemos optado como vector heurístico en nuestros esquemas de regionalización y periodización histórico-escénico. Para comprender y analizar los desafíos culturales y artísticos que conllevan este legado logotípico, abordaremos los debates que la historiografía reciente y la geografía humana han desarrollado sobre las nociones operativas de “historia regional”, “región” y “regionalización”, con el fin de enmarcar la problematización sobre las representaciones del otro-interior en las dramaturgias del norte y el sur argentinos.

### **1.1.1. DEBATES SOBRE HISTORIOGRAFÍA REGIONAL: LAS ESCALAS ENTRECruzADAS**

En las bases epistemológicas de esta investigación anidan los aportes contemporáneos que la historiografía argentina ha realizado desde una “perspectiva” regional y local. En términos generales, estas contribuciones consolidan una concepción teórico-metodológica respecto de las regionalizaciones históricas y, en términos particulares, afianzan y delimitan puntuales lineamientos culturales sobre la Patagonia y el Noroeste argentinos.<sup>20</sup>

Específicamente, aludimos –por ejemplo– a los trabajos de Susana Bandieri, quien durante las últimas décadas ha estudiado distintos perfiles de la denominada “historia regional” en nuestro país. Con apoyo en sus investigaciones histórico-económicas de la Patagonia y de otras zonas, la autora ha confeccionado un sólido aparato crítico sobre la dicotomía entre “historia nacional” e “historias provinciales”, sostenido en la historia comparada de Marc Bloch y en las nociones de región propuestas por Maurice Aymard y Roger Chartier. Al respecto de este avance, dice:

Estos nuevos posicionamientos permiten recuperar la validez de la construcción histórica regional, tan cara a la tradición historiográfica en varios países de América Latina, como una alternativa posible para superar las visiones fuertemente centralizantes de las historias

---

<sup>20</sup> Si bien nuestra investigación no asume una exclusiva orientación historiográfica, sí reconoce en estos basamentos –como señala Bandieri (2017, p. 13)– la crisis paradigmática de las historias “totalizantes”, es decir, aquellos proyectos historiográficos que se han caracterizado por una la “unicidad, singularidad y preteridad” (Pellettieri, 2005, p. 16) como categorías dominantes y programáticas.



nacionales todavía vigentes, donde las fronteras estatales, ya sea las de las provincias como las de las naciones, actúan muchas veces como límites para la construcción de un pasado extremadamente rico y complejo. (Bandieri, 2017, pp. 15-16)

Estos acercamientos hacia una historiografía “compleja”, aunque sin explicitar su semejanza con los postulados epistémicos de Edgar Morin (1994), orientan las búsquedas de la citada autora, al afirmar que:

[...] una historia nacional unificada, construida básicamente desde los espacios dominantes, tendía también a generalizar sus conclusiones con una carga explicativa que avanzaba en el mismo sentido en que lo había hecho el Estado central en su propio proceso de consolidación, es decir, desde la ciudad-puerto de Buenos Aires hacia el interior del país. (p. 16)

Consciente de las limitaciones planteadas por los extremos de las concepciones fragmentarias, por un lado, u holísticas, por el otro, Bandieri asume junto con otros historiadores argentinos los desafíos de un “giro regional” en la historiografía, objetivable en un saber instrumental que favorezca a una resolución constructiva de las tensiones entre particularizaciones y generalizaciones. Así, distintos autores convergen en el reconocimiento de un problema central para esta apertura disciplinar: la formulación de “escalas”.

En este sentido, Sandra Fernández (2018) –junto con Bandieri, coeditora de los tres volúmenes del libro *La historia argentina en perspectiva local y regional: nuevas miradas para viejos problemas*– analiza el reto asociado a la composición de escalas en estas dimensiones de estudio. En sus reflexiones se enfatiza la “conciencia artificial” (p. 15) de esta perspectiva metodológica, pues la historia regional no es un ente o campo gnoseológico preestablecido, por el contrario, la mencionada conciencia de artificialidad asevera la condición instrumental, heurística y dinámica de la escala como herramienta teórico-procedimental, por esto el acento asignado al término “perspectiva”. Con la intención de superar las disyuntivas entre la macro o microhistoria, lo regional es entendido como un constructo móvil y flexible sujeto a una “escala entrecruzada” (p. 19), la cual es elaborada por específicos criterios de “interacción” territorial, político-económico o sociocultural.

Esta dúctil noción de escala dialoga –explícitamente– con los posicionamientos teóricos de Paul Ricoeur y Jacques Revel, pues ambos reconocen que los efectos de la proporcionalidad de las dimensiones y la heterogeneidad de los conocimientos dependen del “juego de escalas”. En efecto,

Ricoeur (2013, pp. 271-281) recupera los préstamos que la historia ha tomado de la cartografía, la arquitectura y la óptica para confirmar que los encadenamientos e interacciones sociales resultantes varían en su configuración y causalidad según las escalas construidas. Este recorrido lo habilitará además a una revisión del concepto de representación en la historiografía.<sup>21</sup> Por su parte, Revel –autor de la atribución “lúdica” al trabajo con las escalas– adhiere a la condición de interactividad temporal en la composición de instrumentos analíticos, con el fin de evitar los reduccionismos entre lo macro y lo microhistórico, aunque suma a este engranaje metodológico la “perspectiva discontinua” (2011, p. 18), es decir, el entrecruzamiento de escalas formadas por temporalidades múltiples de la experiencia social. De este modo, su tesis sobre la productividad de lo entrecruzado y desfasado es ratificada diciendo:

Desde una variación de las escalas de observación se puede esperar un beneficio analítico en el acercamiento hacia los fenómenos, una puesta en valor de la discontinuidad entre los diferentes niveles, también podemos esperar un enriquecimiento de las hipótesis y de las interpretaciones que somos capaces de formular. (Revel, 2011, pp. 25-26)

Esta conciencia instrumental provista por los debates y posicionamientos sobre la formación de escalas abona el desplazamiento de las historiografías nacionales hacia un interaccionismo regional, al examinar y poner en evidencia distintos ejes de tensión espacio-temporales. Desde este punto de vista, Sandra Fernández ratifica a la historia regional como una “perspectiva” metodológica sin reduccionismos apriorísticos, cuyas variables de estudio responden a múltiples lógicas y dinámicas territoriales, focalizadas en zonas o áreas de diversa proporcionalidad: provincias, aglomerados, comunidades, ciudades, pueblos, barrios, en los que se acota un fenómeno singular y, luego, se lo convierte en grillete de una genealogía o red semántica, “corriéndose de la cómoda justificación de lo nacional para circunscribir un abordaje historiográfico” (2018, p. 18).

En síntesis, el aprovechamiento de estas tensiones geohistóricas “irresueltas” pero altamente productivas, le permiten a Ernesto Bohoslavsky (2018, pp. 44-46) diagramar algunos posibles trayectos en el desarrollo de la historia regional en nuestro país. Propone:

a) La reactivación de los enfoques comparatísticos aplicados a experiencias históricas regionales o recortes de tiempos pasados con perspectiva regional, una

---

<sup>21</sup> En los próximos apartados volveremos sobre esta noción.

estrategia que afianzaría la configuración de denominadores comunes o de divergencias en un complejo esquema de país.

b) La profundización de los componentes metodológicos de la “historia conectada”, una corriente que –si bien ha logrado un notorio despliegue en la historiografía económica– puede, según el citado autor, contribuir a la descripción y explicación de flujos sociales y redes simbólicas con múltiples orígenes.

c) Finalmente, siguiendo la premisa de “provincializar Europa” enunciada por Dipesh Chakrabarty, Bohoslavsky plantea desnaturalizar lo centralizado y homogeneizado, acrecentando los dispositivos de una escala local en los espacios históricos dominantes. De este modo, las áreas metropolitanas o capitalinas que la tradición ha colocado como metonimia de lo nacional podrían resignificarse como “regiones” y, por ende, iniciar un proceso de desnacionalización.

En consecuencia, el llamado “giro regional” (Fernández, 2018, p. 16) en la historia argentina ofrece a nuestra investigación una plataforma metodológica funcional, permeable y dúctil para visitar las lecturas sobre el tiempo pasado del llamado “teatro nacional” y, fundamentalmente, para reorganizar en términos historiográficos “perspectivas” que deconstruyan su univocidad cultural y promuevan experiencias histórico-escénica plurales, con periodizaciones y espacialidades heurísticas y dialógicas.

### **1.1.2. EL CONSTRUCTO REGIÓN: ORDENAMIENTOS TERRITORIALES, ZONAS Y RETÍCULAS**

En correlación con lo expuesto en la historiografía con perspectiva regional, hallamos los aportes de la geografía contemporánea, a los que leeremos como tributaciones innovadoras y orientadoras, pero también colindantes con lo examinado anteriormente. Por lo tanto, el estudio de los procesos de regionalización de fenómenos culturales requiere de las contribuciones de ambas disciplinas, en particular, por la imposibilidad de divorciar sus inmanentes dimensiones témporo-espaciales.

Desde la década de 1970, la geografía humana ha indagado en nuevos encuadres de región y regionalización, por ejemplo, a partir de los estudios del geógrafo brasileño Milton Santos, los que han reactivado diversas y actuales líneas de investigación. Con sostén en esta apertura científica, Sebastián Gómez Lende plantea rebatir determinados obstáculos epistemológicos arraigados a la noción de

región, un revisionismo teórico que opera de manera estratégica en los objetivos específicos que pretendemos desarrollar.

En primera instancia, siguiendo los aportes de Milton Santos sobre el “espacio geográfico”, el cual es entendido como un conjunto de sistemas de objetos y de acciones indisolubles, contradictorios y solidarios, el geógrafo argentino propone impugnar la definición de región enunciada en términos físico-naturales unívocos (Gómez Lende, 2011, p. 85). En correlación con esta postura, la segunda revocación teórica ideada es la concepción positivista de una región o de la regionalización como productos estáticos e inmutables que anulan la dinámica y movilidad de los objetos y acciones, normas y agentes, estructuras y procesos de aquella construcción sistémica. Asimismo, el autor ratifica la indisolubilidad del espacio/tiempo, al confirmar a la periodización como un recurso metodológico que permite distinguir y revalorizar fracciones temporales coherentes que, de modo material y organizacional, develan relocalizaciones. Al respecto, dice:

[...] la regionalización del espacio, al asentarse sobre la base del marco histórico proporcionado por la periodización, ofrece un retrato del territorio signado por fracturas y segmentaciones. No obstante, esa relación no es lineal, pues cada período histórico es un *continuum* de condiciones contiguas en el tiempo, más las regiones del espacio no satisfacen en igual medida tales exigencias de vecindad y continuidad. (p. 87)

En efecto, un tercer preconcepción a refutar es dimensionar a la región en función de una escala geométrica, estrictamente verificable a partir de la contigüidad espacial o la vecindad territorial (p. 85). En esta observación se condensa uno de los recurrentes problemas gnoseológicos enunciados por los historiadores regionales: la escala y sus desafíos técnico-procedimentales. En este encuadre, la escala ratifica su cualidad de instrumento heurístico y se distancia de las nomenclaturas resultantes de esquemas matemáticos o geofísicos unívocos. Por lo tanto, la región –dice el autor de referencia– es objeto de una “indeterminación escalar” (p. 88), dado que puede construirse a partir de una localidad puntual, un área económico-comercial o zona agrícola, un cruce de fronteras, una dimensión interpolar o intermedirional, parcela nacional o fracción continental, entre otras posibles diagramaciones. Vale decir, la escala es –como se indicó anteriormente– una herramienta epistémica que promueve determinados posicionamientos teórico-metodológicos. Esta revisión de la escala modifica un procedimiento ya naturalizado en algunas áreas de estudio: seleccionar *a priori* una “región” –esto último, según escalas positivas, por ejemplo: departamento, provincia, país– y, *a posteriori*, describir y analizar los “contenidos” (físico-estructurales, financieros,

educacionales, políticos, artísticos, etc.) de esa prefiguración territorial (p. 88). Siguiendo estos postulados, la escala abandona su carácter esencialista y deviene en una proporción espaciotemporal mutable o, mejor, en un *locus* de operaciones sociales circunscriptas a un período específico (p. 89).

La escala como un constructo gnoseológico, heurístico e histórico, sostenido en una dinámica desigual pero con “cohesión funcional” (p. 90), le permite a Gómez Lende –como así también a otros geógrafos de esta corriente– objetar un rasgo definitorio de lo regional consensuado por los marcos teóricos tradicionales: la contigüidad territorial como condición necesaria para la formación de una región. Según el relevamiento bibliográfico del autor, la geografía ha redundado en regionalizaciones cuya estructura se forma a partir de enfoques sociales, económicos o naturales, mecánicamente aglutinados en esquemas confusos y reduccionistas, fundados en el criterio de la “extensión” y/o “cercanía” ofrecida por cálculos geométrico-formales (p. 94). Sin embargo, una región no se compone –de manera ineludible– por la vecindad o proximidad de subespacios preestablecidos, por el contrario, la distancia geofísica entre núcleos espacio-temporales puede ser un componente constitutivo de la fenomenología de una región. Respecto de esta proposición, Gómez Lende agrega:

Se asiste entonces al pasaje de una visión horizontal a un enfoque vertical de la región, en el que las solidaridades organizacionales convierten a los lugares en soporte y condición de relaciones globales que de otra forma no se realizarían [...] superponiéndose a los nexos y estructuras orgánicas preexistentes para reestructurar, destruir y recrear sus límites y sus duraciones, es decir, sus escalas. (p. 90)

En suma, la región es el orden espacial que le corresponde a un determinado y provisorio orden temporal. Surge de un híbrido proceso de construcción, destrucción y reconstrucción de diferencias y jerarquías territoriales, como así también de la puesta en diálogo de segmentos y nodos de producción específicos, líneas de circulación y zonas reticulares, es decir, ámbitos que tienen voluntad o vocación de ser ordenadores espaciales, independientemente de su vecindad o proximidad.

Estos dispositivos teóricos auxilian a Gómez Lende en una diferenciación conceptual que, acorde a los propósitos enunciados, retroalimenta nuestras hipótesis, pues logra distinguir y definir tres aspectos complementarios: división regional, regionalización y regionalidad. El primer término es, básicamente, un recorte territorial validado por una técnica racional específica y, por ende,

enmarcada en sus límites instrumentales. En otro plano, la noción de “regionalización”:

[...] se refiere, por el contrario, a un proceso que siempre está ocurriendo, independientemente de la voluntad y la mirada del investigador, y que obliga a éste a procurar descubrir, conocer e interpretar las metamorfosis y disoluciones derivadas. Santos y Silveira (2001: 289) afirman que cada momento de la historia tiende a producir su orden espacial, que se asocia a un orden económico y a un orden social: es justamente ese orden espacial lo que se ha convenido en llamar ‘regionalización’; en cada período se verifica una regionalización del territorio, una diferenciación u orden espacial más o menos durable que, propio de un país dado, es determinado por la incorporación desigual de los datos intrínsecos a esa época. (p. 91)

El tercer aspecto conceptual, la “regionalidad”, se configura como un corte o estado de “cristalización” (p. 91) del devenir espacio-temporal de la regionalización. Consecuentemente con estas distinciones teóricas, podemos afirmar –por ejemplo– que la Ley n° 24.800, sancionada para la creación del actual Instituto Nacional del Teatro, expone un proceso de regionalización teatral según las directrices históricas y político-sociales de los desiguales campos artísticos de 1997. Así, el Noroeste (formado por las jurisdicciones provinciales de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca) y la Patagonia (formada por las jurisdicciones provinciales de La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego) se instauran como ordenamientos territoriales concebidos por los criterios de contigüidad y vecindad. Sin embargo, estas reflexiones nos ayudan a reconocer que el mismo artefacto cultural –es decir, la citada ley, promulgada hace más de dos décadas– “cristaliza” un contradictorio estado de “regionalidad”. En efecto, estas sedimentaciones cartográficas expresan las consecuencias de la inmovilidad y el estatismo asociados a una práctica intrínsecamente dinámica y colectiva como lo es la teatral. Desde este punto de vista, podemos leer la exclusión de la provincia de La Rioja en el mapeado del NOA y su reordenamiento en la región de Cuyo, esto último, a pesar de haber actuado durante los años 1983-1997 –fase previa a la legislación– como miembro activo de la praxis cultural del noroeste e inscripto en una imbricada tradición escénica.<sup>22</sup> A su vez, otra disgregación territorial que devela las tensiones entre regionalización y regionalidad expuestas por la Ley n° 24.800 la componen las comunidades teatrales de Viedma/Carmen de Patagones y de Comodoro Rivadavia/Caleta

---

<sup>22</sup> Algunas modalidades de esta tradición se observan en los intercambios productivos entre Catamarca y La Rioja, ya sea a través de las giras de grupos teatrales, los cruces de artistas dedicados a la docencia o, también, los puentes de creación teatral, por ejemplo, manifestada en las redes productivas generadas en ambas territorialidades por el director y docente Manuel Chiesa.

Olivia, constituidas por localidades cuya pertinencia administrativa responde a provincias diferentes (Río Negro y Buenos Aires, en primer caso; Chubut y Santa Cruz en el segundo), aunque en términos estético-productivos sólo podemos identificar a dichos núcleos zonales por la imbricación de sus formaciones y circuitos escénicos. Por ende, estos encuadres teóricos demuestran que la porosidad y el dinamismo de los procesos de regionalización deben articularse dialécticamente con las transformaciones y erosiones cartográficas generadas por las propias prácticas artísticas.

En diálogo con estas propuestas reflexivas hallamos los aportes del geógrafo Rogério Haesbaert, quien también concibe a las regionalizaciones como un “proceso analítico de reconocimiento de la diferenciación del espacio geográfico” (2014, p. 14), a partir del diálogo entre escalas espacio-temporales y, prioritariamente, a través de la articulación de dos lógicas en permanente coacción: la “zonal” (o disposición por áreas fijas) y la “reticular” (o disposición por redes con fluidez). Por consiguiente, Haesbaert busca superar las tradiciones ideográficas o nomotéticas de la geografía para componer un concepto de regionalización no como un “hecho” (con existencia efectiva o fáctica precedente) sino como un “artefacto”, es decir, un constructo teórico-analítico y político que se opone a la noción de regionalización como un *factum* ontológicamente definido y evidente (2010, pp. 5-6). La condición de artefacto otorgada al concepto de región ratifica su cariz heurístico, elaborado a partir de la interrelación entre fenomenologías materiales y representaciones imaginarias. Entonces, la región no responde a un recorte espacial empírico ni a una mera categoría discursivo-analítica, alude a la retroalimentación entre posicionamientos funcionales y simbólicos.

De este modo, los procesos de regionalización se definen por la interacción, relacional y comparada, de dinámicas espaciotemporales efectivamente vividas y producidas por determinados sujetos sociales. En esta plataforma gnoseológica – procesual e inventiva– la región deviene, según Haesbaert (2010, p. 7), en: a) producto/productora de redes de cohesión y articulación entre lo global y lo fragmentario; b) espacialidad compuesta por la acción social y reticular de agentes específicos; c) producto/productora de procesos de diferenciación espacial, resultante de sus desigualdades materiales y abstracciones concomitantes.

En resumen, tanto Gómez Lende como Haesbaert coinciden en distinguir, por un lado, las dinámicas procesuales de la regionalización, estructuradas por “solidaridades organizacionales” que se fundan en lógicas histórico-espaciales de objetivación y subjetivación; por otro lado, concuerdan con la noción de región

mediante la identidad de un *locus* de producción diferencial, opuesto a la definición esencialista y apriorística que lo inscribe en un reservorio o continente de caracteres a compilar e interpretar.

## **1.2. LA REGIONALIZACIÓN TEATRAL: UN LOCUS POÉTICO-DIFERENCIAL, COMPARADO Y NODAL**

En función de lo anterior, es factible comprender a una región teatral como un *locus* de productividad artística diferencial, resultante de las tensiones entre ordenamientos político-zonales y flujos estético-reticulares. Esta noción operativa resignifica las posibles interrelaciones escalares entre las creaciones dramatúrgicas de la Patagonia y el Noroeste argentinos, dado que las refutaciones sobre el otro-interior homogeneizador pueden ser leídas –*mutatis mutandis*– como principios de solidaridad poético-organizacionales entre ambas territorialidades descentradas.

Para aprehender los fundamentos teórico-metodológicos de este supuesto es pertinente desarrollar, básicamente, los aportes de los estudios culturales, la literatura y el teatro comparados que se vinculan con los problemas de regionalización antedichos, como así también aproximarnos a un campo disciplinar emergente y operativo a estos fines: la geo-antropología de lo imaginario.

En las bases conceptuales de numerosas investigaciones sobre la literatura regional o el arte regional –con posiciones críticas que pueden extenderse hacia el ideograma “dramaturgia del interior”– anidan las contribuciones de Walter Mignolo, las que promueven una práctica geopolítica del conocimiento que supere los patrones eurocéntricos y sus correlativas “diferencias coloniales” (2013a, p. 27). Si bien esta tesis no asume una perspectiva metodológica poscolonial o decolonial,<sup>23</sup> las bases del llamado “paradigma otro” funcionan como una matriz epistémica efectiva, pues, tal como lo demuestran los ensayos regionales del norte y sur que referenciaremos más adelante, habilita y renueva un conjunto de operaciones teóricas asociadas con los tópicos centro/periferia o local/global. En efecto, la lógica-otra planteada por el citado autor apela –entre otros

---

<sup>23</sup> Esta tesis asume una perspectiva de análisis con base en los estudios poético-comparados del teatro y la literatura. No obstante, en el reconocimiento y enriquecimiento de las miradas interdisciplinarias, incorporamos algunas herramientas que, sin vulnerar la organicidad y coherencia teórica de nuestra tesis, colaboren en la crítica exhaustiva a la dicotomización y homogeneización promovidas a través de llamado “teatro del interior”.



componentes– a un “pensamiento fronterizo” (2013b, p. 11), caracterizado por las tensiones entre puntos de origen y rutas de dispersión del saber. Esta teorización a través de las fronteras –tal como la define Walter Mignolo (1991)– no busca negar las concepciones de lo moderno/colonial, la tarea es refutar su carácter esencialista y hegemónico provocando desplazamientos y relocalizaciones de los objetos y las prácticas del conocimiento. Al respecto, dice:

El pensamiento fronterizo, desde la perspectiva de la subalternidad colonial, es un pensamiento que no puede ignorar el pensamiento de la modernidad, pero que no puede tampoco subyugarse a él, aunque tal pensamiento moderno sea de izquierda o progresista. El pensamiento fronterizo es el pensamiento que afirma el espacio donde el pensamiento fue negado por el pensamiento de la modernidad, de izquierda o de derecha. (2013a, p. 51)

En la matriz de este programa teórico se encuentran, además, las fuentes de la epistemología símil formulada como obstáculo gnoseológico en la regionalización de la historiografía teatral argentina, pues, siguiendo el aforismo de Roberto Fernández Retamar, Mignolo comprueba que “la teoría de la literatura es la teoría de una literatura” (1991, p. 105). Así, la propuesta es estudiar –en nuestro caso– las producciones dramáticas a partir de los lindes culturales que los programas gnoseológicos totalizantes y unificadores olvidan o silencian. Pensar desde los márgenes permite superar la tradicional dicotomía centro/periferia y, al mismo tiempo, expresa la voluntad de reconocimiento identitario hacia la diversidad de poéticas regionales no-centralizadas, al enfatizar en una gramática pluralista que se interroga por cuándo, dónde, cómo, por qué o para qué se produjo determinado instrumento conceptual. En suma, desde la geopolítica del conocimiento se advierte sobre la necesidad de reconocer que las categorías analíticas formuladas para las literaturas o formas artísticas dominantes son construcciones culturalmente asidas a determinadas lógicas y mecanismos institucionales. Esta epistemología fronteriza no reproduce posicionamientos simplistas, los que –por ejemplo– propondrían no utilizar herramientas elaboradas para el teatro europeo; por el contrario, este encuadre insiste en cuatro dimensiones metodológicas que, sin ánimos de caer en reduccionismos o síntesis superficiales, pueden enunciarse en los siguientes ejes: a) conciencia de alteridad, b) desobediencia disciplinar, c) crítica a la modernidad como una narrativa ontológica de la historia y, por ende, teleológica de lo nacional, d) relocalización de los saberes mediante la historicidad y el desarrollo genealógico de estructuras de pensamiento heredadas (Mignolo, 2013b, p. 13-27).

Si bien los estudios literarios –asociados a distintos centros académicos del país– han objetivado en sus investigaciones estas visiones críticas sobre la regionalización del conocimiento, este enfoque no ha obtenido un análogo desarrollo en la historiografía del teatro argentino o, mejor, en la historiografía de “los teatros argentinos” (Finzi, 1992, p. 52; Dubatti, 2011, p. 105). De manera consecuente y, respetando los límites de los objetivos específicos trazados, tomaremos como referencias teóricas las indagaciones de Zulma Palermo, Ana Teresa Martínez y Luciana Mellado, implicadas con los análisis literarios y culturales del Noroeste y la Patagonia.

Palermo asume un posicionamiento epistémico análogo al formulado por Gómez-Lende y Haesbaert, pues dice:

[...] las regiones culturales pueden ser entendidas como configuraciones que van más allá de los límites políticos nacionales abarcando espacios socio-culturales que los exceden, como ocurre desde la indagación del campo de producción que acá estudiamos. Por otra parte, la lectura de las diferencias entre los distintos tipos de producción discursiva dentro de los márgenes de una unidad nacional, permite la emergencia de las relaciones intra e intertextuales que, ya sea en sincronía o diacronía, construyen entidades distintas a las establecidas a partir de la emergencia de las naciones políticas. (1998, p. 65)

Esta pesquisa converge para la investigadora salteña en un “regionalismo crítico” (Palermo, 2011, pp. 126-127), un concepto que –enunciado originalmente por Gayatri Spivak– busca desarticular genealogías dominantes para dar lugar a cartografías e historiografías “otras”, emergentes de la dislocación de estructuras jerarquizadas o centralistas. La vigilancia epistemológica sobre lo fronterizo y la comparación de prácticas interculturales relocalizadas promoverían el reconocimiento de genealogías diversas.

La formación de genealogías que permitan explicar y comprender la condición “relacional” inmanente a todo proceso de regionalización es, por ejemplo, objetivada en la reanimación de los conceptos de escala y red que realiza Ana Teresa Martínez.<sup>24</sup> Con sostén en las perspectivas historiográficas mencionadas anteriormente, la autora admite que “cambiar de escalas es siempre moverse *entre* escalas, es decir, entre centros y circulaciones que descentran” (2015, p. 18). Así, focalizar en las redes, vínculos y entrecruzamientos territoriales

---

<sup>24</sup> Para desarrollar estos lineamientos teóricos y profundizar en los ejes que se vinculan con nuestro tema, véase: Martínez (2013).

son tareas pertinentes en una regionalización que intenta sortear los obstáculos del esencialismo sustancialista. En este sentido, Martínez afirma:

Estos análisis relacionales nos permiten escapar de las lógicas esencialista que delimitan regiones cerradas, centros fijos y circulaciones rígidas. La estabilidad de las redes es siempre precaria y cambiante, aunque pueda tener momentos de mayor persistencia. En este sentido, imaginar el país como una trama en movimiento, donde a cierta circulación centralizadora dominante en general, se superponen y entrelazan otros circuitos también de estabilidad provisional, muchas veces centrales para una dimensión específica pero no para otra, parece ser el modo de análisis más ajustado a los hechos y abierto a integrar una pluralidad de experiencia que dé cuenta a la vez de las difusiones y de las recreaciones y cambios de significado de lo que circula. (p. 18)

Siguiendo la premisa de “imaginar un país como trama en movimiento”, la que a su vez tiene semejanzas con distintos ideogramas del patrimonio identitario norteño, tales como la “provincia nómada” de Juan Bautista Alberdi o “el hombre es tierra que anda” de Atahualpa Yupanqui, comprendemos que un proceso de regionalización con aplicabilidad a los estudios teatrales se forja como un *locus* de enunciación diferencial, constructo en el que convergen y dialogan los resultados obtenidos por los distintos especialistas consultados.<sup>25</sup> Por consiguiente, un *locus* regional-teatral es un régimen cartográfico y poético-diferencial, culturalmente determinado por el vínculo hábitat/identidad/creación escénica y, a su vez, dislocado de jerarquías hegemónicas que favorecen a los entrecruzamientos fronterizos, mediante la configuración de representaciones territoriales, imaginarias y simbólicas, que generan además adscripciones y/o proscripciones comunitarias.

De este modo, los aportes de Zulma Palermo y Ana Teresa Martínez resultan estratégicos en la delimitación de este concepto. En primer término, porque abogan por “lugares de enunciación” forjados por diferencias culturales, mediante los cuales se desplaza el sentido de lo territorial dominante –como ser, las ideas de capital o Nación– hacia liminalidades o bordes eficaces para el estudio de aquello que acontece en un “entre” (Palermo, 2005, pp. 98-103). Entonces, por contraste, un *locus* regional-teatral implica un campo de fuerzas geográficas, identitarias e imaginarias, producido por lindes materiales e intersubjetivos de la praxis escénica, en los que se traducen determinados mecanismos de alteridad, acallados u homogeneizados por determinadas genealogías de poder.

---

<sup>25</sup> Cfr. Kaliman (1999), Mellado (2010), Heredia (2012), Demaría (2014).

Este pensamiento fronterizo orienta los estudios de Palermo hacia una desterritorialización de las tensiones entre centro y periferia, a través de una relocalización de relaciones interculturales provenientes de las pujas entre lo local y lo global, lo objetivo y lo subjetivo. La dislocación y relocalización son estrategias teórico-metodológicas que encuentran sus fundamentos en las lógicas amerindias analizadas por Rodolfo Kusch (1976), quien estudia la intersección entre pensamiento, cultura y suelo, inscriptos en el “estar siendo” o “pensar situado”. En este programa geocultural las tensiones antedichas se convierten en “operadores seminales”,<sup>26</sup> un concepto kuschiano que la autora comprende como matriz funcional de un *locus* de enunciación regional (2005, pp. 47-49).

La “dislocación” y “relocalización” de configuraciones culturales heredadas conlleva, según Palermo, a una tercera operación: la “lugarización”. Esta noción no implica una reivindicación de lo local desde miramientos esencialistas ni la valoración del “interior” como el espacio dependiente de otro mayor –el Estado Nación–, por el contrario, alude a la reconfiguración de las narrativas subalternas que impactan en los procesos subjetivos de una cultura local, al asumir sus tensiones territoriales o, mejor, siguiendo a Arturo Escobar, la autora refiere a tensiones “glocalizadas” (2012, p. 68). Este posicionamiento provoca –además– una reconfiguración temporal, expresada en periodizaciones que responden a dicho régimen cartográfico diferencial. En suma, para Palermo, los procesos de regionalización se articulan con la puesta en crisis del pensamiento único, canónico y homogeneizador, cuyo fin es poner en diálogo localizaciones periféricas entre sí que promuevan “genealogías alternativas”, por ejemplo, la problematización aquí formulada, es decir, las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos, inscriptas en los regímenes de periferización estructurados por el ideograma “teatro del interior”.

En diálogo y complemento con estas postulaciones, encontramos los análisis culturales de Luciana Mellado (2010, 2015, 2019), con reflexiones críticas que emergen y se sostienen en la praxis literaria del sur. De los múltiples perfiles que componen sus trabajos de investigación, nos interesa abordar los debates teóricos formulados sobre la continuidad de los discursos sustancialistas de la cultura nacional/regional, pensados por la autora en relación con la narrativa y la poesía de la Patagonia. Estos supuestos tributan a favor de nuestras lecturas sobre las dramaturgias interregionales seleccionadas, pues nos auxilian en el reconocimiento de dos lineamientos contraesencialistas de lo territorial: por un

---

<sup>26</sup> En la teoría de Kusch (1976, pp. 153-158), la noción “seminal” indica su condición de semilla, es decir, de un componente vital que se nutre y desarrolla por su contacto con la tierra.

lado, la deconstrucción del “pintoresquismo determinista” con el que se suele clasificar y calificar las producciones escénicas regionales; por otro lado, la sospecha metódica sobre la subjetivación gentilicia de las cartografías teatrales.

Una noción/estímulo que Mellado capitaliza para componer sus ideas sobre el primer eje mencionado es la “ley del coirón”,<sup>27</sup> un término propuesto por la poeta Graciela Cros para describir la “legislación discursiva fuertemente reproductiva y tipificante del imaginario regional en relación con la literatura y el paisaje patagónicos” (2015, p. 66). De este modo, se revisita la discusión sobre los atributos creativos y de legitimación del “color local” en la productividad estética. Estos debates –con efervescencia en distintos momentos de nuestra historiografía literaria y artística– perviven en las fuerzas, lógicas y pujas de los campos intelectuales en general y en los teatrales de provincia en particular. En función de estos diagnósticos, Mellado exhibe la sistemática “folklorización” de la región patagónica a través de los tópicos de la lejanía, la soledad y la desmesura –entre otros componentes– para dar cuenta de una gramática de la marginalización y la exotización de lo territorial y de sus habitantes (p. 67). Es, precisamente, sobre este “pintoresquismo determinista” que se organiza y estructura un cariz de las homogeneizaciones regionales, dado que –esta legislación implícita, para seguir con metáfora de Graciela Cros– conlleva tácitamente al escritor o artista “del interior” a la obediente y uniforme representación de sus referencias fenotípicas estandarizadas, es decir, conlleva a comportarse como el “falsario” Mahoma que prodiga camellos en sus páginas, esto último, siguiendo a la recordada analogía borgiana en “El escritor argentino y la tradición”<sup>28</sup> cuando dice:

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbson. Gibbson observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe no tenía por qué saber que los camellos son especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba

---

<sup>27</sup> El coirón es una especie cespitosa o mata característica de la estepa patagónica argentino-chilena.

<sup>28</sup> Este texto ha sido un referente de las polémicas comentadas previamente. Las tensiones entre lo local y lo global expresadas por Borges, junto con su reclamo del “mundo” como patrimonio territorial y filiatorio para todo escritor, surgió como una crítica a las políticas culturales “nacionalistas” del peronismo pero, a su vez, sedimentó un eje de reflexión que por su pervivencia ideológica y teórica exige un continuo análisis. Por ejemplo, se proyecta en la histórica demanda del dramaturgo “del interior” en su adscripción al mundo y no solo a las formas del “coirón” de cada pueblo.

tranquillo: sabía que podía ser árabe sin camellos. (Borges, 1957, p. 156)

La transgresión o desobediencia de la “ley del coirón” faculta la multiplicación de los *loci* de enunciación que habitan en un ordenamiento territorial prefigurado administrativamente. Además, la impugnación del color local como figuración dominante de lo regional disloca la cosificación de los sujetos y de sus subjetividades, es decir, evita la unificación de los “otros”. En síntesis, Mellado afirma:

El sujeto pone en juego su otredad de modo constitutivo. ¿Quién es el otro afuera de la aldea pero adentro del mundo que le habla y lo habla? ¿Qué centro le habla a la periferia, qué aldeano y qué aldea dicen soy el mundo? Las respuestas son diversas, de acuerdo, entre otros hechos, a la mirada que las organice y a la lengua que las exprese, pero todas recortarán su contemporaneidad sobre el hegemónico mapa de lo nacional. (2015, p. 70)

El segundo tópico colindante con esta tradición sustancialista aplicada a las regionalizaciones se conforma por las “identificaciones territoriales monovalentes” que obturan los complejos procesos de intersubjetividad sociohistórica (p. 66). Vale decir, la folklorización y las formas de alteridad basadas en lo exótico del “país-interior” se fundan –además del color local ya descrito– en la esencialización de los gentilicios: teatro salteño, dramaturgia neuquina, escena tucumana u otras nominaciones que condensan y reproducen la puesta en signo de determinadas homogeneidades. Sin la pretensión de ingresar en dimensiones asociadas con el análisis del discurso o de otras vertientes teóricas que pueden contribuir a la deconstrucción de esta gramática institucionalizada e institucionalizante, esta perspectiva crítica desplegada por Mellado nos permite, por un lado, repensar los mecanismos de legitimación artística y validación político-institucional con los que configuramos la categoría de –por ejemplo– “teatro rionegrino”. Por otro lado, este enfoque ratifica las asimetrías entre las territorialidades jurídico-político estables y las heterogéneas regionalizaciones teatrales conformadas por las coordenadas teóricas antedichas, es decir, reconoce aquellos *loci* de enunciación poético-diferenciales que no pueden restringirse a las fronteras impuestas por la condición de ser salteño, neuquino o tucumano. Desde este punto de vista, Mellado sintetiza estos posicionamientos diciendo:

[...] la Patagonia es efectivamente un lugar, un suelo para quienes viven en ella, pero no necesariamente es la ubicación desde donde dicen y se dicen, ni desde donde piensan y se piensan. [...] La aldea y el

mundo entero, así como las distancias que entre ellos se imaginan, se manifiestan en textos concretos que ofrecen representaciones diferenciales de estos espacios, según coordenadas cognitivas y expresivas heterogéneas, en las que entran en juego elementos biográficos, sociales, históricos, estéticos y políticos, cuya multiplicidad es contraria a la concepción de la cartografía clásica que aludía a coordenadas fijas en una uniformidad espacial física inalterable. (2015, p. 67)

Paralelamente, las objeciones o contradicciones develadas reactivan un eje de discusión que merece ser contemplado en esta investigación: la noción de “provincia”, fundamentalmente por ser la regionalización con mayor uso y costumbre en la teoría e historiografía del teatro argentino y, además, porque en ciertos encuadres gnoseológicos su expresión puede reproducir algunos de los posicionamientos reduccionistas y homogeneizadores comentados.

Entonces, estas lecturas y orientaciones temáticas, ¿desestiman o refutan la posibilidad de regionalizar el teatro desde un ordenamiento provincial? La respuesta es, de manera contundente, no. Lo que estos miramientos críticos impugnan es, reiteramos, la simetría y univocidad entre las territorialidades político-administrativas (con el gentilicio como símil) y los *loci* poético-diferenciales configurados por regímenes comparados y nodales. No obstante, estas advertencias epistémicas exigen una revisión de la noción de provincia, para comprenderla como “una” modalidad –y no la única– de regionalización estructural en los estudios artístico-literarios.

Para ampliar estas ideas resulta estratégico el trabajo de investigación de Laura Demaría (2014), en el que se propone repensar el binarismo provincias/Buenos Aires según las huellas discursivas de relatos espaciales, con el propósito de superar las oposiciones totalizantes y evitar los esquemas “embudos” de los mapas de los ferrocarriles del siglo XIX o de los trazados aéreos del siglo XXI, en los que el punto de partida es siempre la metrópolis capitalina. Así, la autora propone un fértil análisis textual sostenido en un singular “entre” Buenos Aires y las provincias, es decir, una relación multilateral, porosa y dinámica que anula las unidireccionalidades y aboga por posturas de imbricación y conjunción. Sus reflexiones buscan dislocar la tradición intelectual inscripta en el “síndrome Argirópolis”, una premisa elaborada a partir de la idealización retórica y espacial de Domingo F. Sarmiento respecto de la exacerbada centralidad de la capital, a tal punto que desde la frontera porteña solo puede desplegarse un “interior” o un “desierto” que subraya su propia excepcionalidad (p. 33).

En este marco, Demaría propone una noción de provincia que “no demanda un centro estable para narrarse” (p. 50) y, con esto, inhabilita una lectura restrictiva, gentilicia y homogeneizadora de esta particular regionalización cultural. Al respecto, afirma:

La provincia es un lugar de enunciación, un adentro/afuera, un intersticio “forastero” que si enuncia un estar, no lo hace desde un ser-pertenecer absoluto porque es la marca donde lo mismo muestra su ajenidad *en* su propio adentro. La provincia se conjuga como el límite que viene a señalar el fragmento, la falta de grandes narrativas, la apertura de ese supuesto ser. Esta concepción señala que todos estamos en provincia, en el límite, en el fragmento. Y esta liminidad es la que me permite salir de las esencias telúricas... (p. 52)

En síntesis, los regímenes territoriales que pueden configurar una regionalización actúan simultáneamente como fronteras y puentes, inscriptos en una dinámica relacional y nodal de “fragmentos” que deconstruyen históricas y desiguales condiciones materiales de existencia, al participar del “estallido en mil pedazos del espacio unificante de la nación” (Ludmer, 1994, p. 10) y de sus correlativas sedimentaciones imaginarias.

### **1.2.1. LA REGIÓN TEATRAL COMO UN CONSTRUCTO IMAGINARIO DESCOSIFICADO**

Con el fin de revisitar los procesos de regionalización en la teoría del teatro argentino, planteamos la siguiente estrategia heurística y exploratoria: dislocar los objetos de estudio hacia territorialidades alternativas dentro de los complejos esquemas político-administrativos del país, con topografías que develen las tensiones entre lo uno y lo múltiple, sin jerarquías etnocéntricas tipificadas o unidireccionales (Buenos Aires/Jujuy, Neuquén/Buenos Aires, o similares). Vale decir, buscamos establecer redes que fracturen la naturalización del tópico centro/periferia y que develen estímulos intrarregionales e interregionales en las teatralidades marginales, esto último, con trazados “geocríticos” y “geopoéticos”<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Siguiendo las teorizaciones de Michel Collot (2015), entendemos por “geocrítica” al estudio de “las representaciones del espacio en los textos mismos, y se sitúa más bien en el plano del imaginario y de la temática” (p. 63). Paralelamente, y en correlación con este encuadre disciplinar, la “geopoética” es definida por el citado autor como “el estudio de los vínculos entre las representaciones del espacio y las formas literarias [o artísticas]” (p. 70), las que devienen en una posible *poiética* o teoría de los procesos creativos. Estas vinculaciones representacionales descansan sobre el supuesto de una solidaridad productiva entre la *res cogitans* y la *res extensa* (p. 74), colocando a los “espacios imaginarios” en un esquema de modelización recíproco del mundo y la obra.



que –independientemente de sus profundas diferencias, las cuales serán componentes activos en los análisis– compartan una condición política subalterna y determinadas “solidaridades poético-organizacionales”.

Estos fundamentos y objetivos promueven mapas teatrales que despliegan –como ha afirmado Djelal Kadir– “puntos cardinales” descentralizados y “mundos ordinales” con jerarquías dislocadas. En relación con estos lineamientos, el autor mencionado afirma:

[...] los códigos geográficos, es decir, las coordenadas culturales que sirven de patrón para la aculturación de un espacio, inscriben sentidos, en la connotación equívoca del término, sentidos cardinales que enmarcan horizontes no solamente geográficos, sino ordinales a la vez, que definen significados epistémicos. La cartografía inexorablemente imaginativa, engendra construcciones de realidad vivencial, de inevitable regate dialectal, ya que donde hubiera sentido, inevitablemente habrá habido, hay, y siempre habrá, contrasentido. Esto necesariamente conduce a espacios culturales simultáneos y diferenciales, cada cual con sus propios reclamos, clamores... (2002, p. 51).

En efecto, dislocar la noción de “dramaturgia del interior” a través de un estudio fronterizo, comparado y nodal, exige el acceso a las formas territoriales desde axiologías dinámicas, con apertura a una dialéctica entre lo instrumental –fuente tradicional de la geografía positivista– y lo imaginario o, mejor, lo “geo-imaginario”.

Siguiendo a Jean-Jacques Wunenburger (2008, p. 15), entendemos “lo imaginario” como una lógica específica de la acción social, expresada en contenidos, estructuras y figuraciones, con competencias simbólicas y funciones poéticas, lo que le permite a los sujetos actuantes elaborar categorías de adscripción y/o marcos de referencia dinámicos, pero al mismo tiempo, con anclajes geohistóricos compartidos. Asimismo, tal como expone Paul Ricoeur, imaginar es reestructurar campos de significación, para dar lugar a “conflictos semánticos” (2006, pp. 201-202) que movilizan ciertos estamentos del tejido comunitario.

Desde este punto de vista, los sujetos organizan, desarrollan y legitiman sus territorialidades a través de “imaginarios” con funciones subjetivas y objetivas difíciles de compilar o predeterminar. A pesar de estos desafíos, Wunenburger plantea tres perspectivas para reflexionar sobre las representaciones imaginarias, las que actuarán como instrumentos operacionales en nuestros estudios teatrales interregionales. A saber:

- a) Perspectiva estético-lúdica: se expresa en los juegos de diversa naturaleza y, por ende, en las prácticas artísticas. Entonces, lo imaginario –con base trascendental en el *homo aestheticus*– es un espacio de concreción y expansión de la intersubjetividad, por ejemplo, al crear lo posible de un mundo otro que contrasta con lo empírico-cotidiano y, desde allí, facilitar una emancipación simbólica (2008, pp. 46-47).
- b) Perspectiva cognitiva: en correlación con lo anterior, Wunenburger señala que “...lo imaginario puede aparecer, así, como una vía que permite pensar allí donde el saber desfallece” (p. 49). De este modo, las representaciones imaginarias promueven pensamientos simbólicos, referenciales y analógicos, pero caracterizados por su ductilidad plástica, lo que obliga al analista a remitirse a los diversos soportes de sus fuentes.
- c) Perspectiva instituyente práctica: en este cariz lo imaginario no solo conforma relaciones de sensibilidad o posiciones gnoseológicas, también –dice el autor de referencia– afianza acciones objetivas en determinados marcos sociales, pues la conducta de los sujetos encuentra en la urdimbre imaginaria un sostén específico para los contenidos institucionales. Esta conceptualización operativa se vincula, además, con las tesis de Cornelius Castoriadis (2013, pp. 283-299), quien analiza los “esquemas de coexistencia” –o dinámica en conjunto e interrelacional de los fenómenos sociales– y los “esquemas de sucesión” –o dinámica funcional y cambiante de las cosas, personas e ideas– desde la función ontológico-imaginaria de lo instituido y lo instituyente.

Estas contribuciones convergen en un enfoque transdisciplinar, el cual auxilia de manera complementaria a las estrategias metodológico-teatrales que sostienen esta investigación, aludimos a la denominada “geografía de lo imaginario”, un área con amplio desarrollo epistémico dentro de la geografía humana.

A partir de estos aportes, podemos acceder a una resignificación imaginaria de lo regional mediante instrumentos y andamiajes conceptuales para el análisis espacial de lo social, al reconocer en los imaginarios territoriales un campo fértil para nuevas articulaciones entre las escalas delimitadas. En otros términos, este campo disciplinar indaga –por ejemplo– en los mecanismos de apropiación de la naturaleza y en las identidades paisajísticas o, también, en las representaciones imaginarias sobre la otredad y en las proyecciones que estas figuraciones, imágenes y esquemas perceptivos poseen en las prácticas del turismo; incluso, se abordan las polimórficas relaciones sociales de la urbanidad (estructuraciones

arquitectónicas, composiciones proxémicas, idealizaciones territoriales, etc.), entre otras múltiples variables de estudio. En resumen, Bernard Debarbieux nos propone una definición estratégica y correlativa con nuestros intereses, dice:

Imaginario geográfico es un conjunto de imágenes mentales relacionadas que confieren, a un individuo o a un grupo, un significado y una coherencia en cuanto a su localización, distribución, interacción de los fenómenos en el espacio. El imaginario contribuye a organizar las concepciones, las percepciones y las prácticas espaciales. (*apud* Claval, 2012, p. 32)

Por consiguiente, este campo de saber estimula nuevos interrogantes sobre la composición historiográfica de regiones teatrales y permite asumir los desafíos epistémicos antedichos, pues, independientemente de sus configuraciones jurídico-administrativas, se incorpora al estudio de las territorialidades del teatro los entramados subjetivos que se tejen entre el sujeto y su hábitat. Estos lazos surgen de una mediación dinámica y performática entre los agentes sociales y el lugar, un proceso por el cual los espacios y los individuos rearticulan determinados discursos, prácticas y estructuras de sentidos alternativos. Al respecto, Vincent Berdoulay afirma:

A la luz de las anotaciones precedentes se puede plantear que el imaginario constituye un material a partir del cual se elaboran los relatos que sirven para sustentar recíprocamente a los sujetos y los lugares. En otros términos, la co-construcción del sujeto y del lugar pasa por la mediación de imaginarios geográficos. Éstos descansan en imágenes relacionadas con la materialidad perceptible en los paisajes o en los géneros de vida, pero dependen también de la actividad imaginativa del sujeto –la imaginación en acción– para recomponerlos de manera activa. Se habla así de imaginarios ligados a los lugares, a paisajes o territorios, es decir, ligados a formas físicas y concretas, tanto como de imaginarios sociales o políticos ligados a poblaciones específicas. (2012, p. 50)

La geografía de lo imaginario se posiciona –tal como lo indica Alicia Lindón (2012, p. 67)– en las antípodas de los “territorios cosificados”, al asumir la vital subjetivación del espacio. Así, el estudio de un lugar –en nuestro caso, un nodo dramatúrgico interregionalizado– abandona la tradición metodológica de las posiciones “externas y aéreas” frente al objeto cognoscible (p. 68). Por el contrario, en este marco reflexivo, un lugar se nutre –por su entidad relacional– de las tramas de significaciones móviles y plásticas que se producen, circulan y distribuyen a partir de las estructuras imaginarias instituidas e instituyentes, hasta “anudar” sentidos particulares en particulares dimensiones cronotópicas.

Si una región teatral renuncia a su condición de territorio-cosa, entonces, la dislocación de jerarquías ordinales y la “lugarización” (Palermo, 2012) se convierten en operaciones concordantes con la configuración histórico-cultural de prácticas y discursos escénico-regionales no centralizados. Esta perspectiva conlleva a dos intersecciones analíticas (Lindón, 2012, pp. 75-80): primero, la interacción entre los imaginarios espaciales y las prácticas espaciales; segundo, los imaginarios espaciales según su lógica narrativa, siendo los discursos dramáticos uno de sus dispositivos de despliegue.

Por el alcance de estas intersecciones analíticas es factible comprender, como han estudiado Perla Zusman (2013) y Carla Lois (2015), la función de los imaginarios geográficos en el diseño, integración y/o control territorial. Vale decir, la regionalización incorpora a sus mapeos las representaciones de los Andes como muralla; la distinción imaginaria entre el desierto patagónico o el norteño; la fertilidad asociada con lo subtropical o la condición de frontera interna asignadas a las zonas mediterráneas del país, entre otras figuraciones que operan por su fuerza narrativa en múltiples programas territoriales: desde mapas políticos hasta cartografías artísticas.

### **1.2.2. CARTOGRAFÍAS TEATRALES COMPARADAS: LOS NODOS POÉTICO-REGIONALES**

En el eco de los progresos observables en la teoría e historia del teatro argentino y en los avances gnoseológicos ya descritos en otras disciplinas correlativas, se perciben con mayor intensidad los interrogantes sobre lineamientos que aborden un complejo esquema de país teatral, en particular, aquellas territorialidades geoculturales desiguales que ocultan bajo la nomenclatura de “lo nacional” cartografías artísticas distintas y heterogéneas en sus modos y medios de producción, como así también en sus basamentos identitarios.

Para asumir estos interrogantes, las propuestas teórico-metodológicas del “teatro comparado”, desarrolladas por Jorge Dubatti, resultan oportunas y efectivas.

Desde esta perspectiva, el teatro es un “acontecimiento”. Esta formulación del objeto de estudio marca una diferencia notable con los fundamentos epistémicos anteriores, generalmente concentrados en la semiótica y su

concepción del teatro como lenguaje. Para su planteamiento, Dubatti se apoya en múltiples nociones del siglo XX, desde el grito artaudiano hasta las fuentes ontológicas del acontecimiento propuestas por Alain Badiou, con el fin de retornar a una concepción lógico-genética del teatro. De este modo, el denominado “acontecimiento teatral” (Dubatti, 2011, pp. 35-44) se caracteriza por tres sub-acontecimientos interrelacionados entre sí, a saber: A) el sub-acontecimiento “convivial”, entendido como una manifestación vivencial de los cuerpos, sin mediación tecnológica. Por ende, los cuerpos presentes de los artistas y espectadores en condición de “reunión” (pensado como un orden ancestral, también expresado en el banquete o simposio antiguo) es la raíz comunitaria del hecho escénico y, al mismo tiempo, la principal distinción con el solipsismo de la experiencia estética literaria o de otras manifestaciones artísticas. B) El sub-acontecimiento *poiético*,<sup>30</sup> generado por la potencialidad del convivio y por una singular división del trabajo teatral. En este registro, se producen “entes poéticos”, concebidos a partir de los cuerpos presentes y su vinculación con los distintos dispositivos y lenguajes del hecho escénico (luces, sonidos, palabras, música, espacialidad, estrategias y lógicas del sentido corporal, etc.). Entonces, lo poiético –o lo ficcional creado y acontecido de manera efímera en la interrelación de los cuerpos– no se comprende desde una perspectiva unívoca de lo comunicacional, sino desde su instauración ontológica, es decir, desde el ofrecimiento al mundo de un acontecimiento-otro. C) Por último, hallamos la consecuente y necesaria “distancia ontológica” frente aquel fenómeno poiético-convivial, definido como el sub-acontecimiento de “expectación”. El teatro es un hecho paralelo al mundo ordinario, por lo tanto, para su existencia es necesario un “salto ontológico”, el cual es observable en la delimitación o encuadre de un espacio de expectación, esto es, la diversidad de modalidades que el trabajo escénico posee para configurar un ámbito de veda, límite o frontera, que divide lo empírico de lo poetizado. Así, el teatro mantiene –independientemente de las distintas fenomenologías– su identidad como un “lugar para ver”, ya contenida en la etimología del término *theatron*. En suma, para Dubatti (2011, pp. 42-43) el teatro es –por la vinculación de los tres acontecimientos descritos– una zona de experiencia intersubjetiva, propia de la cultura viviente e irreductible a otras experiencias artísticas como el cine o las teatralidades sociales que perviven en nuestras prácticas contemporáneas.

---

<sup>30</sup> Una poética es, según Dubatti, “el conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica” (2002, p. 57). Esta definición actuará, en el desarrollo de nuestra investigación, como un concepto operativo.

En correlato con esta reformulación del objeto de estudio en la teatrología argentina, el mencionado investigador expone una serie de estrategias teórico-metodológicas para el abordaje de la *poiesis* escénica, siendo el denominado “teatro comparado” el encuadre gnoseológico que congrega a dichas formulaciones (Cfr. Dubatti, 2008; 2011).

El teatro comparado es definido como una disciplina que estudia las diversas manifestaciones escénicas por relación y contraste territorial (Dubatti, 2008, p. 19). Según este autor, Argentina ha sido un país pionero en el desarrollo de este campo del saber, el cual ha registrado cambios y transformaciones relevantes en las últimas décadas. De este modo, releva dos tipos de teorizaciones (pp. 10-14): una, centrada en los conceptos de internacionalidad y supranacionalidad provenientes de la literatura comparada; otra, superadora de la anterior por su deslinde de la ambigua e inestable categoría de lo “nacional” como criterio estructurante. En esta última etapa, su progreso se evidencia en los conceptos de territorialidad, supraterritorialidad y cartografía, lo que permite además objetivar la concepción del teatro como un acontecer.

Ante la crisis del concepto de lo “nacional” como unidad o construcción homogénea, Dubatti señala la necesidad de incorporar herramientas nocionales y metodológicas que asuman la heterogeneidad de los “teatros nacionales” (2011, p. 105), con encuadres cartográficos que asuman las distinciones intranacionales, vale decir, áreas y fronteras internas diferenciales que, a su vez, problematicen las territorialidades contrastables.<sup>31</sup> Al respecto, señala:

Se entiende por territorialidad la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula x-y). La territorialidad del comparatismo se vincula con la corriente del pensamiento de la geografía humana, iniciada por Paul Vidal de La Blanche. La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos. (Dubatti, 2011, p. 107)

En términos metodológicos, el punto de llegada de estas indagaciones es la formación de mapas teatrales que develen el pensamiento territorial sobre la escena. Por esto, en primer término, el citado investigador propone tres formas de

---

<sup>31</sup> Dubatti ha señalado que este progreso disciplinar no implica abandonar o negar la utilidad de las nociones de supranacionalidad e internacionalidad, por el contrario, su aplicación continua pero encuadrada en la complejidad de las territorialidades, para incluir fenómenos que no responden al encuadre histórico de lo nacional.

trazados cartográficos: las territorialidades topográficas, diacrónicas y sincrónicas. En segundo término, los mapeados responden a cinco tipos de “criterios” (cuantitativo, cualitativo de recepción y circulación, cualitativo de excelencia artística, cualitativo de relevancia histórica, cualitativo de representación del mundo) y a múltiples “modalidades”: mapa de localización, mapa de circulación, mapa de irradiación, mapa de flujos, mapa de sincronía, entre otros (2011, pp. 108-118).

Esta plataforma conceptual constituye un ineludible marco de contención técnica y nocional para los estudios regionales que proponemos. De manera singular, nos interesa la formación metodológica de “macropoéticas” interregionales, es decir, poéticas integrales o de cohorte resultantes “de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos<sup>32</sup> seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.)” (Dubatti, 2008, p. 80).

Por consiguiente, el estudio comparado de las dramaturgias en las coordenadas norte/sur que delineamos, se inscribe en la territorialidad topográfica de la Patagonia y el Noroeste argentinos, con el propósito de localizar sucesiones diacrónicas y coexistencias sincrónicas durante la fase 1983-2008.

Para establecer una coherencia teórica entre los objetivos formulados y los enfoques epistémicos desarrollados a lo largo de este capítulo, optamos por la elaboración de una “estrategia metodológica”<sup>33</sup> que nos auxilie en la composición de “criterios” y “modalidades” pertinentes a las dimensiones conceptuales y empíricas aquí declaradas. Denominamos a esta estrategia metodológica “nodos dramaturgico-regionales”.

Los nodos dramaturgico-regionales son campos de fuerzas materiales y poéticas que conectan territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas reticulares, puentes o núcleos de producción comunicantes entre localizaciones fronterizas, estas últimas, independientemente de su contigüidad o proximidad geofísica. Por su capacidad para interrelacionar distintos órdenes espaciales y temporales, los nodos dramaturgico-regionales aportan a la dislocación y relocalización de los saberes geoculturales e intentan disuadir a las epistemologías similares, mediante la configuración de un *locus* o régimen cartográfico diferencial que explique la cohesión y articulación entre lo global y lo

---

<sup>32</sup> Un “ente poético” o “micropoética” es un individuo poético (texto o acontecimiento particular), en el que se materializan múltiples espacios de tensión, hibridez y heterogeneidades, propiciando un análisis exhaustivo, denso y complejo de lo singular (Dubatti, 2008, p. 80).

<sup>33</sup> Entendemos por estrategia metodológica a un principio técnico regulador u organizador que permite identificar criterios, formas y procedimientos configurantes.

fragmentado, como así también otorga primacía a las relaciones estéticas e intersubjetivas, dinámicas y provisorias, de los agentes históricos que habitan en esas territorialidades. Es decir, los nodos dramaturgico-regionales son anudamientos geopoéticos, forjados por la solidaridad organizacional de fuerzas productivas descentradas o periféricas, cuya función es posibilitar el análisis de los múltiples procesos y estructuras materiales o simbólicas que participan activamente en la gestación de praxis y discursos artísticos “otros”. Por ende, esta noción promueve una conciencia de alteridad, resultante de la hermenéutica de la “conciencia práctica” y la “conciencia discursiva” (Giddens, 1995, p. 394) que rige en estas territorialidades y genealogías nodales del teatro argentino, al construir cartografías que ofrecen sentidos y contrasentidos, imaginarios y contraimaginarios sobre las distintas relaciones político-identitarias que se fundan en las creaciones escénicas.

Por sus basamentos comparatísticos, en los que anida la declarada convergencia de territorialidades topográficas, sincrónicas y diacrónicas, los nodos dramaturgico-regionales develan tensiones y contradicciones culturales (marginales o hegemónicas) en la elaboración de los mapas intranacionales o interregionales del teatro argentino.

En consecuencia, esta estrategia metodológica contribuye a la formalización de “macropoéticas”, al subsidiar la gestación de una cartografía teatral con perspectiva interregional, compuesta en este caso por la Patagonia y el Noroeste argentinos en el período 1983-2008.

### **1.3. HACIA UNA POÉTICA DRAMATÚGICA DE LA OTREDAD**

El ensamblaje o articulación de los aportes de la historiografía, la geografía humana e imaginaria vinculada con los procesos de regionalización, como así también las contribuciones de los estudios culturales y de la literatura y el teatro comparados que hemos descrito en las páginas anteriores nos ofrecen, con certeza, una plataforma teórico-metodológica operativa al desarrollo de las hipótesis y los objetivos trazados. En función de estas delimitaciones, debemos avanzar en la definición de dos conceptos centrales en nuestra investigación: dramaturgia y otredad, esto último, según las particulares coordenadas epistémicas y casuísticas acotadas para su abordaje.



### 1.3.1. LA DRAMATURGIA Y SUS DIMENSIONES DE ANÁLISIS

Son miles las páginas destinadas en la teoría del teatro para argüir las complejidades contemporáneas de la dramaturgia. Desde sus configuraciones y notaciones dramáticas modernas hasta la deconstrucción y multiplicidad de las formas en su devenir histórico reciente, la noción de “dramaturgia” puede –quizá– leerse como una praxis rectora de los sentidos estructurales del teatro y, por esto, posee semejanzas con lo que Laclau y Mouffe (2010, p. 165) –en sus estudios sobre la hegemonía– llaman “significante flotante”. Esta analogía se funda en su intento de coagular en un mismo significante la conciencia práctica de un campo sobredeterminado en el que ninguna función o atributo es fijo ni estable. Así, la dramaturgia actual –en el seno de una fenomenología e interdiscursividad que la desborda por su ambigüedad y polisemia– ratifica su potencialidad gracias a su cualidad flotante.

En este estado de situación, proponer una “definición” de dramaturgia abarcadora de su heterogeneidad o condición flotante implicaría adoptar, implícita o explícitamente, por una posición esencialista. Por ende, asumimos una perspectiva wittgensteiniana al comprender a la dramaturgia como un “juego de los juegos del lenguaje” y, en este dinamismo, se inscribe su mutabilidad, pluralidad y regionalización. En su estudio sobre el filósofo vienés, Griselda Barale analiza y describe algunos principios estéticos asociados a esta perspectiva, dice:

En efecto, cuando hablamos de “arte” hablamos de “obras de arte” – juegos– en su infinita variedad de estilos, uso de materiales, contextos en los que fueron producidas, géneros, etc. Las obras en su incontable variabilidad no poseen rasgos comunes constantes que nos permitan definir las y, desde allí, definir el arte. Lo que observamos entre ellas son “aires de familia” y cada una requiere para su conocimiento y disfrute no un procedimiento de reducción esencial sino un conocimiento de detalles y pormenores; un descubrimiento de las reglas de su producción y una interpretación que no será sino el esclarecimiento de las relaciones de las reglas con las formas de vida, con el trasfondo de la cultura que determina los significados por los otros. (Barale, 2000, p. 98)

Con base en estas lecturas, entendemos a la dramaturgia como un “juego de los juegos del lenguaje” y, por ser tal, ineludiblemente arraigada a la dialéctica del pensamiento/acción lugarizado, es decir, a sus específicas “reglas de juego”. Estos posicionamientos nos ayudan a determinar –siguiendo los resultados de la

investigación exploratoria realizada– los “aires de familia” entre la praxis dramaturgica de la Patagonia y del Noroeste.

Lejos de una concepción esencialista de la dramaturgia, pero cercana a la “visión perspicua” de Wittgenstein, esto último por el ejercicio lúdico de captar diferencias y analogías en el uso de las reglas de juego (Barale, 2000, p. 99), hallamos las postulaciones de Joseph Danan y Eugenio Barba, en las que se compone un entramado teórico funcional a los objetivos delineados.

Por su parte, el teórico francés piensa a la dramaturgia como una “función”, es decir, más allá de la consabida atomización o diáspora conceptual, propone indagar en la histórica polaridad que le confiere a la dramaturgia determinadas capacidades y competencias. Al respecto, Danan señala:

En su primer sentido, la dramaturgia sería entonces el “arte de la composición de las obras de teatro”, definición que es aceptada por consenso desde Littré hasta Pavis, lo que no excluye que hoy en día nos sintamos algo estrechos en ella, incluso si nos quedáramos únicamente en el ámbito de este primer sentido. Tomemos esta definición como una simple referencia inicial, un punto de partida. En lo que concierne al segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: “Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena”. Debemos preguntarnos si estas dos definiciones consiguen abarcar el vasto campo de la dramaturgia. Podemos de antemano suponer que no. (Danan, 2012, p. 13)

Esta histórica dualidad remite, por un lado, a los debates textocentristas y escenocentristas que nutrieron a los estudios teatrales durante el siglo XX (Cfr. De Marinis, 1997), por otro, a la inmanente complejidad de la praxis dramaturgica, en la que las vertientes indicadas no pueden escindirse, por el contrario, deben leerse como recíprocas y operacionales. De este modo, dice Danan (pp. 25-28), el sentido 1 no anula al sentido 2, pues ambas acepciones plantean una exquisita y productiva tensión entre “invariantes” –en nuestro marco, leídas como “reglas de juego”– que develan las estructuras y formas históricas de “organización de la acción” (14), independientemente de la direccionalidad optada por el “movimiento de tránsito”, ya sea desde el texto hacia la escena o desde el montaje hacia la escritura.

Por su correlación con las ideas anteriores, es pertinente regresar a las conceptualizaciones de Eugenio Barba (1990), quien, en el marco de la llamada antropología teatral ha concebido a la dramaturgia como el entretrejo de las “acciones operantes”. En primera instancia, esta noción podría vincularse con el

sentido 1 propuesto por Danan, sin embargo, tal lectura sería fallida. Precisamente, lo que le interesa al director y teórico italiano es reactivar determinada raíz etimología del término “dramaturgia” –descompuesto en *drama* (acción), *ergon* (trabajo)– para transformarlo en un sintagma verbal: “tejer, obrar o trabajar las acciones”. Su transitividad y ruptura con la posición textocentrista radica en la caracterización de la “acción”, dice:

Un determinado espectáculo teatral es *acción* (concerniendo por lo tanto, a la dramaturgia) tanto por lo que los diferentes actores hacen o dicen, como por los sonidos, ruidos, luces, y transformaciones del espacio. Son *acciones*, a un nivel superior de organización, los episodios de un acontecimiento o las distintas caras de una situación, los arcos de tiempo entre dos acentos del espectáculo, entre dos transformaciones del espacio. O también las evoluciones, según una relativa autonomía, de un acompañamiento musical, de las variaciones de ritmo e intensidad desarrolladas por el actor sobre algunos temas físicos precisos (maneras de caminar, de tratar los objetos, de utilizar el maquillaje o los trajes). Son *acciones*, igualmente, los objetos que se transforman adquiriendo distintos significados o distintas tonalidades emotivas. *Acciones* son todas las relaciones, todas las interacciones entre los personajes o los personajes y las luces, los sonidos y el espacio. (p. 76)

La implosión del término “acción” generada por Barba justifica, en alguna medida, la diáspora del concepto de dramaturgia y su multiplicidad de semblantes asimilados en la escena contemporánea,<sup>34</sup> pero al mismo tiempo consolida la acepción “transitiva”, dúctil y móvil, argumentada por Danan. Así, el entretejido de las acciones se organiza según dos procedimientos obrantes y dinámicos: “concatenación” y “simultaneidad” (p. 77), esto es, la primera, asociada con el desarrollo de la acción en el tiempo y su encadenamiento por causa/efecto o por la alternancia de acciones en paralelo; la segunda, caracterizada por la coincidencia y coexistencia en el tiempo/espacio de múltiples acciones. Sin perjuicio a lo convivial del “acontecimiento” teatral, esta concepción de la dramaturgia potencia su talante de huella discursiva de lo efímero y, a su vez, reactiva en la escena la dialectización de los polos del lenguaje: sintagma y paradigma; horizontalidad (continuidad y contigüidad) y verticalidad (selección y sustitución); metonimia y metáfora.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Por ejemplo, aludimos a las denominaciones dramaturgias que, epistemológicamente, se configuran desde la división moderna del trabajo teatral (Williams, 1994) y desde la perspectiva de un sujeto-creador-múltiple, asignándole a dichos hacedores potencialidades narrativo-escénicas, esto es, dramaturgia del director, dramaturgia del actor, dramaturgia del escenógrafo, dramaturgia del iluminador, etc.

<sup>35</sup> En las conceptualizaciones sobre la dramaturgia de las poéticas de la denominada “creación colectiva” colombiana, tanto en las variantes artísticas creadas por Santiago García como en las de Enrique

La dimensión axial –objetivable en el eje de la “transitividad” planteada por Danan– y la dimensión operacional –observable en la definición barbeana– exigen acotar y declarar las estrategias metodológicas que ayuden a documentar aquellos vestigios discursivos de lo teatral-efímero.

Para responder a este requerimiento, seguimos la noción de “arqueología del saber teatral” planteada por Patrice Pavis (2000) a partir de los estudios de Mike Pearson. Dicho concepto propone –reconociendo influencias de Foucault– analizar las “huellas” e “indicios”, ejemplos y unidades de sentido del acontecimiento teatral, es decir, describir sus modos de producción significativa (Verón, 1987, p. 127), con el fin de conocer, explicar y comprender la “gramática indiciaria”<sup>36</sup> de la obra teatral.

El objetivo de esta arqueología, según Pavis, es “tratar de elaborar reconstrucciones como textos y como representaciones en segundo grado, lo cual supone un proceso creativo en el presente y no una especulación sobre el sentido o la intención del pasado” (2000, p. 57). Este posicionamiento hermenéutico reconoce la imposibilidad de objetivar el hecho teatral del pasado pero no su estudio, permitiendo una nueva modalidad de investigación, esto es, “representar en segundo grado” un fenómeno teatral que ya ha tenido lugar. Así, “las distinciones entre antiguo espectáculo y nueva reconstrucción, entre creación original y reposición reelaborada, entre análisis y síntesis, o entre teoría y práctica, tienden a difuminarse” (p. 57). Dicha representación en segundo grado tiene, en consecuencia, valor en sí misma, pero inscrita en un singular horizonte histórico.

Mediante este enfoque indiciario de la historia del teatro y de su dramaturgia, la noción de “texto” vuelve a la plataforma de las discusiones teórico-escénicas, aunque en este estado de situación conceptual, sin acarrear sus tradicionales connotaciones reduccionistas, pues como dice Badiou: “El teatro es un *acabamiento*. El texto de teatro, o si se quiere el poema teatral, es solamente virtual o abierto. No es atestado como texto de teatro sino por la representación. El teatro propiamente dicho es la virtualidad de la Idea *advenida* en la actualidad perecedera del escenario” (2005, p.122).

---

Buenaventura, se ratifican estas analogías con los polos del lenguaje para organizar las teorizaciones de la práctica escénica y concientizar sobre los procedimientos poéticos y técnicos, esto último, sostenido en su declarada intertextualidad con la semiótica de Saussure, la lingüística de Jakobson y el estructuralismo francés (Cfr. García, 1994 y Buenaventura, 2008).

<sup>36</sup> En nuestro encuadre metodológico, las postulaciones de Pavis se fundamentan y articulan teóricamente con el paradigma de las inferencias indiciarias desarrollado por Carlo Ginzburg (2013, pp. 171-221) para la historiografía.

Para avanzar en este sentido, entendemos por texto al “discurso fijado por la escritura” (Ricoeur, 2006, p. 128) y, desde allí, adherimos a los lineamientos formulados por José-Luis García Barrientos y Jorge Dubatti en relación con las prácticas escriturales en el teatro contemporáneo.

Respecto de los aportes del investigador español, nos interesa su clasificación del texto dramático en virtud de reconocer la transitividad y complejidad operacional de la dramaturgia contemporánea. Así, García Barrientos (2016) divide a esta fenomenología en tres vertientes: a) el texto dramático como “obra”, esto es, la pieza teatral editada como literatura y devenida en objeto-libro; b) el texto dramático como “partitura”, es decir, un guión o esquema organizacional de la acción que los artistas poseen sin pretensiones editoriales; c) el texto dramático como “documento”, implica asignarle al texto el carácter de objeto teórico, focalizado en la “la transcripción lingüística de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral” (p. 91). Estas distinciones ratifican el cariz “obrante” de la dramaturgia descrito en las páginas anteriores y, además, permiten ordenar y categorizar las diversas modalidades de textos teatrales en función de su itinerario y competitividad en el acontecer escénico.

Por su parte, Dubatti propone un concepto orgánico a los postulados generales de su teoría, dice: “un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un ‘autor’ sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad”<sup>37</sup> (2008, p. 136). A partir de esta noción, el autor logra integrar la dramaturgia a las bases de la cultura viviente que él enunció como ontogénesis del teatro; vale decir, el texto dramático es un posible resto o huella objetiva de la “zona de experiencia” (Dubatti 2011, p. 48) del acontecer teatral, una materialidad indiciaria que –sin asumir la completitud de lo perdido– ofrece fuentes estratégicas para una indagación poético-territorial.

De manera correlativa con esta definición, el teórico argentino también despliega una clasificación de los textos dramáticos, a diferencia de lo expuesto por García Barrientos, esta tipificación responde al carácter “transitivo” de la dramaturgia argumentado previamente. Entonces, se llama:

---

<sup>37</sup> Las matrices de la teatralidad para Dubatti se definen, siguiendo los lineamientos conceptuales antes declarados, a partir de la imbricación de los tres subacontecimientos teatrales: convivio, lenguaje poético y espacio de expectación.

- Texto pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena”.
- Texto escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión).
- Texto post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado.
- Texto pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente. (Dubatti, 2008, p. 137)

En consecuencia, la praxis dramatúrgica arraigada a la transitividad y territorialidad del acontecer teatral, fundada a su vez en el entretejido u obrar de las acciones escénicas pero evidenciada –de manera indiciaria– en constructos textuales que condensan determinados fundamentos históricos, geopoéticos e intersubjetivos, conforman las “unidades textuales de observación”<sup>38</sup> que comparamos en esta investigación.

El análisis de los textos dramatúrgicos (ya sean en formato de obra, partitura o documento; ya sea en condición de pre-escénico, escénico o post-escénico) se estructura y organiza en las bases metodológicas de la “dramatología”<sup>39</sup> formulada por José-Luis García Barrientos (2012), aunque en plena adecuación y articulación con los enfoques teóricos desarrollados anteriormente y, además, con otras herramientas de la teatrología

---

<sup>38</sup> Las unidades de observación son, en primer término, las micropoéticas o individuos textuales que integran el *corpus* diseñado para el estudio de casos y, en segundo término, incluimos en esta dimensión a las producciones ensayísticas de los autores, por considerarlas huellas discursivas del pensamiento/acción dramatúrgico.

<sup>39</sup> García Barrientos define a la “dramatología” como la teoría del drama, una formulación que –deliberadamente– dialoga con la matriz epistémica a la “narratología” de Genette. Por lo tanto, en este encuadre, el “modo” dramático alude a uno de los “modos” de la mimesis estipulados por Aristóteles en su *Poética*. En este sentido, afirma: “Este modo, que es el de la actuación o el drama, se opone al otro (único) modo, que es el de la narración, e incluye al cine. El rasgo distintivo es el carácter mediado (o no) de la representación. El narrativo es el modo ‘mediato’, con la voz del narrador o el ojo de la cámara como instancias mediadoras constituyentes. El dramático es el modo ‘in-mediato’, sin mediación: el mundo ficticio se presenta –en presencia y en presente– ante los ojos del espectador” (2007, p.11). Desde este punto de vista, el teatro asevera su condición de acontecimiento convivial –planteado por Dubatti (2011)– y asume la hermenéutica del drama y de la dramaturgia como una fenomenología relacional, sistematizada (no escindida) en los indicios documentales expresados en tres planos: “diegético”, “escénico” y “dramático”. En suma, su propuesta metodológica plantea, como se sabe, seis dimensiones analíticas: 1) la estructura y organización textual; 2) la estructura y organización ficcional; 3) planos, grados y estructura del tiempo; 4) planos, grados y estructura del espacio; 5) Planos, grados, caracterizaciones y funciones del personaje; 6) las visiones, es decir, el estudio de los niveles, perspectivas y distancias del drama.

contemporánea, principalmente, con los estudios sobre dramaturgia de Jorge Dubatti (1999), Jean-Pierre Sarrazac (2011, 2013) y Jean-Pierre Ryngaert (2007, 2013, 2016).<sup>40</sup>

### **1.3.2. LA OTREDAD: MOJONES NOCIONALES**

La dramaturgia muestra –siguiendo las premisas estéticas de Wittgenstein– “formas de vida” (Barale, 2000, p. 94), pues suscita efectos de sentido, realiza críticas ideológicas, denuncia o celebra determinados modos de interacción social; vale decir, es una praxis poético-territorial que delinea un “universo simbólico de referencia” (Del Olmo Pintado, 1994, p. 81) al que podemos entender como identidad por su capacidad para “suturar”, por un lado, los discursos y prácticas que nos interpelan y, por otro, las posiciones subjetivas que promueven ciertas identificaciones, adscripciones o prescripciones (Hall, 2003, p. 20). En suma, la dramaturgia puede ser comprendida como un artefacto de “traducción”<sup>41</sup> (Benjamin, 1999b) porque logra “escuchar” al mundo-texto en su compleja heterogeneidad y actúa con hospitalidad lingüístico-cultural. Este devenir, inscripto y atravesado por circunstancias materiales y políticas de producción, admite a su vez que la realidad –polo referencial siempre “nombrado” desde la escena– es, en toda su profundidad simbólica, una construcción que se gesta a partir de lo imaginario, desde la experiencia del conocer, del hacer, del inventar. Esta perspectiva interaccionista requiere, como dice Néstor García Canclini:

[...] abolir los tabiques entre lo instrumental y lo placentero, lo ilusorio y lo real, la forma y la función, la fantasía y la praxis. Muchas experiencias con lo imaginario son también investigaciones sobre lo real, ensayos de relaciones sociales posibles, exploración de los códigos vigentes para abrirlos a conductas creadoras. (1998, p. 20)

La dramaturgia contemporánea asume la ruptura o el levantamiento de estos “tabiques”, al exponer con agudeza su “fuerza heurística”, es decir, “la capacidad

---

<sup>40</sup> Las especificidades técnicas de estos instrumentos analíticos serán abordados en el estudio de casos, a partir de los requerimientos y particularidades de cada dramaturgia.

<sup>41</sup> Respecto de ese concepto, Walter Benjamin dice: “La traducción es la transposición de una lengua a otra mediante una continuidad de transformaciones. La traducción rige espacios continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad o semejanza. La traducción de la lengua de las cosas a la de los hombres no es sólo traducción de lo mudo a lo sonoro, es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre. Es por tanto la traducción de una lengua imperfecta a una lengua más perfecta, y no puede menos que agregar algo, es decir, conocimiento.” (1999b, p. 91).

para abrir y desplegar nuevas dimensiones de realidad, gracias a la suspensión de nuestra creencia en una descripción anterior” (Ricoeur, 2006, p. 204).

En este marco argumentativo y de proyección teórica inscribimos, básicamente, nuestro estudio sobre la “otredad” en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos.

El concepto de otredad<sup>42</sup> posee una larga y prolifera tradición gnoseológica, contemplada en postulaciones filosóficas contemporáneas,<sup>43</sup> psicoanalíticas,<sup>44</sup> socio-antropológicas u otras<sup>45</sup> que, mediante hermenéuticas diversas, han horadado todo intento de esencializar las diferencias.

Para el diseño de la “caja de herramientas” que nos permita avanzar en nuestro objeto-problema y en sus objetivos específicos, este trabajo adhiere a las perspectivas de la antropología sociocultural, en particular, a las contribuciones de los investigadores latinoamericanos y argentinos que incorporan a la otredad en los debates y pesquisas sobre los procesos de regionalización y/o simbolización de lo histórico-territorial.

En relación con esta orientación disciplinar, Boivin, Rosato y Arribas (2004) formulan una sólida estructura nocional, la cual permite discernir y organizar las conceptualizaciones sobre la alteridad a partir de los llamados “constructores de otredad”. Los citados autores reconocen que la antropología se consolidó como ciencia en función de la explicación y comprensión del “otro cultural”, sin embargo, se afirma que esta disciplina ha elaborado además un determinado paradigma de la otredad –en tanto modelo– que se refracta en lo empírico. Así, las perspectivas gnoseológicas adoptadas durante los siglos XIX y XX exponen el mencionado afianzamiento epistémico y su capacidad “constructiva”, a saber: en el contexto de las teorías evolucionistas, el otro se percibe por las “diferencias” culturales; en el marco de las teorías funcionalistas, la otredad se objetiva en las “diversidades” culturales; finalmente, en el encuadre de las teorías estructuralistas y neomarxistas, la alteridad se define y produce por las “desigualdades” culturales

---

<sup>42</sup> En el encuadre de esta investigación, los términos otredad y alteridad serán considerados sinónimos.

<sup>43</sup> En relación con los aportes de la filosofía contemporánea sobre el concepto de otredad, la gran mayoría de los estudios consultados apelan –en términos generales– a la teoría de Emmanuel Levinas (2002). No obstante, por la irradiación y productividad actual de esta noción, son numerosos los filósofos que se han ocupado de este tema, entre otros, Jacques Derrida y Paul Ricoeur. Por supuesto, no es tarea de esta investigación recopilar las tradiciones teóricas de la filosofía respecto de la otredad.

<sup>44</sup> Respecto de la corriente psicoanalítica, la teoría de Jacques Lacan (2008) sobre el “Otro” y/o el “otro” estimula múltiples áreas de los estudios culturales y conductuales.

<sup>45</sup> Para introducirse en una lectura multidisciplinar de la otredad, véase: González Silva (2009). En este ensayo, el autor propone una síntesis teórica de las diversas posiciones epistemológicas que se han ocupado de la otredad, además de las ya indicadas, se incluyen a la lingüística, la psicología y la pedagogía.



(pp. 7-8). En resumen, los “constructores de otredad” que la disciplina ha configurado responden a las modelizaciones de las diferencias, las diversidades y las desigualdades.

En la relación nosotros/otros convergen las características axiales de los tres constructores mencionados. En el primer caso, es decir, en la otredad configurada por matrices de diferenciación, el nosotros demarca al otro por su “anterioridad, ausencia o incompletud” (p. 33), por ende, se rige por criterios de universalidad o, como dice Todorov, por una “caricatura natural del universalista” (2007, p. 21) representativa del “etnocentrismo”.<sup>46</sup> Así, los imperativos absolutos definidos por valores individuales o localistas sedimentan las figuraciones del salvajismo y el exotismo, delineadas –a su vez– por las cualidades de irracionalidad e incompreensión tipificadas según las coordenadas de mundo del intérprete.

En la segunda vertiente de la construcción del otro descrita por Boivin, Roseto y Arribas, la alteridad –a diferencia del evolucionismo que se regía por atributos del “sin”, esto es, por falta o despojo– se compone por un “con”, pues se “llena el mundo del otro con atribuciones del nosotros” (2004, p. 61). En esta concepción de la “diversidad”, lo universal se complementa con lo particular y, por esto, la otredad no es un mecanismo de negación y denigración, dado que se intenta hallar “en el mundo ajeno el sentido de las categorías de nuestra sociedad” (p. 60). Ante esta postura, generalmente asociada a las teorías de Bronislaw Malinowski, surgen los relativismos argumentados por Claude Lévi-Strauss, en tanto concibe a la diversidad cultural como una apertura al otro pero condicionada por la posición del observador. Respecto de esta advertencia conceptual emitida por el antropólogo francés, los investigadores citados dicen: “la diversidad no es tanto producto de aquello que es diverso (de una cultura, una sociedad, una persona) sino de la ubicación que adopte el que ‘mira’ esa diversidad” (p. 68).

En la modalidad constructiva del otro por “desigualdad” cultural, esto es la tercera vía planteada por los autores de referencia, la otredad es coproducida por una relación dinámica del nosotros/otros, vale decir, el “sin” y el “con” descritos operan mediante una compleja simultaneidad. Esta lógica permite reconocer y sintetizar las siguientes características (p. 103), a saber: a) las desigualdades no

---

<sup>46</sup> En términos generales e independientemente de sus distintas versiones vinculantes con la otredad (androcentrismo, sociocentrismo, cronocentrismo), el etnocentrismo “consiste en el hecho de elevar, indebidamente, a la categoría de universales los valores de la sociedad a la que yo pertenezco” (Todorov, 2007, p. 21).

se forman por procesos “naturales”,<sup>47</sup> sino por condiciones materiales de estructura y coyuntura históricas; b) la otredad por desigualdad no solo expone las heterogeneidades (ya presentes en las dos corrientes anteriores), también comprende que “lo otro” es producto de ciertas relaciones de dominación, fundada en la apropiación desigual de bienes, modos y medios materiales y simbólicos; c) la alteridad construida debe ser explicada y comprendida en función de las relaciones sociales asimétricas que los vínculos hegemónicos promueven.

Con base en este entretendido conceptual, nuestro estudio sobre las dramaturgias interregionales se orienta y circunscribe a una determinada configuración cultural de la otredad: el “otro-interior”, atravesado por diferenciaciones, diversidades y desigualdades singulares.

### **A) El otro-interior ante la ubicuidad de la nación**

Las posiciones críticas y los lineamientos teóricos asignados previamente a los procesos de regionalización y a la dramaturgia deben articularse con los debates culturales sobre la “nación interior” (Ocampo, 2005), pues en ellos se sostiene la concepción del “otro-interior” delimitada en nuestro objeto-problema.

Desde este punto de vista, son numerosos los investigadores latinoamericanos que concuerdan –aunque con perspectivas teóricas distintas (Cfr. Ford, 1987; Richard, 1993; Adamovsky, 2012; Mignolo, 2013a; Bartra, 2013)– en el análisis de las formaciones de alteridad a partir de las lecturas críticas a los programas modernizadores de la nación. En las interpretaciones de Larraín Ibáñez (1996), la fuerza de la razón ilustrada e instrumental ha proyectado dos lineamientos de otredad correlativos. Por un lado, se encuentran las lecturas “universalistas” (p. 56), dado que conciben al “otro” desde la hermenéutica del sujeto racional europeo, fuente central del etnocentrismo ya aludido, al ubicar a dicho sujeto en un proyecto histórico unilineal, totalizante y teleológicamente progresista. Por otro lado, el citado sociológico chileno describe las tendencias “historicistas”, en las que la formación del sujeto histórico es:

[...] un proceso discontinuo y fragmentado que no tiene dirección universal ni metas, y cuya comprensión requiere empatía con la

---

<sup>47</sup> Esto implica asumir que, si bien la otredad por desigualdad incorpora las nociones del “sin”, éstas no son concebidas como atributos de ausencia o incompletud evolucionistas, por el contrario, responden a circunstancias históricas, en tanto despojo de grupo o clase social en determinadas condiciones de existencia.

diferente esencia cultural que cada nación desarrolla. Estas teorías destacan las diferencias con el “otro”, pero tienen dificultades en entender los problemas comunes y las formas de igualdad que surgen de una humanidad compartida. (p. 57)

En correlación con estos dilemas sobre la razón moderna y sus “otros”, Alejandro Grimson asume otra posición reflexiva y entiende a la nación como “una unidad de alta complejidad porque en ella siempre se hacen presentes, de algún modo, la heterogeneidad cultural y la desigualdad social” (2011, p. 160). Desde esta concepción, reconoce –al igual que Larraín Ibáñez (1996, pp. 214-219)– tres perspectivas teóricas para abordar la cuestión de lo nacional.<sup>48</sup> Estas tres corrientes son, además, posiciones epistemológicas que dialogan con el clivaje identidad/alteridad.

En primer lugar, y con semejanzas a la corriente historicista definida por Larraín Ibáñez, el antropólogo argentino conceptualiza las teorías esencialistas de la nación, en las que se presupone una equivalencia entre territorio, identidad cultural y Estado. Esta condición de “ser” de la nación se objetiva en una comunidad lingüística y religiosa, con cierto origen étnico y un sistema de gobierno que enfatizan su cariz homogéneo (Grimson, 2011, p. 161). La segunda corriente teórica es la constructivista y se focaliza en las críticas al esencialismo, pues refuta la preexistencia de componentes culturales objetivos. Se demuestra que la nación –y su correlativa concepción de otredad– acaece en un proceso constructivo e imaginario, elaborado por múltiples dispositivos simbólicos que consiguen desnaturalizar a la nación (p. 162). Una de las nociones más difundidas de esta tendencia ha sido, por ejemplo, la propuesta de Benedict Anderson, quien afirma: la nación es una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (1993, p. 20).

Para comprender estas interrelaciones simbólicas, Homi Bhabha plantea que la emergencia de la última fase de la nación moderna, desde mediados del siglo XIX, coincide con los complejos y masivos procesos de migración y desarraigo experimentados en distintas zonas occidentales, lo que conlleva a la nación a “llenar ese vacío” y devenir en metáfora social. Esta narrativa se expresa, por ejemplo, en los ideogramas de “madre patria” o “tierra natal”. Siguiendo esta lógica representacional, el citado autor asevera la ambivalencia discursiva de la nación, al considerarla un constructo con poder simbólico que “produce un

---

<sup>48</sup> En el caso de Larraín Ibáñez, esta tipificación teórica se ocupa de la identidad cultural o identidad nacional, aunque –claramente– se vinculan con sus posicionamientos sobre los programas de modernización de la nación y sus correlativos discursos de otredad.

continuo deslizamiento de categorías, como la sexualidad, la afiliación de clase, la paranoia territorial, o la ‘diferencia cultural’ en el acto de escribir la nación” (2002, p. 176). Estas traslaciones semánticas o metafóricas ponen en evidencia las interpelaciones, aporías y limitaciones generadas por el proyecto de la “nación moderna”, observable en la horizontalidad del espacio/pueblo y en la proyección de un tiempo uniforme, esto último sostenido en una lógica causal centrada en la teleología del progreso (pp. 177-178). Por ende, ante la homogeneización y univocidad de esta representación histórica, Bhabha propone indagar en las “contranarrativas” (p. 185) de la nación que difuminan sus fronteras totalizantes y transforman las posiciones intersubjetivas de las “comunidades imaginadas”.

A pesar del consenso nocional adquirido por esta segunda corriente teórica, Grimson –con similitudes a la concepción histórico-estructural formulada por Larraíz Ibáñez (1996, p. 218)– advierte la necesidad de reconocer una tercera vía de reflexión crítica, que supere los tabiques esencialistas y constructivistas puros, dice:

Esta tercera perspectiva coincide con los constructivistas que afirman que la identificación nacional es el resultado de un proceso histórico y político, contingente como tal. Pero se diferencia de ellos porque enfatiza la sedimentación de esos procesos en la configuración de dispositivos culturales y políticos relevantes. (...) Es una perspectiva experiencialista en la medida en que se pregunta por los sedimentos culturales y políticos de la historia vivida. Y es, al mismo tiempo, una perspectiva configuracional porque parte de la idea de que, si esos sedimentos conforman un marco compartido, éste está muy lejos de ser un todo homogéneo. Es una diversidad contextualmente articulada, una configuración concreta de la heterogeneidad. (Grimson, 2011, pp. 162-163)

Siguiendo estas ideas, podemos afirmar que el otro-interior debe estudiarse como una configuración cultural e intersubjetiva, resultante de las tensiones y vinculaciones entre heterogeneidades inestables, es decir, entre lo sedimentado y lo “erosionado o corroído” (p. 167). Bajo estas coordenadas dinámicas de interrelación ubicamos al ideologema “teatro del interior” o “dramaturgia del interior” como un singular constructo de otredad, expresado en distintos clivajes que dan cuenta de la homogeneización o ubicuidad asignada a la nación, por ejemplo: “territorio vacuo (el interior periférico) / territorio lleno (el centro capitalino)”; “etnicidad europea / indigenismo o cabecitas negras”; “tiempo de progreso / tiempo de atraso”; “modernidad político-estética / conservadurismo y folklorismo exótico”; entre otros.

El Estado Nacional ha sido el artefacto que viabilizó la sedimentación de estos pares dicotómicos de alteridad. De este modo, los estudios literarios regionales desarrollados en Argentina en las últimas décadas (Cfr. Videla de Ribero y Castellino, 2004; Castellino, 2007; Massara, Guzmán, Nallin, 2011, 2012 y 2013; Mellado, 2019) han analizado de manera exhaustiva –entre otras múltiples variables– los debates entre programas culturales centralistas y regionalistas que, lógicamente, intervienen en la configuración del otro-interior.

En función de estos ejes de lectura, Pablo Heredia ha demostrado la genealogía activa de una “operación regionalista” (2012, p. 32) fundada en la tradición del nacionalismo de la Generación del '80,<sup>49</sup> con pervivencia en determinados proyectos intelectuales del Centenario y, además, con continuidad en el siglo XX a través de ciertas prácticas estético-culturales. El autor entiende por “nacionalismo” (p. 29) a la acepción de nación que, por la discriminación –incluso racial– de postulados ideológicos, segrega y tipifica las diferencias culturales desde una perspectiva homogeneizadora. Así, la mencionada operación regionalista es una vertiente criolla de este nacionalismo, en el que anida la versión más consolidada del otro-interior, pues:

Nación-región será la fórmula nacionalista que elabora la clase dirigente para sostener su poder, como la salida ideológica que le permitiría resistir los embates de las prácticas políticas, ideológicas y culturales que la inmigración llevaba a cabo en la ya por entonces Capital Federal. El regionalismo era una textualidad matizada por un programa narrativo cuyo eje retórico es la “mostración-demostración” de una supuesta identidad regional-nacional que en realidad estaba dirigida a una otredad (los lectores de Buenos Aires) que debía contemplar, comprender y aceptar los valores que ponía en juego su región: la *argentinidad* responsable (con una historia, una cultura y un territorio donde se había nacido) para instaurar la modernidad en el país. (pp. 30-31)

En suma, el otro-interior se gesta en esta matriz intelectual heredada del siglo XIX pero con evidente reproductividad cultural en fases históricas posteriores; vale decir, esta formación de alteridad responde a la siguiente operación: “el centro articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrífugamente hacia él mismo” (Heredia, 2007, p. 160) y, por ende, esta específica e histórica construcción de otredad constituye un componente activo de un *locus* regional descentrado.

---

<sup>49</sup> Como se ha mostrado en numerosos estudios, este nacionalismo posee una evidente interdiscursividad con los postulados intelectuales de la Generación de '37, principalmente, con las posiciones culturalistas de Domingo F. Sarmiento y Juan B. Alberdi.

De este modo, Heredia indaga en la historia de la narrativa y la ensayística argentina para describir el *modus operandi* de este regionalismo homogeneizador, el cual, según su interpretación, le impone a los textos la interrogación “qué apporto yo al centro-Nación” (p. 161), aunque en esta pregunta-motor se desestima la articulación de las distinciones. Esta lógica exige examinar las cadenas de equivalencias territoriales sobre las que ha actuado este regionalismo metropolitano para, entre otras cosas, ejercer un determinado mecanismo de legitimación cultural entre las partes del todo nacional: “representarse (mostrarse) no a sí mismas ni al resto, sino al centro-nación” (p. 162) para sustentar la funcionalidad centrífuga antes descrita.

En consecuencia, y siguiendo la terminología de Bhabha ya citada, las “contranarrativas” elaboradas frente a esta tipificante alteridad regionalista son las figuraciones y configuraciones dramatúrgicas que, en el marco casuístico de esta investigación, analizaremos para mapear, diseñar y comprender las “macropoéticas de la otredad” desarrolladas durante la fase 1983-2008 en la Patagonia y el Noroeste argentinos.

## **B) Las formaciones nacionales del otro-interior**

En este deslinde teórico sobre el otro-interior, los aportes de Rita Segato (2002) y Claudia Briones (2005) ofrecen instrumentos analíticos operativos a nuestros propósitos, dado que inscriben y comprenden a las alteridades en relación con otras variables histórico-culturales y territoriales.

Segato inicia sus reflexiones a partir de las visiones antagónicas que la globalización ha develado: por un lado, la supuesta unificación –a escala mundial– de determinadas formas de vida ha colocado a las identidades regionales (vinculadas con lo local o minoritario) en un plano restringido y redireccionado por la homogeneización planetaria. Por otro lado, a partir de estas heterogeneidades emergen identidades transnacionales formadas –entre otros perfiles– por comunidades que en la opresión o univocidad radicalizada por los Estados Nacionales habían sido marginadas. Vale decir, gracias a la internacionalización de ciertas ciudadanías, algunos pueblos podrían hacer visibles sus reclamos y encauzar la puesta en acción de sus derechos. Para la citada autora, esta pretendida “utopía de un mundo diverso” (2002, p. 241) expone múltiples divergencias y contradicciones que inscriben a ambas posiciones en planos ambiguos. Puntualmente, ratifica que el rol activo del Estado Nacional en la

producción de diferencias, diversidades y desigualdades no ha caducado, por lo tanto, los discursos de globalización no pueden domesticar o cercenar los dilemas identitarios que surgen hoy de las tensiones con lo nacional.

Parafraseando una idea de Boaventura de Sousa Santos sobre la “erosión de soberanía” (p. 243) que estos procesos han promovido y, además, reconociendo la necesidad de continuar interpelando el entrecruzamiento de voces de la nación, Segato alude a una “gran frontera” para explicar la formación del otro-interior en estos trazados, pues el cuestionamiento a las narrativas que dan materialidad a la nación permite analizar las pujas actuales entre las fuerzas intranacionales y supranacionales (sean estas centrales o periféricas). Con esto, intenta evitar el uso de la globalización como una categoría ideológica que “enmascare” el carácter localizado de ciertas presiones de poder.

En correlación con estos postulados, Segato propone el concepto de “formaciones nacionales de diversidad” (p. 249) para denominar a un sistema de clivajes y fracturas propio de la historia del Estado Nacional y de la interrelación entre sus partes internas, produciendo las denominadas “alteridades históricas”. Al respecto, dice:

Son alteridades históricas aquellas que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales, y cuyas formas de interrelación son idiosincrásicas. Son “otros” resultantes de formas de subjetivación que parten de interacciones a través de fronteras históricas interiores, inicialmente en el mundo colonial y luego en el contexto demarcado por los Estados Nacionales [...] pues lo que llamo aquí alteridad histórica es, más que un conjunto de contenidos estables, una forma de relación, una modalidad peculiar de *ser-para-otro* en el espacio delimitado de la nación donde esas relaciones se dieron, bajo la interpelación de un Estado y articuladas por una estructura de desigualdades propia. (p. 265)

Esta acepción de otredad, entendida como una forma de “ser-para-otro” generada en la historicidad del territorio nacional y franqueada por sus procesos de diferenciación y desigualdad, plantea un claro enfoque para la comprensión de las “subjetividades en relación” (p. 265) figuradas en las dramaturgias interregionales. En estas creaciones artísticas es factible hallar contranarrativas que responden a la homogeneización centralista y que ofrecen posicionamientos alternativos, pues, tal como concluye Segato, “no se trata simplemente de la adquisición de conciencia sino de la sustitución de una forma de ser otro, de constituir alteridad, dentro de una historia concreta de interacciones” (p. 266).

De manera complementaria, las contribuciones de Claudia Briones apuntan a las polémicas sobre los clivajes de las alteridades hegemónicas en las distintas cartografías argentinas, es decir, interroga el legado de los “otro-interiores” contruidos por los mapas de una geografía imaginaria activa e históricamente vinculada con las fronteras provinciales que, mediante prácticas de “incorporación/subordinación” a la nación-estado e independientemente de su estructura jurídico-administrativa, han devenido en constructos “problemáticos”<sup>50</sup> (2005, pp. 6-7). Los recorridos planteados por la citada autora –junto con los resultados de su equipo de investigación– permiten analizar la capacidad performativa de las fronteras provinciales en la narración de subjetividades ciudadanas (p. 10). Si bien el foco de los estudios mencionados está en las luchas indígenas y en las construcciones de aboriginalidad, los resultados obtenidos habilitan una posible y operativa correlación entre esta forma de alteridad y otras alterizaciones (inmigrantes, criollos, campesinos, parias urbanos), según el análisis específico de la espacialización, temporalización y substancialización de las adscripciones a un “nosotros” poroso e inestable (pp. 15-16).

En síntesis, para examinar las modalidades de reproducción de las desigualdades y diferenciaciones “internas”, como así también para reconocer respuestas críticas o contraculturales sobre aquellos umbrales de uniformidad, Briones incorpora a estas reflexiones teóricas la noción de “formaciones nacionales de alteridad”<sup>51</sup> imbricadas en determinadas geografías estatales de inclusión y exclusión. Al respecto, Briones señala:

[...] tales formaciones no sólo producen categorías y criterios de identificación/clasificación y pertenencia, sino que –administrando jerarquizaciones socioculturales– regulan condiciones de existencia diferenciales para los distintos tipos de otros internos que se reconocen como formando parte histórica o reciente de la sociedad sobre la cual un determinado Estado-Nación extiende su soberanía. (p. 17)

Así, las categorías que se producen por segregación a partir de las narraciones hegemónicas del ser-nacional tienen, siguiendo las tensiones entre ellos y nosotros o centro y periferia, la capacidad de exponer múltiples valencias “bio-morales” de autenticidad (p. 17), pero también –desde nuestro punto de vista–

---

<sup>50</sup> La noción de provincia que Briones concibe es, precisamente, compatible con la noción anteriormente enunciada de Laura Demaría, pues, en este caso la “provincia” también asume y provee un *locus* de enunciación problemático y diferencial para indagar en liminalidades, intersticios o tensiones vinculadas con la otredad, más allá de su demarcación geofísica.

<sup>51</sup> Esta elaboración teórica se relaciona con la propuesta ya comentada de Rita Segato, sin embargo, amplía y desarrolla aquella “matriz de diversidad” para indagar en las articulaciones y regulaciones de aparatos ideológicos, instituciones jurídico-políticas y sistemas económicos demarcados por las alteridades de las fronteras internas.



equivalencias artísticas en general y poético-escénicas en particular. Reconocer, explicar y comprender la configuración y “reanimación hermenéutica” (Wunemburger, 2008, p. 42) de estas representaciones imaginarias con figurabilidad teatral constituye una estrategia eficaz para dismantelar la noción del otro-interior condensada en el ideograma del “teatro o dramaturgia del interior”, esto último al desestabilizar e impugnar su imperativa homogeneización estética.

Tramitar la diversidad de las fronteras interiores exige, desde la teorización de Briones, analizar los modos de identificación y pertenencia estipulados a través de tres planos nocionales: los mecanismos de “estratificación”, “diferenciación” y “territorialización”. Si el primer componente alude a las esferas de distribución y jerarquización desigual de experiencias y conocimientos, la segunda se asocia – correlativamente– “a los regímenes de verdad responsables de la producción de sistemas de diferencia social e identidades” (pp. 19-20). De manera paralela, el tercer instrumento implica reconocer el poder de los “lugares”, en tanto emplazamientos jurídicos, circulaciones o puntos de entrecruzamiento de las identificaciones y pertenencias.<sup>52</sup>

Estas categorizaciones le permiten a Briones puntualizar algunos aspectos formativos del otro-interior en nuestro país, dice:

[...] la formación maestra de alteridad en Argentina fue resultando de una peculiar imbricación de maquinarias diferenciadoras, estratificadoras y territorializadoras, habilitantes de un conjunto de operaciones y desplazamientos que, para sintetizar el argumento, agruparía en torno a tres lógicas principales. Una de incorporación de progreso por el puerto y de expulsión de los “estorbos” por las puertas de servicio, primera lógica que se liga a una segunda de argentinización y extranjerización selectiva de alteridades, estando a su vez ambas lógicas en coexistencia con una tercera de negación e interiorización de las líneas de color. (p. 23)

En relación con la primera lógica, la autora alude a las connotaciones y jerarquizaciones de los lugares y los no-lugares metaforizados por la tradición nacionalista desde la Generación del '37 hasta las resignificaciones obtenidas en el marco del Centenario o, incluso, con reproductividad posterior. Así, los regímenes político-económicos, las diferencias coloniales y el poderío simbólico-imaginario de la “cabeza de Goliath” –según el símil que Ezequiel Martínez Estrada usó para la ciudad de Buenos Aires– instauro y proyecta a lo largo de este proceso

---

<sup>52</sup> En esta instancia del desarrollo teórico, resulta pertinente indicar que estos posicionamientos se articulan con los instrumentos analíticos de la geografía de lo imaginario y los estudios comparatísticos teatrales ya declarados como parte integral de nuestra “caja de herramientas”.

histórico los “elementos étnicos inconvenientes” (p. 24) y, por ende, inoportunos y improductivos, para la formación del crisol anhelado. Entonces, la otredad de “tierra adentro” o del “desierto” obtura la conformación de este cuerpo-nación idealizado, en cuya base se sustenta aquella identidad que se reconoce como proveniente de los “barcos”. En función de esta lectura, Briones afirma:

Esta idea de que los argentinos venimos de los barcos se refuerza con la propensión especular a expulsar fuera del territorio imaginario de la nación a quienes se asocian con categorías fuertemente marcadas, mediante una común atribución de extranjería que ha ido recayendo sobre distintos destinatarios a lo largo de la historia nacional, según distintos grupos fuesen adquiriendo sospechosa visibilidad. (p. 25)

A su vez, estos mecanismos de diferenciación y estratificación territoriales se substancian en la segunda lógica indicada, al cristalizar lo que autora define como “la gran familia argentina”, esto es, el armazón de asimetrías estipuladas por *ius soli* (derecho de suelo) e *ius sanguinis* (derecho de sangre) para argentinizar o extranjerizar de manera selectiva a las diversas alteridades (p. 25). En la base de estas disyunciones se expresa la tercera lógica descrita por Briones, pues mediante la “racialización de la subatnidad” (p. 26) se pactan dispares requisitos de argentinización para el otro-interno, siendo el “cabecita negra” y su “asalto” a la metrópolis portuaria durante el desarrollo del siglo XX un ejemplo de estas instancias de asignación y prescripción.

En suma, los tres planos especificados para las formaciones nacionales de alteridad (diferenciación, estratificación y territorialización) actúan –en el análisis teórico de nuestro objeto/problema– como herramientas para el estudio configuracional del otro-interior en las dramaturgias seleccionadas; pues, a través de su análisis comprendemos de qué manera se reproducen las desigualdades internas y se invisibilizan las diversidades, pero –al mismo tiempo– cómo se impugnan estos procesos de uniformidad subordinante a través de “solidaridades poético-organizacionales” que las prácticas teatrales comparadas y nodales evidencian.

#### **1.4. ESLABONES DE UNA ALTERIDAD HISTÓRICA: DEL “TEATRO DEL INTERIOR” AL TEATRO CON “VOLUNTAD DE OTREDAD”**

De manera explícita o tangencial, las dramaturgias argentinas han abordado las problemáticas culturales del otro-interior mediante diversas posiciones poéticas e ideológicas: desde las interpretaciones civilizatorias y reaccionarias sobre el indómito personaje del drama gauchesco, o las idealizaciones del “costumbrismo provinciano” (Ordaz, 2010, p. 239) expresadas en la composición del “foráneo” que llega al interior como portador de los ensueños metropolitanos –pensemos, por ejemplo, en el modelo canónico de *Los mirasoles* de Julio Sánchez Gardel–, hasta la incipiente renovación estética de las décadas 1950 y 1960 que –en zonas teatrales descentradas– promueve de manera paulatina y asistemática una teatralidad con capacidad para reconocer sus propias especificidades productivas e interrogaciones territoriales.

Por consiguiente, en las diversas instancias de emergencia, consolidación y desarrollo de los teatros regionales, el ideologema “teatro del interior” ha sido una recurrente y medular representación socio-estética. En efecto, a modo de ejercicio crítico y ejemplificación, podemos bosquejar sucintamente un “mapa de irradiación” (Dubatti, 2008, p. 67), cuyo trazado exponga algunas características de este histórico proceso de alterización. Esta trayectoria puede pensarse a partir de la siguiente triangulación:

- I) En la primera vía de circulación inscribimos a las reflexiones estéticas elaboradas por los agentes culturales del “interior” que tienen como destinatario a las instituciones y los sujetos legitimantes del campo intelectual metropolitano, puntualizadas en la fase inicial de los procesos de “modernización” escénica de la capital nacional: 1930-1949 (Pellettieri, 1997).
- II) En la segunda vía de circulación ubicamos a los posicionamientos artístico-estructurantes que los teatristas porteños dirigen y proyectan hacia las bases formativas del “teatro del interior” en la etapa organizacional de sus fuerzas teatrales productivas: 1954-1967 (Tossi, 2011).
- III) La tercera vía de circulación corresponde a un itinerario interregional y fronterizo, definido por su capacidad para diagnosticar y evaluar las relaciones identitarias de las producciones teatrales del “interior” desde una lógica de “entre pares” y no “entre distintos”. Así, estas prácticas

reflexivas circulan en comunidades que adscriben a una alteridad formante y potencialmente creativa dentro de específicos esquemas de acción y autopercepción regionalizados. El trazado de esta vía se sustancia en el período de reestructuración sociopolítica y cultural de los teatros argentinos durante la reapertura democrática en 1983.

A través de estas tres irradiaciones tópicas –las cuales, por las fases temporales y los objetivos acotados no obtendrán en esta instancia un examen exhaustivo– se pueden reconocer los “indicios” histórico-documentales o las huellas discursivas de un constructo de otredad que opera como antecedente de lo que pretendemos demostrar. Básicamente, aludimos a un proceso de alterización del teatro nacional que puede configurarse en el siguiente arqueado: desde el ideograma “teatro del interior” –en los términos de homogeneización y legitimidad centrífuga antes detallados– hacia un teatro con “voluntad de otredad”, esto es, una dislocación y relocalización del otro-interior en las matrices de diversidad y pluralidad desarrolladas en los primeros ciclos de la posdictadura. Este teatro con “voluntad de otredad” constituye el ideograma con el cual intentamos explicar y comprender la multiplicidad de macropoéticas de la otredad construidas de manera nodal y comparada en el estudio de las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008).

#### **1.4.1. EL PRIMER TRAZADO: LA ORILLA INTEGRADA AL CENTRO**

Para objetivar la circulación por la vía 1 de este mapeado, nos interesa mencionar un texto representativo de este eslabón: “Contribución del folklore al teatro nacional” de Orestes Di Lullo. Este ensayo es la transcripción de una conferencia realizada el 23 de septiembre de 1940, en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro dirigido por Antonio Cunill Cabanellas. Vale decir, durante la institucionalización del “Teatro Nacional de Comedias” bajo la órbita de la Comisión Nacional de Cultura y, fundamentalmente, en el contexto de “culturalización” (Pellettieri, 1997) del Movimiento de Teatro Independiente de Buenos Aires, una etapa que –a su vez– forja la gestación de las primeras formaciones independentistas en las provincias,<sup>53</sup> el mencionado director y

---

<sup>53</sup> Aludimos a la creación de diversos grupos teatrales que –por adscripción mecanicista o constructiva– asumieron denominaciones, premisas ideológicas o repertorios dramáticos del Teatro Independiente porteño. Por ejemplo, en el año 1938 surge en Tucumán el grupo “Teatro del Pueblo”, homónimo a la agrupación dirigida por Leónidas Barletta; en 1939 se inaugura el “Teatro Popular Cuyano” en Mendoza, también en relación directa con el citado elenco porteño; además, desde mediados de los años '30, se

funcionario del teatro porteño promueve el ejercicio de una “conciencia discursiva” (Giddens, 1995, p. 394) destinada a abordar los “temas” vectoriales para un teatro argentino orgánico e integralista.<sup>54</sup> Sin embargo, es pertinente aclarar que los autores de este singular número de *Cuaderno de Cultura Teatral*, no analizan el estado de situación del quehacer escénico en sus respectivas comunidades, por el contrario, asumen la tarea “programática” de reflexionar sobre los contenidos axiales que permitirían sustanciar e incluir las prácticas dramáticas del interior en una determinada concepción del teatro nacional.

En esta particular situación de enunciación, el reconocido intelectual santiagueño<sup>55</sup> visita la ciudad de Buenos Aires con el fin de responder a la invitación del Cunill Cabanellas y dar a conocer los fundamentos temáticos del teatro norteno, como así también, aunque de manera diferenciada respecto de los demás disertantes, abordar una sugestiva idea de “teatro nacional y popular”.

Dice:

El teatro nacional debe cumplir la obra que todos esperamos de él. El pueblo está resuelto a hacerse comprender por estos medios indirectos y clamando por que el teatro interprete sus parábolas y sus gestos más transcendentales. Más, también está dispuesto a escuchar. Y he aquí, señores, la otra faz del verdadero teatro nacional, el teatro de ideas, de enseñanza, el teatro de arriba para abajo, donde con todo el arte de que es capaz la clase dirigente: el intelectual, el filósofo, el humanista, el artista, en fin, transporte a la escena, para beneficio del pueblo y sin apartarse de su espíritu, sin tergiversar su esencia colectiva... (Di Lullo, 1942, p. 129)

Este ideario es la conclusión que el autor obtiene luego de un sólido trayecto crítico, en el cual busca articular planos dicotómicos que él considera tradicionalmente escindidos en el teatro nacional: la “civilización” y la “cultura”

---

evidencia el interés por esta matriz teatral en el destacado colectivo cultural “La Brasa” creado por Bernardo Canal Feijóo en Santiago del Estero, la cual permite la emergencia de la dramaturgia de Emilio Christensen. Estos y otros casos pueden comprenderse como núcleos representativos del impacto culturalizante de los independientes en zonas descentradas.

<sup>54</sup> Junto con la citada conferencia de Di Lullo, la publicación editada en 1942 incorpora los siguientes ensayos: “Temas del norte para el teatro argentino” de Manuel Lizondo Borda; “Elementos tradicionales de la región central para nuestro teatro” de Pedro Inchauspe; “Salta y Jujuy: temas para nuestro teatro” de Julio Aramburu; y, por último, “De lo regional a lo universal: impresiones cuyanas para el teatro argentino” de Antonio Bermúdez Franco. En términos generales, estos textos aluden implícitamente a configuraciones del otro-interior en el teatro, basadas en estratificaciones y diferenciaciones territoriales, como así también sustentadas en temas historiográficos que aportan al “ser” de un teatro regional.

<sup>55</sup> Orestes Di Lullo (1898-1983) fue médico, historiador, periodista y ensayista cultural de la provincia de Santiago del Estero, miembro de “La Brasa” y uno de los más importantes estudiosos de aspectos artísticos, socioeconómicos y territoriales del NOA. No obstante la diversidad de temas analizados es principalmente reconocido por sus pioneras e innovadoras investigaciones sobre el folklore regional.

vernácula o, en otros términos, una visión “materialista” y otra “espiritualista” (p. 112).

Como miembro activo del colectivo de intelectuales de “La Brasa” –junto a Bernardo Canal Feijóo y los Hermanos Wagner, entre otros referentes– Di Lullo consustancia su visión cultural con la espiritualidad nacionalista de Ricardo Rojas, en tanto pretende articular o fusionar las antinomias antedichas; es decir, lo hispánico (civilizatorio) y lo indígena (popular) constituyen la doble pertenencia de lo nacional (Ocampo, 2005, pp. 181-182). Por ende, su proposición de un “teatro del interior” integrado a un “teatro nacional” es la síntesis hallada mediante esta convergencia cultural.

Su argumentación, lógica y retóricamente exquisita, inicia con la refutación al enfoque eurocéntrico puro que el teatro nacional ha naturalizado, al desestimar los valores y aportes de la cultura popular –coagulada en su concepción del folklore norteño– a la escena argentina como “unidad”. Consecuentemente con esta idea, su ensayo inicia con la siguiente afirmación:

[...] no estaba muy persuadido de que existiese verdadero interés por extraer del medio nativo los elementos autóctonos necesarios para la restauración del teatro nacional. Y no lo estaba, porque, a fuerza de ver lo falso en función de lo real, no creía en la sinceridad de estos propósitos y, también, porque el teatro nacional no había dejado de ser un valor ficticio de la realidad que se pretendía interpretar, no obstante existir esos elementos, de antiguo, en la vida popular. Es decir, que la reversión hacia las fuentes del folklore nunca fue más que una postura, una actitud sin trascendencia, un deseo inflorecido, un capricho snob. (p. 105)

Es la invitación de Cunill Cabanellas la que lo “persuade” a creer que el teatro argentino intentará iniciar, por fin, su derrotero hacia un proceso de asimilación e integración cultural. Así, el ensayista santiagueño fundamenta la citada concepción de un teatro nacional “unificado” y fortalecido por las tributaciones del quehacer popular mediante cuatro clivajes estratégicos, a saber:

- a) En la desproporcionada lucha del hombre de tierra adentro contra su “paisaje” hostil y subyugante, los sujetos asumen su fracaso. La otredad del paisaje los somete mediante condiciones geofísicas y climáticas. Esta humillación y sojuzgamiento de la naturaleza ha sido, históricamente, acompañada y fortalecida por el silencio y abandono estructural del Estado.

- b) La degradación del hombre frente a la superioridad de la naturaleza se reproduce o se replica mecánicamente en otros binomios: “aldea – ciudad” o “vida interior – vida exterior”. De este modo, la subalternidad del terruño provincial se denota en las costumbres sumisas, estrechas y estereotipadas (p. 111), aunque reivindicado por su “autenticidad” y “rusticidad” profunda, esto último en oposición al individualismo superficial y fútil de la metrópolis. A su vez, la ciudad es figurada y ratificada –a pesar de su artificialidad– como el inevitable centro de avanzada civilizatoria (p. 106). Por estas estratificaciones y diferenciaciones, el “teatro [nacional] debe, pues, aprovechar esta generosa ofrenda de su espíritu [interior]” (p. 113), ya que es lo único que la cultura popular no ha perdido en su histórico asalto y desposesión.
- c) Estos razonamientos le permiten a Di Lullo formular un tercer clivaje correlacionado con los anteriores: el par “espectáculo – espectador”, otorgándole el lugar de la acción espectacular a la urbe y la actitud pasiva de la expectación o contemplación al “adentro”. En este sentido, afirma: “el hombre del interior vive su verdadera vida, con propiedad, sinceramente, un poco en la penumbra, es cierto, lejos de las candilejas y como oculto mañosamente de la mirada ajena, para atisbar, no para que le atisben” (pp. 113-114). En suma, para avanzar en una concepción unificadora del teatro nacional, el costo identitario e intersubjetivo es la idealización del otro-interior erigido en su fortaleza telúrica y socio-popular, pero con notoria inferioridad respecto del activismo renovador asignado a un centro cuya modernización es, inevitablemente, un progreso teleológico.
- d) Finalmente, la nacionalidad del teatro se obtiene en la tramitación cultural del binomio “universal – popular”, pues en ese cariz nacionalista se sintetizan la pluralidad del primero y la nobleza folklórica del segundo. Esta síntesis exige, a su vez, un intelectual “orgánico” capaz de capitalizar lo específico del arte teatral con lo singular del conocimiento vernáculo. Sin esta productiva hibridez, Di Lullo sentencia que volveremos a los “teatros nacionales anémicos de nacionalismos, mientras el material folklórico, nunca aprovechado, rebase de sí mismo en trojes repletas de cosecha provinciana” (p. 120).

En suma, las proposiciones de Di Lullo evidencian –ya sea por refutación o por adhesión– los indicios de un modelo de otredad homogeneizador que se naturaliza en los discursos teóricos y estéticos posteriores.

#### 1.4.2. EL SEGUNDO TRAZADO: EL CENTRO DESTETA A LA ORILLA

En la segunda vía de circulación del mapa-ejemplo propuesto, es decir, el discurso programático-estructural emitido por intelectuales del teatro independiente desde Buenos Aires hacia el “teatro del interior” en la fase organizacional de sus fuerzas productivas, hallamos –entre otros textos representativos– la conferencia “Notas sobre folklore y teatro regional” de Juan Carlos Gené.

La citada ponencia del dramaturgo, director y pedagogo teatral porteño se realiza en el “Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos” organizado por Alberto Rodríguez Muñoz en la Universidad Nacional de Tucumán, entre los días 24 y 31 de julio de 1958, en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Las disertaciones de los distintos expositores han sido compiladas en el libro *Teatro y universidad*, editado en el año 1960 por la Facultad de Filosofía y Letras del mencionado centro académico. Estos textos,<sup>56</sup> generados por distintos representantes del teatro independiente y universitario de Argentina, Perú, Uruguay y Chile, suscita múltiples lecturas hermenéuticas, por ejemplo, el análisis de las relaciones del teatro con las complejas variables sociopolíticas de la década de 1950; la capacitación de los artistas regionales y su consecuente creación de escuelas de Arte Dramático con reconocimiento de las exigencias territoriales; las problemáticas sobre las dramaturgias locales y su materialización de un “repertorio” correlacionado con la función del teatro en cada zona; los modos de recepción y el lugar de la crítica teatral especializada; entre otros.

---

<sup>56</sup> La nómina completa de este precursor evento cultural se completa con los siguientes trabajos, a saber: “Dos experiencias personales en torno a la organización de un teatro” por Reynaldo D’Amore, director y docente del Club de Teatro de Lima; “La puesta en escena de una obra chilena, el trabajo con el autor y los actores: sus resultados” por Eugenio Dittborn Pinto, director y docente del Teatro de la Universidad Católica de Chile; “Lo que podríamos aprender de Stanislavski y Brecht” por Oscar Fessler, docente y ensayista francés, director del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires; “Notas sobre folklore y teatro regional” por Juan Carlos Gené, director y docente del Departamento Teatro de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata; “Problemas de la crítica” por Carlos Izovich, crítico teatral del diario *La Razón* de Buenos Aires; “Actual problemática del teatro independiente en Buenos Aires” por José Marial, reconocido crítico teatral porteño y Presidente de la Federación Argentina de Teatros Independientes durante esos años; “Veinte años de teatro en Chile” por Pedro Orthous, actor, director y docente del Teatro Experimental de la Universidad de Santiago de Chile; “Política del drama: finalidades y efectos” por José María Paolantonio, director, dramaturgo y Secretario de Cultura de la Municipalidad de Santa Fe; “Apuros de un director mendocino” por Bernardo Roitman, director y dramaturgo del Teatro Independiente La Avispa de Mendoza; “La formación del director en el Río de la Plata” por Ugo Ulive, actor, docente, ensayista y director de El Galpón en Montevideo, Uruguay; y, por último, aunque no forma parte del libro que compila dichas ponencias: “Experiencias en torno a un teatro nacional y popular” por Oscar Ferrigno, destacado director y actor del grupo independiente Fray Mocho, al que los artistas del NOA conocen por sus espectáculos y talleres desplegado en el marco del recordado ciclo “Gira Nacional de Difusión e Investigación Dramática Popular”, efectuado entre 1954-1958.



Estos ejes de debates se inscriben historiográficamente en los procesos de instauración y organización de las fuerzas productivas del teatro porteño (Cfr. Tossi, 2011; Balestrino y Sosa, 2007; Tamer, 2007) y, a su vez, en la reestructuración de las políticas públicas y de las prácticas escénicas de la Patagonia por efecto de su “provincialización”, tal como puede observarse en Neuquén (Calafati, 2011). En el caso de Tucumán, sede de la reunión, estos discursos sedimentan y acompañan la impronta modernizadora y descentralizadora del programa cultural que desarrolla el dramaturgo y periodista Julio Ardiles Gray, esto es, un diseño de políticas artísticas para la provincia que – al igual que en otras regiones del país durante esos años– componen acciones objetivas para el progreso del teatro en su cariz independiente y, al mismo tiempo, perfilan una singular relación entre teatro y Estado.<sup>57</sup>

En mediación con estos enfoques y proyectos, la noción de teatro regional que Juan Carlos Gené propone cristaliza otro semblante del constructo de otredad que hemos descrito a partir del ensayo de Orestes Di Lullo. En este caso, tal como demostraremos a continuación, la representación del “teatro argentino” no exige – por voces de afuera o de adentro– una unificación o integración de las diferencias estéticas, es decir, evitar la “anemia centralista” nutriéndose de la fortaleza popular y la autenticidad étnico-cultural que el interior ofrece a la nación. Por el contrario, el discurso de este agente intelectual de la escena independiente porteña expresa una formación de alteridad basada en el “destete” del centro y en el retorno de las teatralidades regionales a sus formas dramáticas “embrionarias”, pero sin la necesaria unión o fusión con lo rioplatense.

Para enunciar su propuesta descentralizadora y emancipar al interior de los “moldes europeos” reproducidos en el puerto, Gené comienza –precisamente– con una autocrítica del teatro porteño, sostenida en la desestimación de las tradiciones populares que, por influencia colonial, la escena de Buenos Aires ha subrogado. Al igual que Di Lullo, aunque desde concepciones culturalizadoras distintas, el autor de *El herrero y el diablo* insiste en la dicotomía ciudad/aldea para explicar la pervivencia de las disyuntivas entre lo popular y lo moderno o, también, entre un saber místico y la deficiencia de un arte que, por su

---

<sup>57</sup> Como puede observarse en la provincias de Córdoba, Tucumán y Santa Fe, entre otras, las políticas desarrollistas de Arturo Frondizi y su repercusión radical en las jurisdicciones mencionadas, propiciaron – junto con los reclamos y desarrollos programáticos de los teatros independientes– las plataformas necesarias para un particular vínculo entre teatro y Estado, expresado en las relaciones con las universidades nacionales y con los estados provinciales en la creación de los “teatros oficiales u estables”. Asimismo, es oportuno indicar que la vinculación de los programas culturales con base en las premisas ideológicas y en los proyectos estéticos del teatro independiente porteño no impidió –en su específica traducción y reescritura regional– esta fértil vinculación entre lo público/estatal y lo independiente propiamente dicho (Cfr. Tossi, 2011).

“sofisticación”, ha caído en el embelesamiento de lo superficial. En este último aspecto, claro está, radica la severa crítica del movimiento de teatro independiente a las prácticas de la escena comercial o –como dicen algunos ponentes del Simposio– de la “escena industrializada”.

El activismo del teatro independiente rioplatense en las formaciones escénicas emergentes en las provincias es, para el citado autor, uno de los logros que este movimiento artístico reconoce y capitaliza, principalmente, al diferenciar a los “independentistas de provincia” de los tradicionales colectivos “filodramáticos”. Esta distinción empírica se funda en dos aspectos: a) la voluntad de permanencia y continuidad en la labor creativa y, b) la voluntad expresa o tácita de localización (Gené, 1960, p. 62), es decir, de territorializar sus respectivas prácticas teatrales.

No obstante, este positivo cuadro de situación es contrastado con el siguiente diagnóstico sobre las condiciones de creación de los colectivos teatrales del “interior”, dice: “Dichos grupos trabajan en la mayor ‘soledad’. Carentes de guías, de conductores capacitados y experimentados, en un medio indiferente, cuando no hostil, sin medios de ninguna clase, pronto son presa de la desorientación, que se transforma fácilmente en desaliento” (p. 62). Basándose en este complejo y disímil encuadre de producción, el que resiste únicamente por las “voluntades” de permanencia y localización antedichas, el teatrista porteño formula su propuesta: la “racionalización” (p. 63) de las prácticas escénicas regionales.

La estrategia de racionalizar implica dos operaciones: primero, “discutir las formas dramáticas” (p. 66) adoptadas y desarrolladas por los grupos teatrales del interior. En efecto, tomando como referencia los postulados de Jacques Copeau y otros atributos de la descentralización del teatro francés, Gené recalca en la composición y el despliegue de los repertorios dramáticos en las jóvenes agrupaciones independentistas de provincia. Al respecto, afirma:

Creo que el repertorio es el más angustioso de sus problemas. Tal vez los otros, en cierta forma, dependan de él. No encuentran un repertorio apropiado a sus escasos medios, a su voluntad de popularización del teatro, a las peculiaridades de ciertas zonas de nuestro país. [...] El teatro argentino acompañó todos los pasos del crecimiento desmesurado de Buenos Aires; aún en sus expresiones populares, es inminentemente porteño, ciudadano (poco tiene en común el obrajero santiagueño o un cañero tucumano con las máscaras del sainete porteño). Aun la mejor dramaturgia argentina fue concebida en y para Buenos Aires. (pp. 64-65)

Atisbar que el mapa del llamado “teatro argentino” no condice con el territorio – siguiendo la parábola borgiana ya referenciada– es una de las huellas historiográficas que nos interesa subrayar en esta ejemplificación, y Gené lo conceptualiza –desde su posición centralista consciente– con notoria claridad. Así, la dramaturgia rioplatense no opera en este intelectual independiente como una metonimia del “teatro nacional”, por lo tanto, aboga por una descentralización teatral que, sin traslación mecánica a la realizada en Francia para evitar los errores consabidos, contribuya a una imperiosa reflexión crítica o concientización de las formas poéticas estructuradas y estructurantes para cada área geocultural.

En correlación con lo anterior, surge la segunda operación racionalizante: renunciar a la concepción metropolitana del teatro, es decir, que el interior dimita en sus búsquedas de un teatro urbano o “ciudadano” y, por ende, modernizador, para retornar a las formas dramáticas “larvadas” (p. 66) en sus tradiciones estéticas. Si bien el retorno a lo primitivo (Cfr. Innes, 1995) podría entenderse como un gesto moderno, en este caso tal lectura sería errónea y anacrónica, pues Gené no proyecta en esta idea una innovación contra-institucional o un intento de fusionar el arte con la vida, dos aspectos teóricamente asociados con los procesos de modernización; por el contrario, le confiere al “teatro del interior” un constructo de alteridad, erigido en una estratificación y diferenciación étnico-territorial cuya matriz es el exotismo del patrimonio norteño, popular e indígena.<sup>58</sup> Abreviar en las fuentes de lo “propio” es la posición asignada para no ser la infiel copia de un otro lejano. Esta posición conlleva, siguiendo los conceptos de Segato, a la reproducción histórica de una modalidad de “ser-para-otro” (2002, p. 265). En este sentido, Gené expone:

Compréndase bien que las realizaciones posibles para estos equipos son de un carácter que casi podría llamarse “pre-teatral”; su cometido sería bucear en el alma de sus regiones en busca de “la fiesta colectiva”, sin prejuicios, sin pretender ajustarse a nada preconcebido; renunciando, si es preciso, como dijimos antes, al teatro mismo. Veremos entonces cómo, tras un largo rodeo, volvemos al teatro, porque él está en el instinto mismo del hombre y lo que habremos hecho es encontrar las fuentes mismas de ese instinto, los recovecos oscuros, las expresiones de índole dramática que el pueblo canalizó en otros sentidos, tal vez porque el progreso y la técnica lo encontraron en plena elaboración de sus formas teatrales, y esa elaboración se detuvo. (p. 68)

---

<sup>58</sup> Este aspecto es abordado por Gené siguiendo, precisamente, los aportes de Bernardo Canal Feijóo, aludiendo a sus indagaciones teóricas planteadas en *La expresión popular dramática* (1943) o, también, refiriéndose a su dramaturgia, con el caso de la obra *Los casos de Juan* (1940), una pieza teatral estrenada pocos años antes de su conferencia y que, en el campo artístico de Buenos Aires, había obtenido un notorio reconocimiento por la puesta en escena del grupo Fray Mocho en 1954.

En suma, podemos afirmar que este eslabón del constructo de otredad configurado por el discurso programático de los independentistas de Buenos Aires asume –ejemplificado en el texto de Gené– una contradicción histórica: por un lado, emancipa a la periferia del centro y reconoce la no-representatividad de lo rioplatense frente a la heterogeneidad del teatro argentino, además, lo “desteta” pues le confina la tarea de “rehacer por sí solo todo el camino” (p. 68). Sin embargo, por otro lado, ante la diversidad reconocida se le reasigna una identidad que, si bien es operativa a los fines descentralizadores, ha sido históricamente leída e interpretada en términos esencialistas y homogeneizadores. De este modo, se cristaliza una estratificación y diferenciación teatral del “otro-interior” en clave de singularidad folklórica, esto es, un dispositivo de legitimación estética que se instaure, proyecta y reproduce, quizá, sintetizado en la premisa “serás folklórico o no serás”.

#### **1.4.3. EL TERCER TRAZADO: LA AUTOADSCRIPCIÓN “SALVAJE” DE LA ORILLA**

En la tercera vía de este mapa es factible demarcar otro eslabón genealógico de la otredad asignada al “teatro del interior”, en este caso, elaborada a partir de una mirada intra e interregional que reflexiona sobre sus fronteras y contenidos poético-escénicos. Esta perspectiva, como ya se dijo, se inscribe y desarrolla a partir de 1983, en el marco de las reestructuraciones y reposicionamientos sociopolíticos de los campos teatrales regionales.

Un caso testigo de estas lecturas sobre el otro-interior es el ensayo *Hacia un teatro salvaje* de Jorge Ricci, escrito en el primer año de la reapertura democrática y publicado por la Universidad Nacional del Litoral en 1986.<sup>59</sup> Desde ese momento, el mencionado libro operó como un texto-faro para múltiples debates, codificaciones estéticas y lineamientos de acción cultural de los teatros

---

<sup>59</sup> Es oportuno indicar que, en este contexto intelectual, la historiografía teatral también adopta e incorpora un término clave para responder a esta necesidad de conjugar las producciones del “teatro del interior”, aludimos a la noción de “teatro bárbaro del interior” propuesto por Beatriz Seibel en 1985, es decir, una reflexión teórica paralela al ensayo estético del dramaturgo y director Jorge Ricci. En este libro, Seibel aborda las prácticas artísticas del circo criollo, del radioteatro y otras teatralidades desplegadas en las diversas provincias del país. Ese destacado estudio recopila importantes documentos y testimonios de las producciones escénicas y las giras de las compañías analizadas. Sin embargo, el foco de su investigación radica en una lectura unidireccional, esto es, los colectivos y formaciones teatrales que viajan generalmente desde Buenos Aires hacia las distintas regiones, considerando su histórica dinámica laboral y el impacto de estas prácticas teatrales en las capitales, pueblos o, incluso, parajes.

independientes y universitarios de las regiones Centro-Litoral, Cuyo y Norte Grande (NOA y NEA). Su provechosa irradiación responde –entre otros múltiples factores– a la conciencia práctica y discursiva de los teatristas regionales ante los desafíos poético-identitarios emergentes en los primeros años de posdictadura. Estos posicionamientos intelectuales y empíricos, mediatizados en el citado libro, poseen filiación ideológica con la FATTA (Federación Argentina de Trabajadores del Teatro Agremiados), compuesta por Néstor Zapata, Norberto Campos, Luis Andrada, César Carducci, Oscar Quiroga, Rosita Ávila y muchos otros agentes escénicos de las zonas indicadas, quienes desde los años ’70 mantuvieron una férrea confrontación con las posturas calificadas por ellos mismos como “unitarias”, por ejemplo, las atribuidas a la Asociación Argentina de Actores, filial Buenos Aires (Zapata, 2019, pp. 4-8). Así, el discurso teórico-estético de Ricci acompañó, reseñó y sostuvo parte de los dilemas político-artísticos de este período, es decir, de los acuerdos y disidencias que se gestaban en acciones tales como las recordadas Muestras Regionales de Teatro, o en las giras e intercambios cooperativos entre los grupos miembros de la federación, o en las encendidas polémicas por la anhelada Ley Nacional del Teatro.

En este efervescente marco de enunciación, Ricci elabora los principios de una “variedad estética” (Tatarkiewicz, 2001, pp. 185-189) que traduce lingüística y políticamente las contradicciones de la formación de otredad que estamos examinando.

El ensayo inicia con un lúcido diagnóstico sobre las tradiciones creativas del “teatro del interior”, tomando como referencia los contextos de la escena litoraleña del período 1940-1970, con extensión hacia otras geografías del país. Desde nuestra lectura analítica, el autor reconoce y pondera dos orientaciones: primero, la tendencia hacia una “cultura en símil”<sup>60</sup> (Bourdieu, 2003, p. 122) desarrollada por las formaciones teatrales independientes de las provincias, la que ha instaurado una emulación o reproductividad mecanicista de las prácticas escénicas de la capital nacional o, en su defecto, de las capitales europeas (París, Madrid, u otras). En relación con esta cualidad, dice: “Y esta limitación del teatro provinciano obedece a su estado de dependencia, porque es en el momento de dar a conocer su creación cuando este movimiento artístico se repliega hacia lo establecido e institucionalizado y borra todo descubrimiento” (Ricci, 2011, p. 161).

---

<sup>60</sup> En sus estudios sobre sociología de la cultura, Pierre Bourdieu define a la “cultura en símil” como una de las formas de “falso reconocimiento”, como un “... sustituto degradado y desclasado (en el doble sentido del término) de la cultura legítima que procura, a buen precio o con el descuento, la ilusión de ser digno de un consumo legítimo uniendo las apariencias de la legitimidad y la accesibilidad que en él es, por definición, exclusiva.” (2003, p. 122).

La segunda orientación en su análisis responde a las vicisitudes en los modos y medios de producción desplegados en los colectivos teatrales del “interior”, por ejemplo: a) las desajustadas interpretaciones y los erróneos vínculos creativos con los maestros europeos (Stanislavsky, Artaud y Brecht); b) la dicotomía entre búsquedas experimentales –puntualmente, la dedicación temporal en la instancia procesual del ensayo– y los resultados artísticos destinados a público; c) los “factores de la inconstancia” (p. 168) que se reflejan en el amateurismo y en los equipos de artistas profesionales inexpertos, o sin formación estética e ideológica eficaz que permita asumir los compromisos del arte en aquel contexto; y, en correlación con lo anterior, d) la dependencia estilística y temática de sus producciones respecto de los repertorios dramáticos rioplatenses, dejando de lado el abordaje escénico de las problemáticas regionales e interrogaciones identitarias o, lo que es lo mismo, desestimar la función social que el teatro de su tiempo entiende como legítima, esto es, en términos sucintos: reflejar con sagacidad la realidad circundante.

En síntesis, este diagnóstico expone el estado de un teatro “salvaje domado” (p. 162). De esta predicación, Ricci cuestiona el adjetivo que remite a la subordinación artística, pero reivindica y resemantiza la noción de “salvaje” para el teatro del interior, convirtiendo a dicho estrato en un constructo de otredad con certera potencialidad poético-regional. Para fundamentar este horizonte o entramado estético-artístico, el autor apela a dos metáforas que describen sus polaridades: por un lado, hallamos un teatro “camisa de once varas” que ratifica la condición de subalterización; por otro, se vislumbra un teatro “oro de las debilidades” en el que converge la fortaleza del salvajismo autoasignado. Dice:

“La camisa de once varas” es un teatro que no nos corresponde: obras que nos agobian con su peso, montajes que nos doblegan con sus exigencias, personajes que no se adecuan a nuestros actores y lenguajes que nos encierran en la jaula de la retórica. “La camisa de once varas” es aquella experiencia que nos asfixia porque, en ella, nuestros equipos no respiran libremente y acaban sepultados por una estructura que no se ciñe a ellos. Y el producto de “la camisa de once varas” son los espectáculos que no alcanzan a ser traducidos al lenguaje del teatro del interior y que se nos presentan como “falsificaciones”. “El oro de las debilidades” es el resultado contrario: el teatro hecho al cuerpo de los equipos del interior, donde se capitaliza la juventud, la simpleza, la inexperiencia, la soledad, la pobreza y el aislamiento; un teatro cuyo resultado es intransferible: un acontecimiento que guarda todas las resonancias posibles, pero que es inimaginable fuera de su ámbito [...] se hace con la certeza de lo generalizado, pero sin dejar de nutrirse de la verdad de lo particularizado. (pp. 174-175)

A través de estas antinomias coloquiales,<sup>61</sup> el autor diferencia a las prácticas escénicas “del interior” entre el “teatro domado”, representado en lo dependiente, desajustado e imitativo, y el “teatro salvaje”, figurado en la capitalización poética de los precarios modos y medios de producción. Este teatro, reactivo a una otredad desavenida y unificadora, asume una serie de códigos estéticos para su diferenciación y estratificación territorial. A saber:

- a) El acontecer escénico ideado en esta configuración se funda en un riesgo artístico-técnico que permita construir estructuras y procedimientos morfotemáticos “lugarizados” (Palermo, 2012), en función de su cuestionamiento a la tradición sustancialista, dominante y centralizada.
- b) El salvajismo alude a una auténtica y consciente libertad creativa, expresada en un lenguaje escénico de otredad, vale decir, “... lo salvaje no está radicado en la estridencia de una máscara fabricada para asombrar sino en la naturalidad de un rostro alcanzado sin querer [...], deviene de actos que, por singulares y propios, son irrevocables: como una sombra a su cuerpo” (Ricci, 2011, p. 204).
- c) Su fuerza heurística –en correlación con la intersubjetividad posdictatorial en la que se erige– nace de su cualidad de resiliencia, al transformar la escasez de medios productivos, la inexperiencia y la tensión con los campos hegemónicos en eficaces mecanismos de “distinción” y, por ser tales, actúan como sedimentos para la formación estratégica de una otredad escénico-regional.
- d) La preeminencia a la condición de trabajo en equipo, sumado al cariz cooperativista legado de la tradición independiente, lo anuda y interrelaciona también con las modalidades de la “creación colectiva” del teatro sudamericano, en particular, por su concordancia y adscripción a determinadas premisas, por ejemplo: lo real –en los términos semióticos del período y poetizado en múltiples formas– es un núcleo de referencia persistente en el discurso dramaturgico; la actuación no es una “retórica heredada sino un descubrimiento constante” (p. 204) de una singular filiación expresivo-imaginaria; la relación entre texto dramático (punto de llegada y no de partida) y el montaje teatral deviene del análisis exhaustivo de variables histórico-locales; las poéticas consagradas en los cánones europeos y rioplatenses operan –luego de la conciencia práctica del destete

---

<sup>61</sup> Por su densidad pragmática, quizá, esta clasificación posee aires de familia con las nociones de “teatro al aire libre” y “teatro bajo la arena” planteadas por Federico García Lorca en la dramaturgia de *El público* (1930).

estético<sup>62</sup>– como estímulos o disparadores que requieren una evidente relocalización, con el fin de evitar aplicaciones dogmáticas o reduccionistas.

Este programa estético –también leído por nosotros como constructo de otredad– es una respuesta histórica a las formaciones del otro-interior que hemos descrito anteriormente, pues en él no se pretende una integración nacionalista del teatro de “tierra adentro” ni se ofrece una identidad folklórica como encuadre esencialista.

El “teatro salvaje” de Ricci remite a una “estructura del sentir” (Williams, 1997), esto es, una hipótesis cultural que –frente a la innegable experiencia del presente histórico posdictatorial– intenta proyectar formas emergentes y adoptar posiciones alternativas frente a sus desafíos. En este caso, una estructura del sentir implica una experiencia socioestética “en solución”, representativa de un proceso dinámico que recupera la potencialidad de una experiencia cultural viviente y en preformación, sin fijaciones en el pasado y sin oposiciones estériles entre pensamiento y sentimiento u objetividad y subjetividad. Para ratificar esta interpretación, seguimos a Williams cuando afirma:

En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una “estructura”: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas. Éstas son a menudo mejor reconocidas en un estadio posterior... (p. 155)

Respecto de esta conciencia histórica “en proceso”, y entendiendo al teatro salvaje como una hipótesis cultural sobre el arte escénico de la reapertura democrática en las provincias, Ricci en 1986 dice: “Tal vez, dentro de unos años, esto que nos empecinamos en llamar teatro salvaje sea una realidad sin vueltas y ni siquiera será necesario calificarlo, porque sobre los escenarios provinciales andará haciéndose su existencia” (p. 208). En efecto, la relectura que podemos hacer más de treinta años después de la formulación de esta variedad estética es que en ciertas regiones del país, hacia mediados de los años ’80, se afianzan determinadas fuerzas escénico-productivas que reivindican y resemantizan a este

---

<sup>62</sup> Es decir, en 1983 es asumida como una posición político-artística, la cual difiere del sentido hipotético y programático asignado, por ejemplo, por Juan Carlos Gené en el ensayo de 1958 que hemos comentado. En todo caso, como dijimos, esta idea de destete tiene aires de familia con la acepción planteada por el director y dramaturgo colombiano Santiago García (Cfr. García, 1994).



constructo de otredad con clara convicción “salvaje”, esto último, según sus específicas coordenadas territoriales y dinámicas independentistas locales.

### **1.5. HACIA UN TEATRO CON “VOLUNTAD DE OTREDAD”**

Las tres vías de circulación del mapa de irradiación descrito representan, a su vez, algunos de los eslabones que dan cuenta de la formación del “teatro del interior” como un constructo de otredad, ya sea, por sedimentación o erosión/corrosión de lo esencialmente distinto de la escena nacionalizada. A partir de estos antecedentes, proponemos explicar y comprender la heterogeneidad de discursos, formaciones y prácticas de los teatros regionales descentrados desde una perspectiva que asuma e incorpore sus diferenciales poéticos y geoculturales. En consecuencia, entendemos a las diversidades dramatúrgicas del Noroeste y la Patagonia a partir de su “lugarizada” (Palermo, 2012) conjugación de lo regional como una específica “voluntad de otredad”.

Siguiendo los aportes de Alejandro Grimson (2011), la voluntad de otredad que proponemos como vector de puntos nodales es una “configuración cultural” y, por ser tal, intenta promover articulaciones complejas de las heterogeneidades sociales o, en nuestro caso, dramatúrgicas. Desde este enfoque, las configuraciones culturales se oponen a la visión de las retóricas esencialistas, tal como se comprende al otro-interior en la operación regionalista (Heredia, 2012) ya comentada, dado que:

La idea de configuración, en tanto noción aplicable a escala local, nacional o transterritorial, permite comprender cómo varían esos y otros sentidos dentro de un mismo país o régimen de significación. “Configuración” implica que allí donde las partes no se ignoran completamente entre sí, allí donde integran alguna articulación, hay un proceso de hegemonía. (Grimson, 2011, p. 45)

En correlación con esta postura teórica, la composición de nodos poético-regionales entre las prácticas escriturales de los teatros del norte y el sur del país que hemos descrito como estrategia metodológica contribuye, fundamentalmente, al reconocimiento y análisis de las configuraciones de la voluntad de otredad como un régimen de significación dialógico.

En términos nocionales, podemos fundamentar esta lectura sobre la voluntad de otredad de las dramaturgias descentradas a través de los elementos

configuracionales definidos por Grimson, pues en ellos se manifiesta su cariz “ontológicamente subjetivo y epistemológicamente objetivo” (p. 28).

Primero, las configuraciones culturales son, según el citado autor, “campos de posibilidad” diseñados por la contingencia histórica de representaciones, prácticas e instituciones posibles, imposibles o hegemónicas (p. 172), vale decir, es un operativo plexo simbólico-material en el que se despliegan los conflictos sociales. De manera puntual, Grimson reconoce en las artes (la literatura, el cine, el teatro) la capacidad para explorar en estos campos de posibilidad, al indagar en los límites culturales de los sentidos sedimentados. Por ende, en los nodos poético-regionales hallaremos lo posible, imposible y hegemónico del otro-interior configurado en las dramaturgias del Noroeste y la Patagonia, expresado en dimensiones temporales, espaciales e intersubjetivas, por ejemplo: los desahuciados condenados a pervivir en los desiertos del norte y el sur como forma de abyección del otro-sospechoso; el retorno de lo mismo en clave de un genocida que llega a gobernador por el voto popular o en clave de un museo con un ominoso funcionamiento; las aporías de los intelectuales zonales en la emergencia de un tiempo fundacional; la dominante concepción del peón local como un forastero; las impugnaciones de las fronteras geográficas como límite identitario y poético, entre otras variables, conforman este dinámico y heterogéneo “campo de posibilidad” que las prácticas escriturales de los teatros delimitados sedimentan y/o corroen como parte de su “voluntad de otredad” en determinados procesos socio-artísticos.

Las representaciones y prácticas posibles, imposibles y hegemónicas de las regiones teatrales que analizaremos conllevan –como segundo componente configuracional– al reconocimiento de una “lógica de interacción entre las partes” (p. 176). En efecto, las pluralidades e inestabilidades de los espacios sociales se despliegan en identificaciones, articulaciones, tensiones y divisiones interactivas y, sobre ellas, se erige la disputa de sentidos que atribuiremos a la voluntad de otredad.

Según Grimson, el devenir de los regímenes de significación y sus pujas sociales se codifican en lenguajes verbales, sonoros y visuales específicos, los que integran una “trama simbólica común” (p. 176). Al respecto, afirma:

Allí donde no hay un mínimo de comprensión, no hay una configuración. Evidentemente cada grupo y cada actor [agente] dicen cosas muy diferentes, pero lo que enuncian es inteligible para los otros actores [agentes]. Sin duda hay interpretaciones distintas y opuestas sobre las mismas enunciaciones, pero los *principios de división* del

mundo en términos de campo/ciudad, blancos/negros, capital/interior, ricos/pobres, ciudadanos/extranjeros u otros implican, necesariamente, la sedimentación de ciertos principios de (di)visión compartidos, una lógica sedimentada de la heterogeneidad que habilita e inhabilita posiciones de sujeto y lugares de enunciación (p. 176).

De este modo, la voluntad de otredad de los teatros interregionales –fundada en la heterogeneidad y en la corrosión del otro-interior como operación homogeneizadora y esencialista– es una configuración cultural producida por posicionamientos fronterizos y simbólico-relacionales, los que habilitan el análisis de lindes o lugares entremedios, como así también de conflictos y de intercambios comunes, es decir, propone un *locus* de enunciación dinámico y diferencial en el que las identidades adquieren una cartografía imaginaria, promotora de lo “compartido” (p. 177), siendo este último aspecto el cuarto componente señalado por Grimson.

El cariz dinámico y relacional presentado es, a su vez, corroborado por los avances teóricos ya descritos de la geografía humana contemporánea (Gómez-Lende, 2011; Lindón, 2012), en tanto lo regional asume una determinada solidaridad organizacional entre sus partes interactivas, sin la necesidad de argüir por una contigüidad físico-geográfica. En nuestra lectura nodal de las dramaturgias del norte y el sur seleccionadas, este recurso deviene en un criterio de solidaridad poético-organizacional, evidenciado en constructos morfotemáticos (representaciones imaginarias, procedimientos dramáticos, ejes temáticos, etc.) que habilitan las redes y los entrecruzamientos sobre las formaciones de alteridad en ambas territorialidades.

Paralelamente a la habilitación de puentes y flujos culturales, los procesos configuracionales descritos por Grimson exponen una operación estratégica en el cumplimiento de nuestros objetivos específicos: las instancias de “corrosión/erosión” de lo sedimentado. En relación con estas herramientas analíticas, señala:

[...] la noción de sedimentación debe estar acompañada por otros conceptos: los de erosión y acciones corrosivas. La erosión, que también peca de cierta connotación geológica, alude a cómo el paso del tiempo –encarnado en crisis, guerras, gobiernos, sentimientos colectivos y demás– puede disolver parcial o totalmente los sedimentos de ciertos momentos históricos. En cambio, con la noción de acciones corrosivas aludimos específicamente a los agenciamientos sociales y culturales que apuntan a provocar la ruptura, la elaboración o la disolución de sedimentos concretos. (2011, p. 167)

En suma, por su capacidad para corroer esencialismos, interpelar desigualdades estético-territoriales y suturar en el plano de la ficción determinadas posiciones identitarias, comprendemos a la “voluntad de otredad” de los teatros interregionales como un régimen de experiencia que responde, poética y configuracionalmente, a las instancias de homogeneización y cosificación histórica del otro-interior.

## **1.6. CRITERIOS DE SELECCIÓN Y COMPOSICIÓN DEL CORPUS DRAMATÚRGICO**

El recorrido trazado por las delimitaciones conceptuales y metodológicas enunciadas, nos permite formular una puerta de acceso al objeto-problema elaborado. Esta entrada se objetiva en la construcción de los criterios de selección y composición del *corpus* dramatúrgico que actúa como muestra para el presente estudio.

Por consiguiente, los “criterios” de selección de las unidades de observación responden a los siguientes lineamientos, a saber:

- i. Criterio general:
  - Dramaturgias que, por su productividad histórico-teatral, contribuyan a la comprensión comparada y nodal de la “voluntad de otredad” configurada en textos de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008), con el fin reconocer una determinada solidaridad poético-organizacional entre ambas regiones y, a su vez, evidenciar los grados de diferenciación y estratificación territorial establecidos con el “nosotros” nacional.
- ii. Criterios particulares:
  - Dramaturgias que, por su estructura poética, aporten al análisis crítico de constructores de alteridad “espaciales”, es decir, vinculados con una otredad “lugarizada” y fronteriza, mediante la puesta en relación de geografías imaginarias o tópicos territoriales del norte y del sur delimitados.
  - Dramaturgias que, en su estructura poética, asuman los procesos representacionales de un tiempo-interior-otro, esto es, que el constructo de otredad configurado debele aspectos vinculantes con una alteridad temporal regionalizada.

- Dramaturgias que, por su estructura poética, propongan variables estratégicas para el análisis crítico de las intersubjetividades regionales, fundadas en las tensiones con lo esencialista, subordinante y homogeneizador de la tradición nacionalista y, además, proyectadas en figuras de alteridad construidas por singulares clivajes estético-regionales.

La contrastación de estos criterios con nuestra base de datos, la cual fue elaborada durante la etapa de exploración archivística desarrollada entre los años 2012 y 2019,<sup>63</sup> permite disponer y diagramar el siguiente *corpus* dramatúrgico para el abordaje integral del problema diseñado y/o para el estudio de casos singulares.

#### **1.6.1. UNIDADES DE OBSERVACIÓN – NIVEL 1: MUESTRA INTEGRAL Y CONTRASTANTE DEL OBJETO-PROBLEMA**

Los criterios de selección enunciados pueden cotejarse con la siguiente muestra integral, formada por 106 (ciento seis) textos dramatúrgicos de las territorialidades teatrales seleccionadas.

A) En la región Noroeste, el objeto-problema delimitado puede confrontar con:

*Rosas de sal; Las llanistas; Reinas del plata; La tristura* de Jorge Paolantonio. *En un azul de frío; Por mí... y por todos mis compañeros* de Rafael Monti. *El ojo de la ballena* de Jorge Renoldi. *Victoria Park* de Rafael Nofal. *Katharsis*, creación colectiva del grupo Egocentric-us, con dirección de Fernando Uro. *El embaidor o la Embustoria del Tucumán* de Raúl Alberto Albarracín. *La casa querida; Los juegos de Pedro* de Oscar R. Quiroga. *Papel... papel; Sodiac&Selegna* de Pablo Gigena. *De carne y trapo* de Noé Andrade y Pablo Gigena. *Manta de plumas* de Damián “Tito” Guerra. *La hechicera; Doña Elena; Reino de sombras* de José Luis Alves. *Chinguil Cómpani; Casa de piedra; Venecia; Jueves de comadres; Cruzar la frontera; Segovia o de la poesía* de Jorge Accame. *Aprendiz de hombre* de Leonardo Goloboff.

---

<sup>63</sup> Este trabajo de documentación se desarrolló mediante numerosas visitas a bibliotecas públicas y universitarias del NOA y la Patagonia, como así también por la consulta, digitalización y clasificación de textos y materiales audiovisuales provenientes de los archivos personales de los dramaturgos seleccionados o de archivos institucionales (Argentores e Instituto Nacional del Teatro). La consecución y estructuración de estas fuentes fue, al mismo tiempo, producto de mis trabajos como docente-investigador en la Universidad Nacional de Tucumán (período 2006-2010) y en la Universidad Nacional de Río Negro (período 2010-2016), instancias de formación e intercambios académicos relevantes, los que generaron las condiciones necesarias para la construcción de este archivo.

*Los ojos de la noche; Fiesta 5* de Verónica Pérez Luna. *La política de la Chinche Flaca; El santiagueño; Clemencia; Hacha y quebracho* de Raúl Dargoltz; *Jamuychis... el grito* de Patricia García y Flavia Molina. *El jardín de piedra; Silencio de piedra* de Guillermo Montilla Santillán. *Freak show; Medio pueblo* de Martín Giner. *POP (Pulsativo olor primordial); Tejiendo cenizas; Encallados buques callados* de Mario Costello. *Yo parto, tu partes, mi parte* de Marisa Gavriloff. *El misterio de Bazán Frías* de Ana María García. *Pasión y muerte de Facundo Quiroga* de Ricardo Jordán. *Calles laterales* de Carlos Correa. *Siempre lloverá en algún lugar; El ombligo del sol; El señor Vizcachón; Aparición en Londres; English método* de Manuel Maccarini. *Esperando el lunes; Limpieza; El sueño inmóvil; La guerra de la basura; El pañuelo; El último silencio; Allá; Por las hendidias del viento; Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* de Carlos M. Alsina.

B) En la región Patagonia, la contrastación de este tema puede abordarse mediante la lectura/convivialidad de:

*El piquete; El león y nosotros* de Alejandro Flynn. *Eterno ensayo* de Nené Guitart. *Buscando raíces, buscando petróleo*, creación colectiva dirigida por Florencia Cresto. *Tango nómada* de Silvio Lang. *Viaje 4111*, creación colectiva dirigida por Humberto “Coco” Martínez. *Los hilos de la araña* de Concepción Roca. *La aldea de Refasí; El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner. *Si canta un gallo* de Luisa Peluffo. *Bálsamo* de Maite Aranzábal. *Malahuella* de Carol Yordanoff. *Mari Mari; Dibaxu* de Hugo Aristimuño. *Fei c’mei aihuiñ tuhun (Es bueno mirarse en la propia sombra)* de Luisa Calcumil. *Alma de maíz* de Luisa Calcumil y Hugo Aristimuño. *Hebras* de Luisa Calcumil y Valeria Fidel. *¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)* de Oscar “Tachi” Benito. *Ni un paso atrás; El apetito* de Carolina Sorin. *Pewma-Sueños* de Miriam Álvarez. *Pioneros* de Hugo L. Saccoccia. *Desesperando; Tragaluz; La oscuridad* de Juan Carlos Moisés. *Haruwen Ma-Hai (Tierra de espíritus); Las Goletas; 778-Pabellón Sur* de Eduardo Bonafede. *En las inmediaciones del bosque petrificado* de Gustavo M. Rodríguez. *Pasto verde (Reflexiones dramáticas en un acto); Monólogo de La Aguada* de Lili Muñoz. *El gran Guiñol; Un cielo lleno de rabanitos* de Gerardo Pennini. *Viejos hospitales; Camino de cornisa; Voto y madrugo; Primavera, 1928; Molino rojo o un camino alto y desierto; Barcelona, 1922; La piel o la vía alterna del complemento; Benigar; Martín Bresler; Chaneton; Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint Exupéry; Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi. *El campocómico* de José Luis Valenzuela y Javier Santanera. *U27, una tragedia radial*, creación colectiva de Cristian Minyersky, Fiorella Corona, Luis Sarlinga,

Sabina Gava y Eduardo Safigueroa. *Ya camina, la niebla de Malvinas* de Ademar Elichiry.

### **1.6.2. UNIDADES DE OBSERVACIÓN – NIVEL 2: CORPUS DRAMATÚRGICO PARA EL ESTUDIO COMPARADO Y NODAL DE CASOS**

Las unidades de observación compiladas en el Nivel 1 habilitan y promueven la composición de los nodos dramático-regionales que hemos descrito como estrategia metodológica, esto último con el fin de comparar las formaciones poéticas sobre el otro-interior en las territorialidades teatrales del norte y el sur. Por consiguiente, el estudio de casos se estructura a partir de las siguientes praxis dramáticas, a saber:

- Punto nodal n°1: *Rosas de sal* de Jorge Paolantonio y *Es bueno mirarse en la propia sombra* de Luisa Calcumil.
- Punto nodal n° 2: *Pewma-sueños* de Miriam Álvarez y *Jamuychis... el grito* de Patricia García y Flavia Molina.
- Punto nodal n° 3: *Limpieza* de Carlos Alsina y *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi.
- Punto nodal n° 4: *Pioneros* de Hugo L. Saccoccia y *El jardín de Piedra* de Guillermo Montilla Santillán.
- Punto nodal n° 5: *Chaneton* de Alejandro Finzi y *Aprendiz de hombre* de Leonardo Goloboff
- Punto nodal n°6: *La aldea de Refasi* de Juan Raúl Rithner y *Los juegos de Pedro* de Oscar R. Quiroga.
- Punto nodal n° 7: *Hacha y quebracho* de Raúl Dargoltz y *El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner.
- Punto nodal n° 8: *Chinguil cómpañi* de Jorge Accame y *¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)* de Oscar “Tachi” Benito.
- Punto nodal n° 9: *El sueño inmóvil* de Carlos Alsina y *Bálsamo* de Maite Aranzábal.
- Punto nodal n° 10: *Camino de cornisa* de Alejandro Finzi y *El ombligo del sol* de Manuel Maccarini.
- Punto nodal n° 11: “Arte en las márgenes: centro y periferia” de Juan Carlos Moisés y “Embudo contra periferia u otra manera de oponer cultura crítica contra cultura acrítica” de Carlos M. Alsina; “Teatro y espacio social” de Verónica Pérez Luna y “La esencia creativa del actor” de Hugo

Aristimuño; “Espacio dramático y lengua regional” de Damián “Tito” Guerra y “Teatro argentino, una estética para el fin de siglo” de Alejandro Finzi.

En suma, la delimitación de estos “puntos nodales” funciona como una casuística de referencia para describir y analizar las macropoéticas dramatúrgicas con “voluntad de otredad”, labor que –sin más– desarrollaremos a continuación.



## CAPÍTULO N° 2:

### LA VOLUNTAD DE OTREDAD SEGÚN LAS COORDENADAS DRAMATÚRGICAS DE LO SUBJETIVO

Mi madre hizo una cruz en el calendario  
el día en que nací, y yo era el que gritaba.  
Ese pequeño montón de cabellos, de uñas y de carne  
soy yo, soy yo [...]  
Solo no eres nadie. Es preciso que otro te nombre [...]  
No digas nunca exactamente tu nombre. ¿Para qué?  
Ya que sólo sirve para nombrar a otro.

Bertolt Brecht, *Un hombre es un hombre* [1926].

#### 2.1. SUBJETIVIDAD, OTREDAD Y REPRESENTACIÓN

Tal como argumentamos en páginas anteriores, los proyectos nacionalistas de las élites del siglo XIX, así como sus proyecciones y efectos político-sociales posteriores, nos legaron una concepción de sujeto nacional que responde a las premisas filosóficas de una razón ilustrada e instrumental, es decir, estas fracciones intelectuales sedimentaron el imaginario de un sujeto moderno rector en las formaciones provinciales de alteridad. Este programa identitario concibe al sujeto racional como el centro del desarrollo teleológico de la historia, pero desplaza hacia las márgenes y periferias a aquellos “otros culturales” que no conciden con sus directrices eurocéntricas, esto último sostenido en los ideologemas de progreso, conocimiento, civilización, entre otros.

Un cariz ejemplar de esta composición ilustrada del sujeto nacional –en diálogo con los postulados de Segato (2002) y Briones (2005) ya enunciados– es elaborado por Ezequiel Adamovsky (2016), al analizar cómo durante el período del Centenario esta disposición subjetiva consolida dos formaciones discursivas emergentes: primero, se proclama la clausura de los “conflictos de raza” heredados de las fases anteriores a través del crisol étnico que dio lugar a la “raza argentina” (blanca y europea) y, mediante esta ficción identitaria, se silencian o se dan por extintos los colores-otros de la argentinidad. Segundo, se instaaura el discurso fundacional del criollismo, aunque con una específica resemantización

de este constructo de alteridad. Al respecto de estas posiciones subjetivas y sus entrecruzamientos, Adamovsky afirma:

La combinación de ambos, sin embargo, generó interferencias. Si el gaucho criollo era ahora la encarnación de lo argentino, y si el argentino era blanco-europeo, entonces debía imaginarse al criollo exclusivamente como descendiente de españoles. Pero lo criollo venía del período anterior cargado de connotaciones que lo vinculaban al mestizaje biológico y cultural. Al canonizar a *Martín Fierro* como el gran poema nacional, Leopoldo Lugones resolvió la tensión postulando que esa “sub-raza” mestiza en verdad había dejado su fundamental impronta espiritual en la nación, pero físicamente ya había desaparecido (Lugones, 1916, p. 44). El pensamiento nacionalista de la época del Centenario y las décadas posteriores –con algunas excepciones– en general adoptó ese mismo procedimiento: reivindicaba lo criollo como “espíritu” (“el gaucho”, en singular) y, o bien se desinteresaba totalmente de los criollos actuales, o bien los ensalzaba pero, desde una visión “hispanista”, los filiaba con la herencia española, subvaluando cualquier aporte de otro origen. (2016, p. 2)

Esta concepción de sujeto nacional (homogéneo, moderno y narrable), en el que anida la “operación regionalista” (Heredia, 2012) y su correlativa formación de un otro-interior (dislocado, retrasado e indecible), ha sido paulatinamente “minado” por múltiples corrientes disciplinares (la historiografía regional, la socioantropología, los estudios culturales y poscoloniales, la crítica literaria) que, con variadas herramientas, han promovido el análisis de subjetividades discordantes. Los reduccionismos aplicados a los clivajes de identidad/otredad se han resquebrajado y, lógicamente, han abierto nuevas áreas de entendimiento sobre las vinculaciones del nosotros/otros o nación/interior. Así, los llamados sujetos subalternos o sujetos populares territorializados en las distintas “orillas” del país logran cierta visibilidad.

Desde esta perspectiva, las aproximaciones contemporáneas sobre las diferenciaciones y estratificaciones que sostienen las disputas de sentido respecto de la identidad/otredad se fundamentan en un pensamiento complejo y fronterizo (Morin, 1994; Mignolo, 2013a; Palermo, 2005), el cual busca reflexionar sobre las subjetividades plurales o, en otros términos, intenta asir gnoseológicamente los procesos relacionales que intervienen en el devenir sujeto.

Un posicionamiento modélico de esta visión sobre lo subjetivo lo hallamos en los aportes de Stuart Hall, quien intenta responder al interrogante “¿quién necesita identidad?” a partir de las borraduras esencialistas o de la “irreductibilidad” política del concepto (2003, pp. 13-14). De este modo, pensar la cuestión de las identidades en función de sus descentramientos e intersecciones

implica para el citado autor una “sutura” (p. 18) representacional de lo heterogéneo, tal como ya afirmamos en relación con las “suturas” configuracionales planteadas por Grimson. De manera puntual, Hall ratifica que lo identitario se construye sin estatismos ni posiciones unívocas, pues asume la fragmentación de los relatos y su multiplicidad, cruces y antagonismos, según una historicidad transformadora. Estas subjetividades suturadas solo pueden componerse por relaciones diferenciales, en las que –ineludiblemente– las identidades devienen en función de un “otro”, aunque –insistimos– sin los reduccionismos estériles ya superados por este binomio. En este punto, resuena el poema de Brecht citado en el epígrafe, cuyo proceso de subjetivación inicia con la marca temporal –la “cruz en el calendario”– que el otro-necesario le confiere y, desde allí, su habilitación para decir: “soy yo”, aunque “solo soy porque otro me nombra”. En esta dinámica imaginaria y social de huellas relacionales, faltas fundantes y tensiones diferenciales entre el nosotros y los otros se nutre la definición propuesta por Hall. Dice:

Uso “identidad” para referirme al punto de encuentro, el punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas [...] Las identidades son, por así decirlo, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre “sabe” (en este punto nos traiciona el lenguaje de la conciencia) que son representaciones, que la representación siempre se construye a través de una “falta”, una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada –idéntica– a los procesos subjetivos investidos en ellas. (2003, pp. 20-21)

En consecuencia, esta perspectiva conceptual de lo identitario y su imbricación con la otredad nos permite, en este capítulo, indagar en las representaciones de las subjetividades “del interior” que las dramaturgias de la Patagonia y Noroeste argentinos (1983-2008) han configurado, al focalizar en los conflictos, las denuncias y las reapropiaciones que, desde lo poético-teatral, impugnan la hegemonía de las operaciones regionalistas, folklóricas y homogeneizadoras. Vale decir, implica reconocer los mecanismos representacionales y figuras de la “voluntad de otredad” evidenciados en las contranarrativas emergentes. Entonces, para explicitar y ejemplificar los recursos de este nodo dramaturgico-regional, estructuramos el estudio de casos en tres puntos nodales: a) las figuraciones

contraesencialistas de mujeres-dislocadas; b) la aboriginalidad representada en clave autoficcional; c) la abyección de los parias “del interior”.

El análisis de estas coordenadas –y de aquellas que conformarán el *corpus* de la tesis en los restantes capítulos– exige definir dos nociones operativas: lo representacional y lo figuracional de los constructos del otro-interior deslindados. Por esto, entender a las formaciones de otredad como “constructos”, según lo indicado por Hall (2003) y Grimson (2011), implica asumir que la sutura relacional o configuracional es asible –en los objetos artísticos que estudiamos– solo a través de la mediación otorgada por la representación. Este posicionamiento puede argumentarse en los términos de Corinne Enaudeau (1999), cuando afirma: “no hay otra realidad, otro sujeto ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y los discursos que los ponen en escena” (p. 21). En esta tensión lúdica entre presencias y ausencias, matriz fundacional de la representación, la otredad se figura.

Por ende, vinculamos “representación” y “figuración” en los siguientes términos. Tomamos como punto de partida los aportes de Roger Chartier, quien examina y profundiza en las variantes epistémicas planteadas por Louis Marin. Esto es, por un lado, comprender que la representación es hacer presente algo ausente. Al respecto, dice:

En este primer sentido, la representación da a ver el “objeto ausente” (cosa, concepto o persona) sustituyéndolo por una “imagen” capaz de representarlo adecuadamente. Representar, por lo tanto, es hacer conocer las cosas de manera mediata por “la pintura de un objeto”, “por las palabras y los gestos”, “por algunas figuras, por algunas marcas”: así los enigmas, los emblemas, las fábulas, las alegorías. (Chartier, 2006, p. 78)

Marin y el análisis propuesto por Chartier suman, por otro lado, un segundo sentido, dialéctico y complementario al primero, pues a la cualidad de hacer ver lo ausente, se incorpora la singular competencia o el modo de exhibir lo presentado; es decir, “la representación es aquí la mostración de una presencia, la presentación pública de una cosa o persona. En la modalidad particular, codificada, de su exhibición, es la cosa o la persona misma la que constituye su propia representación. El referente y su imagen forman cuerpo y no son más que una única y misma cosa, adhieren uno a otro...” (p. 79).

La doble dimensión de lo representacional, clasificada por los autores citados como “transitiva” (la representación representante de lo ausente) o “reflexiva” (la representación presentada según las especificidades de lo mostrado)

ha contribuido, según Chartier, a una renovación gnoseológica en los estudios históricos y culturales, dado que:

[...] fue un precioso apoyo para que pudieran señalarse y articularse, sin duda mejor de lo que lo permitía la noción de mentalidad, las diversas relaciones que los individuos o los grupos mantienen con el mundo social: en primer lugar, las operaciones de recorte y clasificación que producen las configuraciones múltiples mediante las cuales se percibe, construye y representa la realidad; a continuación, las prácticas y los signos que apuntan a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, a significar simbólicamente una condición, un rango, una potencia; por último, las formas institucionalizadas por las cuales “representantes” (individuos singulares o instancias colectivas) encarnan una manera visible, “presentifican”, la coherencia de una comunidad... (pp. 83-84)

En esta lógica conceptual inscribimos la irreductible mediación de las formaciones de alteridad en la praxis dramática, aunque –por razones de economía argumentativa y claridad expositiva– reservamos la noción de representación para la reconocer la “transitividad” (p. 80) desde las representaciones sociohistóricas y regionales del otro-interior hacia las formas poético-teatrales delimitadas. De manera correlativa, estas representaciones de otredad devienen en “figuraciones” dramáticas, es decir, se objetivan en las particulares operaciones estético-textuales y escénicas que exponen los mecanismos de “mostración” de lo otro mediante la figuración de personajes, tiempos y espacios.

Para avanzar en estos anudamientos y figuraciones, partimos de las “tipologías de relaciones con el otro” planteadas por Tzvetan Todorov (1998). El citado autor describe tres ejes que resultan estratégicos para el estudio que pretendemos desarrollar en este capítulo: primero, señala un “plano axiológico”, caracterizado por los juicios de valor emitidos sobre el otro; segundo, alude al “plano praxeológico”, determinado por las correspondencias, identificaciones, asimilaciones, imposiciones o demás concernencias posibles en mi alejamiento o acercamiento con el otro; tercero, refiere a la “gradación infinita entre estados de conocimiento menos o más elevados” respecto del otro, llamado “plano epistemológico” (p. 195).

En función de estas categorías relacionales e intersubjetivas, nos interesa ahondar en las figuraciones de los “personajes diegéticos”<sup>64</sup> (García Barrientos,

---

<sup>64</sup> A partir de la revitalización teórico-metodológica del enfoque “modal” propuesta por García Barrientos (2012), las dimensiones de estudio del texto, el tiempo, el espacio y los personajes reconocen tres planos analíticos: lo “diegético” (o lo narrado, argumental o representado), lo “escénico” (lo acontecido a través de los dispositivos representacionales, es decir, lo pragmático del convivio teatral) y, por último, lo “dramático” propiamente dicho, entendido como una categoría de relación entre los otros dos, vale decir,

2012, p. 183) elaborados respecto de las mujeres subalternas y de los parias regionales, según sus propios *loci* de enunciación.

## 2.2. LAS FIGURACIONES CONTRAESENCIALISTAS Y DISLOCADAS

La muestra integral de dramaturgias recabadas expone a las figuras de “mujeres dislocadas”<sup>65</sup> como un mecanismo constante de subjetivación mimética del otro-interior, esto es, una representación imaginaria y contraesencialista que responde con cuestionamientos, denuncias, resemantizaciones u otro tipo de erosión a la reproductividad homogeneizadora del sujeto racional y centralizado.

Desde este punto de vista, los “dislocamientos” de estas mujeres escenificadas pueden leerse en función de las tipologías relacionales descritas por Todorov, pues la valoración, la correspondencia y el conocimiento de estos personajes diegéticos son recusaciones a los parámetros impuestos por las organizaciones sociales patriarcales<sup>66</sup> locales. Así, en el plano axiológico, las figuraciones dramatúrgicas develan las operaciones de “los” otros (varones, blancos y metropolitanos) para signar y controlar la subordinación instituida sobre “ellas”. Esta axiología se observa en la sumisión nominal otorgada por el “doble apellido” del marido y sus respectivos cercenamientos identitarios, así como en la resignación intelectual para ejercer un rol activo en el orden de lo político – otro semblante vital de la dominación falocéntrica– o, también, en las borraduras subjetivas por los sojuzgamientos raciales. De manera correlativa, en el plano

---

es lo relativo a lo diegético y escénico. Así, un personaje diegético es el “papel” o personaje narrado y, en otro nivel, el personaje escénico es aquel que deviene en el acontecer actoral de un actor/actriz en las matrices del convivio, dejando a la noción de personaje dramático como una intrínseca, dinámica y efímera relación poética entre uno y otro. Es pertinente recordar que estas nociones abordan la complejidad epistémica de lo dramatúrgico, tal como lo hemos definido en el apartado 1.3.1 del capítulo primero. Por lo tanto, en nuestro análisis, delimitamos a los personajes diegéticos como unidades de observación metodológicas, para luego establecer –en función de los documentos (indicios, huellas o ejemplos) disponibles– una tensión hermenéutica con lo escénico.

<sup>65</sup> En correlación con el estudio de casos o punto nodal que desarrollaremos a continuación, hallamos las siguientes dramaturgias que, desde múltiples perspectivas, consolidan y ejemplifican esta singular figura de otredad, a saber: a) en la región Noroeste (1983-2008), *La tristura* y *Las llanistas* de Jorge Paolantonio; *Casa de piedra* y *Venencia* de Jorge Accame; *La hechicera* de José Luis Alves; *Clemencia* de Raúl Dargoltz; *El pañuelo* de Carlos M. Alsina; *Siempre lloverá en algún lugar* de Manuel Maccarini; b) en la región Patagonia (1983-2008), *Tango nómada* de Silvio Lang; *Los hilos de la araña* de Concepción Roca; *Si canta un gallo* de Luisa Peluffo; *Bálsamo* de Maite Aranzábal; *Hebras* de Luisa Calcumil; *Pasto verde* de Lilí Muñoz; *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi; entre otras.

<sup>66</sup> En términos generales, seguimos la definición del orden social patriarcal propuesto por Marcela Lagarde (1996), quien explica que es “un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. Este orden asegura la supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la interiorización previa de las mujeres y de lo femenino. Es asimismo un orden de dominio de unos hombres sobre otros y de enajenación entre las mujeres” (p. 52).

praxeológico, las distancias entre los-otros y las-otras se jerarquizan y territorializan para consolidar las relaciones asimétricas y enajenantes, aspectos evidenciados en el ensueño religioso-popular y en las prácticas de violencia sexual, en las que las mujeres representadas asumen una condición sacrificial o resisten mediante la “locura” como el único modo de disloque. Por último, en el plano epistémico, se exponen los saberes binarios y mutilantes sobre una concepción de feminidad que sedimenta el constructo esencialista de la “mujer” nortea o sureña.

Por consiguiente, el punto nodal de las figuras de “las dislocadas” en los textos seleccionados ayuda a explicar y comprender cierto cariz de la “voluntad de otredad” en estas dramaturgias interregionales. Es decir, nos interesa –siguiendo los objetivos específicos diseñados– focalizar en el constructo del otro-interior configurado por estos discursos y prácticas teatrales, sin embargo, en esta instancia no proponemos un estudio con perspectiva de género o con base en las teorías sobre el feminismo (Cfr. Richard, 2008), lo cual si bien aportaría al examen integral y complejo de esta casuística, excede los límites de los propósitos aquí trazados y se convierte en una futura investigación.

### **2.2.1. ROSAS DE SAL Y ES BUENO MIRARSE EN LA PROPIA SOMBRA: LA SUTURA TESTIMONIAL**

El texto dramático de *Rosas de sal. Seis perfiles dramáticos y un colofón lírico* fue escrito en 1990 por Jorge Paolantonio.<sup>67</sup> Ese mismo año, en la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca, la actriz Blanca Gaete y el director teatral Manuel Chiesa estrenaron la primera versión de esta pieza que, durante más de quince años, recorrió múltiples salas y festivales del país y de Sudamérica (Ecuador, Chile, Perú y Brasil). La productividad artística de esta obra se manifiesta, además, en los montajes escénicos registrados en las décadas posteriores en otras localidades del NOA, el NEA y en la Patagonia.

---

<sup>67</sup> Jorge Paolantonio (Catamarca, 1947 – Buenos Aires, 2019). Profesor de inglés y Traductor egresado de la Universidad Nacional de Córdoba, se ha desempeñado como profesor universitario, periodista, poeta, narrador y dramaturgo. Ha sido un prolífero escritor, cualidad demostrada en sus decenas de libros de poesía (*Lengua devorada; Huaco; Peso Muerto;* y otros), novelas (*Año de serpientes; Ceniza de orquídea; Fiamma*) y obras de teatro (*Las llanistas; Reinas del Plata; La tristura; El cartonero;* entre otras). Por estas producciones literarias ha recibido numerosos premios y distinciones: Premio Nacional-Regional (NOA) de Poesía de la Secretaría de Cultura de la Nación; Faja de Honor de SADE en Poesía y Faja de Honor SADE en Dramaturgia; Primer Premio Casa del Escritor “Evaristo Carriego”; Primer Premio Municipal de Novela de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, entre otros.

La organización textual de *Rosas de sal* está compuesta por, primero, un paratexto preliminar del autor (García Barrientos, 2012, p. 52) denominado “pórtico” –formado por datos históricos de la pieza y por un apartado ensayístico breve– y, segundo, por ocho cuadros dramatúrgicos que, por ser tales, poseen altos índices de autonomía dentro del esquema macro-ficcional planteado, a tal punto que pueden ser leídos o escenificados siguiendo distintas coordenadas de interpretación. No obstante, para este análisis, consideramos la estructura y el ordenamiento notacionales pautados en la edición original de 1993 y en sus continuas reediciones de 1994, 2003 y 2009.

La acción dramática del cuadro 1° inicia con un “prólogo” ejecutado por una coplera norteña, en el que el humor popular y la explícita denuncia de una “falta histórica” se conjugan entre sí:

Diz que la mujer fieraza  
Tiene su rancho limpito  
Cosa que pase algún mozo  
Y decida el favorcito.  
(...) Yo soy mujer de los altos  
Que en los valles se hizo nido:  
Vino el viento y lo ha llevado  
Y el trabajo se ha perdido.  
Vengo de tanta y de cuánta  
Vaya a saber de qué pueblo...  
Soy como el árbol reseco  
Sólo sirvo para el fuego. (Paolantonio, 2009, pp. 23-24)

A partir de esta presentación, la mujer quechua es subjetivada teatralmente a través del sincretismo típico de la religiosidad popular del NOA, en este caso, expuesto en la articulación de los sememas mujer-árbol-fuego y, desde allí, por su efecto connotativo, convertida en un sujeto sacrificial. Esta predisposición sincrética se evidencia, además, en la estructura general del texto, por la mezcla, fusión y bricolaje de fragmentos geoculturales con los que Paolantonio delinea el progreso de la acción y la composición de imágenes textuales.

Esta conjunción de elementos híbridos se patentiza en el relato mediante seis monólogos de personajes diferenciados por sus anclajes temporales e identitarios pero, a su vez, cercanos e identificables por representar un factor común en la formación de este otro-interior: las marcas subjetivo-sociales del patriarcado norteño. Luego de la introducción protagonizada por la coplera – cuadro 1°– se desarrollan los seis monólogos indicados. Aunque heterogéneas, estas secuenciaciones pueden clasificarse en dos categorías según su referencialidad, primero, los cuadros con personajes alegóricos: a) una india



quechua –distinta a la figurada en el prólogo– signada por el autoritarismo patronal; b) Ilda Fuenzalida, una promesante actual que, por el ejercicio de su fe, redundante en el sacrificio ya indicado para cumplir su palabra en la festividad de la “Mama virgencita del Valle”, esto es, la ceremonia religiosa más importante de la región; c) Cira Lilia Carrizo, una maestra jubilada subsumida en un tiempo perdido o melancólico. El segundo grupo está conformado por los monólogos de personajes con bases historiográficas y con amplio reconocimiento comunitario: a) Genoveva Ortiz de la Torre, esposa de José Cubas y Salas, gobernador de Catamarca asesinado por las fuerzas rosistas de Mariano Maza en 1841; b) Eulalia Ares, responsable de la recordada “Revolución de las mujeres”, ocurrida en Catamarca en agosto de 1862 y por la cual, ella y otras 23 mujeres destituyen a Moisés Omil, entonces Eulalia Ares se convierte –por un par de horas– en una “gobernadora” de hecho; c) Julia Brandán, un ícono de la cultura urbana y marginal de la capital catamarqueña durante las décadas '60 y '70, víctima de abusos sociales, sexuales y, por sus reacciones ante estos atropellos, signada como “loca”.

Finalmente, el cuadro 8° presenta al denominado “colofón lírico”, recitado por una orante, quien a través de su singular performatividad clausura el relato ponderando determinados signos o tópicos de la identidad religioso-popular norteña, puntualmente, toma su forma del llamado “Rosario del Crepúsculo”, un rito practicado en la localidad El Rodeo, en el que numerosos orantes bajan desde distintos puntos de la montaña emitiendo sus plegarias, graduando su volumen desde lo más bajo hacia un intenso grito de exaltación o éxtasis cuando se llega, por fin, al templo.

En función de estas apropiaciones, la estructura matriz del relato también posee aires de familia con los basamentos de un “juego ritual” (Wunenburger, 2006, p. 43), demostrado en la esquematización de tres momentos: a) la mascarada lúdica inicial realizada por la coplera que, caracterizada por cierta plasticidad corporal y un tempo-ritmo ceremonial, trae consigo un cambio ontológico-ficcional en el cuerpo de la actriz;<sup>68</sup> b) las distintas secuencias de “pasaje” (p. 48) entre un monólogo y otro se interconectan entre sí por isotopías musicales, gestuales y lumínicas que afianzan la percepción de un *locus* sagrado; c) la fase de conversión o “rito de agregación” (p. 49), por el cual, el sujeto, ahora dotado de un saber singular puede ingresar a un nuevo estatuto social y

---

<sup>68</sup> Si bien, como ya se dijo, la obra plantea diversas posibilidades de lectura y representación escénica, no obstante el análisis dramático que proponemos se sustenta en las huellas e indicios documentales obtenidos del montaje teatral realizado por la actriz Blanca Gaete y el director Manuel Chiesa en 1990, vale decir, una sola intérprete ejecuta los distintos personajes dramáticos.

simbólico, claramente observable en la figura de cierre de la orante. Así, los personajes muestran, exhiben y recuperan una serie de plexos imaginarios reelaborados a partir de múltiples intertextos geoculturales identificables por el espectador catamarqueño y/o del NOA.

En suma, al indagar en la disputa de determinados sentidos del patrimonio historiográfico, socioestético y religioso de la región, este dispositivo dramatúrgico nos permite objetivar determinadas sedimentaciones del otro-interior, en tanto propone la figuración de distintas subjetivaciones “suturadas” (Hall, 2003, p. 20), según sus particulares procedimientos artísticos. Vale decir, siguiendo las instancias de suturas intersubjetivas planteadas por Hall y Grimson (2011), podemos reconocer la capacidad de “decirse” y de “interpelar” de estos personajes femeninos, así como el intento de dar forma representacional a una “falta” que opera como trama simbólica común. En este punto del análisis se entrelazan las representaciones subjetivas creadas por Paolantonio con una específica modalidad poético-dramatúrgica: el monólogo unipersonal.

La semiótica del teatro (Ubersfeld, 2004), la teoría dramatúrgica (Fobbio, 2009) y la teatrología contemporánea (Trastoy, 2002) han abordado las problemáticas del monólogo según sus múltiples codificaciones estético-lingüísticas, comunicacionales y escénicas. Sin embargo, respetando la orientación y delimitación de los objetivos trazados, en este estudio nos interesa subrayar dos aspectos consensuados por los teóricos de referencia: primero, el ineludible carácter interactivo del monólogo unipersonal, independientemente de la unidireccionalidad del diálogo o del reconocimiento de un destinatario (presente o ausente) en el intercambio dramático; segundo, las potencialidades intersubjetivas que esta modalidad dramatúrgica genera, desde la soledad constitutiva del monologante hasta las identidades abiertas de los interlocutores implícitos o explícitos.

Así, las interacciones dialógicas y las intersubjetividades latentes del monólogo operan como recursos propicios para que *Rosas de sal* –pero también las piezas teatrales que comentaremos posteriormente– expongan su “voluntad de otredad” según determinadas coordenadas dramatúrgicas. Por ejemplo, Jean-Pierre Sarrazac (2013) describe las transformaciones estéticas y procedimentales del monólogo en distintas vertientes subjetivas: a) el monologante que “no es capaz de definirse y actuar en y por medio de un lenguaje construido, ni está listo a oír, a comprender y considerar lo que el otro le comunica en ese mismo lenguaje” (p. 138); b) el monologante que tematiza su soledad pero, en este caso, con propósitos de epicidad brechtiana, al ratificar el carácter “testimonial”, crítico-

reflexivo y moralizante de lo subjetivado; c) el monologante que expone una singular voluntad de conciencia o una voluntad de traducir su interioridad como “único recurso para reconstruir una identidad estallada” (p. 141), entre otras lecturas interpretativas. Precisamente, seleccionamos estas tres vertientes por considerarlas funcionales a la hora de entender la “voluntad de otredad” de las dramaturgias seleccionadas para este punto nodal.

De manera singular, en *Rosas de sal* las seis mujeres monologantes se vinculan –de un modo u otro– con las vertientes subjetivas citadas, fundamentalmente porque se autoadscriben como “testigos” de una alteridad histórica y reproductiva.

Todo testimonio implica una cuestión de fe, esto es, fe o creencia en los posicionamientos narrados por el testigo: “yo he visto, yo he oído, yo he sentido...”. El testimonio, el testigo y su oyente configuran un espacio de emotividad social marcado por una “falta”, donde el acto testimonial, al intentar recuperar las experiencias perdidas, supone al mismo tiempo un acto de despojamiento, en el que el cuerpo, el lenguaje y determinados cronotopos participan activamente en la asignación de los sentidos.

Cada mujer-testigo, con apoyo en la estructura ritualista de la escena propuesta por Paolantonio, se presenta para realizar un “simulacro oral” de fragmentos específicos de su vida, puntualmente, aquellos en los que se relata su condición sacrificial o subyugada, observable en múltiples situaciones de exclusión, violencia o denigración. En este juego épico, donde las voces en soledad testifican su identidad estallada, el espectador funciona como un *voyeur* –un espía pasivo y desvinculado– o como un mediador, es decir, cercano al rol de un juez o fiscal que habilita a las monologantes en el mencionado simulacro oral, junto con el consecuente despojamiento de la otredad asignada.

Una característica invariable o constante en *Rosas de sal* –como así también en diversos textos de Paolantonio, ya sean obras dramáticas, poesías o novelas– es que estos personajes-testigos son mujeres. La marginalidad primera a la que aluden dichos sujetos es su feminidad en un contexto sociopolítico hostil y reaccionario. De este modo, el “fundamento de valor” (Dubatti, 2002, p. 65) de la obra en estudio, puede vincularse con la tesis planteada por el autor en su paratexto preliminar, dice:

En el noroeste argentino la mujer común ha tenido una larga historia de subordinación y confinamiento. Esclavizadas por su quehacer dentro de los muros hogareños, muchas de estas mujeres tomaban como

absolutamente natural su entera dependencia del varón (...) Hoy, a pesar de la irrupción de tendencias emancipadoras, hay situaciones de hecho donde la mujer está en un plano de inferioridad respecto del hombre. Y lo más grave, muchas de estas mujeres no tienen conciencia de su estado de sometimiento o alienación... (2009, p. 13)

A partir de este ideologema y considerando las situaciones de enunciación y contextualización históricas del estreno de esta obra en la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca en el mes de octubre de 1990, surge –en la fusión de horizontes de expectativas (Jauss, 1992)– una sólida hipótesis de recepción: *Rosas de sal* puede ser leída como una respuesta poético-escénica en torno al “testimonio urgente” que una parte mayoritaria de la estructura social local exige y reclama a partir del 10 de septiembre de 1990, esto es, el día en que se descubre el asesinato, la violación y el ultraje de la joven María Soledad Morales. Desde ese momento, y por efectos representacionales que no responden a una lectura “reflejo-mecanicista” (Williams, 1997, pp. 116), las mujeres-testigos de la obra de Paolantonio le ponen voz y cuerpo a un testimonio imperioso, urticante y silenciado por el poder patriarcal norteño; es decir, esta dramaturgia acompaña a la “economía ficcional” (Mons, 1994, p. 10) que irrigó los numerosos reclamos ciudadanos por verdad y justicia, demandas políticas que por su intensidad y repercusión nacionales provocaron finalmente la intervención de los tres poderes republicanos de la provincia y una condena ético-jurídica a los llamados “hombres e hijos del poder”.

Por ende, la puesta en acto de una determinada “voluntad” de conciencia es, según Paolantonio, la subjetivación dramática atribuida a las seis monologantes y, por la cual, se erosiona o corroe esa condición del otro-interior subyugado, aquí históricamente delegado a las “mujeres norteñas”, según la noción propuesta por el autor.<sup>69</sup>

El desarrollo de este fundamento de valor es realizado desde distintas focalizaciones o perspectivas (García Barrientos, 2012, pp. 249), plasmando las tensiones identitarias que emergen de la subordinación o, por el contrario, del “matronazgo invisible” (Paolantonio, 2009, p. 14) que complementa esta configuración intersubjetiva. Sus figuraciones se proyectan en los seis personajes mencionados, contribuyendo en un abordaje complejo o no reduccionista de esta

---

<sup>69</sup> En este punto, sería viable argumentar que la noción de “mujeres norteñas” esgrimida por Paolantonio es, básicamente, un nuevo esencialismo. No obstante, creemos oportuno no generar un reduccionismo teórico en torno a esta premisa o ideologema del autor, ya que no ha sido formulada como un “concepto” y, además, su obra dramática no reproduce una perspectiva homogeneizadora, por el contrario, intenta – con los recursos teatrales hallados– indagar en una sutura relacional de subjetividades plurales.

sedimentación. Por ejemplo, podemos organizar las funciones de estas mujeres-testigo según las siguientes unidades de sentido:

I) Quienes denuncian su sumisión con dolor o con humor, pero sin alternativas de cambio: es el caso de la promesante del cuadro 4° que, sin recursos y viviendo en circunstancias de pobreza extrema, deja lo poco que posee por su fe mariana; o también la posición de Genoveva Ortiz de la Torre de Cubas (cuadro 3°), quien luego de retirar la cabeza cortada de su marido exhibida en la plaza pública catamarqueña, dice: “Y ahora qué... ¿qué? No sé ni de qué sirve este llanto. Y aquí estás... mirando la nada. Aquí está mi señor. Aquí lo veo comido por el gusanaje... manchado por la mosca. Ni siquiera le han quedado los ojos (...) Sepa que lo lloraré sin lágrimas. (*Pausa*) En cada uno de sus hijos... vuelven sus ojos, ésos de color algarrobo.” (Paolantonio, 2009, pp. 34-37).

II) Quienes reconocen su condición subalterna, pero la única forma de superarla es reproduciendo el esquema masculino de autoridad, evidenciado en los casos de travestismos: por ejemplo, Eulalia Ares de Vildoza (cuadro 5°), para organizar la ya mencionada revolución política junto con otras mujeres debe mimetizarse con su marido, dice: “Que me traigan los pantalones... ¡Que me traigan el poncho! Yo les voy a enseñar quién manda en esta ciudad. ¡Les voy a demostrar de qué cosas puede hacer la estirpe! Les voy a enseñar de qué vale haber vivido en la cumbre y haber visto el pueblo desde arriba... ¡Francisca! Que me traigan los pantalones, te digo...” (p. 52). Idéntica posición subjetiva asume la popular Julia Brandán (cuadro 7°), al vestirse de hombre para evitar las permanentes violaciones o acosos sexuales y, así, poder vagar por las calles como un varón “libre”, aunque alterizada como una desquiciada o loca y signada por la permanente compulsión de un gesto que ya forma parte de la simbología urbana catamarqueña, esto es, se toma la vagina y le grita a los hombres de la vía pública: “¡¡Bicho... bicho... comelo, comelo!!” (p. 69).

III) Quienes rechazan las cosificaciones o esencialismos legados, y lo hacen a través de las reapropiaciones e hibridaciones plasmadas en un potente bricolaje estético y discursivo, formado por elementos tradicionales de la cultura quechua o, también, por la fusión de tópicos, gestos e imágenes sociales contemporáneos. Por ejemplo, en el colofón lírico, la acción es desplegada –como ya dijimos– según las letanías y volúmenes de éxtasis del “Rosario del Crespúsculo”, pero a su vez, estos significantes se yuxtaponen con recursos icónicos que se asemejan a las protestas de las Madres de Plaza de Mayo, esto último por la incorporación en el vestuario del simbólico “pañuelo” cuando recita:

¡Tiempo es venido... tiempo es venido! Del grito del topacio/topasaire/tominejo/ del grito del granate/granada/gracia concebida... ¡Tiempo del grito justiciero! (...) Rosa de los deseos/húndete en nosotros, rosa de los lamentos/llora por nosotros, rosa de los guardianes/ábrete por nosotros, rosa de los carbones/enciéndete por nosotros [...] Que ha llegado la hora, de las rosas, mujeres, hembras, pachamama, mama achachita, rosas de sal, rosas señoras de los vientos... ahora... y es la hora. (p. 74-77)

Otra variable que nos permite asociar este relato dramático con el testimonio como posicionamiento subjetivo es su configuración lingüística. No sólo aludimos al uso de la primera persona o al simulacro oral mediante el cual se intenta compartir una experiencia sensible o la voluntad de conciencia antedicha, sino además a las formaciones fonéticas, morfosintácticas y léxicas regionales, las que operan como códigos promotores de fuertes identificaciones socioestéticas entre los personajes-testigos y los lectores/espectadores del noroeste argentino.

En este sentido, y siguiendo los estudios de Elena Royas Mayer (2000) sobre la lengua en el NOA y los estudios críticos de María Rosa Calas de Clark (2006), podemos reconocer algunos de sus principales codificaciones, por ejemplo:

- a) La pronta repetición y el uso de los diminutivos, los que contribuyen estilísticamente a un tempo-ritmo lento, pausado, sostenido en anáforas o puntos suspensivos: “Mi tata me anotó cuando yo era asinita... chiquita, diz que’ra... Indiecita diz que’ra” (pp. 42-43). O también en el uso de aliteraciones: “Virgen de Copacabana/te traigo esta flor..., Soy de Casañ Piedra/te traigo esta flor, Pa’ que mandes lluvia/te traigo esta flor...” (p. 42).
- b) Los modismos adverbiales: “Vengo de tanta y cuánta” (p. 24).
- c) Los proverbios o refranes populares con supresión de las vocales ausentes, tal como la tradición oral del quechua los ha resignificado en la región: “desde qui’uno ya es cretiana y dicen que lo eructa al Satanás pa’fuera (Se ríe). Allá en Casa de Piedra teníbamoh un dicho: si tenís la lengua larga es que ti’ha quedao la cola de Satanás” (p. 43).
- d) A estas codificaciones se le suman otros recursos que exceden nuestro abordaje del tema, por ejemplo: deícticos, pares antinómicos y comparaciones, formaciones sostenidas en los gerundios, etc.

La potencialidad subjetiva y dramático-testimonial de estas apelaciones sociolingüísticas es declarada por el propio Paolantonio, cuando en sus notas

preliminares reconoce la relevancia poética de estos componentes, al respecto asevera: “Ignorar la importancia de lo fónico en todo este texto sería pasar por alto o desconocer el valor testimonial del mismo. [...] Pero es justamente esta concepción desde lo fónico lo que nos enseña con precisión la identidad expresiva de toda una comunidad, de todo un pueblo.” (p. 19). Por consiguiente, estas estrategias lingüísticas complementan y consolidan el fundamento de valor poético de *Rosas de sal*, al hacer de la palabra “lugarizada” (Palermo, 2012) la materialidad fundante y creativa del encuentro testimonial ficcionalizado. Pues, lo que se está testimoniando es una palabra-otra, históricamente alterizada y dislocada; por ello, lo fónico remite a una sensibilidad que no puede reducirse a tópicos folklóricos, por el contrario, promueve un eficaz *locus* de enunciación para la puesta en acto de una otredad relacional o en proceso de sutura.

Esta figura de otredad, observable en las mujeres-testigo de NOA posee, en el punto nodal que diseñamos, su cariz dialógico con las textualidades escénicas de la Patagonia. Para avanzar en este sentido, podemos tomar como unidad de comparación la dramaturgia de Luisa Calcumil,<sup>70</sup> en este caso, *Fei c’mei aihuiñ tuhun* (*Es bueno mirarse en la propia sombra*).

La citada obra de Calcumil se estrenó en el año 1987, en la ciudad de *Fishc’Menuco*, provincia de Río Negro, con la actuación y dirección general de la autora. Este montaje teatral ha sido, por lo menos durante tres décadas, un artefacto artístico estratégicamente vinculado con los procesos de reivindicación identitaria y con las disputas políticas asociados a las demandas del Pueblo Mapuche en la Norpatagonia. Además, por sus numerosas giras teatrales en la región NOA, ha contribuido a la reanimación y resignificación de distintos debates socioculturales respecto de las comunidades indígenas nortenas.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Luisa Calcumil (1950) nace en la ciudad de *Fishc’Menuco*, hoy llamada General Roca (Río Negro). Es dramaturga, directora, actriz y cantautora. En 1975, inicia sus actividades teatrales en grupos escénicos independientes de Río Negro y Neuquén. Algunos de sus textos dramáticos –generalmente protagonizados y dirigido por ella– son: *La tropilla de Ruperto*; *Artistas de patio*; *Testimonios*; *Alma de maíz*, escrito conjuntamente con Hugo Aristimuño o *Hebras*, en coautoría con Valeria Fidel, entre otros. Ha realizado varios trabajos actorales en cine, tales como *Gerónima*; *Amor América*; *Hijo del río*; *La nave de los locos*; *El grito en la sangre*, y otras. Sus producciones escénicas y musicales le permitieron realizar numerosas giras nacionales e internacionales (Paraguay, Perú, México, Cuba, España, Francia, Dinamarca, EEUU), en las que ha obtenido numerosos premios y distinciones, por ejemplo: Premio Cóndor de Plata 1986 a “Revelación Femenina”; Premio Leónidas Barleta a “Mejor actriz de teatro independiente”; Premio Onda de Plata 1999; Premio Mujeres de la Paz otorgado por la Fundación Rigoberta Menchu; Premio María Guerrero a la “Trayectoria” otorgado por la Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes; y ha sido nombrada “Huésped de Honor” en múltiples ciudades del país.

<sup>71</sup> Durante los años ’90 y la primera década del siglo XXI, Calcumil realizó –con la mencionada obra– múltiples giras artísticas por diversas localidades del Tucumán, Salta y Jujuy. Un claro indicio de la productividad artística de Calcumil en el NOA ha sido, por ejemplo, la intensa relación académica e institucional con el CERPACU (Centro de Rescate y Revalorización del Patrimonio Cultural) de la

Al igual que *Rosas de sal*, el espectáculo de Calcumil adopta la forma del monólogo unipersonal e incorpora nuevas mujeres-testigos de los cambios de subjetividad social que se registran en torno a la tradición sustancialista del otro-interior, en este caso, según sus inscripciones en la geocultura patagónica. Entonces, en función de estos componentes morfotemáticos y redes productivas hilvanamos este específico punto nodal.

Tomando como hipotexto el aforismo mapuche que deviene en título de la obra, *Fei c'mei aihuiñ tuhun* se organiza textualmente en cuatro cuadros, aunque con menor autonomía relativa que la ya descrita en la obra de Paolantonio, dado que la concreción de su fundamento de valor –tal como lo demostraremos– le exige una determinada correlación escénica e historiográfica.

En el primer cuadro dramaturgico se presenta a una “mujer antigua” de las comunidades mapuches realizando una rogativa en pleno amanecer. En esta apertura, el personaje, apoyado en sus instrumentos musicales tradicionales (el *kulchrún* y el *chruchrukás*), convoca la presencia de *Fta Chao*, una figura trascendental y sagrada. En este marco, el que también revitaliza teatralmente las bases de un “juego ritual” (Wunenburger, 2006, p. 43), se dice: “Mujer Antigua: *Antüg peñeñ tati, eluen tami antüg Fta Chao, eluen tami antüg Fta Chao ñama fui tami püllü. Fei pikefui fta keche jiem! Huenu recushe Huenu refücha Huenu regülcha Huenu rehueche huenchru*” (Calcumil, 2007, p. 84). En efecto, esta secuencia introductoria está completamente enunciada en *mapuzugun* y su acción dramática –compuesta solo por rezos y breves esquemas físicos– muestra y condensa la connaturalidad de la ligazón lingüístico-corporal y lúdica de la celebrante –o *ludus sacer* (p. 45)– con lo numinoso, así como la interrupción de esa rogativa por la inesperada y violenta aparición de disparos anónimos, los que dan muerte a la mujer y amenazan la vida de su hijo.

El segundo cuadro conserva la concisión de la sección anterior, a través de una velocidad interna condensada (García Barrientos, 2012, pp. 127-128) por la contracción del tiempo escénico (o representante) y el tiempo diegético (o representado). Esta funcionalidad contractiva o metonímica se expresa en la única didascalía asignada a esta fracción del relato: “El invasor. Personaje blanco sin texto. Acciones de destrucción, imposición. Instala el alambrado” (Calcumil, 2007, p. 85). Entonces, sin diálogos, pero con una lúcida economía de gestos y acciones

---

Universidad Nacional de Tucumán, a cargo de la Lic. Josefina Racedo. Desde este ámbito, el que durante los años indicados se ocupaba de promover acciones reivindicativas de los pueblos diaguitas, wichis o de sectores populares cercanos a la cultura azucarera de la región, la mencionada actriz y dramaturga mapuche participaba activamente de jornadas, encuentros y festivales temáticos. Incluso, el CERPACU le otorgó una “Distinción Académica por sus aportes a la difusión y valorización del patrimonio cultural”.



vectorizados por la performatividad de la actriz, se sintetizan y compilan algunos tópicos de una compleja representación historiográfica: la expulsión violenta y desterritorialización del pueblo mapuche, junto con las heridas intersubjetivas heredadas.

En efecto, siguiendo los estudios de Pilar Pérez y Walter Delrio (2019), a partir de 1885, esto es, al finalizar la campaña militar de ocupación conocida como “La conquista del desierto”,<sup>72</sup> las comunidades mapuches fueron sometidas a condiciones de despojo, destierro y re-territorialización marginal. De manera puntual, la “posconquista” implicó la consolidación estatal de un régimen específico de alteridad histórica fundado en el discurso oficial de la región como desierto o tierra deshabitada y, por ende, se afianzó la figuración de una otredad borrada, desclasada o silenciada de aquella geocultura que pasó a denominarse “territorio nacional”. Muertes, desmembramientos familiares, estigmatizaciones identitarias, exclusiones y confinamientos suburbanos han sido –entre otras– las secuelas de este proceso histórico en Río Negro. Para los citados autores, el período 1903-1955 se caracteriza por tres subfases que dan cuenta del aciago devenir de estos grupos sociales: primero, a partir de la promulgación de la ley n° 4167 o ley de tierras de 1903, la jerarquización jurídica y simbólica de los “pobladores deseados” (p. 47) por encima de los indígenas marca la estructuración hegemónica de los colonos. Segundo, durante la llamada “década infame”, estas fracciones terratenientes buscan diversificar su economía e inician un largo proceso de persecución y desplazamientos territoriales violentos con el propósito de conformar nuevos colectivos de asalariados. Tercero, en los años del primer gobierno peronista se redefinen los roles del agenciamiento estatal en la región y se proyectan los encuadres políticos que permiten el pasaje de territorio nacional a “provincia”.

Por consiguiente, la metonímica y veloz secuenciación del segundo cuadro diseña una determinada focalización o “perspectiva cognitiva” (García Barrientos, 2012, p. 262), en tanto pone en tensión el grado de conocimiento que el lector/espectador posee sobre la mencionada representación historiográfica. De este modo, el poder de la palabra y la fuerza de la voz son, en el plano dramático, negados para el sujeto blanco, masculino y colonizador, el cual es

---

<sup>72</sup> Entre 1878 y 1885, se desarrolló en la Patagonia una serie de campañas militares contra los pueblos originarios (mapuches, tehuelches, entre otros), con el fin de afianzar los diseños territoriales de un modelo de Estado nacionalista. Estas acciones implicaron la consolidación de un régimen específico de alteridad histórica fundado en el discurso oficial de la región como desierto o tierra deshabitada y, por ende, se sedimentó la figura de otro-interior desclasado o silenciado de aquella geocultura. Miles de muertes, estigmatizaciones identitarias, exclusiones sociales fueron algunas de sus funestas consecuencias.

figurado a través de códigos grotescos: uso de una máscara/rostro deformante y caricaturesca, con signos corporales y visuales exagerados y toscos que inscriben a esas referencialidades en un humorismo urticante. En esta escena, el emplazamiento del cerco o alambrado implica una atroz violencia comunitaria, pero también –por el código grotesco asumido– Calcumil ironiza sobre el destino de aquellas tierras arrasadas, al convertirlas en “museos” para el turista europeo o, sin más, en yacimientos petroleros que vulneran sus aspectos sagrados.

La estructura ficcional del tercer cuadro opera como núcleo dramático del relato. En él hallamos a la Abuela Erminda –también miembro de una comunidad mapuche– que vive en el campo, trabaja la tierra y cuida sus animales para sobrevivir. La tensión o conflicto inicia con una “señal” que se hace cuerpo:

Abuela Erminda:- ¡Tropero, corre la chiva. Tropero, rinconalo este lado, correlo, correlo! ¡Tené cuidao, Tropero, no me va estropear el guachito! ¡Suavemente el sonido de Correlo, Correlo! ¿Quién sabe qué va a pasar aura que pegó un tiritón mi cuerpo?, tal ve que la Julia te precisando de mí, tanto tiempo que no veo a mi hija. Via tener que dir verlo, Tropero va quedar encargao de las chivas... (Calcumil, 2007, p. 85)

De este modo, el personaje –a lo largo del citado cuadro– realiza un viaje a pie hasta llegar a la ciudad para conocer el destino de su hija. Durante este trayecto, se muestra la fuerza mística que la protagonista mantiene con la naturaleza, expresada en las secuencias de “permisos” a *Nguenechen*, como así también dirigidas al arroyo e, incluso, al famoso Ñanco, el pájaro que ofrece augurios mediante indicios y señales. Por oposición a estas rogativas, en las que se refuerza el respeto por la madre tierra, el personaje dice:

¡Que había estado fresquita el agüita! ¡Qué lindo este arroyito! ¡Ahora sí vamos andar bien, bien fresquitos los pies! ¿Quién sabe vamos a caminar más ligero? ¿No le digo? ¡Así da gusto caminar! (*Se encuentra con el alambrado*). ¿Y esto? También lo voy a tener que cruzar, ¿pero a quién le voy a pedir permiso si esto no lo puso mi Dios? Mejor voy a pasar por aquí. Que tanto permiso ni permiso. (p. 86)

Así, este límite impuesto por el “invasor” del cuadro anterior establece una frontera cercenante que, al ser cruzada por la Abuela Erminda, transforma a las rogativas con cariz renovador en letanías con reiterados signos de humillación, expresados en el desprecio a sus costumbres y en su identidad degradada por las lógicas urbanas. Finalmente, Erminda sabe que su hija Julia –quien había sido entregada a una familia “próspera” para su mejor educación y despliegue laboral– ha sido abusada por su patrón, embarazada y luego expulsada de aquella casa.

Por ende, el despojo y la subalterización patriarcal se reproducen sin solución de continuidad entre una y otra generación de mujeres mapuches.

El cuarto y último cuadro se apoya –de manera conceptual– en los procesos de “aculturación” (Cuche, 2002, pp. 73-84) que el personaje Julia transita desde su llegada a la ciudad. En ella se expresan las tensiones de un modo de “ser-para-otro” (Segato, 2002, p. 265) según las denigrantes fronteras bosquejadas para su colectividad, esto es, un debate subjetivo que el texto refigura a través de la parodia de indicios histórico-culturales y de categorías lingüísticas que le permiten a la actriz/dramaturga reforzar el clivaje generacional descrito. Por ejemplo, estos dilemas se observan en el contrapunto creado entre las canciones mapuches de la Abuela Erminda y los temas musicales del rock pesado recitados por la nieta; o en el intento de invisibilizar el apellido “paisano” (Julia Quilaleo) a través de nombrar a su hijo como Jonathan Kevin; o, también, estos contrastes se objetivan en la referencia sarcástica de premisas extraídas del psicoanálisis, el feminismo o de las nomenclaturas políticas europeas. Sin embargo, en el desarrollo de la acción, el personaje Julia se muestra “invadido” por las imágenes y los pensamientos de aquella “mujer antigua” que aún se le aparece en sueños, esto último entendido como una posición contracultural que puja por no desaparecer del orden imaginario de la joven.

En función de estas tensiones dramáticas sin resolución, el desenlace se estructura a partir de una secuencia iterativa: disparos, persecución y asesinato; esto es, una organización dramática con diseño circular, siendo la muerte de aquellas mujeres desclasadas su punto de partida y de llegada. Este enfoque promueve la enunciación de una premisa que, quizá, se asemeja a una tesis social, dice: “Toda la tierra es un solo espíritu, no podrán morir nuestros espíritus, cambiar sí que pueden, pero no apagarse, un solo espíritu somos, como hay un solo mundo. *Ue ue ue ue uea/ue ue ue ue/ Hille lle lle llu hille lle lle llu/ Quellu huen mai/ ua ua ua ua ua ua u/ ua ua ua ua ua ua u*” (p.91).

En consecuencia, *Es bueno mirarse en la propia sombra* “testifica” – mediante el clivaje generacional madre/hija– la formación de una alteridad histórica que necesita ser sometida a la reflexión estético-política de “la propia sombra”, es decir, que debe ser refutada a través de una narrativa contraesencialista y genealógica que impugne las jerarquizaciones y estratificaciones legadas a ese otro-interior. En correlación con este fundamento de valor, la citada obra –al igual que *Rosas de sal*– intenta dar una respuesta poética a las contradicciones y cuestionamientos culturales de las comunidades mapuches rionegrinas durante la reapertura democrática. Así, la “voluntad de

otredad” que configuramos como punto nodal de esta dramaturgia regional puede analizarse a través de tres ejes, a saber:

I) Organización ritualista:

Con base en la estructura escénica de un monólogo unipersonal, la obra reanima el “juego ritual” ya indicado, el cual puede –del mismo modo que en *Rosas de sal*– esquematizarse en tres momentos: primero, el salto ontológico-ficcional del cuerpo de la actriz hacia las figuras actuantes se produce por los componentes autobiográficos que la actriz/dramaturga enuncia como un *gestus* de apertura convivial. Aludimos a un “paratexto actoral” que no forma parte de la edición publicada en el año 2007, aunque sí se puede recuperar en archivos audiovisuales del montaje y en una entrevista realizada a Calcumil en el año 2002. Este paratexto actoral es el que habilita al *dromenon* y conecta lo cotidiano-empírico con lo imaginario-trascendental. Entonces, el siguiente enunciado autobiográfico funciona como bisagra para la gestación del “cuerpo afectado” o en proceso de ficcionalización (Dubatti, 2014, p. 188). En esta secuencia, Calcumil dice:

Buena madre tengo, buen padre tengo, buenos abuelos tengo, por eso nuestro Dios me mira con agrado. Mujer blanca no soy, mujer mapuche soy, hija de Calcumil, Luisa es mi nombre. Mujer que avanza con el decir, me nombró mi gente. Nacida en la Patagonia Argentina, en tierra sureña, en el lugar que los queridos antiguos llamaban Pantano Frío y que después de la llegada del blanco le pusieron el nombre de General Roca, militar que llevó adelante el exterminio y sometimiento de nuestros queridos antiguos. (Martín, 2002, p. 156)

Esa voz de apertura, liminal entre lo dramático y autobiográfico, funda en el plano de la ficción un determinado “punto focalizante” (García Barrientos, 2012, p. 252), sobre el que el cuerpo de la actriz inicia un juego ritual en código teatral. Vale decir, parte de una “identificación asociativa” (Jauss, 1992, p. 244) en torno a Luisa/mujer/actriz/mapuche, para luego configurar los personajes-testigos de la mujer antigua, la Abuela Erminda y Julia.

El segundo momento de la organización ritualista lo hallamos en las distintas secuencias de “pasaje” entre un monólogo y otro, interconectados entre sí por isotopías musicales que responden a un tempo-ritmo celebratorio, o por el apoyo en rezos guturales y en atmósferas claroscúras que propician los aires de familia con un encuentro sagrado. No obstante, es pertinente resaltar que este cariz dramátúrgico no invalida la potencialidad del humor grotesco presente en casi toda la obra.

Por último, podemos mencionar el tercer momento, entendido como la fase de conversión o “rito de agregación” (Wunenburger, 2006, p. 49), por el cual, la actuante, ahora propietaria de un conocimiento-otro generado en la experiencia del *ludus sacer*, puede ingresar a un nuevo estatuto socio-simbólico y desde allí “testificar” los plexos imaginarios e intersubjetivos de su comunidad,<sup>73</sup> es decir, tal cual sucede en la obra Paolantonio, pero en este caso la agregación se expone del siguiente modo:

*Se escuchan disparos. Julia corre, cae llorando. Saluda, en cada objeto que levanta, a su gente.*

Mari mari hermanita, padre mari mari, madre mari mari, mari mari hermanos y abuelos, mari mari queridos antiguos.

Toda la tierra es un solo espíritu, no podrán morir nuestros espíritus, cambiar sí que pueden, pero no apagarse, un solo espíritu somos, como hay un solo mundo.

*Ue ue ue ue uea*

*Ue ue ue ue*

*Hille lle lle llu hille ll elle llu*

*Quellu huen mai*

*Ua ua ua ua ua u*

*Ua ua ua ua ua u.* (Calcumil, 2007, p. 91)

## II) Indigenismo testigo y aculturación:

Según Perla Zayas de Lima (2012), el teatro de Calcumil en general y este texto en particular, incorpora algunos tópicos de la escena intercultural, por ejemplo, los referidos a la integración étnica y de género en los programas políticos contemporáneos. Su obra levanta la voz contra los prejuicios y conductas estereotipadas y reaccionarias de la cultura oficial que, desde múltiples perspectivas, han causado a los pueblos originarios desarraigo, marginalidad y muerte. En efecto, en la pieza que comentamos, es posible leer un intento de “suturar” la otredad interpelada por la tradición nacionalista y de “decir” sobre determinados puntos de adscripción o disputa intersubjetivas (Hall, 2003, p. 20). Por su estructuración en un monólogo unipersonal y por las interacciones dialógicas descritas por Sarrazac (2013), en este caso, como ya se dijo, la monologante “testifica” una singular voluntad de conciencia o una voluntad de traducir su interioridad como “único recurso para reconstruir una identidad estallada” (p. 141).

---

<sup>73</sup> Es pertinente indicar que esta obra ha funcionado en numerosas oportunidades como discurso-disparador para encuentros, festivales, congresos o reuniones comunitarias que debatían problemas identitarios asociados con la llamada “cuestión aborígen”. Desde este punto de vista, el espectáculo ratifica la acción “testimonial” argumentada, con el objeto de propiciar un acto reflexivo y contranarrativo de las otredades históricas.

Este posicionamiento se sustancia en la denuncia contra la concepción “negativa” de la aculturación,<sup>74</sup> esto es lo que Denys Cuche denomina “asimilación”, un proceso en el que se concretiza la ilusión de borramiento o desaparición integral de la cultura de origen y la interiorización completa de la cultura del grupo dominante (2002, p. 67). Por el contrario, el teatro de Calcumil invita a un diálogo intercultural y, al mismo tiempo, a una comprensión estética de una plataforma intersubjetiva diversa, según su específico *locus* de enunciación regional. Al respecto, la autora y actriz declara en una entrevista realizada por Ricard Salvat su visión sobre la complejidad del arte indígena actual, dice:

Porque, así, en la vida moderna (y no lo digo para consolarme, sino como ironía), resulta que durante siglos hemos sido ignorados y ahora estamos de moda. El peligro es ése, caer en lo exótico y quedarse en lo tradicionalista. A mí me permite mantener viva la cultura, pero porque a la tradición la tengo como una vertiente, como una fuente. Pero no para dejarla como un modelo solemne, hierático. En algunos casos creo que se cae en principios reaccionarios que son peligrosos. (Salvat, 2004, p. 34)

Por consiguiente, este constructo intelectual, el que devela el esencialismo del otro-interior y abre camino en 1987 a una voluntad de otredad fundada en una “identidad estallada”, logra plasmarse en distintos niveles conceptuales del discurso dramaturgico y sus respectivos procedimientos poéticos, por ejemplo, en la utilización del bilingüismo. En *Es bueno mirarse en la propia sombra*, así como en la mayoría de sus producciones artísticas, Calcumil incita a la convivencia ficcional del *mapuzungun* con la lengua castellana, lo que a su vez suscita una concepción del lenguaje no instrumental y, además, forja una visión propia e intransferible para traducir (pronunciar y comprender) su mundo-texto, aquel en el que anida una formación de alteridad diferente a la instalada por las operaciones nacionalistas. En este aspecto, esta obra de referencia y *Rosas de sal* comparten la premisa de una voz testificante reanimada y revitalizada por códigos “lugarizados” (Palermo, 2012).

### III) Subjetividad suturada y militancia:

En el marco del reconocimiento cívico de los horrores del terrorismo de Estado, así como de la recuperación de derechos arrebatados en un difícil

---

<sup>74</sup> Seguimos a Cuche en su acepción de “aculturación” como una categoría gnoseológica abierta, cuya dinámica excede el reduccionismo aplicado a un sujeto o una sociedad “aculturado/a”, es decir, aquello que de manera descriptiva (no analítica) es designado por una pérdida irreparable a partir del contacto entre culturas. Por el contrario, tal como señala la antropóloga de referencia (con apoyo en las relecturas de las teorías de Roger Bastide), la aculturación es incorporada a los disímiles y plurales procesos de conflictividad comunitaria, ya sea en términos de sincretismo, mestizaje, contracultura, reestructuración sociales u otras nociones que den cuenta de su interrelación compleja.

contexto socioeconómico regional, la presencia de un “otro” compuesto por una mujer/mapuche/militante/artista revela un proceso de alterización que comienza a sedimentarse en el campo artístico local hacia principios de los años ‘80. En efecto, Laura Kropff (2005), quien analiza los programas y resultados del activismo mapuche a partir del retorno a la democracia, describe lo que entenderemos como condiciones sociopolíticas de “mediación” (Sapiro, 2016, pp. 110-111) en la que se inscriben algunas hipótesis de recepción escénica de *Es bueno mirarse en la propia sombra*. Respecto de este contexto, la antropóloga citada explica que, las provincias de Neuquén y Río Negro, lograron consolidar a partir de mediados de los años ‘80 un conjunto estratégico de acciones tendientes a refutar el discurso hegemónico del “indio extinto”, esto es, la borradura identitaria configurada desde el tradicionalismo sustancialista o su correlato desintegrador plasmado en los tópicos de la “araucanización”.<sup>75</sup> En este cuadro de situación, y en directa vinculación con las luchas de distintas organizaciones de derechos humanos de la norpatagonia, en los primeros años de la posdictadura se reactivaron las demandas y disputas políticas de la CIN (Confederación Indígena Neuquina), fundada en 1972 y originalmente asociada al Movimiento Popular Neuquino, como así también se creó en Río Negro el CAI (Consejo Asesor Indígena). Respecto de estas instancias, Kropff afirma:

Luego de tres años de negociaciones, la Ley 2.287 se sancionó en 1988 como resultado de un proceso conflictivo entre el estado, la iglesia y el CAI (Mombello, 1991; Menni, 1996). Luego de esta fuerte disputa en la que el CAI se fortaleció como organización –recibiendo el respaldo tanto de partidos políticos como de sindicatos, entre otras agrupaciones– se logró que la Ley incluyera la perspectiva de la organización. En la misma Ley se dispone la creación del Consejo de Desarrollo de las Comunidades Indígenas (CODECI) que debe encargarse de ejecutar la Ley y debe estar compuesto por representantes del CAI y del Poder Ejecutivo provincial. De esta manera, el CODECI se convirtió en una de las primeras instancias estatales de participación indígena en la aplicación de políticas en la Argentina. (2005, p. 111)

Estas relaciones y posiciones de relación político-identitarias en la norpatagonia conforman una plataforma operativa para la mediación y recepción de la obra de Calcumil, pues la planteada resemantización dramaturgica de los debates sobre aboriginalidad forma parte de las distintas fuerzas y pujas productivas del campo intelectual regional, convirtiendo a *Es bueno mirarse en la propia sombra* en un

---

<sup>75</sup> Esta idea remite al maniqueo y anacrónico argumento que concibe a los mapuches como “araucanos”, es decir, pobladores originarios chilenos y, por lo tanto, extranjeros sin participación real en las bases de una supuesta “argentinidad”.

bien simbólico integrado a la “economía ficcional” (Mons, 1994, p. 10) que irriga estos procesos comunitarios.

Desde este punto de vista, dramaturgia y dramaturga comparten una simétrica función intelectual, puesto que a los planos temáticos y a los niveles de mediación indicados debemos incorporar el rol activo de Luisa Calcumil en tanto agente/artista militante, un elemento que se consustancia con el paratexto actoral-biográfico ya descrito. En la entrevista otorgada a Isabel Martín, la autora/actriz agrega:

Yo fui criada en un hogar humilde, en la casita que hicimos pisando a pata el barro para hacer el adobe, con mi madre, padre, hermanos y abuelos. Crecí en la maravilla del trabajo compartido, hasta que fui a la escuela a la que van todos los chicos, creyendo que todos somos iguales. Allí comienzan para nosotros el contacto con la burla, la desvaloración, la humillación y la vergüenza, porque todo lo nuestro es visto como malo: el color de la piel, el pelo, nuestros apellidos, nuestros modos, el pan que traemos de la casa... Y nuestros padres nos mandan a la escuela para que podamos ser como los otros, tener las mismas posibilidades, y nosotros vamos con entusiasmos heredados en el afán del conocimiento. Pero todo se nos presenta bastante difícil e incomprensible. (Martín, 2002, p.155)

Estas fuentes biográficas y formadoras de lo estético-creativo logran resignificarse en el campo intelectual norpatagónico de la posdictadura, al generar un contrapunto representacional e imaginario respecto de la hostilidad naturalizada hacia el otro-interior. Esta alteridad histórica le imponía una triple estratificación marginal, la de ser mujer, mapuche y dramaturga de provincia. Así, la posición de una artista comprometida –un legado del movimiento de teatro independiente rioplatense y de sus reapropiaciones regionales– compone el cariz de militancia estética de Calcumil, un eco contundente de las conflictividades patriarcales y político-identitarias. Esta reivindicación auto-representacional de la mujer/mapuche/artista encuentra sus fundamentos en el imaginario de su pueblo, dado que, afirma:

En nuestra cultura, de la cual se dice que muy antiguamente era matriarcal, la mujer es la encargada de transmitir los valores. Es una cultura oral. Y, si bien la influencia de la cultura occidental ha teñido mucho las relaciones, el hombre mapuche reverencia el conocimiento y la capacidad de la mujer. En mi caso personal, lo disfruto enormemente ya que los hombres paisanos me tratan con delicadeza y respeto, no por ser una artista conocida, sino por ser tan paisana y dedicar mis esfuerzos a rescatar, valorar y difundir nuestra cultura. En primer lugar, para quienes hemos nacido en esta herencia, y luego para todos los que deseen conocer y respetar. (Martín, 2002, p. 157)



En síntesis, los tres ejes estético-conceptuales mencionados (estructura ritualista; indigenismo testimonial y aculturación; subjetividad suturada y militancia) conforman, desde nuestro punto de vista, anudamientos que ayudan a comprender uno de los posibles lineamientos de la “voluntad de otredad” configurada en la dramaturgia de Calcumil, esto último, a través de una comparación estratégica con los posicionamientos poéticos ya descritos en *Rosas de sal* de Paolantonio.

### **2.3. LAS ALTERIDADES HISTÓRICAS EN CLAVE YOICA: ABORIGINALIDAD Y AUTOFICCIÓN**

Los mecanismos de configuración del otro-interior analizados en las figuras de las mujeres-testigos y en su intento poético de “suturar” una identidad “estallada” por históricos estamentos patriarcales y raciales conforman, además del punto nodal declarado, un grillete genealógico operativo para profundizar en la representación de la aboriginalidad, según sus correlativas sedimentaciones y erosiones. Desde este enfoque, resultan relevantes los aportes de Claudia Briones, quien, en su estudio sobre las políticas indígenas en distintas cartografías provinciales, afirma:

Entendiendo entonces que las fronteras provinciales (económicas, sociales, políticas, identitarias) emergen, se resignifican y se disputan en y a través de prácticas complejas de incorporación/subordinación de la “provincia” y sus “sujetos” a la nación-como-estado, postulamos la “provincia” –cada “provincia”– como construcción histórica problemática que, yendo más allá de una mera instancia jurídico-administrativa y una geografía naturalizada, devenia nivel crítico de lectura de aboriginalidades situadas. (2005, pp. 6-7)

Briones propone explicar la aboriginalidad como una otredad interna que se co-construye en relación con los estratificantes bordes de la “nación”. Es decir, plantea una “economía política de la diversidad” (2004, p. 74) para imbricar a esta singular formación de alteridad con otras subjetividades históricas. De manera puntual, la autora triangula las representaciones del indio, el inmigrante y el criollo, según distintas matrices esencialistas. Las porosidades entre las tres categorías son rigurosamente analizadas por la citada investigadora en diferentes períodos y contextos (pp. 77-84). Por ejemplo, sin ánimo de simplificar los complejos procesos histórico-antropológicos argumentados, estas focalizaciones implican: reconocer las aspiraciones de los revolucionarios de Mayo en la

incorporación del indígena a la nación emergente, a través de cierta igualdad doctrinaria;<sup>76</sup> luego, la instauración de las polarizaciones entre civilización y barbarie dictaminadas por el positivismo vernáculo de la Generación del '37 hasta, finalmente, el afianzamiento de los ideogramas anteriores durante las campañas militares y el control territorial del Estado a fines del siglo XIX, instancias en las que la jerarquización civilizatoria se impone por medio de la representación del desierto que requiere ser llenado por los nuevos sujetos o, también, a través de un “barbarismo ampliado” que deviene en las proposiciones de extinción o invisibilidad de los pueblos indígenas frente a los grados de otredad fijados oportunamente al criollo o al inmigrante. La configuración de estas tensiones identitarias insuficientes e inconclusas para el anhelado semblante de un “ser nacional” pleno, le permiten a Briones aseverar que:

[...] en el país que se ha jactado históricamente de ser el enclave europeo en y de Latinoamérica, los indios nunca terminan de desaparecer y la ausencia de negros contrasta con la abundancia de cabecitas negras. Por eso, en el país abierto a «todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino», los hijos de inmigrantes de países limítrofes se siguen viendo como bolivianos o peruanos que extreman las inadecuaciones atribuidas a ciertos nacionales, aunque permitiendo externalizarlas. (2004, p. 86)

Por consiguiente, el concepto de aboriginalidad que Briones diseña está anclado en las contingencias históricas del mestizaje, el blanqueamiento o las formas civilizatorias y de proletarización que atraviesan los procesos de otredad del “indio” junto con los “otros internos” tipificados. Vale decir, su definición de aboriginalidad intenta:

[...] abordar la unificación categorial y perdurabilidad de contingentes con trayectorias sociales en verdad dispares y azarosas como aspectos igualmente problemáticos de procesos de producción de «otros internos» y de organización de la diferencia cultural generadores de adscripciones que, lejos de haberse congelado de una vez y para siempre, se han ido resignificando en y a través de relaciones sociales y contextos históricos cambiantes. En este marco, la aboriginalidad emerge como producción cultural que depende menos de los componentes de un producto que de las condiciones de una praxis consistente de marcación y automarcación que ha resultado tanto en que la alteridad de las poblaciones indígenas asocie efectos específicos respecto de la de otros grupos étnicos y/o raciales, como en que hoy existan dilemas compartidos por pueblos originarios en distintos países y continentes. (p. 73)

---

<sup>76</sup> Este rasgo se expresa, según la autora, en la eliminación de tributos a la corona española sancionada durante la Junta Provisional de Gobierno del año 1811 o en la “libertad” enunciada en la Asamblea del año 1813.

En función de estos lineamientos conceptuales, buscamos profundizar en los objetivos trazados en esta investigación preguntándonos: ¿cómo se ha configurado en la dramaturgia de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008) las “marcas y automarcaciones” de aboriginalidad descritas por Briones? Es decir, ¿qué mecanismos poético-representacionales y figuraciones escénicas se han elaborado en ambas territorialidades respecto de este específico constructo de alteridad y, además, cómo estas marcas y adscripciones subjetivas pueden ser leídas como componentes activos de la “voluntad de otredad” del teatro interregional delimitado?

Al contrastar estos ejes del objeto-problema con la muestra integral del *corpus* dramático diseñado se observa que, en términos generales, las representaciones de aboriginalidad son abordadas en estos textos mediante distintas variantes de la archipoética del realismo (Dubatti, 2009), a saber:

a) Por la simetría entre el mundo derivado del régimen de experiencia y el mundo teatral textualizado, con datos observables en los anclajes historiográficos de los conflictos dramáticos, en los efectos de contigüidad *temporo-espaciales* del relato o en los personajes con notorios signos de identificación social (deícticos lingüísticos, visuales y conductuales), las obras *El embaidor o la embustería del Tucumán* (1982/83) de Raúl Alberto Albarracín y *Haruwen Mai-Hai* (1995) de Eduardo Bonafede apelan a recursos del “realismo referencial” (pp. 42-43). Así, los mitos y las prácticas rituales, junto con las crónicas sobre las problemáticas del mestizaje y la colonización vinculadas con las comunidades diaguitas –en el marco de la tercera guerra calchaquí (1658-1667)– y del pueblo onas a principio del siglo XX actúan, respectivamente, como matrices representacionales en cada uno de los casos.

b) En otro plano comparado hallamos las obras *Por las hendijas del viento* (2005) de Carlos M. Alsina, *Si canta un gallo* (2002) de Luisa Peluffo, *Jueves de comadres* (2008) de Jorge Accame, *Malahuella* (2003) de Carol Yordanoff. Estas piezas se anudan poéticamente por sus aires de familia con el “realismo semántico” (p. 43-44), en tanto la representación de la aboriginalidad se estructura como un examen/denuncia de la realidad social, al apelar a tópicos identitarios ratificados en el lenguaje, los comportamientos de los personajes, los cronotopos metonímicos asignados a la escena y, fundamentalmente, al confeccionar una tesis social que opera como predicación del mundo indígena-popular contemporáneo en las

zonas del norte y sur del país. En este punto nodal se reproduce la invariable de mujeres-testigos que, en el marco de la ficción escénica, “dan fe” de la subordinación histórica y comunitaria sedimentada, esto último según lo analizado en el subcapítulo anterior.

c) Un tercer nivel macropoético podría diagramarse por las dramaturgias que, conservando a las representaciones sobre la aboriginalidad como fundamento de valor, adoptan distintas “versiones” (p. 45) del modelo realista, por ejemplo: en su versión “paródica” se inscribe *El ombligo del sol* (2003/2004) de Manuel Maccarini, en la versión “crítica” se registran los textos *La tropilla de Ruperto* (1988) de Luisa Calcumil y *Alma de maíz* (1991) de Luisa Calcumil y Hugo Aristimuño o, también, producciones teatrales que se asemejan a la versión “disolutoria o negativa” planteadas por Dubatti, puesto que el principio rector de la ilusión de contigüidad entre lo real y lo ficcional es vulnerado mediante procedimientos deconstructivos, por ejemplo expresados en las formas escénicas de la autoficción, tal como lo plantean *Pewma-Sueños* (2007) de Miriam Álvarez y *Jamuychis... el grito* (2002) de Flavia Molina y Patricia García.

La diversidad de orientaciones poéticas descritas para indagar en la representación y figuración dramaturgica de la aboriginalidad nos exige, lógicamente, un nuevo recorte para la selección de un estudio de caso operativo. Entonces, por sus particulares “marcaciones y automarcaciones” (Briones, 2004, p. 73) en torno a la formación de alteridad que analizamos, optamos por focalizar en las configuraciones de una otredad del yo.

En efecto, los “espacios biográficos” (Arfuch, 2010, p. 22) descritos para otros discursos artísticos o intelectuales se manifiestan, en el caso del teatro y de su dramaturgia, en las figuraciones subjetivas desplegadas en la “autoficción teatral” (Tossi, 2019c); vale decir, en las composiciones de figuras yoicas que impugnan los procedimientos canónicos del personaje mimético-representacional y, a su vez, establecen un singular nexo productivo: la convergencia de las funciones de actor/personaje/dramaturgo en un mismo actuante.<sup>77</sup>

Por lo tanto, en este subcapítulo nos proponemos comparar y anudar los discursos memorísticos y las figuras autoficcionales elaboradas en las dramaturgias de *Jamuychis... el grito* y de *Pewma-Sueños*. En estos textos anida un eje morfotemático invariable en las ficciones (literarias, cinematográficas,

---

<sup>77</sup> A lo largo de este apartado, incorporamos el término “actuante” para referirnos a la fusión e hibridez de roles y funciones del/la actor, actriz, director/a, dramaturgo/a durante los procesos creativos de lo que definiremos como autoficción teatral.

visuales y, por supuesto, escénicas) de la posdictadura: la indagación en la “memoria herida” (Ricoeur, 1999) según las representaciones genealógicas de los vínculos madre/hija o abuela/nieta, aunque en este nodo su abordaje se “sutura” (Hall, 2003) a través de la aboriginalidad como vector de la “voluntad de otredad” que intentamos demostrar.

### **2.3.1. AUTOFICCIÓN TEATRAL Y MEMORIA HERIDA**

En los actuales campos teatrales argentinos se exponen numerosas creaciones artísticas que, por ejemplo, transforman la apelación archivística del modelo docudramático<sup>78</sup> en un impulso hacia fuentes yoicas, en las que el cuerpo del teatrista (director/a, dramaturgo/a y, fundamentalmente, el actor o la actriz) se convierte en el nuevo referente a poetizar. En esta tendencia, el cuerpo –con sus particularidades físicas (marcas identitarias, enfermedades, contexturas), rememoraciones personales, vínculos generacionales y comunitarios, miedos o fantasmas– deviene en un documento/motor para gestionar vehiculizaciones sociales y memorísticas.

Sin ánimo de caer en reduccionismos históricos es factible reconocer que, con la proliferación de los espacios biográficos en las prácticas culturales contemporáneas, se ha vulnerado la canónica frontera entre papel e intérprete, entre personaje diegético y yo-actoral. En otros términos, se ha consolidado el itinerario epistémico iniciado por las vanguardias y afianzado por las posvanguardias en el que se objetivaba un específico desplazamiento o viraje: desde la “encarnación”<sup>79</sup> hacia la “corporización” actoral.<sup>80</sup> Este proceso estético-

---

<sup>78</sup> El docudrama o “teatro documental” es una poética que se desarrolla de manera exhaustiva a partir de los años ’60 del siglo XX. Posee antecedentes en la obra del director de E. Piscator, en la estética brechtiana y en diversos recursos del teatro histórico-político. Su gestación nocional y procedimental encuentra en los ensayos de Peter Weiss (1976) un dispositivo teórico y estético de despliegue regional. Con auxilio de esta corriente, el docudrama promueve una estructura ficcional formada por hipotextos informativos, con apelaciones reflexivas que surgen de múltiples huellas del pasado (actas, cartas, estadísticas, entrevistas, fotografías, etc.), las que se seleccionan y exponen sin variación de contenido, con el fin de analizar un tema puntual desde una focalización crítico-materialista.

<sup>79</sup> La noción de “encarnación” remite a un modelo actoral iniciado en el siglo XVIII y que ha logrado distintas actualizaciones. En este paradigma, el intérprete debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico, con el fin de servir como puente expresivo y sígnico de los mundos ficcionales del texto (Fischer-Lichte, 2011, p. 161).

<sup>80</sup> Para comprender y definir este proceso, Fischer-Lichte describe cuatro procedimientos históricos empleados en las más diversas producciones teatrales de la posvanguardia, a partir del quiebre o impugnación de la encarnación como modelo poético y político, a saber: 1) la inversión del vínculo entre actor y papel; 2) la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor; 3) la vulnerabilidad extrema del cuerpo del actor; 4) el *cross-casting* (2011, pp. 169-190).

procedimental del teatro conlleva a lo que Fischer-Lichte denomina “multiestabilidad perceptiva”, el cual se explicita en las siguientes características:

[...] la exhibición de la singular e individual corporalidad de cada uno de los actores/performadores crea una situación de multiestabilidad perceptiva del tipo de la que conocemos desde hace tiempo por la multiestabilidad perspectivística: la reversión de figura y fondo (rostro o jarrón) y la ambigüedad del significado (cabeza de liebre o pico de pato, rostro o figura en abrigo de piel). En ese proceso no queda claro qué causa realmente cada uno de los saltos de la percepción. Qué ocurre cuando un espectador percibe y experimenta un determinado movimiento del actor en su específica energía, intensidad, forma, dirección y *tempo*... (2011, pp. 181-182).

Así, determinadas tendencias de la escena contemporánea indagan en los saltos e intersticios entre el cuerpo natural-social del actor/actriz, el cuerpo afectado por la labor creativa y, finalmente, el cuerpo poético propiamente dicho. Estas tres instancias –fundacionales en los quiebres entre lo real y lo ficcional– corresponden a la imbricación, oscilación y diálogo de tres formas de relato actoral: el relato de la presencia física, el relato del trabajo y el relato de la poesía (Dubatti, 2014, p. 188). Por ende, la autoficción en el teatro remite, *mutatis mutandis*, a estas transformaciones estéticas del paradigma actoral, junto con los cambios producidos en las formas poéticas del docudrama, pues coincidimos con la investigadora Ana Casas cuando define aspectos de este concepto diciendo:

[...] la autoficción lleva al extremo algunos de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de la representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización (2012, pp. 33-34).

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

I) La deliberada confusión o ambigüedad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado es un factor que dispone a la experiencia autoficcional. Los juegos de focalización perceptiva entre lo real/biográfico del actuante y lo ficcional/personificado contribuyen a la puesta en suspenso del valor de verdad y/o prueba empírica escénica, es decir, se cuestiona un atributo inmanente en la condición de referencialidad del realismo en su variante docudramática. De la oscilación y confrontación teatral de ambos polos, esto es, de lo fenoménico/vivencial y lo poético/escénico surge una tercera dimensión, la que puede entenderse como autoficcional, pues el “cuerpo afectado” del/la actor/actriz –afectado por el trabajo poético sobre su propio yo– genera la “desterritorialización” (Dubatti, 2014, p. 173) seminal del acontecer teatral.

II) El yo-actoral “agujereado” (Robin, 2005, p. 50) y proyectado en la multiestabilidad perceptiva antes descrita, promovería además la reanimación de lo “fantasmático”,<sup>81</sup> es decir, uno de los componentes autofccionales que nace de la liminalidad y fluctuación entre lo biográfico del actuante y la corporalización de un personaje. Agujerear el yo del/la actor/actriz es, al mismo tiempo, agujerear el dispositivo mimético-referencial del drama moderno y propiciar un “supuesto” naufragio referencial. Así, la fractura del espejo mimético dominante impugna la noción de “reflejo” tradicional (o figuración del sujeto en su unidad, completitud y certeza) para dar visibilidad a la noción de “aparición” o “espectro” (o figuración del sujeto escindido, autoimaginado, sospechado e incompleto).

III) En correlación con lo anterior, otro aspecto develado por la evolución del paradigma actoral antes descrito es la “perlaboración” del trabajo del/la actor/actriz, en tanto producto del quiebre de la ilusión referencial mimética. La perlaboración es un concepto proveniente del psicoanálisis, el cual muestra las trampas de la unidad del sujeto, vale decir, exhibe la condición escindida del individuo mediante la *mise en piece* de los fragmentos dispersos del yo (Robin, 2005, pp. 55-57).

De este modo, el actuante autoficcionario –junto con los otros artistas del acontecer teatral– provoca una disrupción en la estructuración dramática de su propio yo, al fracturar la linealidad, cronología y univocidad del sí mismo. Las

---

<sup>81</sup> Siguiendo los aportes del psicoanálisis, el concepto “fantasma” remite a una estructura significativa que le permite al sujeto sostener su deseo y, a su vez, responder simbólicamente al enigma: ¿qué quiere el Otro de mí? (Evans, 2007, pp. 90-91), esto es, con claridad, una interrogación que en el plano literario pude categorizarse como hamletiana.

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

En suma, la autoficción “perlabora” el relato yoico del/la actor/actriz en escena y, desde esta valoración biográfica, hace estallar la “museificación del sí mismo” (Robin, 2005, pp. 50-51), al entretrejer de manera grupal los fragmentos de ese yo abierto. Esta forma poético-teatral muestra el proceso de imaginación sobre el yo, aquel que “solo es” porque se autoimagina y se reescribe de manera colectiva, esto último, con el convencimiento de que esa deconstrucción del “yo” junto con “otros” puede ser comprendida –entre otras lecturas posibles– como un posicionamiento político-subjetivo.

Bajo estas coordenadas teóricas, uno de los posicionamientos político-subjetivos que la autoficción teatral evoca es, sin dudas, la productividad de la memoria social.

Son múltiples los encuadres nocionales (Cfr. Ricoeur, 2013; Candau, 2008) que coinciden en asociar a la memoria con una inexorable laboriosidad; es decir, por los niveles de energía psíquica requeridos, por la afectividad y performatividad ejercida a escala individual y/o comunitaria, así como por la permanente resedimentación y resignificación de huellas mnémico-históricas, Elizabeth Jelin (2002) define a este proceso intersubjetivo y socio-semántico como los “trabajos de la memoria”. De manera correlativa con estas postulaciones, Paul Ricoeur aboga por una laboriosidad en la que converjan la memoria individual y la memoria colectiva y, precisamente, lo hace a través del concepto de “perlaboración” psicoanalítico, el que en párrafos anteriores hemos propuesto como una herramienta clave para comprender la autoficción teatral. Esta urdimbre nocional le permite al filósofo francés ratificar el cariz productivo de la memoria y, a su vez, argüir una determinada fenomenología de la memoria colectiva, sin caer en los riegos esencialistas de una subjetividad colectiva. Para superar estas dicotomías, ratifica la condición “ritualizante” de la memoria con una conceptualización funcional a nuestro análisis, dice:

[...] la memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en



escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas (Ricoeur, 1999, p. 19).

Esta circunscripción o delimitación de la memoria colectiva según su capacidad perlaborativa y performativa habilita, entre otras cosas, a relacionar de manera directa los trabajos de la memoria con las diversas teatralidades sociales y artísticas<sup>82</sup> o, en nuestro caso, con la dramaturgia autoficcional.

La socióloga Elizabeth Jelin (2002) coincide con la postura de Ricoeur, al reelaborar los procesos de la memoria colectiva a partir de los “marcos sociales” planteados por Maurice Halbwachs, según la inevitable condición de “grupalidad” en la que se inscriben las huellas memorísticas individuales (pp. 20-21). Mediante esta aseveración se confirma el perfil constructivo de la memoria y su potencialidad actuante, pues, señala:

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

Como ya se indicó, un modo operativo de comprender las múltiples instancias de vehiculización de la memoria en las prácticas y discursos de los teatros argentinos contemporáneos es, entre otros ejes de lectura, mediante las prácticas escénicas autofccionales y sus “mapas de irradiación” (Dubatti, 2008, p. 67). Precisamente, lo que resulta estimulante para este análisis descentralizado e interregional es la tensión entre lo constante y lo variable registrado en estas cartografías “ordinales”. Pues, en las dos regiones teatrales seleccionadas, esto es, Patagonia y Noroeste argentinos, los mecanismos autofccionales reconocen, por un lado, factores comunes (la ya descrita discursividad autorreferencial “agujereada”) y, por otro, fundamentos y apropiaciones diferenciales, los que argumentan a favor de las estéticas e identidades heterogéneas.

Estas tensiones geopoéticas convergen, por ejemplo, en la perlaboración actoral y autoficcional sobre una memoria lacerante y transgeneracional asociada con las representaciones de la aboriginalidad. En efecto, las figuraciones yoicas de las actrices/dramaturgas que comentaremos se manifiestan por medio de un

---

<sup>82</sup> Son numerosos los trabajos de investigación que han asumido la interrelación entre teatralidades, teatro y memoria en el contexto histórico argentino de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, al respecto podemos mencionar los trabajos de Lola Proaño-Gómez (2007), Maximiliano de la Puente (2015), Sebastián Fernández (2015), Luis Emilio Abraham (2016), Lorena Verzera (2018), entre otros.

discurso memorístico que Ricoeur define como “memoria herida”. Esta tipología remite a una determinada fenomenología de la memoria (ya sea individual o colectiva) en la que, por la pervivencia de sus cicatrices y traumatismos, “el pasado se confunde con el presente” (1999, p. 29). El trabajo de estas memorias implica un vínculo entre la compulsión a la repetición –o estado melancólico– y la resistencia expresada en las conductas de duelo.

Basándonos en este enfoque teórico y casuístico resulta factible enunciar el fundamento de valor que se sustancia en este punto nodal: *Pewma-Sueños* de Miriam Álvarez y *Jamuychis... el grito* de Flavia Molina y Patricia García pueden ser leídas a partir de una específica gramática de la memoria herida, formada por las referencias historiográficas y fuentes yoicas provenientes de las “automarcaciones” de aboriginalidad, en las que se articulan las experiencias traumáticas del circuito intersubjetivo abuela/madre/nieta. Estas figuras autoficcionales traducen poéticamente un “lugar de agencia”, esto es, un concepto particularizado por Leonor Arfuch (2013) en su estudio sobre la autobiografía y el testimonio de dolor en mujeres narradoras, el cual se opone a la victimización y coloca el énfasis en “la capacidad de acción de las mujeres, en sus estrategias de supervivencia, resistencia, negociación, etc.” (p. 97).

Asimismo, en términos metodológicos, es oportuno indicar que este análisis textual asume, como criterio de selección ante las diversas orientaciones poéticas registradas, las “dramaturgias escritas por mujeres”, una categoría que remite a la distinción conceptual propuesta por Nelly Richard (2008) cuando afirma:

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

En resumen, este análisis no tiene por objeto incorporar a su problematización los complejos procesos de “feminización de la escritura” (p. 18) u otros debates teóricos asociados con las perspectivas de género, básicamente, intenta abordar la evidencia empírica de un *corpus* textual no homogéneo, con altos índices de

productividad artística interregional, tomando como eje de delimitación las vinculaciones entre autoficción y memoria herida que aportan a las disidencias sobre las identidades folklóricas u homogeneizadoras.

### **2.3.2. JAMUYCHIS... O EL GRITO SILENCIADO**

*Jamuychis... el grito* se estrenó en el año 2002, en la ciudad de San Miguel de Tucumán, con la actuación de Flavia Molina,<sup>83</sup> la dirección general de Patricia García<sup>84</sup> y el diseño lumínico de Juan Ignacio Sandoval. La dramaturgia responde a un trabajo autoral compartido por la actriz y la directora, enmarcado en el formato escénico del monólogo unipersonal.

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

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

---

<sup>83</sup> Flavia Molina es actriz, directora teatral, dramaturga, docente y Licenciada en Teatro egresada de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Ha desarrollado su carrera artística en las ciudades de S. M. de Tucumán y en su ciudad natal, S. S. de Jujuy. Entre algunas de sus múltiples producciones actorales y puestas en escena se destacan: *Hortensia, un alma piedra; El rey enano; A la mar, a la mar, ¿dónde está la mar?; Ayllu*; entre otras creaciones del Grupo Espacio Herético, un colectivo teatral que codirige y coproduce junto con Bernardo Brunetti y otros artistas jujeños desde el año 2008. La obra *Jamuychis... el grito*, obtuvo el primer premio en la Fiesta Provincial de Teatro – Tucumán 2002, lo que le permitió participar en diversos Encuentros y Festivales artísticos nacionales.

<sup>84</sup> Patricia García es directora teatral, dramaturga y profesora universitaria, Licenciada en Teatro por la UNT y Magister en Teatro por la Universidad de Valencia. Dirige el Instituto de Investigaciones en Artes Escénicas y la cátedra de Prácticas de la Actuación II en la mencionada casa de altos estudios. Asimismo, se ha desempeñado como Representante de la Delegación Tucumán, correspondiente al Instituto Nacional del Teatro y, en esa misma entidad, ha ejercido como miembro del Consejo Directivo. Sus numerosas producciones teatrales y espectáculos de narración oral-escénica han sido premiados y distinguidos en múltiples festivales nacionales e internacionales, destacándose, entre otras obras: *Piel de chanchito; Antes muertas que sencillas; Manifiesto, por amor a los hombres; Todo cerca; Faros de color; Calidoscopio de cuentos*, entre otras muchas creaciones colectivas y puestas en escena. Por estos montajes teatrales ha representado a la provincia de Tucumán en distintas Fiestas Nacionales de Teatro y en otros eventos artísticos.

cantaba en su lengua: el *quechua* o *aymara* porque hablaba los dos dialectos. (Molina, 2016, p.14)

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

La puesta en escena –y su correlativa organización textual– está dividida en nueve cuadros cuasi autónomos, aunque desde nuestra lectura es factible determinar una *metabolé*, entendida como un arqueo cambiante e integral de la acción. Con semejanzas a los recursos de la “literarización” brechtiana, cada cuadro inicia con un título que condensa en términos metafóricos los principales tópicos o premisas dramaturgicas a desarrollar.

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

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

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

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

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

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

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

Nieta: Pero ellos aseguran que estás loca; dicen que la otra tarde hablaste con palabras incomprensibles. (García y Molina, 2014, p. 100)

Percibir un rebaño de ovejas como un campo de algodón vivo es un convite o acercamiento a una percepción-otra del régimen de experiencia común compartido entre ambas mujeres indígenas. Este convite implica una primera “marca” comunicacional y transgeneracional entre la abuela y su nieta, un código que también utilizan para distinguir o intentar distinguir un grito silenciado –y balbuceado en una lengua “sospechosa”– de la locura homogeneizadora atribuida a la anciana. Esta inestabilidad o, mejor, “multiestabilidad perceptiva” es

desarrollada a lo largo de la obra, para dar lugar a un juego de reversiones entre figura y fondo (oveja/algodón; lengua otra/locura; abuela/nieta) que, paulatinamente, se extenderá hacia las relaciones entre cuerpo/biográfico y cuerpo/poético.

Ese paradójal silencio, primero autobiográfico y luego alegórico por su efecto de sentido dramático, se articula y complementa con otra herramienta de la cultura popular: la picardía e ironía de la mujer indígena en determinados encuadres cotidianos, esto es, un cariz que contrasta con los efectos de dominación y control masculinos arraigados en la memoria de aquellas comunidades, como así también confronta de manera radical con la inmutable y perpetua victimización –entendida como único destino– a la que estos grupos sociales están condenados.

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

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

Asimismo, en el cuadro número tres: “Quien soy... los pies cansaditos de tanto andar y bailar”, se apela a realementos biográficos –otro recurso autoficcional– para ratificar este semblante femenino irreverente, pero también para gestar la

ilusión de un “sí mismo” unívoco que luego será fracturado. Es decir, mediante la fecha y lugar de nacimiento, o datos específicos sobre la infancia rural y el matrimonio de Simona Solís de Barrientos que la actriz/autora tiene como marco de referencialidad y documentación, se ratifica el indicado cariz reactivo y contrastivo, aunque con una evidente estilización lírica de los fragmentos yoicos.

Esta dramaturgia no tiene la pretensión de ejercer, con los datos biográficos indicados, una prueba de verdad sobre lo empírico, tal como lo hacía el docudrama canónico. Por el contrario, el anudamiento de elementos autorreferenciales con composiciones líricas remite, claramente, a la valoración de una subjetividad marginalizada aunque con notoria capacidad de resistencia, la cual ha sido configurada a partir de la excusa de un régimen individual (la crónica de la abuela coya Solís de Barrientos) y, luego, proyectada por efecto de su codificación escénica hacia un yo-plural.<sup>85</sup> Por ejemplo, en el cierre del cuadro tercero, la Abuela afirma:

Nadie me conoce, yo hablo la noche,  
nadie me conoce, yo hablo mi cuerpo,  
nadie me conoce, yo hablo la lluvia.  
Nadie me conoce, yo hablo los muertos.  
¿Y qué quería yo? ¿Ah? ¿Qué quería?  
Yo solo deseaba un silencio perfecto.  
Ay, ¿por qué Dios me daría tanto amor para quererte? (García y  
Molina, 2014, p. 104)

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

El pasaje o entrecruzamiento entre ambos personajes (Abuela y Nieta) se realiza a través de la resemantización del silencio que devendrá en grito, es decir, el tópico enunciado en el título quechua de la obra: *jamuychis*, cuya traducción

---

<sup>85</sup> Apelamos este término para resaltar que, la autoría de la obra en análisis, está “firmada” no sólo por Flavia Molina, sino también por Patricia García. Entonces, las referencias biográficas no pueden ubicarse en un plano individual o unidireccional. El recurso de “agujerear” el yo de la actriz/dramaturga es un primer paso compositivo, luego, esos fragmentos yoicos son intervenidos escénicamente por la directora/dramaturga.

puede ser “vengan pronto”. Puntualmente, en un rictus que mezcla ahogo y esperanza, la anciana dice: “¡Jamuychis!... vengan, vengan pronto, vengan. Está pesado el aire como plomo. Yo grito: vengan, vengan pronto, vengan... Alguien me dice: vas a encenderte con tu propia voz, y a volverte ceniza, consumida por el amor” (p. 104).

Por ende, el grito es un acto de revitalización de una otredad que ha sido acallada, un *gestus* social poetizado por las dramaturgas a partir de un dato biográfico, empírico y vivencial: aquella abuela debilitada por el paso del tiempo, la enfermedad y los delirios, pero también conminada al silencio por una “memoria herida”. El grito –ficcionalizado– se funda u origina en un silencio familiar y comunitario, el que Molina y García capturan para tejer ese puente histórico e imaginario entre dos mujeres norteñas de generaciones distintas pero, evidentemente, con las cicatrices de un pasado –activo enclave de aboriginalidad– que se confunden con el presente, esto último, parafraseando la noción de Ricoeur ya descrita.

En los cuadros subsiguientes, la figura de la Abuela ingresa a un estado de latencia dramática (García Barrientos, 2012, p. 162) y, desde esa presencia fantasmal pero significativa, la Nieta ejerce la acción central del relato escénico. Su composición es, básicamente, una refracción yoica de Flavia Molina, es decir, una figura del yo agujereado por la intervención poiética que los procedimientos dramáticos efectúan ante su biografía:

Nieta: ¡Abuela! Trabajo y estudio, estudio y trabajo. Busco de personaje en personaje de ciudad en ciudad. ¡Abuela! Decidí ser actriz. (*Secuencia de bicicleta disminuye, la nieta se ubica en el centro, mira el horizonte.*)  
Nieta: Día de invierno, limpio, transparente, de vidrio. Morder la carne pura, blanca de una manzana. Quererte amado mío, se parece a la dicha de aspirar hondo el aire bajo un bosque de pinos. (García y Molina, 2014, p. 105)

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

claroscuros en la diagramación escenotécnica y, además, se plantea una resignificación de lo ceremonial (Cfr. Dubatti, 2009, pp. 166-168).

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

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

Nieta: Dicen que es indescriptible la miseria en esta ciudad  
que el hambre diezma la gente,  
que se la traga la tisis  
que andan las chiquillas así, por los baldíos, los cines... (García y  
Molina, 2014, p. 106)

La posición subjetiva de la Nieta está mediatizada por el patrimonio de una memoria herida, la cual se objetiva en la construcción autoficcional de una abuela (metonimia de las “mujeres/otras” de los pueblos originarios nortños) que ante la herencia de sus silencios y cicatrices, pero también ante una resiliencia legada que le exige a su descendiente (metonimia de las mujeres jóvenes pertenecientes a una genealogía indigenista e inscriptas en la crisis socioeconómica de inicios del siglo XXI) un necesario proceso de “sutura” (Hall, 2003, p. 20) y “remarcación” (Briones, 2004, p. 73) respecto de la otredad signada. Dice:

Nieta: (...) Abuela, *mamaku*. No eres sino la última borrosa imagen,  
tu frente salpicada de oscuro y ceniza.  
¡Abuela! Tus pies vírgenes hiriéndose en los guijarros del laberinto.  
¡Abuela! Nadie te conoce  
tú hablas el silencio.  
¡Abuela! nadie me conoce,  
yo hablo mi cuerpo.  
*Kay warmi wawa puñuyta munashan*  
*ñawinkuna wiskakunku*  
*ichaqá hoqmanta kicharinkunku.* (García y Molina, 2014, p. 108)



En suma, la reproductividad de la memoria herida en formato de escena autoficcional promueve –en este caso– un sensible y potente discurso crítico, el que, por un lado, ofrece una concientización sobre los esquemas de sujeción y control de una triple marginalidad (feminidad subyugada, desprecio al indigenismo y espacialidad subalterna); por otro lado, el “silencio gritado” que rige en la configuración de la anciana se proyecta en la Nieta con cambios o reanimaciones, pues en la joven la fuerza de aquella voz quechua se hace “cuerpo”, claramente observable en los tránsitos hacia un erotismo próspero o, también, sintetizado en los versos de Nazim Hikmet que recita al cierre del relato: “El milagro de la renovación mi amor, es la no repetición de la repetición” (p. 108). Entonces, desde esta sutura, la memoria herida inicia un necesario proceso de “duelo”, con el fin de superar el estado de melancolía asociado a una alteridad impedida u obturada.

### **2.3.3. PEWMA-SUEÑOS O LA HERIDA SILENCIADA**

Al dislocar el análisis dramaturgico hacia un eje cardinal patagónico, se afianza el punto nodal relacionado con la autoficcionalidad de una memoria herida, esto último en plena articulación con las representaciones de una aboriginalidad avasallada por efectos patriarcales y, a su vez, anudada a los desprecios históricos y a las expropiaciones territoriales que padecieron los pueblos originarios desde finales del siglo XIX. Un caso modélico de esta red hermenéutico-regional es la obra *Pewma-Sueños* de Miriam Álvarez.<sup>86</sup>

Este texto dramático organiza su discurso poético a partir de procedimientos que –siguiendo la clasificación de Vincent Colonna (2012)– poseen aires de familia con la “autoficción fantástica”. Respecto de esta categoría, el mencionado autor dice:

El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. El doble proyectado se

---

<sup>86</sup> Miriam Álvarez es actriz, dramaturga, directora teatral y docente universitaria. Egresó como Profesora de Teatro del Instituto Universitario Nacional de Arte y ejerce, desde el año 2009, como Profesora Adjunta en la carrera de Arte Dramático de la Universidad Nacional de Río Negro, con sede en su ciudad natal y actual residencia, S. C. de Bariloche. En 1999 comenzó a trabajar en la organización mapuche *Newentuayñ* y, luego, se incorporó a la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyñ*. Ha sido directora y miembro fundacional del Grupo de Teatro Mapuche El Katango, espacio en el que se desarrollaron algunas de sus producciones escénicas, tales como: *Kay kay egu xeg xeg*; *Tayñ kuify kvpan*; entre otros trabajos artísticos.

convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. A diferencia de la propuesta biográfica,<sup>87</sup> esta no se limita a adaptar la existencia real, sino que la inventa; la distancia entre la vida y la escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total. (p. 85)

Aplicado al relato autoficcional de Álvarez, este concepto admite que el agujereo del yo-biográfico, y su correlativo quiebre de la univocidad del “sí mismo” de la actriz/dramaturga, se efectúe a través de componentes extraordinarios o inverosímiles. Por lo tanto, en este caso, el yo promotor de los relatos escénicos se funde en un plexo fantástico que contribuye a la tensión entre lo individual y lo comunitario.

Para avanzar en este eje analítico es primordial reconocer los modos y condiciones de producción de *Pewma-Sueños*. Este montaje teatral se estrenó en el mes de junio de 2007 y, hasta el año 2009, realizó numerosas giras por distintas zonas de la Patagonia, con énfasis en áreas rurales o suburbanas de la Línea Sur rionegrina o ámbitos similares del Medio y Alto Valle. Su difusión confecciona un “mapa de extensión” (Dubatti, 2008, p. 68) singular, estratégico e identitario, formado por circuitos, emplazamientos y tejidos comunitarios que no integran los sistemas dominantes de legitimación artística. Entonces, al tomar distancia de una lectura centralista y homogeneizadora, este acontecimiento teatral materializa un singular orden intersubjetivo y micropolítico que le ofrece a un espectador “del interior del interior” un potente vehículo de memoria.

*Pewma-Sueños* es una creación artística del Grupo de Teatro Mapuche El Katango, el cual integra la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* (“estamos resurgiendo”), iniciada en el año 2003. Esta obra es la tercera creación dramaturgica de Álvarez que, junto con los espectáculos *Kay Kay egu Xeg Xeg* (2002) y *Tayiñ Kuify Kupan* (2003), forma parte de las estrategias de visibilización del pueblo mapuche que la mencionada formación política desarrolla en la región durante la primera década del siglo XXI. De este modo, la antropóloga y miembro activo de *Wefkvletuyiñ*, Laura Kropff (2010), sintetiza este programa artístico-político en el objetivo de “movilizar las memorias guardadas en los cuerpos” y “recrear la sensibilidad colectiva” mediante el reconocimiento y la construcción de una audiencia específica (p. 27). Asimismo, la citada investigadora declara –a modo de estudio crítico y contextual para la primera edición de la obra– la

---

<sup>87</sup> Se alude a la categoría de “autoficción biográfica”, en la que los realementos biográficos afianzan los aspectos verosímiles del relato y se teje una ambigua tensión entre lo real y ficcional. Es una “mentira verdadera” cuya función está “al servicio de la veracidad” (Colonna, 2012, p. 95).

“concepción de teatro” (Dubatti, 2009, p. 9) sobre la que estas prácticas político-artísticas de autoafirmación mapuche se cimentaron. Es decir, Kropff explicita cómo se concibió a la praxis teatral en aquellas puntuales relaciones y posiciones de relaciones comunitarias. Esta concepción de teatro fue diseñada a partir de un diálogo implícito y contrastivo con otros montajes escénicos que se apropiaron de la aboriginalidad como discurso de otredad en disputa, por ejemplo, las ya indicadas creaciones artísticas de Luisa Calcumil o, también, las experiencias teatrales de otras agrupaciones sociales de Chile y la Norpatagonia. Reconociendo esta “tradicción selectiva” (Williams, 1997, p. 137), Kropff señala que la producción dramática de *Pewma-Sueños* intentó eludir dos vertientes estéticas: por un lado, un “teatro de denuncia” (2010, p. 13), cuya característica había sido la escenificación de los sometimientos históricos pero sin abordar sus correlativos mecanismos de resistencia y, además, sin reconocer la condición heterogénea de las identidades mapuches; por otro lado, un “teatro didáctico” (p. 14), el que se orientó hacia una educación intercultural, con base en elementos realistas convencionales y, según su lectura, posicionamientos conservadores que reproducían aspectos folklóricos del universo mapuche.<sup>88</sup>

Con base en estos ideogramas y diagnósticos estético-políticos, *Pewma-Sueños* se propone, en las condiciones de mediación ya descritas, eludir estas tradiciones selectivas con las que las prácticas teatrales “mapuches” se habían incorporado a los campos intelectuales de la región. De este modo, la dramaturgia de Miriam Álvarez se compone –tal como la autora lo expresa en el epígrafe del texto– de “los silencios llenos de historia” de su madre y, a su vez, de los testimonios de pobladores mapuches compilados por Walter Delrio en su libro *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*.

Por ende, se reconocen dos matrices de referencialidad en la escritura y en el montaje de la citada obra teatral: lo biográfico/intersubjetivo y lo colectivo/documentado. En el primer eje, se evidencian las fuentes yoicas centradas en la trayectoria familiar de Miriam Álvarez. Puntualmente, ella nace en la ciudad de San Carlos de Bariloche, en el seno de una familia de modestos recursos. Su madre fue criada por su bisabuela –quien de niña había vivido las consecuencias de la llamada “Conquista del desierto”– en un paraje rural creado

---

<sup>88</sup> Es pertinente aclarar que las nociones de teatro de denuncia y teatro didáctico planteadas por la antropóloga Laura Kropff se confeccionan en función de los regímenes de experiencias descritos, pues ambos términos no remiten a conceptos de la historiografía del teatro ni a orientaciones poéticas del drama moderno. Tales nociones son acepciones operativas, que no pueden ser descontextualizadas de las prácticas y experiencias valoradas.

luego del “malón blanco”.<sup>89</sup> Según declaraciones de la propia artista, ella no concientiza su filiación mapuche hasta ser adulta, un signo palmario del silencio incrustado en el cuerpo individual y social.

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

El resultado de esta urdimbre discursiva ha sido el texto *Pewma-Sueños*. En su estructuración teatral, lo autoficcional alcanza una lógica específica, notablemente distanciada de cualquier solipsismo, con el fin de generar una explícita apertura al debate sobre la homogeneización de ese “otro interior” –en este caso, la representación del ciudadano mapuche– y los procesos de “destrribalización”<sup>90</sup> (Delrio, 2001, p. 134) que desembocaron en nuevas instancias de la aboriginalidad.

El dispositivo autoficcional responde a la indicada tipología fantástica, pues la obra aborda estos dolorosos pliegues memorísticos y subjetivos en una secuenciación dramática organizada en ocho cuadros con rasgos “sobrenaturales”.<sup>91</sup> En este marco, la pieza muestra la vida cotidiana y rutinaria de Laureana y Carmen –dos mujeres adultas, mapuches, migrantes– que, básicamente, intentan evadir los ominosos sueños que las asaltan e impelen. De este modo, el costumbrismo imperante (observable en el protagonismo otorgado a las acciones de lavar, tejer, cocinar, etc.) es obturado por la imprevista aparición de lo “otro” incomprensible, irracional y urticante, aunque tan propio que resulta imposible eludir. Este procedimiento se observa desde la primera escena:

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

Carmen:(*espía a su vecina y sin darse cuenta comienza a hacer lo mismo que ella, se para, se balancea, se da cuenta de lo que está*

---

<sup>89</sup> El *aukan* o “malón blanco” alude a los fortines instalados por el ejército durante la autodenominada “Conquista del desierto”, los que dieron lugar a numerosas acciones de terrorismo estatal.

<sup>90</sup> Siguiendo los estudios de Diana Lenton, Delrio entiende a la “destrribalización” como uno de los resultados de eliminar la autoorganización indígena, la cual, a su vez, se inscribe en un programa sistemático de homogeneización del “ciudadano de la Nación”.

<sup>91</sup> Este término es utilizado en la acepción propuesta por David Roas (2001, pp. 7-44) en su teoría de lo fantástico.

*haciendo, lo deja de hacer, vuelve a su lavado)* Yo quiero hundir mis manos en la masa y cocinar mi propio pan.

Laureana: ¿Por qué tenemos que andar por ahí teniendo nuestro lugar?  
*Laureana cae al piso, Carmen que ha querido salir a colgar su ropa, se la cae el fuentón, la ve a Laureana. Entra a la casa, la levanta y la lleva a colgar las medias con ella* (Álvarez, 2015, p. 264).

En el análisis de estas figuras dramáticas, dos componentes poéticos ratifican las semejanzas con la autoficción fantástica, por un lado, el personaje de Laureana es representado por la propia Miriam Álvarez, entonces, el principio de corporeidad e identidad actoral entre dramaturgo, actor y personaje, que enmarca a los actantes de la autoficción en el teatro se torna evidente. Por otro lado, el “yo perforado” por los hipotextos historiográficos y míticos comparte las fuerzas actanciales del relato con un recurso fantástico: el animismo de la “kultrunera”, es decir, la prosopopeya de la mujer sagrada de la tradición mapuche que porta el *kultrun*.<sup>92</sup> Así, el montaje teatral incorpora a las acciones costumbristas y domésticas de Carmen y Laureana el tempo-ritmo ceremonial que la kultrunera les impone.

Esta “autofabulación fantástica” –según los términos de Colonna (2012, p. 88)– implica una perlaboración integral del yo, con altos grados de disolución de lo autorreferencial. Esta conjuración de lo biográfico habilita la enunciación y el reconocimiento del nosotros-comunitario y, consecuentemente, promueve un efecto de sentido político respecto del otro-interior indígena y su disputa por la reivindicación de derechos civiles en la región.

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

La tensión entre lo real y lo extracotidiano se instaaura con precisión a través de los “restos memorísticos” –quizá, un símil de los “restos diurnos” explicitados por Freud en su teoría de los sueños– que definen la acción dramática de los cuadros siguientes. Pues, el “olor a humo” asociado a la devastación de los asentamientos, como así también los “caminantes” con sus pies lastimados y

---

<sup>92</sup> Este procedimiento podría, en primera instancia, relacionarse con el “personaje jeroglífico” del simbolismo; no obstante, por el *locus* de enunciación de esta obra teatral, resulta inadecuada esta asociación poética por ser la kultrunera una personificación claramente decodificable para los espectadores de las comunidades mapuches, es decir, no se cumple la condición de símbolo (abierto, ambiguo y polisémico). Por último, es pertinente aclarar que el *kultrun* es un instrumento de percusión para el tamboreo, utilizado para las principales ceremonias y que en su diseño contiene los símbolos de la cosmovisión mapuche.

condenados a una arbitraria y extensa romería, se hilvanan con particulares fuentes del imaginario mapuche, por ejemplo: la narración del hombre que entró a un horno junto con su caballo y salió tan brillante como el oro y, fundamentalmente, los pájaros que, ante la vulnerable desnudez de los cuerpos femeninos, eligen devorar sus pies para coartar la tenaz peregrinación.

En consecuencia, la obra ratifica un determinado fundamento de valor: la potencialidad de los sueños en el trabajo de la memoria silenciada, puesto que –en las prácticas culturales mapuches– un *peuma* es un tipo específico de sueño que ofrece al soñador y a su comunidad indicios de un pasado que se confunde con el presente, nuevamente, parafraseando la noción ya declarada de Ricoeur. Al respecto, la historiadora Pilar Pérez (2010) explica:

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

En este marco ficcional y mítico-identitario, los silencios heredados y transmitidos de manera transgeneracional (bisabuela/abuela/madre/hija) no operan como olvidos sistemáticos, sino como los índices de un saber incomprensible que, por ser tal, necesita socializarse. A través del *peuma* los personajes femeninos del relato teatral transitan por diversas huellas mnémicas hasta producir un singular cruce de los tiempos pasado, presente y onírico (Pérez, 2010, p. 36). En esta instancia del texto dramático, lo cotidiano y lo fantástico se confunden, la oscilación sin límite entre lo biográfico/documental y lo ficcional pierde fronteras, tal como se observa en la escena seis, cuando “la casa” se convierte –sin solución de continuidad– en un “campo de concentración”:

Laureana: Yo tendría que lavar, hay tanta ropa que si no lavo ahora se me va a juntar. Lavarme yo, los pies, las manos y la cara. Tengo que buscar esa flor que me dijo la abuela, esa flor que con el aroma no más borra hasta a los pensamientos. Pero no sé si tengo fuerzas para subir al cerro, además no es la época, pero si es la época.  
*Aparece Carmen en un campo de concentración. Laureana de pie relata lo que ve.*

Laureana: Que no me van a sacar a mi hijo, lo voy a esconder otra vez en mi vientre para que no lo vean. Aunque me corten los pechos por no caminar más, aunque me corten de los garrones. Me voy a quedar

acá tiradita, arrolladita, para que no me vean, si no me llevan y me encierran en los alambrados, me voy a morir ahí. Me voy a hacer pasar por muerta y van a pasar encima de todos los muertos y no me van a ver. Pero yo voy a ver todo (Álvarez, 2015, p. 268).

Uno de los resultados de este cruce de tiempos, imágenes y huellas memorísticas es la experiencia ominosa del retorno de lo mismo, pues las heridas producidas por la persecución, el confinamiento, la tortura y el asesinato de miles de pobladores mapuches durante el exterminio de la “Conquista del Desierto” tiende, en el marco de enunciación del montaje, un puente semántico hacia otro genocidio del Estado Nacional: los campos de concentración y la desaparición forzada de personas durante la última dictadura cívico-militar, según sus enclaves regionales.

En resumen, por lo argumentado en ambos casos, *Pewma-Sueños*, en punto nodal con *Jamuychis... el grito*, proponen –mediante un *locus* de enunciación diferencial que emerge de la articulación de lo historiográfico y lo biográfico– una determinada vehiculización de la memoria herida haciendo uso de recursos autoficcionales. Así, estas dramaturgias reactivan ciertos lugares de agenciamiento de la aboriginalidad como constructo otredad, puntualmente, al manifestar las posiciones y relaciones de posiciones de las mujeres indígenas en la formación de identidades heterogéneas y en sus correlativas disputas comunitarias sobre las concepciones contemporáneas de etnicidad.<sup>93</sup>

#### **2.4. LAS FIGURACIONES DE LOS OTROS-RESIDUALES**

En páginas anteriores hemos descrito la “operación regionalista” (Heredia, 2007) elaborada por posiciones intelectuales centralizadoras y nacionalistas, es decir, aquellas en las que el “centro articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre regiones, sino centrifugamente hacia él mismo” (p. 160). Asimismo, hemos argumentado que esa operación regionalista reproduce una determinada configuración subjetiva, entendida como una “identidad ficticia” (Segato, 2002, p. 251), la cual puede ser objetivada en las representaciones de “aboriginalidad” (Briones, 2004) o en los procesos del “criollización” (Adamosky, 2016), entre otras formaciones de alteridad.

---

<sup>93</sup> Incorporamos este término siguiendo los aportes teóricos de Briones, quien afirma: “La etnicización remite en cambio a aquellas formas de marcación que, basándose en «divisiones en la cultura» en vez de «en la naturaleza», contemplan la desmarcación/invisibilización y prevén o promueven la posibilidad general de pase u ósmosis entre categorizaciones sociales de distinto grado de inclusividad.” (2004, p.74).

En correlación con estas líneas de análisis, abordaremos en este subcapítulo el constructo subjetivo de un “otro-residual”, dispuesto como una otredad orgánica y funcional a los ideogramas instaurados en el terrorismo de Estado e, incluso, con extensión y operatividad semántica en la posdictadura de las territorialidades acotadas. Esta singular figuración escénica remite a las alteridades históricas que, mediante dispositivos regionales de “subalternidad”<sup>94</sup> (Beverley, 2004) ideológica y socioeconómica, han afianzado su predisposición hegemónica y sus instancias de contrahegemonía manifestadas en los diversos campos culturales zonales. Aducimos a las condiciones de subalternidad ideológica y socioeconómica de un otro-residual por dos razones: primero, por la sistematización de prácticas de represión, censura, persecución y desaparición forzada de personas ejercidas durante la última dictadura cívico-militar, las que lógicamente han impactado en la configuración de un nuevo sujeto democrático concebido en las formaciones discursivas y en los posicionamientos poético-dramatúrgicos de la Patagonia y el Noroeste argentinos durante el período 1983-2008; segundo, por la sistematización estructural de la pobreza u otras modalidades de subordinación de clase que han caracterizado a ambas regiones del país en la fase temporal acotada, por ejemplo, observables en las representaciones del “villero” o del “cabecita negra” –según la lectura centrífuga antedicha–, así como en los llamados “trabajadores golondrinas” que migran del norte hacia el sur en busca de mejores condiciones laborales o, también, en los desclasados de provincia gestados en las particulares matrices productivas de la industria azucarera, petrolífera, u otras.

Respecto de las subalternidades asociadas con una subyugación ideológica, hallamos índices documentales que enmarcan al otro-residual durante la dictadura y, consecuentemente, proyectan sus huellas discursivas e identitarias hacia la posdictadura, tal como las creaciones dramatúrgicas que comentaremos lo explicitan. Por ejemplo, en Tucumán, a partir del 05 de febrero de 1975, es decir, el inicio del llamado “Operativo Independencia”<sup>95</sup> y, en especial, durante el

---

<sup>94</sup> Para Beverley, “la subalternidad es una identidad relacional más que ontológica, es decir, se trata de una identidad (o identidades) contingente y sobredeterminada” (2004, p. 59) por múltiples y heterogéneas capas, redes y vinculaciones hegemónicas, generalmente asociadas con las distintas formas de “subordinación” de los sujetos populares, expresadas en términos de clase, casta, edad, género, u otros modos.

<sup>95</sup> María Estela Martínez de Perón, en ejercicio de la Presidencia de la Nación, dispuso a través del decreto n° 261/75 del 05 de febrero de 1975 la participación del ejército argentino en el “aniquilamiento” del accionar “subversivo” en la provincia de Tucumán. Esta primera disposición, conocida como “Operativo Independencia” a cargo del General Acdel Vilas, es entendida hoy como un basamento jurídico y simbólico inaugural de las prácticas del Terrorismo de Estado que impactarán en el país durante los años posteriores. Unos meses después, esta disposición es extendida hacia las tres fuerzas armadas y hacia toda la cartografía nacional mediante los decretos n° 2770-71 y 72, firmados el 06 de octubre de ese



primer año de dictadura autodenomina “Proceso de Reorganización Nacional”, coordinada en la provincia por el General Antonio Domingo Bussi, puede leerse en numerosas publicaciones del diario *La Gaceta* una explícita enunciación de este “otro” que, por su condición de “sospechoso” devendrá en un ser-abyecto. Los avisos periodísticos decían:

Atención Tucumano.

Preste atención y colabore si comprueba:

Que en su barrio, pueblo o paraje se radican parejas jóvenes sin hijos o con hijos de corta edad.

Que esas parejas no mantienen relación con el vecindario.

Que no se le conocen familiares.

Que no se sabe a qué se dedican o en qué trabajan.

Porque esas personas pueden estar atentando contra su seguridad, la de su familia y la del país...

Su información será valiosa.

Ejército Argentino. (*apud* López Echagüe, 1988, p. 56)

De este modo, en los basamentos de la violencia estatal programada para el NOA, el miedo ciudadano sobre los sujetos “amenazantes” –una acción psicológica desplegada para el control y la manipulación– invade tempranamente el tejido social regional. En aquel contexto, el otro-residual es un significante abierto o poroso, por cuya amplitud denotativa se asimilan distintos tipos de identidades: el delincuente subversivo o zurdo marxista, el ateo, el afeminado de pelo largo, los padres con núcleos familiares “raros”, las “locas-terroristas” (Rosenzvaig, 1999, p. 573) que reclaman por sus hijos “ausentes”, los vagabundos que entorpecen la asepsia urbana falsamente diagramada por los dictadores, entre muchas otras subjetividades que, por la estratificación esgrimida en los planos axiológico y praxeológico (Todorov, 1998, p. 195), devienen en “basura” social que el poder dominante debe expulsar. En suma, los datos históricos respecto de las listas negras, mecanismos de represión, centros de detención clandestinos y desaparición forzada de personas registrados durante la última dictadura militar, tanto en el NOA como en la Patagonia, expresan de manera ominosa algunos enclaves de las formas de subalternización y residualidad de estos otros-sospechosos.

A partir del 10 de diciembre de 1983 y en las posteriores fases de la posdictadura, estos mecanismos de estratificación del otro no se diluyen o desintegran de manera espontánea. Por el contrario, las “vidas precarias” (Butler,

---

mismo por el Presidente interino Italo A. Luder. Para un desarrollo exhaustivo de esta fase historiográfica, véase: Crenzel (1997).

2009) de determinados segmentos socio-regionales se refuerza por la periferización económica del “interior” asignada a la Patagonia y Noroeste argentinos, esto último evidenciado en una serie de programas políticos desarrollados durante las décadas de 1980-1990, con complejos resultados que, de manera estratégica y en función de los objetivos trazados en esta investigación, expondremos parcialmente a modo de indicadores orientativos o ejemplificadores de la problemática puntuada.

En la región patagónica, las estructuras político-económicas que afianzan la formación de grupos sociales en condiciones de subalternidad responden, según Ernesto Bohoslavsky (2008), a complejos y disímiles factores. A modo de reseña de algunos de estos aspectos contextuales, el citado autor caracteriza a la etapa 1983-2002 en función de los siguientes ejes: en primer término, los posicionamientos neoliberales resultantes del fracaso del “Plan Primavera” alfonsinista provocaron una “demonización” del intervencionismo público en la economía, por lo tanto:

El achicamiento o el desmantelamiento de agencias y filiales del Estado Nacional y la privatización o cierre de empresas públicas –con especial impacto en la Patagonia– fueron algunas de las políticas que se pusieron en práctica con la entrada en vigencia de las leyes de Reforma del Estado y de Emergencia Económica a partir de 1989. En cuestión de meses se desmanteló el régimen económico estadocéntrico que había regulado por más de cincuenta años la vida patagónica, sin generar una respuesta social, económica ni política de una magnitud (ni de una velocidad) similar. (p. 37)

En segundo lugar, hacia mediados de los años '90, en distintas zonas de la Patagonia se objetivan los adversos efectos sociales de las políticas neoliberales promulgadas. Así, la productividad de las empresas –ya privatizadas– se sostuvo en la “racionalización laboral” (p. 49) que, finalmente, empobreció a las cooperativas familiares o a las pequeñas y medianas empresas. Los golpes económicos a la actividad ovina o la fruticultura, paralelamente a la pérdida ya descrita de los empleos estatales en el área energía y petróleo, conforma un mapa de creciente vulnerabilidad social, causada por la reducción de empleos en la nueva estructura productiva que ubica a miles de ciudadanos sureños en condición de “residuales” o “excedentes”, entre otros múltiples factores que conllevan a una notoria precarización laboral y, sin más, a inéditos indicadores de desempleo y pobreza regionales.

Un signo intersubjetivo e identitario de estos quiebres socioeconómicos en la Patagonia se expresa en lo que Bohoslavsky describe como el despojamiento o

desmantelamiento de las “familias ypefianas” (p. 23). Esta adjetivación alude a los particulares modos de vida familiar y comunitaria de las *company towns*, es decir, los aglomerados urbanos de la región cuya productividad central o dominante era regulada por una única empresa estatal, tal como operó YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) en las localidades de Cutral Có, Plaza Huincul, Comodoro Rivadavia, Pico Truncado, Catriel o Caleta Olivia, entre otras. En estos enclaves patagónicos, YPF no solo actuaba como entidad empresarial y productiva, también funcionaba como vector organizacional de un determinado “estado de bienestar” (p. 22), manifestado en las planificaciones arquitectónicas y barriales públicas, en los sistemas de salud y de educación locales, en el desarrollo de sectores comerciales secundarios, en los mecanismos de socialización y de entretenimiento artístico o deportivo, entre otras prácticas comunitarias. Por ende, el desmoronamiento de las “familias ypefianas” implicó una nueva instancia de perifерización de otro-interior, subsumido en migraciones internas, mayor pobreza y marginalidad. Determinados guarismos exponen, con severa objetividad, algunos indicios de esta desertización social y de sus consecuentes procesos de subalternidad; por ejemplo, los más importantes núcleos demográficos de la zona alcanzaron a partir de 1993 altísimos niveles de desocupación: Plottier-Neuquén registró un 5,6% y Comodoro Rivadavia un 14,8%. Una década después, en 2003, estas localidades alcanzan un 46% de pobreza y un promedio del 13% de desempleo o sub-desempleo (pp. 55-58). En este complejo panorama de vulneración social se fortifican las instancias de resistencia popular que, al poco tiempo dejarán su cariz patagónico para nacionalizarse, nos referimos a los “piquetes”.<sup>96</sup>

Por su parte, en el Noroeste argentino, la industria del azúcar<sup>97</sup> ha sido –en términos económicos pero también simbólicos y culturales– una de las actividades paradigmáticas de la región o, como señalan algunos agentes, una “industria madre”. Su redundante estado de “crisis” (Campi y Bravo, 2010), junto con la devaluación de otras áreas productivas, ha contribuido al endurecimiento de los altos índices de migraciones internas, desocupación y, por ende, pobreza local.

---

<sup>96</sup> Este término remite a las protestas sociales encabezadas por trabajadores y trabajadoras desocupado/as o precarizados/as que optan por acción de reclamo los cortes de rutas, calles u otros espacios públicos significativos. Asimismo, las organizaciones o movimientos piqueteros han asumido una responsabilidad social e identitaria respecto de la gestión de comedores populares, huertas comunitarias, talleres u otras actividades formativas. En su configuración dramaturgico-regional, este fenómeno social ha sido representado por Alejandro Flynn en la obra titulada, *El piquete*.

<sup>97</sup> Es consabido que el NOA posee numerosas actividades que regulan su productividad socioeconómica, sin embargo, acotamos nuestros breves comentarios y ejemplos contextuales sobre la actividad azucarera por ser, en dicha región, un blasón identitario evidentemente reapropiado en distintas creaciones artísticas, entre otras, en la dramaturgia zonal.

Desde la debacle industrial del año 1966 –con el cierre masivo de ingenios y el desplazamiento forzoso de miles de ciudadanos hacia otros centros urbanos del país, entre otras secuelas sociales (Cfr. Pucci, 2007)– hasta las desregulaciones económicas de 1991,<sup>98</sup> establecidas por el decreto presidencial n° 2284 durante la consolidación de las políticas neoliberales del período menemista, la industria azucarera del NOA ha sistematizado un ciclo de pauperización que se evidencia en el estado de marginalidad e indigencia desarrollado durante los años 1990 e inicios del siglo XXI.

De este modo, los estudios de referencia indican que, entre 1988 y 2002, desaparece el 41% de los pequeños productores minifundistas y, lógicamente, las tasas de desempleo y pobreza alcanzan en los años subsiguientes picos históricos. Por ejemplo, en el año 2008, cierre de la periodización delimitada en este estudio, los guarismos de la provincia de Tucumán –la territorialidad regional con mayor densidad de población– expresaban los siguientes datos: el 45,9% de los habitantes de la provincia vivían por debajo de la línea de pobreza y un 13,9% se ubicaban en los niveles de indigencia. Tal como señala Bárbara Medwid (2008, pp. 511-513), en los hogares con menores de 18 años este diagnóstico se agravaba, dado que la pobreza ascendía al 53,2% y la indigencia al 16%. Luego de la crisis económica y política registrada a nivel nacional en el mes de diciembre del año 2001, Tucumán –y con datos similares el resto de las localidades del NOA– requirió que 192.121 hogares pobres y 82.309 hogares indigentes recibieran ayuda del estado (p. 511).

En este contexto de denigración y desmantelamiento de las condiciones de existencia básica para miles de ciudadanos, la institucionalización de los otros-residuales se inscribe –dolorosamente– en la producción de sentidos públicos.

#### **2.4.1. SOLIDARIDADES POÉTICAS FRENTE A LA OTREDAD**

En función de estos indicadores, los que –sin presunción de exhaustividad cuantitativa– contribuyen a la comprensión de algunos ejes de “mediación” (Sapiro, 2016, pp. 110-111) entre las creaciones artísticas y los campos sociales, podemos establecer que las prácticas teatrales reconocen a partir de 1983 la

---

<sup>98</sup> Ese mismo año se crea, además, el MERCOSUR, con reformulaciones geopolíticas y económicas con evidente impacto en la actividad azucarera del NOA y su vinculación con Brasil, al que el periodismo regional de aquellos años denominaba “monstruo vecinal”.

necesidad de irrigar las “economías ficticias” (Mons, 1994, p. 10) del norte y el sur con figuraciones poéticas que, entre otras búsquedas, resemanticen estas formaciones de alteridad dominantes. Vale decir, se intenta argüir una específica “voluntad de otredad” a través de la reanimación y resignificación dramatúrgica del otro-residual concebido en aquellos marcos históricos.

Un modo de aproximarse a estos posicionamientos es a través de la solidaridad poética observable, de manera tácita o explícita, en determinadas modalidades de resistencia estética, en las simetrías productivas e interdiscursividades desplegadas por los agentes teatrales intra e interregionales.

De las diversas actividades contraculturales del período acotado, nos interesa destacar las dramaturgias escritas durante la subfase 1983-1985, es decir, los primeros años de la recomposición institucional del país o también llamada “primavera alfonsinista” (Quiroga, 2005, pp. 106-111). En ese contexto, por ejemplo, surgen las muestras de “Teatro Libre 1985” y “Teatrzo 1985” en las ciudades de S. M. de Tucumán y Neuquén Capital, respectivamente. Ambos eventos artísticos formaron parte de una convocatoria nacional coordinada por Osvaldo Dragún a la que respondieron distintos colectivos teatrales del país (Cfr. Burgos, 2011) y, en ese clima de época, se gestaron específicos procesos escriturales. En estos programas escénicos –junto con otros espectáculos de la misma etapa<sup>99</sup> se objetiva una clara figuración del otro-residual como fundamento de valor. Este tópico se expresa en las obras de los artistas tucumanos: *El malevaje extraño*<sup>100</sup> de Oscar R. Quiroga, *Limpieza* de Carlos M. Alsina, *El señor Vizcachón* de Manuel Maccarini o, también, en los textos dramáticos escritos y estrenados paralelamente en Neuquén: *La celebración* de Víctor Mayol (adaptación de *El adefesio* de Rafael Alberti), *Pioneros* de Hugo Saccoccia, *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi, entre otros.

Paralelamente a estas indagaciones tematólogicas, las que podemos entender como constantes interregionales, se instaura en los campos teatrales de la Patagonia y el Noroeste argentinos una inédita y fecunda relación estética entre dramaturgos y directores, esto es, una trama simbólica común y una “base epistemológico-teatral” (Dubatti, 2009, p. 9) compartida que se construye por la solidaridad poético-organizacional de estos agentes. Este cariz productivo

---

<sup>99</sup> Aludimos a las obras teatrales que no fueron escritas o estrenadas en los dos eventos mencionados, pero sí corresponden a creaciones dramatúrgicas de los años 1983-1985, con un destacado impacto en los repertorios y temporadas teatrales regionales.

<sup>100</sup> Este texto dramático, además de formar parte del encuentro “Teatro Libre 1985” en Tucumán, había integrado las obras seleccionadas para el ciclo “Teatro Abierto 1982” de la ciudad de Buenos Aires.

retroalimenta los entrecruzamientos procedimentales de lo textual y lo escénico en las mencionadas representaciones de subalternidad.

Si bien estas vinculaciones exceden nuestro objeto-problema, podemos corroborar su efectividad mediante puntuales indicios que dan cuenta de estos intercambios artísticos. Desde este punto de vista, resulta esclarecedora la caracterización que el dramaturgo Alejandro Finzi realiza de la estética del director Víctor Mayol, uno de los referentes de la experimentación escénica del grupo Teatro del Bajo.<sup>101</sup> Al respecto, afirma:

[...] lo primero que voy a hacer, como tentativa al menos, va a ser situar a Víctor Mayol en el espacio del teatro argentino. El teatro argentino no es una razón sinonímica de teatro rioplatense. La estética mayoliana, que existe, tendría tres ámbitos de reconocimiento. El primero, aquel que lo asocia con la deslocalización de la escena realista en los términos del tucumano Víctor García, es decir, la reformulación o la exploración del dominante visual-sonoro del campo escénico; la reformulación del texto, que ya no tiene una unidireccionalidad conformadora de la escena sino que tiene diferentes lenguajes en el espacio de exploración del trabajo. La segunda orientación podríamos apuntarla a lo que en los años '60 representó Enrique Buenaventura para el teatro latinoamericano, es decir, la injerencia del actor en la escena desplazando de ese lugar central al texto. Entonces, es el actor quien genera, desde la noción de grupo, la anécdota teatral. Esta sería la segunda búsqueda mayoliana. Y la tercera, la relectura del esquema de Constantin Stanislavski, la conformación, desde esa vertiente, de una nueva crítica temática en el teatro. (Garrido, 2014, p. 33)

La productividad artística entre Finzi y Mayol<sup>102</sup> se forja, entonces, en esta territorializada “conciencia” práctica y discursiva (Giddens, 1995, p. 394), en la que la escena de la Norpatagonia posdictatorial asume su “lugarización” (Palermo, 2012) a través de un regionalismo crítico y dialógico. En suma, las bases epistemológicas de la estética mayoliana descrita por el dramaturgo citado operan como un “campo de posibilidad” (Grimson, 2011, p. 172) para abordar, entre otras configuraciones, a ese otro-residual y subalterno que exige nuevas voces y

---

<sup>101</sup> Este colectivo teatral neuquino ha sido un referente regional en el desarrollo de la “creación colectiva”, es decir, una modalidad de producción que da cuentas de la fértil vinculación entre dramaturgia y dirección escénica. Este emergente proceso poético entre escritura y montaje también se puede reconocer en las prácticas teatrales del mismo período en el NOA, por ejemplo, en las actividades del grupo Actores Tucumanos Asociados, bajo la dirección de Rafael Nofal, o del grupo Propuesta, con dirección de Oscar Nemeth, entre otros casos.

<sup>102</sup> Para indagar en los estímulos internos, intercambios nocionales y creaciones compartidas o interrelacionadas entre Víctor Mayol y los autores, actores y actrices de Neuquén, recomendamos consultar los detallados estudios críticos, entrevistas y datos históricos compilados por Margarita Garrido (2014). No obstante, es pertinente aclarar que, en el caso particular de Finzi, estas interfertilidades artísticas se sustanciaron en el montaje de su obra *Molino rojo* en 1988, estrenada en la ciudad de Buenos Aires, como así también en las prácticas escénicas coordinadas por Mayol en la Universidad Nacional del Comahue o en otras actividades independientes.

cuerpos representacionales. En efecto, el entramado de recursos y técnicas descrito por Finzi es, de algún modo, sustanciado en las figuras de otredad que la obra de Mayol reactiva.<sup>103</sup> Por ejemplo, en el mencionado espectáculo *La celebración*, este orden temático es definido por el propio director en una nota periodística, dice:

Con respecto a la temática de la obra, adelantó Víctor Mayol que se tratan todos los aspectos de la condición humana. Dentro de ellos, estarían aquellos relacionados con la pérdida de sus derechos. “Por supuesto –dijo– aparece la falta de libertad, la represión, el miedo, la hipocresía o ciertos caprichos del poder. Es indudable que históricamente en el mundo ha habido dos posturas muy claras: el que domina y el dominado. La eterna relación de los hombres que en la obra está tomada como el punto más álgido: el atentar contra esa condición humana”. (Diario *Río Negro*, 03/08/1984, *apud* Garrido, 2016, p. 72)

En las coordenadas norteñas, estas reciprocidades entre directores y dramaturgos surgen –además de los casos ya mencionados– en los intercambios productivos entre el autor Jorge Accame y del teatrista Damián Guerra<sup>104</sup> o, acreditando los puntos nodales que hemos acotados en este estudio comparado, también se observan en las interpelaciones escénicas que el director salteño José Luis Valenzuela asume frente a las textualidades de Finzi.

En correlación con este último caso, en el año 1985 Valenzuela estrena en la ciudad de Salta el primer montaje nacional<sup>105</sup> de *Viejos hospitales* de Finzi y, además, por los desafíos hallados en sus lineamientos estéticos, publica una serie de lúcidos ensayos<sup>106</sup> que dan cuenta de una emergente articulación entre pensamiento y acción teatral desde una perspectiva interregional. En efecto, la dramaturgia de Finzi es concebida por Valenzuela como un retículo de demandas poético-territoriales que exige, en primer lugar, romper con los esencialismos de la “operación regionalista” (Heredia, 2007) atribuida al teatro del interior, tal como lo afirma en su artículo periodístico titulado “El lenguaje de la espera”:

---

<sup>103</sup> A su vez, tal como demostraremos a lo largo de este trabajo, los recursos que Finzi subraya en la estética de Mayol también son reapropiaciones localizables en sus dramaturgias, puntualmente, la resignificación del campo sonoro para la composición de espacialidades, la apertura conceptual del “texto dramático” hacia múltiples variables del acontecer escénico, por ejemplo, la corporalidad del actor –en especial, con el intérprete Daniel Vitulich– o, además, la reapropiación y recomposición de elementos crítico-predicativos del realismo.

<sup>104</sup> En el capítulo 4 de esta investigación abordaremos algunos aspectos de este vínculo poético.

<sup>105</sup> En 1983, la obra *Viejos hospitales* se estrenó en el Théâtre Municipal de Metz, Francia, con dirección de Patrick Schoenstein. Además de su versión en francés, esta pieza teatral fue traducida al inglés y al árabe.

<sup>106</sup> Para acceder a estos textos ensayísticos, véase: Garrido (2015).

En el sistema de espejos que la capital construye, cada región tiene su “identidad”, su “manifestación auténtica”. Muchos aceptan gozosos esta imagen especular que la metrópoli nos propone. Ello tiene la ventaja de otorgarnos un “ser regional” indubitable y pacífico. Hay, por tanto, una trampa folclórica y conservadora que acecha a los cultores del pintoresquismo local. (Valenzuela, Diario *El Tribuno*, 18/08/1985, *apud* Garrido, 2015, p. 123)

Esta conciencia de “lugarización” que la dramaturgia de Finzi estimula en la concepción de teatro formulada por Valenzuela cohabita, paralelamente, con una determinada configuración de lo subjetivo. Inscriptos en los debates sobre las instancias de restitución y, lógicamente, de representación de un nuevo sujeto democrático, los citados agentes teatrales asumen la descentralización e impugnación del sujeto inmutable cimentado en la racionalidad instrumental, con auxilio –entre otras orientaciones– de la hermenéutica brechtiana y su anclaje histórico-crítico de los sujetos, entendidos como “partículas en continua descomposición y recomposición” (Brecht, 1973, p. 115). Así, a las certezas y sustancialidades monolíticas de un individualismo positivista heredado de la praxis nacionalista y dictatorial (Cfr. Proaño-Gómez, 2002),<sup>107</sup> Valenzuela propone territorializar en el NOA –a través de la dramaturgia de *Viejos hospitales*– una “polifonía que convoca el goce, el dolor, el desaliento y los sueños en torno de un ser que, lejos de la lucha y la afirmación victoriosa, se retrae en una espera incomprensible desde cualquier razón beligerante” (p. 120).

Con base en estos intercambios productivos entre agentes intra e interregionales es factible reconocer y elaborar –a partir de la “muestra integral” confeccionada (nivel 1 del apartado 1.6.)– un hipotético mapa de las figuras del otro-residual, al que interpretamos como un constructo de alteridad configurado en la “voluntad de otredad” dramaturgía de la Patagonia y el Noroeste argentinos. Entonces, en función de las variables histórico-contextuales y de los posicionamientos artísticos antedichos, particularizamos en la noción de un otro-residual siguiendo las propuestas teóricas de Zygmunt Bauman (2013). Al respecto, el citado sociólogo afirma:

La producción de “residuos humanos” o, para ser más exactos, seres humanos residuales (los “excedentes” y “superfluos”, es decir, la población de aquellos que o bien no querían ser reconocidos, o bien no se deseaba que lo fuesen o que se les permitiese la permanencia), es una consecuencia inevitable de la modernización y una compañera

---

<sup>107</sup> Más adelante, retomaremos algunas de las ideas centrales del análisis cultural propuesto por esta autora.



inseparable de la modernidad. Es un ineludible efecto secundario de la *construcción del orden* (cada orden asigna a ciertas partes de la población existente el papel de “fuera de lugar”, “no aptas” o “indeseables”) y del *progreso económico* (incapaz de proceder sin degradar y devaluar los modos de “ganarse la vida” antaño efectivos y que, por consiguiente, no puede sino privar de su sustento a quienes ejercer dichas ocupaciones). (p. 16)

A partir de estos lineamientos conceptuales, el análisis comparado del *corpus* dramaturgógico delimitado expone a las figuras del otro-residual según tres categorías o unidades de sentido, elaboradas según las distintas relaciones que el “nosotros” modernizante y homogeneizador establece con los subalternos. A saber:

I) Las figuras del otro-residual por exclusión:

La instauración del “orden” y el “progreso” socioeconómicos aludidos por Bauman se anudan –nuevamente– con las bases ideológicas de la “operación regionalista” (Heredia, 2007) y con los resultados de las políticas neoliberales descritas anteriormente, pues ese sujeto racional y nacionalista es quien opera como modelo de diferenciación, estratificación y jerarquización de los otros-residuales. Las fronteras intersubjetivas impuestas por ese orden y progreso demarcan a quienes quedan “fuera de lugar”, es decir, los excluidos o degradados de aquellos ordenamientos modernizantes. En función de estos ejes de interpretación, las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos han asumido en sus dispositivos representacionales múltiples figuras de “exclusión”, según sus específicos *loci* de enunciación geoculturales. Entre otros casos, podemos mencionar a las figuraciones observables en *Las llanistas* de Jorge Paolantonio; *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi; *Papel... papel* de Pablo Gigena; *Si canta un gallo* de Luisa Peluffo; *Yo parto, tu partes, mi parte* de Marisa Gavriloff y Raúl Reyes; *Pasto Verde* de Lili Muñoz; *Venecia y Chingoil còmpani* de Jorge Accame; *¡Ay, Riquelme! (El mundo te pasó por encima)* de Oscar “Tachi” Benito; *La guerra de la basura* de Carlos M. Alsina; *Eterno ensayo* de Nené Guitart; *Katharsis*, creación colectiva dirigida por Fernando Uro; *Las goletas. Un sainete fueguino* de Eduardo Bonafede; entre otras múltiples creaciones textuales.

II) Las figuras del otro-residual por reclusión:

La consolidación de ese orden y progreso cimentado por los regímenes dictatoriales o, también, por la llamada “razón neoliberal” (Gago, 2014) expone, entre otras relaciones hegemónicas, una mirada verticalista, “desde arriba”, la cual reubica a las otredades sospechosas o amenazantes en una posición de reclusión. Así, la irracionalidad se convierte en la motivación central para el

encierro de los dislocados de tales regímenes, ya sea: a) por las connotaciones políticas de sus actos como en *Pabellón sur* de Eduardo Bonafede, *POP (Pulsativo Olor Primordial)* de Mario Costello o *El campocómico* de José Luis Valenzuela y Javier Santanera; b) por incapacidad lógica de comprender la desidia y las arbitrariedades del mundo distópico como en *Siempre lloverá en algún lugar* de Manuel Maccarini, *Calles laterales* de Carlos Correa, *Ni un paso atrás* de Carolina Sorín, *Bálsamo* de Maite Aranzábal o *U27. Una tragedia radial*, creación colectiva de Cristian Minyersky, Fiorella Corona, Luis Sarlinga, Sabina Gava y Eduardo Safigueroa; c) por la asignación identitaria de objeto desechable o improductivo (sea por condición de género, etnia, clase o por edad), tal como se argumenta en *Hebras* de Luisa Calcumil y Valeria Fidel, *Clemencia* de Raúl Dargoltz, *La piel o la vía alterna del complemento* de Alejandro Finzi, entre otras posibles lecturas.

### III) Las figuras del otro-residual por abyección:

Los niveles de devaluación de los otros “excedentes” o “indeseables” –tal como señala Bauman en la cita anterior– se sustentan además en concretas relaciones de abyección, tal como la historiografía sociopolítica de las regiones que estudiamos lo demuestran. En este plano representacional, las dramaturgias seleccionadas exponen una invariable expulsión o abandono de personajes diegéticos asociados con las figuras del advenedizo, el apátrida y el exiliado (sean éstos confinados a territorialidades internas o externas, o sean designados como descartables por causales económicas, ideológicas, raciales, clasistas, entre otras), tal como lo demuestran las estructuras ficcionales de *Limpieza*, *El último silencio* y *Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* de Carlos M. Alsina; *Viaje 4144* de Humberto “Coco” Martínez; *Encallados buques callados* de Mario Costello; *Dibaxu* de Hugo Aristimuño; *Sodiac&Selegna* de Pablo Gigena; *Bairoletto y Germinal* de Alejandro Finzi; *Desesperando*, *El tragaluz* y *La oscuridad* de Juan Carlos Moisés, junto con otros casos ejemplares de esta tendencia figurativa.

En función de estas categorizaciones, el análisis a desarrollar en las siguientes páginas permite examinar las distintas opciones estético-procedimentales asumidas por los dramaturgos de ambas regiones en sus estrategias representacionales del otro-residual.

#### **2.4.1. LIMPIEZA Y VIEJOS HOSPITALES: LA ABYECCIÓN/EXCLUSIÓN INSTITUCIONALIZADA**

Atendiendo al lineamiento metodológico formulado, en este apartado acotamos el estudio de caso al punto nodal formado por las obras *Limpieza* de Carlos M. Alsina y *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi. Esta seriación se justifica por los siguientes criterios: en primer lugar, son textos inaugurales<sup>108</sup> de las poéticas de ambos dramaturgos, escritos entre 1982 y 1984, es decir, en una instancia histórica que podemos comprender como “bisagra” entre el declive dictatorial y el inicio de la recomposición democrática en el país. En segundo lugar, por medio de estas obras los citados autores obtienen distintos procesos de legitimación estético-teatrales y/o establecen enlaces y entrecruzamientos territoriales con otros campos escénicos de Argentina y del extranjero.<sup>109</sup> Por último, en función de las dimensiones del objeto-problema aquí trazado, las dos piezas contienen unidades temáticas recurrentes y asociadas con las descritas figuras del otro-residual. En suma, estos tres factores bosquejan una determinada solidaridad poético-organizacional e interregional que merece ser examinada, lo cual a su vez habilita el planteamiento del siguiente interrogante-motor: ¿qué estrategias dramáticas utilizan Alsina y Finzi en las creaciones dramáticas seleccionadas para la representación de los “insoportables”?

En términos de estructura ficcional (García Barrientos, 2012, pp. 86-93), *Limpieza* y *Viejos hospitales* optan por diferentes procedimientos dramáticos para el desarrollo de las alteridades indicadas, por lo tanto, comenzaremos esta tarea comparada a través de sus distinciones poético-morfológicas.

*Limpieza* de Carlos M. Alsina<sup>110</sup> fue escrita en el año 1984 y se estrenó en 1985, en la ciudad de San Miguel de Tucumán, en el marco del ya mencionado

---

<sup>108</sup> Decimos “inaugurales” por formar parte del ciclo de textos iniciales de ambos autores, aunque es pertinente aclarar que no son –estrictamente– sus primeras obras dramáticas. En el caso de Alsina, su primera pieza teatral aparece en 1982, titulada *Contrapunto*. Por su parte, Alejandro Finzi escribe en 1981 *Nocturno o el viento siempre hacia el sur*.

<sup>109</sup> *Limpieza* recibió el Premio Fondo Nacional de las Artes de 1987 y, por su estreno en la ciudad de San Miguel de Tucumán en 1985, bajo la dirección del propio Alsina, fue seleccionada para participar del “II Festival Nacional de Teatro” realizado en Córdoba.

*Viejos hospitales* se estrenó en la ciudad de Metz (Francia) en 1983 y, luego, como ya dijimos, en Salta capital. Desde entonces, esta obra ha sido traducida a múltiples idiomas, se ha estrenado en distintos países de Europa, África y Latinoamérica. Al igual que *Limpieza*, cuenta además con múltiples reediciones.

<sup>110</sup> Carlos M. Alsina nace en San Miguel de Tucumán en 1958. A mediados de los años '70 inicia su formación teatral, entre otros, con Oscar R. Quiroga e integrantes de “Nuestro Teatro”. En la década 1980, funda y dirige el grupo y la sala de teatro “El Galpón”, ámbito en el que estrena sus primeras obras dramáticas. A partir de los años '90, inicia una prolífera etapa formativa y profesional en Europa –

“Teatro Libre 1985”. El elenco estuvo formado por los actores Pablo Soria, Nelson González, Maga Mender, Adolfo Flores, Jorge Salvatierra, Carlos Ávila, Sergio Talpalar, Marisa Gómez López, Héctor González y Julio Navarro. La asistencia corporal fue tarea de Marta Acosta y la dirección general del espectáculo fue responsabilidad del propia Alsina. La obra participó de cuatro temporadas teatrales consecutivas, entre los años 1986 y 1989, en las que se incorporaron los actores Liliana Sánchez y Federico Silva. Posteriormente, esta pieza fue puesta en escena en las ciudades de Buenos Aires, Salta y Mendoza, como así también registró distintos montajes en Alemania, Ecuador y Colombia.

La dramaturgia de *Limpieza* se organiza en función de un hipotexto histórico, puntualmente, nos referimos a los relatos periodísticos sobre la expulsión y el abandono de un número indefinido de mendigos, lisiados y enfermos mentales de la ciudad de San Miguel de Tucumán hacia una zona desértica de la vecina provincia de Catamarca, un operativo fascista de “higiene social” gestado por las autoridades de la última dictadura militar –en ese momento personificada en el gobernador de facto Antonio Domingo Bussi– con el fin de “embellecer” y “limpiar” la zona céntrica de la capital norteña. Al respecto, en una entrevista personal Alsina nos explica los primeros pasos de este proceso escritural, dice:

En 1976 o 1977, no recuerdo bien,<sup>111</sup> leí en el diario *La Gaceta* –cómplice de la dictadura militar porque lo había publicado con un eufemismo muy evidente– la queja del gobernador de Catamarca por la presencia de mendigos tucumanos en su provincia. Comenzamos con algunos amigos a averiguar dónde estaban aquellos “personajes”, mendigos, dementes que nosotros conocíamos, que veíamos todos los días; entonces, nos dimos cuenta de que habían desaparecido de escena por unos días. Luego, se empieza a conocer lo que había pasado, por supuesto que no oficialmente. Recordemos que eran los

---

principalmente en Italia– con estancias de estudios, becas y montajes escénicos que le ayudan a afianzar una sólida plataforma artístico-laboral. Estos recorridos se complementan con su permanente y sistemática producción teatral radicada en Tucumán, una labor que se expresa en decenas de puestas en escena y en la escritura de más de cincuenta textos dramáticos. Así, su dramaturgia incluye las piezas *Esperando el lunes*; *El pañuelo*; *¡Ladran, Che!*; *El sueño inmóvil*; *El Pasaje*; *La guerra de la basura*; *Por las hendijas del viento*; *Allá*; *Ceguera de luz*; entre otras numerosas creaciones que se integran a su *corpus* ensayístico (véase Alsina, 2013) o, incluso, a su incursión en el género narrativo, con la novela *La guerra del niño dios*. Estas producciones textuales y escénicas le permiten obtener múltiples premios y distinciones nacionales e internacionales, por ejemplo: Premio Teatro 1996 Casa de las Américas de Cuba; Premio Nacional del Fondo Nacional de las Artes en 1987 y 1990; los premios Art Spoken y Monologando en Estados Unidos durante el año 2017; Primer Premio de la Asociación de Teatro Independiente (ATI) de Nueva York en 2019, junto con otros diversos reconocimientos recibidos por sus trabajos como director teatral.

<sup>111</sup> En función de investigaciones y relatos posteriores, se sabe que los hechos narrados sucedieron el día 14 de julio de 1977. Además, los hipotextos periodísticos aludidos son: “El gobierno de Catamarca pide la investigación del episodio” en Diario *La Unión* (15/07/1977); “Catamarca se ha convertido en refugio de desposeídos” en Diario *La Unión* (17/07/1977).

años en que se tapiaban las villas miserias, se las pintaban, y eso, claro que era notorio, a eso lo veíamos y nos dolía. Así, empecé a investigar sobre el caso, recuerdo –y todavía lo debo tener guardado– un recorte del diario *La Unión* de Catamarca, más precisamente, del corresponsal de ese diario en la localidad de La Merced, allí se relata todo lo que había pasado. Acopio ese material, y comienzo a escribirlo “dentro mío”, vale decir, sin concretar una sola línea, sólo lo comentaba con algunos amigos, pero nada más. El texto recién se termina en 1984. En ese momento, uno tenía dos opciones: reproducía históricamente lo que había pasado, o trataba de metaforizarlo. Ese año es el año del destape de toda la masacre ocurrida en la dictadura, por ello, me pareció más interesante convertir la anécdota de la “limpieza” en una metáfora sobre las desapariciones. (Tossi, 2004, p. 31)

Estos sucesos cruentos causaron un notorio impacto social e imaginario sobre las configuraciones de otredad-residual interiorizadas por los efectos dictatoriales, aspectos que además se expresan de manera directa o tangencial en otras producciones literarias y periodísticas, escritas por Ernesto Wilde,<sup>112</sup> Eduardo Rosenzvaig,<sup>113</sup> Tomás Eloy Martínez<sup>114</sup> y Pablo Calvo<sup>115</sup>, entre otros.

En el caso de Alsina, este referente histórico es reactualizado en su dramaturgia según el “imaginario social instituido” por las prácticas y los discursos dictatoriales sobre los otros-sospechosos. Para Cornelius Castoriadis, esta noción operativa implica un proceso de sedimentación de determinadas representaciones, afectos e intenciones del imaginario social. Al respecto, el filósofo greco-francés afirma:

Una vez creadas, tanto las *significaciones imaginarias sociales* como las instituciones, se cristalizan o se solidifican, y esto es lo que yo llamo el *imaginario social instituido*. Este último asegura la continuidad de la sociedad, la reproducción y la repetición de las mismas formas, que desde ahora en más regulan la vida de los hombres y permanecen allí hasta que un cambio histórico lento o una nueva creación masiva

---

<sup>112</sup> Por ejemplo, observable en su novela *El día que mataron a Bussi* (2000).

<sup>113</sup> Este autor analiza y representa estos sucesos en diversos libros historiográficos y relatos literarios, entre otros, fueron tratados en el texto “La noche de los tarritos” (2007).

<sup>114</sup> El 10 de enero de 2004, Tomás Eloy Martínez publica un artículo en el diario *La Nación* titulado “La expulsión de los mendigos”. Ese mismo año, el dictador Bussi demanda legalmente al mencionado autor por injurias, basado en el uso de calificativos tales como “feroz exterminador de disidentes” o “maniático de la limpieza”. Finalmente, en el año 2006, en el marco conmemorativo por los 30 años del golpe de Estado, el juicio se cierra con un fallo favorable para el escritor y, en ese contexto, se reactivan diversos tópicos memorísticos sobre este caso, con amplia repercusión nacional. Véase: “La ley y la justicia”, en diario *La Nación* (02/07/2005); “Un juez falló que llamar tirano a Bussi no es delito”, en Diario *Clarín* (14/03/2006); “Fallo en favor de un escritor y en contra de Bussi”, en Diario *La Gaceta* (14/03/2006); “Bussi” en Diario *Página 12* (01/11/2006); “Eloy Martínez le ganó un juicio a Bussi” en Diario *Perfil* (31/10/2006), entre otras fuentes.

<sup>115</sup> Luego de la muerte de Tomás Eloy Martínez, el citado autor publica una extensa investigación periodística titulada *Los mendigos y el tirano. La emboscada de los vagabundos en Tucumán* (2011).

venga a modificarlas o a reemplazarlas radicalmente por otras formas.  
(2001, p. 96)

Entonces, un modo de comprender los procesos de cristalización de la subalternidad de los cuerpos “excedentes” o “indeseables” es mediante la cadena de significaciones históricas que los dictadores han instituido sobre estas representaciones de alteridad. Desde esta lógica, las investigaciones de Lola Proaño-Gómez (2002) han demostrado algunas figuraciones o modalidades de expresión de la otredad instaurada por los posicionamientos del poder totalitario, en particular desde las prácticas y discursos objetivados por la autodenominada “Revolución Argentina” (1966-1973). Por ejemplo, la citada autora expone las estrategias de control y sujeción de la Nación a través de su feminización, ya que esta metáfora reproduce ciertos tópicos autoritarios relacionados con los dogmas cristianos, asociados con la pasividad, la sensibilidad y el *pathos* (p. 138). Así, el discurso patriarcal de los dictadores posiciona a esta nación feminizada como una joven virgen, pasiva y receptora, a la que los “padres” y “guardianes” del orden, la espiritualidad y los valores del Estado deben cuidar, proteger y educar. A partir de esta retórica opresora, la cual se expande y diversifica a través de sus variados arquetipos paternalistas, Proaño-Gómez analiza los discursos de la resistencia cultural, pues en las respuestas de la oposición también se desarrolla una figuración feminizada de la nación, aunque en este caso el cuerpo/mujer no es fertilizado por el *pater familias*, por el contrario, estas fracciones progresistas lo conciben “como un cuerpo violado y devorado por los agentes de la normalización económica, y localizan la enfermedad y la desintegración en el Padre y en los representantes de los grupos que eventualmente lo apoyan” (p. 100).

Este imaginario social instituido –sedimentado en los años de represión y terrorismo estatal– es considerado un patrimonio o legado inherente a la “argentinidad” (p. 79) y, por ser tal, devela una de las modalidades del esencialismo nacionalista y sus correlativas formaciones de alteridad “residual”. Este tradicionalismo sustancialista ejerce sobre las subalternidades un complejo proceso identitario, el que ofrece a las prácticas simbólicas regionales un notorio desafío: deconstruir –según sus propias condiciones territoriales– este modo ser dominante, prefijado y apriorístico en nuevas y dinámicas configuraciones culturales e intersubjetivas. Las referencias periodísticas y los datos sociológicos indicados al inicio de este subcapítulo dan cuenta de la solidificación de estos constructos de otredad durante el llamado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983) y sus posibles resemantizaciones durante los años posteriores, pues, en las representaciones imaginarias de una Nación feminizada anidan y

despliegan, por ejemplo, la alteridad de un otro-enfermo, un otro-desclasado, un otro-demente o, como hemos particularizado en este ensayo, un otro-residual. En otros términos, esta gramática sobre los cuerpos excedentes e indeseados posee una sólida pregnancia socio-simbólica, con proyección histórica hacia las fases posdictatoriales, dado que en las regiones que estudiamos esta lógica imaginaria afianza su capacidad para sistematizar imágenes a partir de los principios de autopoiesis, autorregulación, transformación innovadora y recreación (Wunenburger, 2008, p. 17), elementos que nos ayudan a explicar y comprender su *locus* de enunciación poético-diferencial y territorial.

Por consiguiente, Carlos M. Alsina configura en su obra *Limpieza* una representación imaginaria del otro-residual que responde poéticamente a este “imaginario social instituido” y, además, asume una posición estética de denuncia hacia las políticas del terrorismo de Estado, en tanto los cuerpos-basura de los mendigos, locos y desahuciados desterrados de la vida urbana tucumana condensan en su figuración a los “desaparecidos”, dado que integran el ominoso entramado de los cuerpos excedentes, sucios, peligrosos y, por lo tanto, “aniquilables”.<sup>116</sup>

En *Limpieza*, la asepsia comunitaria de los otros-residuales es, como ha señalado su autor, un dispositivo metafórico que adopta una determinada *poiesis* y, desde allí, aporta a las matrices de una “voluntad de otredad” regionalizada. Por su referencialidad historiográfica con notoria funcionalidad inventiva o heurística, por su confianza comunicativa y por determinados recursos de verosimilitud planteados en la composición de los personajes, esta dramaturgia se inscribe en las lógicas del “realismo reflexivo”, aunque asociado a la variante del llamado “realismo reflexivo híbrido” (Pellettieri, 1997, pp. 114-115), esto es, una forma teatral experimentada en el campo escénico de Buenos Aires durante los años ’70, en la que las reglas poéticas convencionales se fusionan con procedimientos del realismo existencial, la estética brechtiana y el teatro del absurdo. Puntualmente, en el caso de *Limpieza*, podemos observar algunos recursos de estilización épica y/o grotesca, tal como lo comentaremos a continuación.

De este modo, la obra reanima dramáticamente la deportación y el desamparo de Manix, Pacheco, La Muda, Satélite, Julito, Rueditas, La Alemana,

---

<sup>116</sup> Utilizamos este término haciendo paráfrasis del decreto S 261/1975 del Poder Ejecutivo Nacional en el que, a partir del 05 de febrero de 1975, se autoriza al ejército a ejecutar operaciones militares en la provincia de Tucumán, con el fin de “neutralizar y/o aniquilar” a los “elementos subversivos” radicalizados en la región. A la luz de los procesos históricos posteriores, este documento es considerado por diversos investigadores como una huella o indicio evidente de la apertura del Terrorismo de Estado, con foco en el NOA. Para conocer el citado decreto, véase: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-261-1975-210287> [consultado el 07/11/2020].

Plaza, Perón y Vera, es decir, los diez mendigos y dementes que son arrojados desde un helicóptero a un monte desolado. Siguiendo el esquema ficcional de los textos realistas reflexivos, la acción dramática está organizada en un solo acto, aunque con algunos cortes o rupturas elípticas. A su vez, este diseño responde al modelo de “comienzo”, “enlace”, “desarrollo” y “desenlace” que Osvaldo Pellettieri (1997, p. 120) ha descrito en su teorización, sin embargo, no hallamos el recurso de la “mirada final” como un artilugio de síntesis o anticlimax.

Las dos primeras secuencias, entendidas por nosotros como comienzo y enlace hacia el desarrollo, contemplan la confusión de los personajes ante la desidia experimentada por la expulsión y, desde este desasosiego, su posterior toma de decisión: caminar sin rumbo hacia a un lugar incierto con el propósito de salvarse. En el desarrollo de esta acción isotópica, los personajes ensayan diversas salidas y/o respuestas ante lo siniestro de la experiencia, hasta su desenlace, en el que la muerte de casi todos los personajes alcanza un grado mayor de inhumanidad, pues únicamente sobreviven los personajes Plaza y La Muda, el primero por ser de “buena familia” y por no tener la racionalidad necesaria para comprender lo sucedido, la segunda porque su mudez la torna menos peligrosa y, además, “sirve para distraer a los muchachos” (Alsina, 2006, p. 94). Por ende, la condición de sujetos “excedentes” es ratificada, incluso, a quienes se les permite sobrevivir, esto último, en el encuadre de una notoria impunidad institucionalizada.

Como ya señalamos, este régimen ficcional sobre los “nadies”<sup>117</sup> – identificados y nominados como tales por el régimen dictatorial– asume la gramática del realismo reflexivo como plataforma estética para su reconfiguración. Esta opción artístico-procedimental se empalma en el Noroeste argentino con una tensión poético-territorial: las reapropiaciones de recursos y tópicos de esta tradición teatral rioplatense y, desde allí, las correlativas estrategias de “lugarización” (Palermo, 2012) de esta “selección y reselección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada” (Williams, 1994, p. 174). Es decir, el realismo reflexivo forma parte de las “tradiciones selectivas”<sup>118</sup> que integran la pluralidad de praxis teatrales del NOA y, por esto, nos interesa puntualizar qué procedimientos de la vertiente “híbrida” son poéticamente solidarios con los

---

<sup>117</sup> Nos remitimos a la acepción literaria de los otros-residuales propuesta por Eduardo Galeano en su poema “Los nadies”, publicado en *El libro de los abrazos* (1989).

<sup>118</sup> En investigaciones previas, hemos definido y analizado la emergencia del realismo reflexivo en el NOA a partir de la dramaturgia de Oscar R. Quiroga, puntualmente, a partir de su obra *El inquilino* (1974). Para profundizar en estos ejes, véase Tossi (2011).



fundamentos de valor que Alsina busca desplegar en su dramaturgia. Para avanzar en este sentido, a continuación describiremos los atributos de la “reproductividad en acción” (p. 172) de esta orientación dramatúrgica en las coordenadas territoriales del noroeste, reanimados para la representación del otro-residual. A saber:

I) A partir de la secuenciación descrita, en *Limpieza* reconocemos la caracterización antitética de los personajes como un recurso del realismo reflexivo híbrido (Pellettieri, 1997, p. 121), puesto que el énfasis de los rasgos patéticos o triviales de los “desechados” funcionan, por un lado, como “efecto de realidad” y, por otro, como una “trivialidad deliberada” frente al horror de lo vivido. De este modo, en la mayoría de las secuenciaciones los locos buscan –paradójicamente– un argumento racional a su infortunio, por ejemplo, a través de un alegórico cuestionamiento: “¿qué habremos hecho?”. En este plano, el *gestus* grotesco se consolida buscando respuestas a dicho interrogante: el culpable podría ser Julito porque “le ha tocao el culo a una estudiante” (Alsina, 2006, p. 73), o podría ser Vera que se animó a pedirle dinero al gobernador, o también La Alemana que se dedica a criar perros como si fueran sus hijos o, quizás, el motivo de la expulsión fueron los juegos exhibicionistas de Ruedita, a quien se lo acusa diciendo: “. . . cuando tenís ganas de mear te lo sacás en el mercao y le decís a las viejas: Vea que banana que tengo señora.” (p. 73). Asimismo, el interrogante citado reproduce un conocido ideograma de la etapa dictatorial, aludimos a la respuesta acomodaticia que ciertos sectores reaccionarios promovieron ante la muerte y la desaparición de personas: “algo habrán hecho”. No obstante, en el caso de *Limpieza* se revierte o transpone el orden enunciativo de esta proposición para dar cuenta de su naturalización, al ubicarla en la propia voz de las víctimas: “¿qué habremos hecho?”.

II) Otro de los procedimientos observables del realismo reflexivo es la función inventiva aplicada al referente histórico (Pellettieri, 1997, p. 114), vale decir, la competencia heurística que tiene el dramaturgo para crear presuposiciones lógicas y semánticas que dan cuenta de un universo común compartido entre lo artístico y el mundo circundante. En este caso, por ejemplo, podemos argüir la recreación de los vínculos intersubjetivos entre los mendigos y dementes ampliamente conocidos por los habitantes de la ciudad de S. M. de Tucumán, así como la relevante función actancial atribuida al helicóptero a lo largo del relato,<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> La gran mayoría de las fuentes plantean que el desalojo y destierro se realizó el 14 de julio de 1977, en camiones militares que cruzaron la ruta nacional 38 hasta el límite con la provincia de Catamarca. Por esto, la opción inventiva del helicóptero y su capacidad connotativa argumentan a favor de este recurso.

el cual genera una ilusión de contigüidad entre lo real y la escena (Dubatti, 2009, p. 38), dado que desde el “Operativo Independencia” y durante toda la dictadura militar, la presencia hiperactiva y sistemática de los helicópteros en el territorio tucumano operaron como símbolos del poder antisubversivo y del control autoritario sobre los sujetos, naturalizándose y arraigándose en la vida cotidiana de los ciudadanos. Su ensordecedor e intimidante sonido formó parte del imaginario social instituido sobre los cuerpos. Con esto, Alsina construye un “efecto de lo real” que actúa como un código comunicacional y geocultural específico entre los lectores/espectadores nortños.

III) En correlación con lo anterior y, siguiendo los aportes de Pellettieri, una de las reglas obligatorias del realismo reflexivo y de sus variantes es el “encuentro personal” (1997, p. 120) en el diseño de la intriga. Desde esta perspectiva, la obra en estudio cumple con este recurso ficcional y estético, dado que el desarrollo del conflicto sólo es posible mediante los cruces, reciprocidades y diversos posicionamientos asumidos por los personajes en plena interacción, los que ejercen –por la funcionalidad heurística planteada– como basamento metafórico para una determinada evaluación del mundo. De este modo, la acción dramática transita por diversos planos: la solidaridad, el crimen y el sacrificio, la sexualidad como contrapunto del dolor, la resignación fundada en un cariz religioso, entre otros. Así, Pacheco funciona como “personaje embrague”, esto es, otro recurso operativo del realismo reflexivo que aporta al desarrollo de la acción tendiente a ratificar la tesis. Por ejemplo, dice: “PACHECO: ¿Sabé lo que pasa? Que nosotros pa’ la gente somo pior que animale, porque si encuentran un perro tiraio en la calle lo levantan y lo llevan pa’ la casa, pero a nosotros... [...] Algún día se van a enterá lo que está pasando” (Alsina, 2006, p. 92).

IV) En efecto, al igual que otras variantes canónicas del realismo, *Limpieza* elabora una específica predicación evaluativa sobre el mundo circundante, en este caso, al reflexionar sobre las relaciones de poder y sus modos de reproducir las formaciones autoritarias de alteridad. Las diversas interacciones entre los personajes develan el imaginario social instituido del otro-residual y su raigambre comunitaria mediante reconocibles *habitus*, entendiendo por tales a los esquemas de acción y de percepción que los cuerpos han interiorizado (Bourdieu, 1988, p. 135), es decir, un proceso de reproducción cultural en el que lo institucional se hace carne. Por ejemplo, el personaje Pacheco, desde su condición marginal y simétrica respecto de las otras víctimas, asume –a través de la violencia física o reflexiva– una posición de fuerza superior y dominio sobre los demás, incluso, hasta el límite de asesinar a Rueditas para exponer su supuesto poder. Con apoyo

en este recurso se desarrolla la tesis realista de la obra, al reconocer las retículas del terrorismo de Estado como mecanismos de complicidad deliberados, en los que se reproducen los vínculos dictador/víctima en múltiples esferas y niveles. De este modo, casi como en la parábola hegeliana del amo y el esclavo, la dialéctica del poder deviene en una síntesis: los personajes de la obra, aunque identificados socialmente entre sí, llegan a matarse unos a otros o, también, a autocondenarse frente a los represores por la imposibilidad de romper ese *habitus*. Por consiguiente, ante el desenlace trágico y la valoración crítica sobre este “pasado presente”, el lector/espectador puede preguntarse: ¿cómo deconstruir estos esquemas de comportamientos hegemónicos que son conservados y reproducidos como constructos formantes de identidades culturales?<sup>120</sup>

V) Entre los diversos procedimientos de hibridación que *Limpieza* propone, se destaca la estilización<sup>121</sup> de una “muerte bella” como efecto de extrañamiento. Por ejemplo, ante el progresivo fallecimiento de los personajes, ya sea por las ráfagas de ametralladoras que caen desde los helicópteros militares o por la propia violencia ejercida entre los mendigos, el autor y director del montaje plantea una estilización de la violencia, con recursos épicos que hacen de lo familiar algo extraño y desnaturalizado, con esto, nos acercamos a la lógica del distanciamiento brechtiano. En lo particular, nos referimos a la utilización de música de ópera interpretada por niños, acompañada por el despliegue corporal de los actores según el formato de la “cámara lenta” en un espacio vacío, con iluminación de claroscuros y, además, con las voces en off de los represores que funcionan como contrapuntos actanciales.

VI) Las estilizaciones de la acción se entrelazan con lo que podríamos entender como una refuncionalización del “mundo al revés”, asociado con el realismo grotesco bajtiniano. Desde este punto de vista, la obra muestra en su desarrollo argumental una incipiente reactivación del mundo dado vueltas, tal como Bajtin (1994, p. 16) lo define para el universo del carnaval y de las “Fiestas de los Locos”, esto es, la inversión de una lógica original o la reafirmación de una contradicción

---

<sup>120</sup> Esta formulación ideológica, en el que se plantea la impugnación a un *habitus* que permite la continuidad de fundamentos sociopolíticos autoritarios, operó de manera activa en la cultura tucumana durante mucho tiempo, incluso hasta los años ‘90, cuando el genocida y dictador Domingo Antonio Bussi llegó a ser nuevamente gobernador de la provincia, pero elegido democráticamente. En ese contexto, la dramaturgia de Alsina funcionó como una estratégica acción de resistencia estética y política ante la insostenible reproductividad de este esquema de pensamiento, con obras tales como *El sueño inmóvil* (1996) o *La guerra de la basura* (1999). Este lineamiento será retomado en el estudio de casos del capítulo 4.

<sup>121</sup> Apelamos a la noción de estilización propuesto por Pellettieri (1992) en sus teorizaciones sobre el realismo reflexivo, esto es, la incorporación convencional al modelo de un “sentido ajeno” que, básicamente, se enlaza con aspiraciones propias del autor y con una funcionalidad alternativa a la ilusión realista.

por medio de una parodia, una deformación irónica u otro recurso que dé cuenta de lo real subvertido.<sup>122</sup> Entonces, *Limpieza* posee aires de familia con este procedimiento de la cultura popular, aunque –vale la aclaración– no plantea la alteración del orden axiomático del mundo como en una farsa modélica. Por el contrario, sin violentar la matriz de su intriga realista busca elaborar una parodia del poder subversivo de las individualidades degradadas, al recrear diferentes situaciones en las que los “locos” protagonistas –por las instancias de reproducción del *habitus* ya explicitado– juegan a asumir posiciones de control o dominación, aunque insistimos en su refuncionalización, pues sólo se manifiesta como instancia lúdico-verbal ante lo horroroso, por ejemplo: se plantean qué acciones harían cada uno de ellos si fueran Presidente de la Nación, Obispo, Director de un hospital psiquiátrico, Comandante en Jefe del Ejército o, incluso, si crearán el partido político de los “Minorados” o que el “loco Perón” llegara a ser el verdadero Perón. Así, lo real insoportable se ironiza y genera un provisorio ámbito de fortalecimiento intersubjetivo para un abatido *sot* norteño. En el marco de esta lúdica e ilusoria inversión de lo dado, afirman:

PERÓN: ¡¡Muchachos, muchachos!!, el día que yo sea Presidente vamo a hacé una cancha de fulbo en la Plaza Independencia... un arco va a dar espaldas al Bar Colón y el otro a la Catedral. Ahí van a estar los vestuarios, adonde atienden los curas, en esos kioskitos de madera...

JULITO: ¡Pará! ¿Y la Casa de Gobierno?

PERÓN: ¡Ahí va a ser la tribuna oficial con un palco pa' mí, qué mierda! ¿Han visto los naranjales que hay? Bueno, esos van a ser pa' que se trepen los negros.

MANIX: ¿Y qué va a hacé con la Estatua de la Libertá?

PERÓN: La vuá sacá pa' la mierda, si no sirve esa. La podimo llevá a la Terminal de Onibus pa' que sirva panchuques [...]

PACHECO: Si yo sería presidente le metería estufa a todos los zaguanes. ¿Sabí de calentito que dormiríamos? [...]

MANIX: ¡Dejá de hablá macana! Los presidente son de Buenosaire. Tení que irte pa' ahí si querí sé presidente.

JULITO: ¡Qué Buenosaire ni Buenosaire!, yo vua poné la Casa de Gobierno en el Barrio Echeverría, ya va a vé. Le vua meté foquito de todos los colores: verde, rojos, amarillos, azules, pa' que quede bien divertida. (Alsina, 2006, pp. 78-79)

VII) La alternancia de las reglas obligatorias del realismo reflexivo con recursos de otras estéticas teatrales, evidenciada en el “intercambio de procedimientos” (Pellettieri, 1997, p. 130) como operación central, le permite a Alsina configurar su dramaturgía en un específico *locus* de enunciación poético-regional, tomando

<sup>122</sup> Un referente histórico de este recurso estético es, como dijimos, la “Fiesta de los Locos” que se realizaba en las comunidades medievales, en la cual, hasta su prohibición en 1450, se designaba paródicamente como obispo a un *sot*, personaje tonto, demente, misterioso y representante de lo residual en aquel contexto.

como fundamento de valor la denuncia y desnaturalización de los mecanismos de reproductividad del otro-residual, incrustados y sedimentados en la praxis cultural tucumana como un imaginario social instituido. Por consiguiente, la pieza en estudio no redundaría en la composición de un sujeto mediocre o inactivo que busca concretar su identidad<sup>123</sup> (p. 120), así como la impugnación al pensamiento inflexible y acomodaticio de los sectores medios o medio-altos no se funda en el modelo milleriano de la responsabilidad individual y la causalidad social, entre otros procedimientos ausentes. En el caso de *Limpieza*, su producción de sentido sobre lo real histórico y circundante se erige sobre por la consistencia o el espesor de dos componentes asociados a la territorialidad de la acción y los sujetos: primero, los realemas topográficos –especialmente, urbanos y suburbanos– que le garantizan al lector/espectador una objetiva e inmediata articulación entre hábitat y referencialidad; segundo, los realemas lingüísticos, cuya formulación mimética remiten a la sintaxis y a la fonología de los regionalismos populares, ambos elementos claramente observables en la cita textual anterior.

Estos componentes se anudan a la “tradición selectiva” del realismo reflexivo norteco, fundada en los esquemas de reapropiación de la poética rioplatense que Oscar R. Quiroga desarrolló en el campo escénico tucumano a partir de 1974 con su obra *El inquilino* y las posteriores fases de hibridación con el grotesco, en obras tales como *El guiso caliente* de 1979 (Cfr. Tossi, 2011, pp. 439-501). Quiroga fue maestro y director teatral de Carlos M. Alsina en sus años de formación, entonces, en el entrecruzamiento productivo de estos intereses estético-ideológicos reconocemos un grillete genealógico, alternativo y territorial, que ayuda a comprender los mecanismos de “lugarización” (Palermo, 2012) descritos en *Limpieza*, según las reanimaciones de esta corriente dramática en el NOA.

En suma, esta red poética permite bosquejar un semblante del otro-residual según sus particulares coordenadas norteceras, un rostro dramático figurado en la abyección institucionalizada de los indeseables por entorpecer el “orden” del dictador; en la resignificación higiénico-fascista de la “limpieza” del espacio homogeneizado; en la repugnancia corporal del otro-basura que, incluso, los hermana con la tradición clásica sobre estas formaciones de otredad: desde Filoctetes y su referencia al *pharmakos* antiguo, pasando por el ya comentado *sot* francés, hasta el extenso y ominoso reservorio de parias que la escena latinoamericana ha configurado durante el siglo XX. En función de esta

---

<sup>123</sup> No obstante, podemos inferir –aunque con otro perfil– la formulación de un sujeto inadaptado o desintegrado de las estructuras sociales, aquí expuesto en la figura del otro-residual.

gramática, *Limpieza* construye –por su histórica situación de enunciación– diversos niveles de semiosis respecto del terrorismo de Estado, objetivados en la figuración de alteridades norteñas como parte de una Nación mutilada, de una tierra violentada, del que sólo nos queda un grito seco y desgarrador, tal como lo hace el personaje La Muda al final de la obra.

A partir de este análisis, podemos avanzar en el punto nodal formulado, dado que en la dramaturgia de Alejandro Finzi<sup>124</sup> hallamos nociones y posicionamientos poéticos que contribuyen a esta lectura interregional sobre los otros-residuales. Un modo de ingresar a estos entrecruzamientos es por medio de su obra *Bairoletto y Germinal* (1995). En este caso, el personaje Doble Faz define a la citada formación de alteridad diciendo:

Son éstos. Están en todas partes, con el mono al hombro. Sucios. Duermen en cualquier lugar. Arrastran sus familias. Se alimentan de basura. Estafan y no tienen principios, ni educación. No trabajan y no les importa buscar trabajo. Viven de los demás. Y si no trabajan, es porque no quieren. Cuando tienen un peso, se lo chupan. Van al hospital para que los atiendan gratis. Rompen todo. Comen con las manos. No se lavan, no se bañan. Tienen una cáscara de mugre. Son dejados. Viven rodeados de animales, son animales.

*Doble Faz toca su campanita.*

Son esos, los crotos, los desocupados. Prometen, piden, mienten. Qué se hace con gente así. Por mis hijos, lo digo. Qué hago. Pasan, les doy algo, un pedazo de pan, cualquier cosa; pero, a todos no se puede. Lo que hay que hacer es encontrar una solución, de una vez y para siempre. Cuando vea uno, no se acerque. Denúncielo, simplemente eso. Y nosotros nos ocupamos. (Finzi, 2013, p. 356)

Al igual que la voz dominante representada en los anuncios periodísticos tucumanos de 1975 –citado al inicio de este subcapítulo– o en la inversión subjetivo-enunciativa de lo naturalizado expuesto en *Limpieza*, a través del interrogante “¿qué habremos hecho?”, la figuración planteada por Finzi se suma y anuda a la pregnancia de ese imaginario social institucionalizado sobre el otro-

---

<sup>124</sup> Alejandro Finzi nació en la ciudad de Buenos Aires en 1951, realizó sus estudios universitarios en Letras en la provincia de Córdoba y, en 1984, se radicó en la ciudad de Neuquén, su actual lugar de residencia. En el año 2004, se doctoró en la Université Laval de Québec. Actualmente, ejerce como Profesor Titular en Literaturas Europeas en la Universidad Nacional del Comahue. Desde esta actividad académica ha publicado decenas de artículos teóricos y ha compilado libros de crítica y análisis literario y teatral. Ha sido miembro fundador del grupo teatral Río Vivo de Neuquén y sus obras dramáticas se han estrenado en distintos países de América, Europa y África. Por estos singulares marcos de consagración y divulgación, sus textos se han traducido a siete idiomas. Entre sus numerosas creaciones dramáticas, podemos mencionar: *Viejos hospitales* (1983), *Molino rojo* (1988), *Aguirre, el Marañón o La leyenda de El Dorado* (1989), *Martín Bresler* (1993), *La piel* (1997), *Patagonia, corral de estrellas o el último vuelo de Saint-Exupéry* (1999), *Voto y madrugada* (2002), *Primavera, 1928* (2007), entre otras. Asimismo, por estas producciones ha recibido múltiples premios y distinciones nacionales e internacionales, por ejemplo, Diploma de Mérito Konex 2014 área Letras; Premio a la Trayectoria Teatral 2018 (región Patagonia) por el Instituto Nacional del Teatro; Premio Argentores 2019, entre otros.

residual, el cual por su condición de individuo excedente, sospechoso y perturbador del “orden” y la “limpieza” estipulado por las estructuras autoritarias exige –como dice el personaje indicado– “una solución”, esto es, sin eufemismos, el devenir de la exclusión, reclusión o abyección anteriormente documentado.

Cuando Finzi otorga voz al personaje Doble Faz y enuncia esta proposición estética del otro-residual en 1995, su dramaturgia ya tenía como acervo un conjunto estable de representaciones sobre esta forma de subalternidad. Así, en los textos de *Viejos hospitales* (1982), *Extranjeros o Elena, de Guadalupe* (1983), *Barcelona 1922* (1985) y *La piel o la vía alterna del complemento* (1991), hallamos composiciones sobre la exclusión institucionalizada de una madre pobre y su hijo muerto, o las tensiones abyectas en las figuras de los inmigrantes o exiliados, así como la reclusión de las corporeidades subyugadas por su condición de vejez o enfermedad. Paralelamente a la cristalización y esencialización que el personaje Doble Faz realiza de estos perfiles de otredad en clave patagónica, en el NOA el dictador Antonio Domingo Bussi –la cara visible de la “limpieza” de los mendigos y dementes ficcionalizada por Alsina– ganaba las elecciones democráticas en la provincia de Tucumán, esto último, como un signo palmario de la sedimentación y ratificación del imaginario social instituido que, en ese contexto, seguía ofreciéndole a la ciudadanía orden e higiene social.

Por consiguiente, nos interesa abordar este punto nodal mediante el primer texto dramático que Finzi inscribe en esta red de alteridades históricas. Tal como argumentamos al inicio, nos referimos a *Viejos hospitales* y, con esta selección, replicamos el interrogante-motor esbozado en el análisis de *Limpieza*, esto es, qué estrategias poéticas utiliza este autor en la configuración teatral de los otros-residuales.

Finzi escribe *Viejos hospitales* en 1982, durante una estancia en la ciudad de Nancy (Francia). Al año siguiente se radicará en la provincia de Neuquén y, paralelamente, esta pieza teatral comenzará un largo recorrido de estrenos y traducciones, tal como lo hemos comentado en páginas anteriores.

En términos de estructura textual y ficcional, la obra se presenta como un extenso monólogo, cuya voz principal es una madre con su pequeño bebé en brazos, quien en plena madrugada se encuentra sentada en un banco de una plaza pública frente a un hospital estatal, con el fin de obtener el primer turno médico y, de ese modo, lograr que su hijo reciba la urgente atención sanitaria que necesita. En esa desolada espacialidad, enmarcada por las últimas horas nocturnas, el lento despertar de los pájaros o los primeros signos de una

urbanidad que comienza su rutinaria y veloz cotidianidad, duerme a pocos metros de la madre –en otro banco, cubierto de viejos y sucios papeles de diario– un vagabundo o linyera, el cual será para la mujer un permanente núcleo de referencia y de anclaje en lo real circundante.

En función de esta trama, podemos plantear un primer reconocimiento: la caracterización del otro-residual enunciada por el autor en *Bairoletto y Germinal* puede leerse, consecuentemente, como un ideologema que transita entre *Viejos hospitales* y la pieza teatral de 1995. Vale decir, se ratifica a la figuración del “croto” como una urdimbre estético-subjetiva, pues convierte a esta configuración en un fundamento de valor “radicante” (Bourriaud, 2018, p. 59). A la razón de este dato, analizaremos las estrategias dramáticas de *Viejos hospitales* en la representación de esta alteridad.

La citada obra desarrolla una voz-hablante única o dominante (la madre), sin embargo ella rememora, comunica, reflexiona o interroga en función de otras voces. Por ende, tal como hemos indicado en el estudio de *Rosas de sal* de Jorge Paolantonio o en *Es bueno mirarse en la propia sombra* de Luisa Calcumil, concebimos al monólogo como un relato interactivo y con notoria potencialidad intersubjetiva, independientemente de la condición de unipersonal o de la direccionalidad del diálogo. En este caso, se plantean múltiples interlocutores con voces latentes, es decir, voces que poseen fuerza actancial, pero estos emisores no alcanzan una capacidad de locución completa o integral en escena. Estos interlocutores latentes están presentes (hijo, linyera) o ausentes (médico, enfermera, amiga, ex esposo) y, por su alternancia en las situaciones de enunciación, la obra obtiene un tempo-ritmo dinámico e intensamente ambiguo en los planos de acción y producción de sentidos. Esta dinámica en las situaciones de enunciación, sostenida por la monologante, puede describirse tomando como ejemplo una cita textual o recorte de una secuencia dramática, la cual permitirá observar la interactividad de la Madre con las “voces-otras”, siendo esas líneas de fuerza las que representan las formas de exclusión, sojuzgamiento y denigración que la mujer debe soportar. Entonces, a continuación, transcribimos sin cortes ni elipsis una secuenciación dramática para ejemplificar los diversos giros de locución presentes y para dar cuenta de su singular ordenamiento. A saber:

|  |   |
|--|---|
| Cita textual, LA MADRE (Finzi, 2013, p. 42):                 | Los “otros” referenciales o interlocutores latentes presentes en la secuencia dramática:        |
| <i>Allá, ésa que viene. Eh, ¿vendrá para acá? Que venga,</i> | El diálogo contiene una interrogación a sí misma, en función de observar su entorno y, al mismo |



|   |   |
|---|---|
| <p><i>va a ser el segundo turno.<br/>Después de mí.<br/>No. Sola.<br/>Dio la vuelta. Cruza.<br/>Mujeres solas. De madrugada.<br/>Mujeres sin hijos enfermos.<br/>Y la madre de ese hombre, ahí.<br/>Y el hombre, ¿se acodará?</i></p>   | <p>tiempo, de escuchar los murmullos del linyera mientras duerme.</p>   |
| <p><i>-"Empezó que no quería dormir. Después la fiebre, sí. Era la fiebre. Tenía que ser eso lo que no lo dejaba dormir. Le quemaba la cabeza."<br/>-"Hace cuánto empezó con la fiebre."</i></p>  | <p>Sin nexos o conectores dramáticos o lingüísticos, el personaje pasa del diálogo anterior al imaginario y futuro cuestionario del médico frente a su hijo enfermo. Este pasaje significa el primer corte o giro locutorio en una misma secuenciación.</p> |
| <p><i>Me acuerdo, cuando me lo dieron, esas manitas. Esos puñitos.<br/>-"Va a ser mejor que lo perdás."<br/>-"¿Perderlo? ¿¡Perderlo!?"</i></p>  | <p>Nueva ruptura en la lógica y continuidad racional del diálogo, con el pasaje a una reminiscencia dolorosa: el reclamo de un aborto por parte de su ex-marido.</p>  |
| <p><i>Esa carita, ah.<br/>Después te llevé, me fui, esa mañana. Y él te vio.<br/>Carlos.<br/>Este hospital es más grande que la maternidad, parece.<br/>La maternidad, más grande que esta plaza.<br/>Antes, me gustaba salir. Que él me dijera que demos una vuelta. ¿Te acordás que salíamos?</i></p> | <p>Tercer giro locutorio y cambio de interlocutor latente. En esta microsecuencia se fusionan el pasado con el presente.</p>  |
| <p><i>Ya deberá estar por llegar el personal de la mañana:<br/>-"¿Qué quiere?"<br/>-"Quiero el primer turno. A la que espera más le toca el primer turno."<br/>-"Pase, el primero."<br/>-"Soy yo".</i></p>  | <p>Cuarto giro locutorio, en este caso, se evidencia un tránsito hacia el futuro, con un diálogo hipotético con una enfermera, en el que se expresa la ilusión por el mérito de obtener la atención inmediata para su bebé.</p>                             |
| <p><i>Ah. Sigue dormidito. No se mueve, chiquitito. De cansado, que no se mueve.</i></p>  | <p>Quinto giro de locución, siendo el receptor latente el niño en sus brazos. Renegación de la muerte del bebé.</p>   |

En suma, como se evidencia en esta cita textual y en su decodificación interactiva, el monólogo se estructura mediante un procedimiento invariable, al que podríamos denominar "lógica de locución a saltos", con la presencia de fragmentos discursivos que se superponen unos con otros en función de los giros o pasajes hacia los interlocutores latentes diferenciados. Es pertinente resaltar que esta lógica a saltos en la producción de la voz-hablante central es, como ya indicamos, la matriz del ritmo escénico proyectado en el texto y, a su vez, el

recurso mediante el cual se construye un horizonte de sentido no lineal, abierto y con densidad simbólica, que ubica al lector/espectador en una atmósfera de imágenes, palabras y posibles referencias históricas sin contigüidad racional, o sin conexión directa o unívoca entre los fragmentos dialogados.

Esta apertura en los horizontes de sentido, según nuestra lectura de *Viejos hospitales*, puede fundamentarse a partir de otros componentes estructurales del relato.

La pieza no posee divisiones en actos, escenas u otro tipo de secuenciación, pues su autor no ha planteado notaciones dramáticas relevantes a nivel textual, salvo seis sucintas y específicas didascalias para el desarrollo de la acción. Sin embargo, siguiendo las tipologías de los diálogos producidos por la interacción de la voz-hablante en escena, podemos reconocer numerosos “intervalos expresivos” – así definido por el propio Finzi en la acotación inicial de la obra (2013, p. 37)–, los cuales se distinguen por el vínculo comunicacional con los interlocutores latentes ya comentados en el cuadro anterior y, a su vez, por la yuxtaposición de los tres planos temporales: a) el presente, observado en la situación de espera para ingresar al hospital y la progresiva negación de los signos físicos que dan cuenta del fin trágico de su hijo; b) el pasado, expresado en las numerosas experiencias históricas y subjetivas que demuestran la marginalidad o exclusión social de la madre y del niño, es decir, antecedentes que explican de manera parcial e incompleta su configuración como un otro-residual; c) el futuro, manifestado en las acciones y reacciones de agentes individuales o institucionales, quienes sólo responden al desesperante estado de la mujer con mayor humillación.

En resumen, la superposición en los planos temporales consolida la ambigüedad en los efectos de significación del relato, por ejemplo, al evitar la formación retórica de alegorías u otras unidades de sentido estables o uniformes, las cuales eran –en la escena política de los años ’80– recursos convencionales. En efecto, esta decisión procedimental puede ser leída como una experimentación dramatúrgica en la primera fase histórica de la posdictadura regional, una etapa en la que –recordemos– sobreabundaban las tesis realistas o sociales sobre tópicos objetivistas como principal estrategia estética, tal como lo hemos demostrado con la obra *Limpieza* y su reapropiación del realismo reflexivo. Quizá, esta ruptura en la tradición dramática del período indicado, explica el rechazo que tuvo *Viejos hospitales* en los circuitos teatrales capitalinos, una confrontación estilística que el propio Finzi comenta diciendo:

“Viejos hospitales” es, entre mis obras, la más puesta y más traducida, la que más camino ha recorrido desde su estreno en Metz, en 1983 [...] Escribí la obra en la biblioteca municipal de Nancy y la imagen detonante fue, sin embargo, otra: la de una madre con su hijo combatiente, muerto.  
¡Cómo me la tiraron por la cabeza cuando volví a Argentina al año siguiente! Me decían que ese texto nada tenía que ver con el teatro. Grandes recomendaciones en nombre de una sacrosanta “estructura”.  
(Finzi, 2013, p. 10)

Además de los planos temporales descritos, otros componentes estructurales merecen nuestro análisis, puntualmente: el espacio y su connotación en las corporeidades degradadas, un eje de lectura que contribuye a ratificar los aportes nodales de esta obra a las macropoéticas con “voluntad de otredad”.

Respecto de la dimensión espacial, debemos subrayar una distinción operativa: mientras los grados de temporalidad se muestran multiplicados y yuxtapuestos, el espacio diegético en *Viejos hospitales* es único, centralizado y notoriamente referencial, lo que genera un quiebre en la concepción dialéctica de lo cronotópico, es decir, aquellas relaciones témporo-espaciales que se articulan como significado y significante, o expresión y contenido del relato (García Barrientos, 2012, p. 143). De hecho, la más importante acotación escénica presente en el texto de Finzi corresponde a la descripción del espacio, y lo hace en los siguientes términos:

La noche se va, un día de verano, en una plaza. Una plaza pobre, de árboles tristes, delante de un viejo hospital.  
En una esquina de la plaza hay tres bancos despintados. Sólo uno de ellos está ocupado: a todo lo largo, duerme un linyera. A su lado tiene un par de atados de ropa donde guarda todo cuanto le pertenece. De a ratos, agitado, pareciera que va a despertar pero, no: continúa durmiendo, y vuelve a cubrirse con su manta de hojas de diario.  
La madrugada se anuncia cuando a lo lejos se escucha el canto de un gallo.  
Entonces llega una mujer. Una mujer que lleva un chico en brazos, bien envuelto, bien abrigado. Llega lentamente, está cansada: ha andado mucho para llegar hasta all . Elige un banco y se sienta y descansa. Después busca entre sus ropas hasta que encuentra un trapo. Con él va secar de tanto en tanto, la frente del chico.  
Con el canto del gallo también llega, imperceptiblemente, el canto de los pájaros. (Finzi, 2013, p. 38)

A través de esta cita podemos observar que, mientras el tiempo diegético es deconstruido a través de la fragmentación y superposición discursiva de los planos del pasado, presente y futuro, a nivel espacial hallamos una objetivación de componentes corporales, evidenciados en la relación dialéctica que se establece

entre la institucionalización del “lugar”<sup>125</sup> –plaza pública frente a un viejo hospital estatal– y los cuerpos presentes de los otros-residuales, resultantes –entre otros factores– de la praxis política cristalizada. Así, inferimos que la oscuridad desfalleciente y la tristeza de los árboles, circunscriptos en una zona suburbana pobre, olvidada y vetusta, es el ámbito propicio para arraigar o ensamblar a los tres cuerpos presentes (madre, niño y vagabundo) en las lógicas de ese imaginario social instituido, pues sobre ellos recaen las idénticas o simétricas adjetivaciones de pobreza, marginalidad e invisibilidad implementadas por los discursos de la desidia y el autoritarismo.

En efecto, la madre, el hijo y el mendigo complementan –con el desasosiego de sus corporalidades– la degradación y residualidad del espacio, cuya principal visión en perspectiva –desde aquella esquina de la plaza detallada en la didascalía– es el “viejo” hospital, también definido por su ocaso o por estar poblado de gritos, dolores injustos y paredes sin luz. La connotación y transposición de lo espacial hacia los cuerpos excluidos se concreta en la vulnerabilidad de ambos tópicos:

Son viejos, los hospitales. Más viejos que la enfermedad, deben ser. Por eso será que no necesitan quejarse. Esperan que los demás vayan. Que una vaya y pregunte:

-“¿Es aquí donde sacan el dolor?”

- “El dolor no existe, ¿me oye? Los enfermos vienen aquí porque el dolor no existe.”

- “Vengan. Vengan todos. Que todos me muestren su enfermedad. Que todos me muestren eso que llevan adentro.” (Finzi, 2013, p. 46)

Por consiguiente, desde nuestra perspectiva hermenéutica, este esquema textual y ficcional expone –en correlación con los análisis de una “memoria herida” (Ricoeur, 1999) ya argumentada en apartados anteriores– un fallido “trabajo del duelo” sobre lo insoportable e inefable de la condición de ser un otro-residual; puntualmente, nos referimos a la malograda acción del reconocimiento y aceptación de la muerte de un hijo por hambre.

Lo insoportable e inefable en *Viejos hospitales* se observa en la imagen de la madre con el cadáver de su bebé en escena, en tanto ella no logra decodificar ese silencio e inmovilidad perpetuos en los que se ha sumergido su criatura, por el contrario, el torbellino de palabras y diálogos monologados y latentes constituyen un modo de acceder a lo irrepresentable u horroroso de esa situación, pero dicho

---

<sup>125</sup> La noción de “lugar” (territorio cosa, estable y unívoco) y su distinción con el concepto de “espacio” (constructo territorial practicado y atravesado por la dinámica de los sujetos históricos) será desarrollado en el capítulo 4.

intento es frustrado a lo largo de la obra. Esta negación –encuadrada en distintos condicionantes históricos y subjetivos– puede entenderse como un procedimiento poético de anagnórisis dilatada y postergada, en tanto la protagonista no puede –según los componentes de la dramaturgia aristotélica tradicional– realizar una *metabolé* o un reconocimiento de su condición funesta. De forma complementaria, este recurso estético podría ser leído, siguiendo las herramientas teórico-psicoanalíticas, como una instancia de “renegación” que no permite el ingreso al registro del “duelo”.<sup>126</sup> Estas condiciones se observan en la postura persistente de la madre ante los evidentes signos de descomposición del cuerpo de su hijo:

Tan dormidito que está. Ni se mueve. Cómo está de dormido, mi chiquito. Como si nada lo fuera a hacer despertar:  
-“Sáquele la ropa”.  
- “Sí, doctor”.  
-“Después de la fiebre tuvo vómitos, doctor”.  
Póngase acá, apoyadito, así: va a escuchar mi corazón y se va a dormir. El latido del corazón que le quita la fiebre. La calor ésa que se le sale de la cabecita se le va, como un animal fiero que se va perdiendo entre el pasto y no lo ves más. O se esconde.  
Pero ahora ya está mejor. ¿No? Debe haber sido la fiebre, nomás.  
Ni se mueve. (p. 45)

A su vez, este proyecto de significación se afianza en el desenlace del relato y en sus mediaciones político-historiográficas.

La pieza cierra con la partida de la madre hacia el hospital para que su hijo sea atendido, aunque –en términos de recepción– el lector/espectador ya conoce de forma subyacente el diagnóstico trágico que recibirá de los médicos. Con la salida escénica de la protagonista, el ejercicio de la acción dramática es continuado por el linyera, quien hasta ese momento había actuado de forma latente pero sin interacción directa con la mujer. Entonces, en ese espacio urbanamente yermo, aturdido e invadido por los cantos de los pájaros, el mendigo recoge el pañuelo con el cual la madre secaba la frente del niño, lo amarra a otros pañuelos idénticos que guarda entre sus bártulos y, con esa urdimbre de dolores acumulados, confecciona una bandera que deja “un lento dibujo en el aire” (p. 54). Esta última acción dramática es, por las condiciones históricas de su creación y lectura, un evidente dispositivo simbólico que –de manera tangencial– rememora en los receptores la figura de las reconocidas y valientes “Madres de la

---

<sup>126</sup> Es pertinente aclarar que en el psicoanálisis, el término “renegación” alude al reiterativo o perdurable mecanismo psíquico que intenta mantener alejado de la conciencia determinados contenidos, reprimiéndolos a través del no-reconocimiento o negación sistemática. A su vez, recordemos que en la mencionada disciplina, el “duelo” es la reelaboración subjetivo-simbólica de una pérdida, al asumir la transformación del yo producto de la ausencia, esto último, se diferencia de la “melancolía”, en tanto dicho estado implica un estancamiento del yo en el objeto perdido.

Plaza de Mayo”, quienes también con sus pañuelos signados por el sufrimiento de la pérdida ominosa de sus hijos, poblaron las paradójales plazas públicas del país como un acto de resistencia, conmemoración y reclamo de justicia.

Finalmente, *Viejos hospitales* (al igual que *Limpieza*, a pesar de sus notorias diferencias poéticas) propone un inteligente “efecto de extrañamiento”, por el cual lo familiar/conocido devela su cariz extraño e insoportable y, desde esta epicidad, se habilita una crítica estética hacia la “renegación” de un horror tan cercano que se ha encarnado y naturalizado socialmente. El cuerpo del niño muerto a causa de su vulnerabilidad social, la madre ultrajada y agobiada por lo institucionalizado y un mendigo como una víctima silenciada del poder que no ofrece tregua en su afán de marginar a los indeseables conforman, de manera eficaz, una productiva figuración de los otros-basura, excluidos y avasallados por un “viejo” pero activo sistema totalitario.

En consecuencia, el punto nodal construido por las obras de *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi y *Limpieza* de Carlos M. Alsina nos permiten aseverar que: a) la representación de las alteridades históricas que las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos han asumido durante el período “bisagra” 1982-1984 se evidencia, entre otras posibilidades, en la figura del otro-residual; b) esta formación de otredad responde a un imaginario social instituido, con base en los regímenes de intersubjetividad dictatoriales que se han sedimentado hasta el punto de lograr su continuidad y reproductividad en las fases posdictatoriales;<sup>127</sup> c) la institucionalización de estas alteridades es configurada poéticamente a través de disímiles procedimientos y recursos, sin embargo, se anudan por sus unidades tematólogicas.

## **2.5. CONCLUSIONES PARCIALES**

Los tres puntos nodales analizados, es decir, las figuraciones contraesencialistas de las “mujeres-dislocadas”, las otredades relacionadas con la aboriginalidad y su codificación escénica en clave autoficcional y, por último, las contranarrativas del otro-residual institucionalizado son, entre otras posibles series comparadas, los fundamentos de valor sobre determinados constructos de subjetividad desarrollados en los procesos escriturales del teatro en la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008).

---

<sup>127</sup> En el capítulo 4 abordaremos el estudio de casos dramaturgicos que demuestran la reproductividad de este imaginario instituido en la etapa posdictatorial.

Esta casuística permite reconocer y objetivar una específica “voluntad de otredad” en estas prácticas y discursos artísticos, esto es, una conciencia práctica y discursiva que se manifiesta en una singular configuración poético-dramatúrgica entre ambas regionalidades. En estos dispositivos se “corroen” (Grimson, 2011, p. 167) las instancias de homogeneización cultural atribuidas tanto a las alteridades representadas en los textos teatrales como a la praxis escénica que las sostienen.

De este modo, el nodo formado por los textos de *Rosas de sal* y *Es bueno mirarse en la propia sombra* muestra una concordancia representacional respecto de los mecanismos para denunciar, cuestionar y resemantizar las borraduras identitarias de mujeres que no condicen con la figura de un sujeto nacional (homogéneo, moderno y narrable). Estas “otras” interiores, dislocadas en los planos dramatúrgicos, se expresan además en los enclaves autoficcionales del segundo nodo-poético regional comentado. En este caso, *Jamuychis... el grito* y *Pewma-Sueños* profundizan en un específico constructo alteridad histórica: la aboriginalidad, con impugnaciones estético-territoriales hacia una identidad cristalizada, racista y jerarquizante. Las coordenadas subjetivas de los otros-interiores analizados se complementan con la noción de un “otro-residual”, una figuración que se evidencia en el punto nodal diseñado por las piezas *Limpieza* y *Viejos hospitales*. A través de esta serie, hemos focalizado en la corrosión dramatúrgica de los imaginarios de exclusión y abyección instituidos sobre los cuerpos indeseables, es decir, un régimen de estratificación y diferenciación de subjetividades que –con base en las secuelas dictatoriales y en las variables socioeconómicas posteriores– se ha sedimentado en las territorialidades estudiadas.

### **CAPÍTULO N° 3:**

#### **LA VOLUNTAD DE OTREDAD SEGÚN LAS COORDENADAS DRAMATÚRGICAS DEL TIEMPO**

[La] condición de la palabra teatral es, para mí, poética, esto es, solitaria, siempre a punto de partir. La palabra que elige partir, entonces, porque nada tiene que hacer entre los discursos racionales, domésticos o masivos. Con esa palabra construyo mi ficción. Mi ficción que ya no es un pacto con la moneda de la credibilidad sino que, cuando la luna abre los ojos para que la noche en la Patagonia no se ahogue, se pregunta, una y otra vez, si es cierto que es imposible decir lo real.

Alejandro Finzi, *De escénicas y partidas*, (2003).

Las tensiones entre sedimentación y corrosión del otro-interior en las dramaturgias seleccionadas pueden, paralelamente a las coordenadas subjetivas ya expuestas, describirse en una dimensión “temporal”, fundada en ese tiempo-otro que “el interior” despliega, ya sea por sus singularidades historiográficas –las que actúan como discursos de diferenciación y estratificación pretérita– o por sus tipificaciones esencialistas, estas últimas cristalizadas en los tópicos de un tiempo de retraso, conservador u opuesto a lo “nuevo” dada su incesante cualidad de “pre” (pre-metropolitano, pre-ciudadano, pre-racional). Desde esta perspectiva de análisis, proponemos un segundo estudio nodal entre las textualidades dramáticas del Noroeste y la Patagonia (1983-2008), el que nos ayuda a comprender y ejemplificar una determinada solidaridad poético-organizacional respecto de esta forma de otredad temporal. Por consiguiente, en este capítulo abordaremos las variantes de un “tiempo fundacional-otro”, aquel que responde a específicas y territoriales condiciones de representación estético-imaginarias.

#### **3.1. EL TIEMPO FUNDACIONAL E INTEGRADOR: UN GRILLETE HISTÓRICO- IMAGINARIO**

El historiador Bernardo Subercaseaux (2002), junto con otros investigadores (Cfr. Skidmore y Smith, 1999), analizan las experiencias colectivas de las temporalidades latinoamericanas mediante una periodización que, a pesar de sus divergencias teóricas, suele organizarse en cuatro o cinco representaciones



macroestructurales del tiempo histórico moderno. De este modo, hallamos un tiempo colonial, formado por las diversas tensiones entre las ascendencias europeas y los pueblos originarios, con secuelas étnico-culturales y político-económicas ampliamente estudiadas. Cronológicamente, continúa un tiempo fundacional y de integración, concebido a partir de los difíciles procesos independentistas y de los programas integracionistas de las burguesías ilustradas, agrarias e industriales. En correlación con lo anterior, el siglo XX expone un tiempo de transformaciones resultantes de la crisis de las elites europeizantes o criollas, como así también promotor de proyectos de cambios socioeconómicos vinculados con las concepciones de clase, nación y revolución. Por último, algunos autores plantean un tiempo globalizado, en el que –según Subercaseaux (p. 187)– se impone una temporalidad presumiblemente compartida por todo el mundo, regida por el fetichismo tecnológico y la desterritorialización económica y cultural de las naciones.

De las distintas representaciones del tiempo pasado proyectadas en estas periodizaciones modélicas, nos interesa aproximarnos al denominado tiempo fundacional, esto es:

[...] el discurso de la elite escenifica la construcción de una nación de ciudadanos: educar y civilizar en el marco de un ideario republicano e ilustrado. Es el tiempo del nacimiento de la nación, un tiempo que perfila un pasado hispánico y un "ancien regime" que se rechaza, el residuo de un "ayer" colonial que solo cabe "regenerar", y un "hoy" que exige emanciparse de ese mundo tronchado, en función de un "mañana" que gracias a la educación, la libertad y el progreso está llamado a ser -como se decía entonces-"luminoso y feliz". (Subercaseaux, 2002, pp. 185-186)

Por consiguiente, los proyectos de nación instaurados en pleno debate por la destitución colonial o por la "neocolonial" (Halperin Donghi, 1998), así como por los ideales independentistas y las utopías del devenir alcanzan –hacia fines del siglo XIX y principio del XX– diferentes reformulaciones que amplían sus basamentos ilustrados y conforman un "tiempo de integración" con distintas fracciones comunitarias que, según Subercaseaux (p. 186), obtienen un mayor poder de acción política. El citado autor agrega:

[...] *el tiempo de integración* incorpora discursivamente a los nuevos sectores sociales y étnicos que se han hecho visibles, reformulando la idea de nación hacia un mestizaje de connotaciones biológicas o culturales y confiriéndole un rol preponderante al Estado como agente de integración. La mayoría de los discursos recurren a un lenguaje

cientificista y a un campo metafórico de corte organicista en que se concibe a la nación como una entidad corpórea. (p. 186)

Los posibles debates reduccionistas que despiertan estas periodizaciones no son el objeto de nuestro análisis. Por el contrario, apoyados en determinadas herramientas poético-hermenéuticas, nos alejamos de un entendimiento estructural y oclusivo sobre estas temporalidades para comprender a dichas categorías como figuraciones imaginarias del tiempo pasado que, independientemente de su ratificación o refutación historiográfica, provee a la praxis artística de eficaces impulsos archivísticos, estéticos e ideológicos.

Desde este punto de vista, el tiempo fundacional<sup>128</sup> es, por los resultados de nuestro trabajo de campo, un productivo “fundamento de valor” (Dubatti, 2002, p. 65) en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos durante la reapertura democrática y las posteriores fases posdictatoriales.<sup>129</sup> Vale decir, la escritura teatral de las citadas regiones ha resemantizado estas tópicos discursivos y representacionales de la historia para argüir singulares posicionamientos poéticos y, con sostén en este componente referencial, expresar su “voluntad de otredad”.

Estas evidencias empíricas dialogan con una específica postura teórica, en la que entendemos por figuración imaginaria del tiempo pasado a esquemas de percepción, apreciación y apropiación de lo histórico, erigidos en determinados constructos “imaginarios” (Wunenburger, 2008, p. 15).<sup>130</sup>

En este sentido, y de manera complementaria con las premisas de Wunenburger, Paul Ricoeur entiende a la ficción como un reservorio de las “variaciones imaginativas” aplicadas a los temas y aporías del tiempo (2009, p. 819). Recordemos que, para el filósofo francés, las relaciones entre ficción e historia se explican y comprenden por sus reciprocidades, dado que la intencionalidad de una se plasma sirviéndose de la otra. La demostración del servicio mutuo entre ambas fenomenologías parte de la distinción entre un tiempo vivido (o íntimo) y un tiempo del mundo (o cósmico), cuyas evidencias se expresan en indicios, huellas u otros elementos que son definidos como “conectores”.<sup>131</sup> Así, entre el tiempo vivido y el tiempo del mundo se sitúa –por el ejercicio de estos

---

<sup>128</sup> Por razones operativas, sintetizamos en la representación del “tiempo fundacional” los aspectos, características y premisas historiográficas descritas para las dos fases: la fundacional y la de integración.

<sup>129</sup> Este término remite a una modalidad de representación cultural, dinámica y plural, sobre el tiempo pasado reciente, con proyecciones macro y micropolíticas contemporáneas. Vale decir, no se alude a una periodización cronológica cerrada. Véase: Dubatti (2003)

<sup>130</sup> Nos remitimos al concepto de lo imaginario ya declarado en el apartado 1.2.1.

<sup>131</sup> Estos términos son compatibles con las nociones de la “gramática indiciaria” de Ginzburg, ya declarada en nuestras bases metodológicas (Cfr. Capítulo 2).

conectores– el tiempo narrado, ya sea en un relato historiográfico o en un relato ficcional. Sobre esta imbricación, Roger Chartier señala:

Solo el cuestionamiento de esa epistemología de la coincidencia y la toma de conciencia sobre la brecha existente entre el pasado y su representación, entre lo que fue y lo que no es más, y las construcciones narrativas que se proponen ocupar el lugar de ese pasado, permitieron el desarrollo de una reflexión sobre la historia entendida como una escritura siempre construida a partir de figuras retóricas y de estructuras narrativas que también son las de la ficción. (2007, p.22)

La vehiculización de la historia y la ficción es analizada por Ricoeur a través de la noción de “refiguración”, es decir, mediante los entrecruzamientos de lo imaginario con el “haber-sido” (2009, pp. 902-903). Este “figurarse que...”<sup>132</sup> es un efecto-signo del “como si pasado”, es una reelaboración a partir de las representaciones del tiempo histórico, la cual puede optar por distintas vertientes, siendo la “ficcionalización de la historia” una de ellas.

Esta pulsión figuracional –entendida por Ricoeur como *répresentance* o “representancia”, por su capacidad discursiva para refigurar la realidad histórica a partir de conectores propios (Dosse, 2009, pp. 39-40)– es el punto de convergencia de la ficción y la historiografía, pero también es su principal eje de distinción. En efecto, estas construcciones establecen, por un lado, un diferenciado estatuto de verdad sobre los fenómenos y, por el otro, un singular uso de las estructuras narrativas, unidades retóricas, imágenes y metáforas registradas; vale decir, a través de estos componentes se cuestionan los mecanismos de la fabricación de la trama o, también llamada, *mise en intrigue*.

Este debate ha causado numerosos espacios de reflexión crítica, en los cuales –a grandes rasgos– se insiste en la condición del discurso literario y artístico para “informar” de lo real, pero sin pretender acreditarse en él (Chartier, 2007, p. 39) o, menos aún, intentar construir desde los estamentos ficcionales regímenes de verdad fáctica. En correlación con estos lineamientos, la explicitada “ilusión referencial del discurso histórico” (p. 45) que evidenciamos a través del tiempo fundacional e integrador en las dramaturgias del norte y sur argentinos puede leerse –en concordancia con lo planteado en el capítulo anterior– como un

---

<sup>132</sup> Con la refiguración, “el pasado es lo que yo habría visto, aquello de lo que habría sido el testigo ocular, si hubiese estado allí, así como el otro lado de las cosas es aquel que yo vería si las percibiera desde el punto de vista con que otros las miran” (Ricoeur, 2009, p. 907). Este “ver como” tiene la potencialidad imaginaria del “cara a cara”, una particularidad fenoménica que es recapitalizada en el convivio teatral.

“imaginario instituido” (Castoriadis, 2013, p. 571), el que otorga cierta función simbólica a dichas producciones escénicas.

En consecuencia, a partir de estas coordenadas nocionales, en las que imaginar es “reestructurar campos semánticos” (Ricoeur, 2006, p. 202), nos preguntamos: ¿mediante qué procedimientos dramatúrgicos y lineamientos temáticos las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos han refigurado el tiempo fundacional y, a su vez, cómo lo han convertido en un fundamento de valor poético-regional? Asimismo, ¿qué constructos de otredad se reactivan en estas refiguraciones?

Al distanciarnos de una concepción cronológica e historicista del llamado tiempo fundacional e integrador y, como ya se dijo, vincularnos con una perspectiva hermenéutica de lo imaginario, resultan estratégicos los instrumentos de análisis propuestos por Jean-Jacques Wunenburger (2008). Desde este enfoque, se puede indagar en las reescrituras imaginarias a partir de los siguientes recursos: primero, la “reanimación hermenéutica”, asociada con la explícita laboriosidad semántica de lo imaginario, es decir, la reactivación de sentidos en nuevos encuadres socioculturales (p. 42). Segundo, el “bricolaje mítico”, entendido como la capacidad de desestructuración narrativa de lo mítico-imaginario, al generar una lógica de desmembramiento y remembramiento de sus componentes (personajes, escenas, acciones, etc.). Por último, Wunenburger menciona a la “transfiguración barroca” (p. 43), sostenida en la reconfiguración lúdica y, por lo tanto, libre, sobrecargada, invertida y paródica de las representaciones imaginarias en contextos diversos, con base en la superposición, articulación y el mestizaje interculturales.

Esta plasticidad de lo imaginario permite describir una específica articulación entre los discursos teatrales y los tópicos centrales que la historiografía ha otorgado a la alteridad del tiempo fundacional. En efecto, las dramaturgias del Noroeste y la Patagonia han elaborado múltiples reanimaciones hermenéuticas de esta imaginaria histórica, las que en este estudio ejemplificamos en tres puntos nodales:

- a) el tiempo fundacional prosopográfico;
- b) el tiempo-otro de la “refundación colectiva”;
- c) las respectivas alteridades históricas en clave docudramáticas.

### 3.2. REFIGURACIONES DRAMATÚRGICAS: EL TIEMPO FUNDACIONAL PROSOPOGRÁFICO

En la tradición retórica, la prosopografía es la descripción de personas, según sus aspectos físicos, caracteres o costumbres.<sup>133</sup> A partir de esta definición primaria, podemos observar que las premisas republicanas e ilustradas, con base en la construcción de una Nación se proyectan y representan imaginariamente en la figura de los “pioneros” de provincia. Así, el tiempo fundacional se personifica, se hace carne y expone en esa figuración algunos de los tópicos y contradicciones de esta representación histórica sedimentada, por ejemplo: las tensiones entre “tiempo vacío” (pre-establecimiento de los pioneros) y “tiempo de inauguración”, retraso y progreso o, correlativamente, las pujas entre el tiempo pasado de los nativos y el tiempo futuro del “ciudadano argentino”.

Desde este punto de vista, podemos reconocer –a partir de la “muestra integral” o nivel 1 del *corpus* acotado– una constante prosopografía del tiempo fundacional, manifestado en los siguientes casos: en la región Patagonia, hallamos las obras *Chaneton* (1993), *Martín Bresler* (1993), *Benigar* (1986) de Alejandro Finzi; *Pioneros* (1984) de Hugo Saccoccia; *Pasto verde* (1997) de Lili Muñoz; *El Maruchito...* (1997) de Juan Raúl Rithner, entre otras. En la región Noroeste, se registran los textos teatrales *Rosas de sal* (1990) de Jorge Paolantonio; *Hacha y quebracho* (1984) y *La política de la Chinche Flaca* (1987) de Raúl Dargoltz; *Allá* (1991) de Carlos Alsina; *El misterio de Bazán Frías* (1990) de Ana María García; *Doña Elena y Reino de sombras* (2008) de José Luis Alves; *Aprendiz de hombre* (1999) de Leonardo Goloboff, *El jardín de piedra* (2005) de Guillermo Montilla Santillán, entre otras.

La revisión estética de las personalidades (pioneros, caudillos, industriales, intelectuales o terratenientes) del tiempo fundacional opera, en este marco teatral, como un principio de voluntad de otredad radicado en un *tempus* de enunciación regional. Así, las pujas por la configuración de una “ciudadanía de provincia” durante el siglo XIX y principios del XX –en directa correlación con las fases historiográficas mencionadas– han sido ejes centrales en las estructuras ficcionales de los relatos dramatúrgicos acotados.

---

<sup>133</sup> De manera puntual, la descripción de las costumbres de una personalidad suele denominarse “etopeya”, es decir, una de las modalidades generales de la tipología descriptiva y prosopográfica (Cfr. García Barrientos, 2000).

De este modo, el ciclo de historia patagónica desarrollado por el dramaturgo Alejandro Finzi, al indagar en las personalidades de Abel Chaneton<sup>134</sup>, Juan Benigar<sup>135</sup> o Martín Bresler<sup>136</sup>, como así también la recreación escénica de la fundación de la ciudad de Zapala realizada por Hugo Saccoccia, a través de la vida y descendencia de Hosking Trannack<sup>137</sup> o, paralelamente, las figuraciones de la Pasto Verde –la recordada “cuartelera”<sup>138</sup> neuquina– y del “maruchito” –el niño/peón asesinado durante las típicas romerías en la Línea Sur rionegrina–, escritas por Lili Muñoz y Juan Raúl Rithner respectivamente, reactivan la noción del viajante forastero, esto es, una invariable representacional enunciada en múltiples discursos sociales y literarios vinculados con la Patagonia.

Tal como señala Laura Demaría (2014), la provincia es –en estos aires de familia– un lugar de enunciación conjugado por un forastero, un *locus* formado por aquel dinámico territorio y por la citada figura temporal de otredad, la cual representa una “... lejanía cercana, un estar sin pertenecer, una morada afantasmada por un adentro/afuera que se marca como un *entre* que supera las categorías estancas” (p. 492). Por lo tanto, las piezas teatrales indicadas muestran las dinámicas temporales de asimilación de los “forasteros” hasta convertirse en miembros activos de la región o, incluso, hasta devenir en patrimonios identitarios de las mencionadas comunidades sureñas.

En el caso de la región Noroeste, los textos dramáticos hallados exponen personificaciones del tiempo fundacional con preponderancia en los caracteres subalternos o marginales de los “pioneros”, ya sea por su posición de clase o condición de género. Vale decir, en una lectura intrarregional se observa un predominio hacia las fuentes históricas y sociales de los “forasteros inmóviles”, es decir, los provincianos que –sin salir de su geografía– no han logrado “conjurarla”, se han arraigado a la condición de un otro-externo siendo locales, al cristalizar un modo fijo o inmutable de habitar su localía (Demaría, 2014: 493). Estas figuraciones se comprueban en el tiempo vital del obrero del quebracho santiagueño o de las zafras tucumanas, representados por Raúl Dargoltz y José Luis Alves respectivamente; en el santo popular Bazán Frías, según la versión de Ana M. García o, también, en los diversos perfiles femeninos de la historia

---

<sup>134</sup> Periodista fundador del Diario *Neuquén*, juez de paz e intendente de la ciudad de Neuquén.

<sup>135</sup> Célebre etnólogo croata, estudioso de las lenguas originarias del sur.

<sup>136</sup> Explorador sudafricano que, radicado en la Patagonia, fue encarcelado injustamente. Al fugarse vivió la “Matanza de Zainuco” de 1916 y, luego, participó como soldado en la Primera Guerra Mundial.

<sup>137</sup> Ciudadano inglés que, junto con su familia, organiza los primeros asentamientos urbanos de la ciudad de Zapala.

<sup>138</sup> Se alude a rol de las mujeres en los cuarteles o fortines del siglo XIX, asociado a actividades diversas: mantenimiento de las instalaciones, ocupaciones gastronómicas e, incluso, la obscena y violenta función de ser la “carne” a disposición de las necesidades sexuales de los militares.

catamarqueña del siglo XIX (Genoveva Ortiz de la Torre de Cubas, Eulalia Ares de Vildoza, etc.) resemantizados por Jorge Paolantonio, entre otros.

Para indagar en estas representaciones del otro-interior y en sus respectivos procedimientos poéticos, conformamos dos nodos dramaturgico-regionales: por un lado, *Pioneros* de Hugo Saccoccia y *El jardín de piedra* de Guillermo Montilla Santillán; por otro, *Martín Bresler* de Alejandro Finzi y *Aprendiz de hombre* de Leonardo Goloboff.

### **3.2.1. PIONEROS Y EL JARDÍN DE PIEDRA: LOS TIEMPOS ESCAMADOS**

En función de los criterios y ejes de análisis acotados, las citadas dramaturgias poseen aires de familia por su organización poético-tematológica, dado que ambas apelan a un tratamiento prosopográfico de los tiempos fundacionales del norte y el sur, expuestos en personajes históricos o en la refiguración de costumbres o caracteres sociales específicos a estas fases de emergencia ciudadana e integración política. En los dos casos, la “reanimación hermenéutica” (Wunenburger, 2008, p. 42) de estos tópicos y referentes se estructura en un escamado o ensamblaje de tiempos, los que permiten una lectura sobre la otredad temporal por sus contrastes entre pasado y presente, o tiempo mítico y tiempo crónico.

*Pioneros* de Hugo L. Saccoccia<sup>139</sup> fue escrita en 1984 y estrenada en 1985 por el director Adolfo Reyes, en la ciudad de Zapala (Neuquén), junto con los actores y actrices Ana Olga Cebrero, Ricardo Fantaguzzi, Rosa Singh, Daniel Massa y otros miembros del denominado Grupo Teatral Hueney. La obra representó a la provincia de Neuquén en la primera “Fiesta Nacional del Teatro”, organizada por la Dirección Nacional de Cultura en el Teatro Nacional Cervantes de la ciudad de Buenos Aires el mismo año de su estreno local.

---

<sup>139</sup> Hugo L. Saccoccia (1949-2011). Nace en la ciudad de Rawson (Buenos Aires) y, en 1980, se radica definitivamente en la Zapala, Neuquén. Fue abogado, actor, director, gestor cultural y dramaturgo. Asimismo, ejerció como juez penal del Poder Judicial de la mencionada provincia. Ha escrito las obras teatrales *Modelos de madre para recortar y armar* –representada en numerosas ciudades del país–, *Chau Felisa, ¿Y mi pueblo dónde está?*, *Voces con la misma sangre*, *El niño y el cura*, *Las González*, *Humo de leñas verdes*, esta última en colaboración con Cristina Merelli. En el marco del Grupo y la Biblioteca Teatral Hueney dirigidos por él, ha desarrollado una intensa y fructífera actividad independiente, como así también ha coordinado proyectos de gestión pública teatral. Sus textos dramáticos han integrado antologías y colecciones del Instituto Nacional del Teatro, ARGENTORES, Fondo Editorial Neuquino y Universidad Nacional del Comahue, entre otras.

La transición democrática en la Patagonia Argentina se inscribe –como lo confirman diversos autores (Bohoslavsky, 2008; Camino Vela y Rafart, 2017; García, 2016)– en un plexo disociativo, marcado por la inclusión política pero, al mismo tiempo, por el desfallecimiento progresivo del rol del Estado en la región.

El cariz “inclusivo” refiere al ciclo de provincializaciones que la Patagonia había iniciado en la década 1950 y que, finalmente, concluye en el año 1990, con la incorporación de Tierra del Fuego al mapeado nacional. Por ende, la restauración de la democracia en 1983 se percibe en la región con una potencialidad coyuntural diferente respecto de lo vivido en otras zonas del país, pues su “juventud” institucional gravita en los campos sociales y culturales con otra densidad. De algún modo, en esta fase reconstituyente la Patagonia inicia otra fase en su inserción como una territorialidad integrada a la “comunidad imaginaria” (Anderson, 1993) de la nación.

Por otra parte, el perfil “desfalleciente” aludido, contiene según Bohoslavsky (2008), los estertores del modelo de desarrollo estadocéntrico, cuyo declive se observa entre los años 1983-1987. Tal como argumentamos en el capítulo anterior, en el marco de la presidencia de Alfonsín, con el provisorio éxito del Plan Austral, se mantienen los regímenes de promoción y subsidios industriales para estimular a la región en su programación estratégica, es decir, “la supervivencia de las empresas públicas ligadas a la energía y de los grandes proyectos regionales de desarrollo (por ejemplo, las obras hidroeléctricas) evidencia la capacidad de presión de las fuerzas armadas para imponer parte de su agenda sobre el gobierno civil en lo que refiere a industrias sensibles” (p. 15). El progresivo descalabro político-económico a partir de 1987 provoca una serie de reorientaciones, reformas y ajustes en el Estado que, luego, desembocan en las privatizaciones de la etapa posterior, con notorio impacto en la vida social de la Patagonia.

En este singular marco sociopolítico, en el que se debate precisamente sobre los clivajes de identidad/alteridad ciudadana para la formación del nuevo sujeto democrático regional, se estrena *Pioneros* de Saccoccia.

Por las condiciones de “mediación” (Heinich, 2002, p. 61) en las que inscribimos a las producciones dramatúrgicas analizadas, esta obra teatral se sostiene –a su vez– en un particular contexto intelectual, delineado por las innovadoras políticas de derechos humanos gestadas en la Norpatagonia, esto es, otro semblante a destacar en la configuración de una otredad ciudadana en proceso, así como por los reposicionamientos o revisiones de entidades y



formaciones artístico-teatrales (Cfr. Calafati, 2011, pp. 145-173). En relación con este último aspecto, mencionamos sucintamente el activismo independiente formalizado en ANQUET (Asociación Neuquina del Quehacer Teatral), junto con los desarrollos estéticos de diversos colectivos, a saber: Grupo “Teatro del bajo” y la gestación cultural del “Teatro Neuquino 1985 – En defensa de la democracia”; “Teatro Lope de Vega”, “Teatro Río Vivo”, además de los avances institucionales de la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, la cual actúa en este encuadre social como un órgano catalizador del teatro en la región; entre otras múltiples líneas de acción durante esta fase de despliegue escénico. En esta red histórica y situacional, en la ciudad de Zapala –claramente descentrada por los 200 km de distancia que registra con la capital provincial– Hugo Luis Saccoccia crea entre 1984 y 1985 el Grupo Teatral y la Biblioteca “Hueney”. A su labor artística como director teatral y gestor cultural se agrega, además, su trabajo dramático, iniciado en los talleres dirigidos por el escritor teatral y docente universitario recientemente radicado en Neuquén, Alejandro Finzi.

Efectivamente, *Pioneros* es el resultado de uno de los talleres que Finzi dicta en 1984 en la localidad de Cutral-Có. Para su composición ficcional y textual, Saccoccia refigura un suceso histórico que dialoga con las matrices sociopolíticas e intelectuales antedichas, pues aborda el tiempo de la formación urbana y ciudadana en Zapala, según su específico *locus* de enunciación regional.

En términos institucionales, la fecha inaugural de la ciudad de Zapala es el 12 de julio de 1913, día en el que se reconoce el primer loteo oficial, esto es, una fracción del terreno cedido por el médico inglés Hosking Trannack para la conformación de dicha localidad. Este “pionero” se instala en la zona a fines del siglo XIX, junto con su esposa concertista de piano y sus hijos pequeños. A partir de las entrevistas a Lois Trannack (nieta de Hosking) y del relevamiento de fotografías, cartas y otros documentos motivacionales, Saccoccia ofrece una prosopografía dramática a este “tiempo fundacional”.

El procedimiento poético central de *Pioneros* es la construcción de una fábula triádica, un entretejido compuesto por tres unidades diegéticas de tiempos acrónicos (García Barrientos, 2012, p. 109), a saber: primero, los últimos años del siglo XIX, correspondientes a los cuadros 2, 4, 6 y 9 del relato. En esta macrosecuencia, la familia Trannack emprende su romería por los caminos exóticos del sur. El miedo por lo desconocido –lo que incluye a los desafíos geográficos pero también al contacto con los pobladores indígenas– y las angustias de su esposa Hanriette por el futuro de sus hijos Arturo, Lois, Tomás y Maud, son las causas de los principales conflictos. En estas escenas, el autor recrea en el

“pionero” una motivación psicológica como principal motor de la acción: Hosking decide abandonar Oxford y lanzarse a la exploración de la Patagonia por una crisis identitaria, originada en el agobio y cercenamiento de la moral-social victoriana. De modo implícito, la conjuración que el protagonista emprende en la frontera sur refigura un rito de pasaje: desde un tiempo vetusto y alienante hacia un tiempo otro-diferencial, materializado en el *tempus* de una nueva ciudad. Por ende, el rearmado de su identidad ciudadana está directamente asociado con la fundación de una localía descentrada de aquel modelo social para él caduco. En función de este ideario, al arribar al territorio soñado luego del extenso periplo familiar, dice:

HOSKING: No solo una casa construiremos... hemos de mantener el almacén, haremos unos lotes... quizás, sí, ¿por qué no?... Recuerdas Hanriette lo que dijo el Comisionado... allá en la embajada... puede uno asentarse en tierra fiscal extendiendo el campo propio... hay que hacer un asentamiento... hay que radicarse... ¿saben qué? (*entusiasmado*) conseguiremos permiso para trazar un pueblo [...] aprenderemos cosas de los nativos. ¿Recuerdas que nos contaron sus ritos? Agradeceremos a Dios que desde el este nos trae el sol y la vida. ¿Se dan cuenta? Está todo por hacerse. ¡Vamos! Todos juntos, salgamos. Caminemos... con cada paso iremos narrando como será el lugar que imaginamos... (Saccoccia, 1994, p. 52-53)

Imaginar y narrar un tiempo-otro es la tarea asignada por el pionero a su familia/comunidad. Se trata de una alteridad temporal abierta e innovadora que se opone al acuciante y cerrado modelo del viejo hogar. En este caso, el tiempo sur de la Patagonia actúa como un “entre”, conjugado en ese específico *locus* de enunciación, dado que para Hosking, la nueva ciudad –Zapala– es una consecuencia, es *post* deriva identitaria, pero para sus hijos y futuros ciudadanos implica un *pre* proyecto temporal, esto último, por el notorio carácter iniciático atribuido a ese “llegar a casa” del forastero.

En la segunda unidad temporal, la década de 1970 actúa como coordenada estacional para la macrosecuencia de los cuadros 3, 5 y 7. En estas situaciones dramáticas la utopía de la exploración e inauguración de una tierra próspera confronta, por un lado, con la desidia político-económica de la fase dictatorial indicada, por otro, con los punzantes problemas del tiempo de integración comunitaria en la Patagonia, en este caso, representado en las relaciones entre un almacenero criollo y los pobladores originarios, cuando estos últimos deben soportar los abusos y la explotación de los “huincas” en la compraventa o permuta de cueros u otros bienes necesarios. La falta de servicios sanitarios, vivienda y trabajo en la Zapala de los años ´70 disiente –por los saltos acrónicos de la obra–

con la hipotética ciudad imaginada por los Trannack. Los conflictos de este tiempo de integración se expresan –básicamente– en conflictos de otredad. Así, la concepción del indígena/peón como un otro de la Nación-interior o un “forastero inmóvil”, al que desde una mirada oligárquica es “suficiente” con pagarle con vino barato para satisfacer sus “vicios” (Saccoccia, 1994, p. 33), se inscribe en un debate comunitario sin resolución, cargado de los prejuicios de alteridad que perviven hasta nuestros días; por ejemplo, reasignar al “indio” las condiciones del bárbaro y, por lo tanto, vago, sucio y violento, quien solo quiere estafar a los emprendedores civilizados de las nuevas ciudades patagónicas.

En esta instancia, el entretejidoacrónico del relato promueve un efecto de sentido sobre el tiempo/futuro que el pionero había idealizado, un tiempo impugnado por su propio hijo, Arturo, dado que desde el inicio de la obra discrepa con el proyecto fundacional de Hosking. Dicen:

HOSKING: [...] Mira, podemos comenzar de nuevo, como queramos. Sin otra opresión que la de nuestra propia conciencia. ¿Qué dices? [...]  
ARTURO: ¡Construya el pueblo si quiere! Después, vendrá la gente. ¿Ve esos pastos? ¿Cuánto cree que durarán?... Por favor (*parodiando*) trabajaremos con los indios... qué hermosas las casas y la iglesia... ¿es que no se da cuenta? La gente vendrá y en pocos años será un pueblo como tantos... los fuertes se aprovecharán de los débiles. Los pastos morirán pisoteados por los carruajes. Construirán casas chicas para no lamentar tener que dejarlas cuando vivir aquí no convenga. Los indios desaparecerán de a poco, vencidos por una civilización más combativa y su hermosa teoría de un mundo mejor... se irá a la mierda. (p. 55)

La predicación de Arturo es un eco que reverbera en el tiempo presente del lector/espectador y, en términos dramaturgicos, encuentra su desarrollo escénico en la última macrosecuencia.

En efecto, la tercera unidad temporal hilvanada en el relato es el presente histórico del acontecer teatral –en el caso analizado: 1985–, circunscripto a los cuadros 1 y 8. En estas dos situaciones contemporáneas, el autor profundiza en una retrospectiva crítica sobre el tiempo fundacional y sus contrastes con la utopía pionera o con las secuelas de los años posteriores. De este modo, se representa a dos jóvenes varones en el camino de ingreso a Zapala, quienes –sin motivaciones explícitas– están allí bebiendo, jugando y, fundamentalmente, observando desde lejos las luces de una ciudad que ha crecido sin un proyecto de integración. Resulta sugestivo el “punto de vista” desplegado en la acción, tanto en términos empíricos –el efectivo lugar desde el cual los personajes diagnostican su realidad– como en términos históricos, pues, al igual que en otros textos teatrales

de la región, los jóvenes<sup>140</sup> –agentes clave en la histórica conformación del nuevo sujeto democrático a partir de 1983, luego de la otredad sospechosa que la dictadura les había asignado– exigen “vivir de otra manera” (Saccoccia, 1994, p. 46).

Apoyados en esta organización de procedimientos ficcionales y textuales, podemos afirmar que esta urdimbre de tiempos acrónicos tiene un vector común: la confrontación entre la ciudad utópica y fundacional de 1913 y la ciudad “real” de la posdictadura. Este vector opera como una isotopía temática –no argumental– en las distintas secuenciaciones indicadas. El desarrollo dramático de este arco temporal promueve –por sus semejanzas con las bases objetivistas del realismo– una tesis social suscrita en los citados contrastes y refutaciones geoculturales. Entonces, las aporías del tiempo fundacional e integrador se demuestran en la figuración del “entre” descrito, pues Zapala ha dejado de ser un territorio fértil, con pastos y ríos –tal como lo relata el pionero Trannack– y ha devenido en un ámbito “desértico”, esto es, una ratificación de la hegemónica representación geo-imaginaria de la Patagonia. Este proceso de desertización opera tanto en lo morfológico territorial como en lo socio-comunitario, siendo este último el prioritario en la crítica reflexiva de la obra.

En suma, *Pioneros* de Saccoccia sostiene –en términos poéticos– los postulados historiográficos de Ernesto Bohoslavsky (2008), para quien la Patagonia consolida a partir del retorno a la democracia su tendencia hacia una “desertización social”, anclada en el desmantelamiento del modelo estatal-productivo y, consecuentemente, en la caída vertiginosa de las condiciones de vida, de empleo y demografía locales. De este modo, la tesis social antedicha es reelaborada por el lector/espectador al contrastar –por ejemplo– el modelo de familia de los Trannack a principios de siglo XX con el declive de las llamadas “familias ypefianas”.<sup>141</sup>

El escamado de tiempos fundacionales con base en una refiguración prosopográfica es, como ya dijimos, un nodo que permite explicar una determinada solidaridad poético-organizacional entre sur y norte. Así, un caso testigo de este lineamiento en la región Noroeste es, entre otras, la obra *El jardín*

---

<sup>140</sup> Las dramaturgias que exponen este tópico serán referenciadas en los apartados siguientes.

<sup>141</sup> Tal como argumentamos en el capítulo anterior, esta adjetivación alude a la vida familiar y comunitaria de las *company towns*, es decir, los ensambles urbanos organizados y regidos alrededor de las empresas estatales, como ha sido YPF. Desde mediados de los '80 y, especialmente, durante la década de 1990, las “familias ypefianas” consolidan un proceso de desertización por las transformaciones económicas del modelo productivo, lo que causa severas migraciones internas, pobreza y desocupación en localizaciones que, al poco tiempo, se percibirán a sí mismas como abandonadas (Cfr. Bohoslavsky, 2008, p. 23).

*de piedra* de Guillermo Montilla Santillán.<sup>142</sup> En este caso, al igual que en *Pioneros*, el ensamblaje de tiempos se estructura de forma triádica, aunque sin la esquematización o las notaciones dramáticas diseñadas por Saccoccia.

La citada obra, escrita en el año 2005, se estrena en la ciudad de San Miguel de Tucumán en la temporada teatral de 2006, con dirección de Leonardo Gavrilloff y con las actuaciones de Damián Albariño, Irene Bazzano, Santiago Caamaño, Pablo Flores Maini, Victoria García Garcilazo, Horacio López, Nicolás Moll y Lía Nessim Macía. Una segunda versión teatral se estrena en el año 2007, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires bajo el título *El ingenio de los Orvantes*, con dirección de Yoska Lázaro.

El tiempo fundacional y de integración que *El jardín de piedra* refigura converge en la matriz sociopolítica y económica del noroeste argentino: la industria azucarera. Esta matriz es, por sus efectos históricos, un dispositivo de diferenciación y estratificación con demostrada capacidad para la formación de alteridades en la región.

Junto con la instauración de los trapiches y el consecuente *boom* azucarero a partir de 1880 (Campi y Bravo, 2010), se modifican las dinámicas demográficas e industriales del NOA y, lógicamente, sus resultados se proyectan en distintas esferas sociales: desde la consolidación de las elites norteñas con sólido poder económico-regional y político-nacional, pasando por los segmentos de medianos y pequeños propietarios que “giran” en torno a un capital centralizado, hasta la prolifera emergencia de un heterogéneo campesinado que durante el siglo XX, en particular, durante las crisis de sobreproducción del azúcar o del cierre masivo de ingenios,<sup>143</sup> se autoasigna un sagaz protagonismo ideológico.

Por ende, la evolución de los procesos históricos de las provincias de Salta, Jujuy y Tucumán está, desde el siglo XIX, íntimamente arraigada a la industria del azúcar. En particular, Tucumán, el que en ciertas cartografías imaginarias es

---

<sup>142</sup> Guillermo Montilla Santillán (Tucumán, 1973) es dramaturgo, actor, director teatral y compositor musical. A partir del año 2000, sus obras se estrenan de manera sistemática en la capital tucumana, generalmente con el grupo teatral Silfos. Algunos de sus textos son: *La sombra de la luna*, *Crónicas del infierno (volumen I y II)*, *Un ataúd para Lord Eduardo*, *Elena Federovna*, *Se necesita un cadáver*, *Silencio de piedra*, entre otras. Estas producciones dramatúrgicas han obtenido ediciones locales y nacionales, como así también han sido reestrenadas en otras ciudades del país como Buenos Aires y Bahía Blanca, o en centros teatrales de Chile, El Salvador y Bolivia.

<sup>143</sup> Algunas fechas paradigmáticas de estas crisis son: los primeros debacles por sobreproducción de 1896 y durante el ciclo 1920-1930. Asimismo, lo que la historiografía norteña denomina cierre masivo de los ingenios azucareros hace referencia a las políticas económicas e intervencionistas adoptadas en la presidencia de facto del General Onganía en 1966, lo que provocó la quiebra de 14 de los 28 ingenios activos en aquel momento. En este marco, también se produce una “desertización social”, pues de una población estimada en 700.000 tucumanos, por el desempleo resultante emigraron hacia los diversos cordones suburbanos del país más de 200.000 ciudadanos (Cfr. Pucci, 2007).

definido como el “jardín de la república” o, como dice Sarmiento en su libro *Facundo*, “el Edén de América”, ha convertido a esta industria en uno de sus ineluctables plexos estético-culturales, al incorporar a la caña de azúcar en este idealizado vergel (Cfr. Orquera, 2010).

La productividad e impacto de la “cultura del azúcar” (Rosenzvaig, 1999) se expresa, por ejemplo, en el entrecruzamiento e hibridación territorializada de la cultura letrada y la cultura popular, pues en ella conviven los semblantes de los intelectuales del Centenario (Juan B. Terán, Ernesto Padilla, Alberto Rougés) y la específica socialización de los zafreros; la poesía moderna y el refranero regional; la “izquierdización” ilustrada del folklore y su variante criollista (Kaliman, 2010); las reapropiaciones de la sensibilidad de vanguardia y las que podríamos identificar como estéticas del surco, entre otras numerosas vertientes.

Por consiguiente, *El jardín de piedra* de Montilla Santillán puede leerse en función de estas reinterpretaciones del tiempo fundacional y de integración norteño, siendo la hibridez de lo letrado/popular en la cultura del azúcar las bases para la “transfiguración barroca” que su dramaturgia propone a esta matriz temporal.

En efecto, el escamado de los tiempos ya mencionado se objetiva, en este caso y a diferencia del texto de Saccoccia, en la superposición de tres temporalidades con grados y órdenes distintos: a) un tiempo fundacional diegético, crónico y patente (García Barrientos, 2012, pp. 96-99), que ubica la acción dramática a finales del siglo XIX, en un ingenio azucarero del NOA; b) un tiempo mítico-griego, instaurado en las analogías explícitas entre el ingenio azucarero y el reconocido laberinto del Minotauro de Creta; c) un tiempo mítico-popular norteño, hilvanado en este hipertexto mediante la figura de El Familiar, el animal demoníaco que devora a los peones insurgentes. Entonces, las condensaciones temporales (patentes y latentes) de esta dramaturgia responden a las “transfiguraciones barrocas” descritas por Wunenburger, pues:

[...] se puede aislar un procedimiento de tipo “barroco”, en el que una formación mítica se ve transformada por una reescritura lúdica que obra por medio de inversiones, parodias o *trompe-l'oeil*. La creación ficcional contemporánea (literaria o audiovisual) se presenta así, a menudo, como una libre recreación de mitos antiguos o surgidos de otros contextos culturales. Se trata, entonces, no de un retorno al mito, como si consistiera, solamente, en adaptar un mito antiguo a condiciones sensibilidad o de inteligibilidad actuales, sino de un regreso al mito con una intención ficcional. (2008, p. 43)

En síntesis, a través del entrecruzamiento de los tres tiempos desarrollados por Montilla Santillán en su dramaturgia se reanima un determinado tópico de la otredad fundacional: la regeneración de un tiempo de provincia civilizatorio, marcado por la negación del forastero inmóvil –en este caso, el zafrero– y su correlativa reacción hacia un tiempo de cambio o emancipación.

Este “barroquismo”<sup>144</sup> se observa, además, en el entramado de los procedimientos poéticos utilizados para tal fin.

*El jardín de piedra* posee una estructura textual pautada en quince escenas, las que se distribuyen en dos actos. Por su notación dramática y organización ficcional es factible reconocer una sólida unidad de acción, evidenciada en las tres fracciones clásicas de esta forma de relato teatral. Así, hallamos una introducción o prótasis delineada por el objetivo común de Felipe, Diego y Joaquín, tres atractivos jóvenes –descritos por el autor como “efebos”, esto es, una adjetivación que se resignificará a lo largo de la obra– cuyo propósito central es matar a su tío, Don Francisco de Orvantes, el déspota regente del ingenio azucarero familiar. En el diálogo de apertura, Joaquín dice: “¡Bah! ¿Qué más da? Matémoslo. Al fin de cuentas es mejor que morir de aburrimiento” (Montilla Santillán, 2007, p. 310). En este *gestus* inicial se condensa el nudo dramático o epítasis, plasmado en los conflictos de los personajes en su propósito por asesinar al tío/*pater*, tensiones que van desde la elección del modo (un falso accidente, veneno, u otro) hasta los fallidos intentos por concretar su ejecución. Con directa orientación hacia este objetivo maestro, las siete primeras escenas del acto uno muestran las diversas interrelaciones entre los tres jóvenes, Ana (novia de Felipe), Solange –la cuarta prima conviviente, sensualmente dominante– y Don Francisco.

Este itinerario dramático es el que –de manera paulatina– permite el entrelazamiento del tiempo diegético, crónico y patente, con el tiempo mítico-griego, pues: si en el planteado esquema transfigural el ingenio azucarero es el laberinto de piedra de Creta y Don Francisco el Minotauro, entonces, ¿quién de los tres jóvenes representará al honroso Teseo? Y, por el contrario, ¿quién ejercerá simplemente como otro de los efebos que el monstruo devora en términos de tributo? En función de estas pujas, los vínculos entre los personajes tejen sospechas, manipulaciones sexuales y engaños mutuos.

---

<sup>144</sup> Es pertinente indicar que usamos esta adjetivación con las acepciones que Wunenburger le atribuye, en tanto mecanismo de hipertextualidad, caracterizado por su sobrecarga, fusión, ensamblaje o metarepresentación de recursos disímiles. No se alude, de manera específica, a una categoría histórico-artística.

El segundo acto inicia con una didascalía que ratifica un estado de ambigüedad témporo-espacial, dado que plantea un ámbito neutral y despojado, el cual puede representar los cañaverales lindantes, el salón principal del ingenio –espacio diegético del primer acto– o, también, dice el autor, “el barco que conduce a la isla de Creta” (p. 323). Así, el desarrollo de la acción avanza en su conflicto, pues los jóvenes efebos no encuentran el “hilo” apropiado para llegar a su meta y, a su vez, Don Francisco adquiere un claro poder y control de cada uno de ellos, ya sea por las amenazas a la relación homoerótica entre Joaquín y Diego, por el chantaje económico, o por la intimidación a ser enlistado en las campañas militares del sur dirigidas por el tucumano Julio A. Roca.

Mediante esta lucha endógena entre los “niños-bien” y el *pater familias* se concreta, intempestivamente, la emergencia de un otro-interno invisibilizado. Esta irrupción se evidencia, por un lado, al refigurar el tiempo mítico-popular de El Familiar, vale decir, aquel ominoso animal norteño que merodea en las márgenes del ingenio, en busca de los zafreiros indóciles (Cfr. Valentié, 1998, pp. 167-212).<sup>145</sup> Esta bestia –generalmente asociada a un perro negro con ojos rojos– es el resultado de un pacto entre el diablo y el dueño de la empresa para el control y potestad de los trabajadores del azúcar. Por otro lado, las mencionadas relaciones endogámicas entre los personajes –tamizadas por sus propias autorrepresentaciones imaginarias– generan un atmósfera sitiada o aislante, a tal punto que los protagonistas no pueden advertir un tiempo paralelo y “latente” (García Barrientos, 2012, p. 99), esto es, la abrupta aparición del otro silenciado en ese “jardín de piedra”, puntualmente, aludimos a los campesinos y demás “laburantes” de los cañaverales que, organizados alrededor de la chimenea totémica del ingenio, instituyen y limitan sus vidas: pautas familiares, acceso a una casa, escuelas, u otras formas de estructuración comunitaria.

En consecuencia, el Teseo tucumano que confrontará y asesinará al Minotauro/Familiar, esto último, dado el “bricolaje mítico” (Wunenburger, 2008, p. 42) operado en la transfiguración del monstruo, no será ni Felipe, ni Joaquín ni Diego, por el contrario, el hilo conductor y la mano ejecutora será el pueblo zafreiro. En este desenlace dramático, las fuerzas actanciales exponen su resolución, cuando los perpetradores y los regentes se convierten en las víctimas y en los destronados:

---

<sup>145</sup> En el capítulo 4 abordaremos en detalle la reanimación hermenéutica de este mito norteño en la dramaturgia regional.



D. FRANCISCO: Nueve años han pasado. ¿Qué es lo que sucede? ¿Alguno de ustedes pensó que era Teseo? Ilusos. Son parte del tributo como lo fueron aquellos que les precedieron. *Felipe tose envenenado.*

DIEGO: ¿Qué dice? ¿Los que nos precedieron?

FELIPE: ¿Qué habla?

JOAQUÍN: (*Envenenado*) ¡Nuestros padres!

DIEGO: Asesino.

D. FRANCISCO: ¿Pensaron que iba a dejar que destruyeran lo que he levantado? [...]

(*A Diego*) No será tu destino matar al Minotauro. Nunca lo ha sido. *Entra Solange agitada.*

SOLANGE: ¡Tío!

D. FRANCISCO: ¿Qué sucede?

SOLANGE: ¡Golpean la puerta!

D. FRANCISCO: ¡Que golpeen!

SOLANGE: Es la peonada, tío.

D. FRANCISCO: ¿Qué dices?

SOLANGE: La peonada se ha levantado en armas, tío. ¡Y entre ellos un joven a gritos llama por usted!

D. FRANCISCO: ¡¿Cómo?!

DIEGO: ¡Oh! ¡Qué gracioso, Teseo!

(*Diego muere. Oscuridad.*) (p. 334)

Para la refiguración dramaturgica de estas tensiones históricas, propias de la fase fundacional y de integración del noroeste, *El jardín de piedra* desarrolla otro cariz del barroquismo indicado, al fusionar y ensamblar en su estructura ficcional distintos componentes poéticos. En esta instancia del análisis, nos interesa subrayar la apropiación de procedimientos de la farsa para promover –junto con el escamado de tiempos representados– una temporalidad ficcional periférica, una temporalidad subyacente y, a la vez, embrionaria dentro del relato, por la cual se proyecta o vislumbra un posible tiempo de emancipación del otro-interior.

Efectivamente, por sus basamentos y recursos dramáticos la farsa es una constructo artístico estratégico para abordar los semblantes de las otredades denigradas.

De modo operativo, entendemos a la farsa como una forma poética en permanente cambio que, recuperando aspectos procedimentales de su tradición medieval francesa,<sup>146</sup> se configura como un espectáculo cómico relativamente breve, con acciones y argumentos centrados en la *phaulos*,<sup>147</sup> es decir, en lo infame o en el individualismo degradado. Sus argumentos y situaciones abordan

<sup>146</sup> Si bien conocemos el importante desarrollo de la farsa en la historia del teatro de otros países europeos, por ejemplo, en Alemania, en este caso destacamos su tradición francesa por ser esa corriente un polo de referencia indiscutido para Noroeste argentino en su desarrollo historiográfico (Cfr. Tossi, 2011).

<sup>147</sup> Es pertinente aclarar que el mejor término para designar la acción cómica es *phaulos*, término griego que se opone a *spoudaios*, es decir, la palabra con que se distingue a la acción trágica. De este modo, los dos términos funcionan como antónimos que denotan lo bueno o lo malo, lo noble o lo plebeyo, lo infame o lo insigne (Cfr. Oslon, 1978).

la violación de una regla en relación con una autoridad (ya sea política, intelectual, militar o religiosa), o en vinculación con lo sexual y sus normativas sociales, o con las funciones naturales (comer, beber, defecar) u otras características corporales. Sus personajes son máscaras o roles prefijados (marido burlado, mujer astuta, estudiante ingenioso, etc.), quienes desde esa tipicidad construyen un mundo fantástico pero, en cierta medida, posible; un mundo abstracto o imaginario pero que impugna o cuestiona algún orden axiomático o naturalizado en la realidad. Por lo tanto, la acción fársica y su posible recepción son comprendidas como “látigos” contra lo adormecido en el cuerpo social (Bergson, 2002, p. 23).

A partir de esta noción operativa, podemos analizar los aires de familia que *El jardín de piedra* posee con la farsa, no obstante, ratificamos su hibridez y, por lo tanto, su intertextualidad con otras formas teatrales.<sup>148</sup> Desde este punto de vista, nos interesa abordar los contactos con la farsa por dos motivos, primero, porque se emparenta a la dramaturgia de Montilla Santillán con una singular genealogía poético-regional del teatro del NOA; segundo, porque se resemantizan determinados procedimientos fársicos en función de una alteridad histórico-local.

En relación con el primer aspecto, las poéticas irracionales de tradición popular como la farsa y el grotesco integran la caja de herramientas estéticas que los artistas de la escena independiente<sup>149</sup> de la región han capitalizado y potencializado desde las fases organizacionales del teatro porteño en la década de 1950 hasta nuestro días,<sup>150</sup> tal como lo demuestran las dramaturgias de Julio Ardiles Gray, Oscar R. Quiroga, Manuel Maccarini, Verónica Pérez Luna e, incluso, Martín Giner, otro autor y director teatral coetáneo a Montilla Santillán. Este linaje dramático ha reescrito, transformado y “lugarizado” (Palermo, 2012) múltiples elementos morfotemáticos de la farsa y del grotesco, en particular ha reconfigurado la composición de la *phaulos*, es decir, la acción de los sujetos infames conjugados en su específico *locus* de enunciación regional. Por ende, los personajes de *El jardín de piedra* pueden asociarse –implícita, tangencial e híbridamente– con Doctor Gañote y Rico Tarugo de Ardiles Gray, con Gamuza y Uñudo de Quiroga, con Natalio Arboles, Gringo Marchessio o Don Lorenzo de las Pencas de Maccarini, además de los *freaks* diseñados teatralmente por Giner. En

---

<sup>148</sup> Por ejemplo, su conexión con elementos trágicos. Estas atribuciones no serán desarrolladas puesto que no contribuyen al propósito central de esta investigación.

<sup>149</sup> Recordemos que la farsa fue, además, una forma poética estructurante para la dramaturgia del movimiento independiente porteño, en los que se registran los aportes, reanimaciones y mezclas de recursos realizadas por Roberto Arlt, Aurelio Ferretti o Augustín Cuzzani, entre otros.

<sup>150</sup> Para ampliar o profundizar sobre estos procesos histórico-poéticos, se pueden consultar las siguientes fuentes: Rosenzvaig (2009); Tossi (2011); Riso Nieva (2019).

suma, estas filiaciones intrarregionales ofrecen –independientemente de su heterogeneidad y diferencias estéticas– una “economía ficcional” (Mons, 1994) que se elabora, distribuye y apropia en el NOA, gestando un plexo simbólico territorializado para la revisita dramatúrgica de esas figuraciones de otredad.

Por consiguiente, el segundo motivo declarado se sostiene en estas coordenadas interpretativas, al reconocer en la obra de Montilla Santillán el “rescate” de algunos procedimientos de la farsa, puntualmente:

- a) La acción mecanizada y deshumanizada de asesinar es concebida como un acto lúdico, sin fundamentaciones psicológicas y cuyo trazado devela la impugnación axiomática de un mundo naturalizado o esclerotizado. Matar al *pater familias* implica, para los jóvenes tipificados, la violación de una regla institucionalizada pero también un modo de vulnerar el “aburrimiento”. Estas secuencias dramáticas –textualizadas básicamente en las cinco primeras escenas del acto uno– pueden leerse como parodias a los componentes de la intriga de la novela policial o de la peripecia trágica. Así, la organización del acto criminal tiene un subyacente *gestus* hilarante, expresado en el *quid pro quo* resultante de los frustrados intentos de envenenar al tío.
- b) Estas cualidades se observan, además, en la composición de los personajes, pues se caracterizan por la “transposición de los sentidos” (Bergson, 2002, p. 76) que representan, es decir, los tres jóvenes son los bellos efebos que despliegan su erudición a través de una retórica artificial y pomposa, en cambio, la tosquedad y vulgaridad son los caracteres dominantes de Don Francisco. En efecto, la dicción de los personajes asume la cualidad de máscara tipificante con similitud al “ingenioso malintencionado” (Hodgart, 1969, p. 19) de la comedia popular.
- c) En estas condiciones de posibilidad, el devenir de las acciones y de los sujetos instaura el mundo-otro, paralelo e imaginario, que la farsa promueve. En este caso, como ya se dijo, esa otredad se establece por las refiguraciones de los tiempos míticos, no obstante, su desarrollo dramático conlleva al “mundo al revés”, es decir, el procedimiento fársico más importante a resignificar en este ejemplo, dado que la *metabolé* o cambio de fortuna produce la inversión en serie de lo dado o, como señala Mijail Bajtín (1994, p. 16) en sus estudios sobre la cultura popular, la parodia de una lógica original o la reafirmación de una contradicción por medio de lo “real dado vueltas”: los tramposos son engañados y, luego, el asesino será víctima de su propio juego.

En suma, estos componentes y sus aires de familia con la farsa –rescatados de una productiva genealogía intrarregional– son los que permiten que *El jardín de piedra* refigure de manera latente al clásico individuo degradado. A través de la otredad de la *phaulos*, el zafrero del tiempo fundacional norteño emerge, precisamente, por la puesta ficcional del “mundo al revés”.

### **3.2.2. CHANETON Y APRENDIZ DE HOMBRE: EL TIEMPO UTÓPICO DEL INTELECTUAL DE PROVINCIA**

Las coordenadas dramáticas de la “voluntad de otredad” en el tiempo que intentamos explicar y comprender remiten, en el marco de la estrategia prosopográfica delimitada, a otro modo de refigurar las historicidades de lo fundacional e integracionista: las temporalidades utópicas del intelectual de provincia.

En efecto, las producciones dramáticas de la Patagonia y el Noroeste argentinos han indagado en múltiples referencias historiográficas del siglo XIX e inicios del XX para conjurar la provincia, entendiéndola como la enunciación territorial que pone en conflicto un antes y un después. En los casos que analizaremos, esta conjuración del tiempo de provincia implica –por los efectos de las operaciones nacionalistas oportunamente explicitadas– la corrosión del retraso intelectual asignado al “interior” por una modernidad que nunca se sustancia o, también, asociada a una temporalidad regional conservadora e ingenua, reproductiva, lenta y, por lo tanto, incompatible con las instancias de progreso furioso que el tiempo de las transformaciones metropolitanas exige. Así, las prosopografías seleccionadas representan estas disyunciones, las que en su despliegue dramático refiguran un tiempo utópico, forjado por los valores éticos de verdad, memoria y justicia, un ideograma con alta densidad semántica durante la posdictadura.

Para indagar en esta serie nodal del tiempo fundacional e integracionista, analizaremos las dramaturgias de *Chaneton* (1993) de Alejandro Finzi y *Aprendiz de hombre* (1999) de Leonardo Goloboff.

En ambos textos teatrales, sus personajes centrales se relacionan con el “intelectual de provincia” local o periférico, esto es, según Ana Teresa Martínez (2013), un agente cultural que, arraigado a su *locus* de enunciación regional y según sus específicas relaciones de posición, interviene en la elaboración,

distribución y resemantización de prácticas simbólicas. Esta categorización propuesta por Martínez –con auxilio de las teorías de Raymond Williams y Pierre Bourdieu, tal como se evidencia en su proposición– permite examinar las escalas operativas del intelectual en los espacios sociales “locales” o en su condición “periférica”. Desde esta lógica, los maestros, curas, dirigentes gremiales, periodistas zonales son, entre otros, los posibles intelectuales de provincia o de pueblo y, por su configuración histórica, pueden ser comprendidos como “formaciones de alteridad” (Segato, 2002; Briones, 2005), dado sus modos de ser-para-otro en la interacción de las fronteras internas, como así también por su capacidad de oficiar estratificaciones y diferenciaciones simbólicas respecto de un otro-interior territorializado.

Analizar la condición pueblerina o de “provincianía” de estos intelectuales/productores culturales implica, entonces, reconocer un mecanismo de otredad puesto en tensión por estas temporalidades disyuntivas. Al respecto, Martínez señala:

Se puede vivir en la provincia o en el pueblo con el deseo y el pensamiento en la capital, pero los pies, el cuerpo, el entrañamiento que demarca el límite y la posibilidad difícilmente escapan a la provincia o al pueblo, y si escapan efectivamente en algún punto de la trayectoria, lo hacen llevando consigo los ejes estructuradores de la experiencia. (p. 174)

Por ende, según nuestra lectura, los personajes de las obras de *Chaneton* y *Aprendiz de hombre* se anudan en la conjuración de una utopía estructuradora de la experiencia provinciana.

*Chaneton* de Alejandro Finzi fue premiada en el Concurso Nacional de Dramaturgia de 1993, organizado por el Fondo Nacional de las Artes. Al año siguiente, con dirección general de José Luis Valenzuela y con los trabajos actorales de Daniel Vitulich, Javier Santanera y Anahí Muñoz, el grupo teatral Río Vivo de la ciudad de Neuquén realiza la primera puesta en escena de esta obra, montaje con el cual organizan giras internacionales por Colombia y Bélgica.

La pieza indaga en la figura de Abel Chaneton, quien nació en Córdoba en el año 1877 y, desde 1898, vivió en Neuquén. Primero, residió en Chos Malal, en ese momento, capital neuquina. Luego, ejerció como juez de paz en Las Lajas, director de la cárcel y jefe de policía. En 1904, se radicó en el territorio de la nueva y actual capital de la provincia, período que coincide con la gobernación de Eduardo Elordi (1906-1918) y, en ese contexto, se desempeñó como presidente del

Concejo Municipal (1911-1914) y como concejal titular (1914-1917). Consecuentemente con los lineamientos del “Primer Congreso de Librepensamiento” realizado en 1906, él –junto con otros dirigentes zonales– cofundó una de las delegaciones masónicas en la región (Bandieri, 2007 pp. 64-66). A su vez, Chaneton creó y dirigió el diario *Neuquén*, convirtiéndose en un periodista consagrado y reconocido en la Norpatagonia por sus críticas a las estructuras políticas. En 1917 es asesinado, precisamente, por las denuncias publicadas en su diario sobre la impune represión y el fusilamiento de presos fugados de la cárcel en 1916, un episodio conocido como la “masacre de Zainuco”.<sup>151</sup>

La refiguración dramática de Abel Chaneton que Finzi compone en 1993 se inscribe en una particular red de fuerzas y prácticas culturales de la posdictadura en la región, una característica que se materializa –por ejemplo– en la representación territorial de la ciudad de Neuquén como “la capital de los derechos humanos”. Este mote se origina en la inédita sistematización de acciones reivindicativas, plasmadas en la defensa de los exiliados chilenos que huyen de la dictadura de Pinochet o, fundamentalmente, en la temprana adhesión a la premisa “aparición con vida” que la APDH (Asamblea Permanente de los Derechos Humanos), filial local, desarrolla en la zona desde 1976. Al respecto, el investigador Luciano Alonso (2015, pp. 125-126) describe este proceso histórico local a través del preponderante rol del obispo Jaime De Nevares, quien actúa como un agente estratégico en el entramado de relaciones interregionales con las agrupaciones de derechos humanos de Buenos Aires y otros lugares del país, sin excluir intercambios efectivos con fracciones católicas o político-militares alternativas. Con apoyo del mencionado prelado, además de la regionalización de la APDH, en 1977 se forma la Comisión de Familiares y en 1982 se asienta la agrupación Madres de Plaza de Mayo.

A pesar de este singular tejido cultural, en los años subsiguientes la región no estuvo exenta de las políticas nacionales que obturaron estos reclamos y luchas sociales, nos referimos a la fase 1990-1994, denominada por Emilio Crenzel como “el eclipse de la memoria” (2018, p. 139). Este ocaso se instaura paulatinamente por efecto de las leyes de Punto Final de 1986, Obediencia Debida de 1987, así como por los indultos sancionados en 1990 por el presidente Carlos Menem en el contexto del llamado a la “reconciliación” y “pacificación” social. Así,

---

<sup>151</sup> El 23 de mayo de 1916 se registró una fuga masiva en la cárcel pública del Territorio Nacional. La evasión desató una contundente represión que provocó, seis días después, el fusilamiento de ocho reos en el valle de Zainuco y, paralelamente, la muerte de decenas de personas, entre vecinos y policías.

se clausuran las posibilidades jurídico-institucionales para avanzar en las demandas por justicia, verdad y memoria, aunque –paralelamente– se reactivan los intensos, fecundos y resilientes, “trabajos de la memoria” (Jelin, 2002) organizados por múltiples agrupaciones comunitarias, entre otras, las formaciones teatrales independientes de la Norpatagonia.<sup>152</sup> En suma, en estas redes sociales e intelectuales inscribimos la producción y mediación de *Chaneton* de Finzi.

La estructura textual y ficcional de la citada obra, al igual que otras producciones del autor y en particular las piezas que integran el llamado “ciclo Patagónico”,<sup>153</sup> tiene aires de familia con los procedimientos de la “poética del rodeo” formulada por Jean-Pierre Sarrazac (2011), esto es, un constructo que “aproxima mientras aleja y aleja mientras aproxima, instaura la distancia en el corazón mismo de la proximidad. Lo próximo no es en definitiva accesible sino a través de este paso por lo lejano que permite el rodeo” (p. 21). De este modo, el citado teórico argumenta a favor de esta noción apoyándose en el patrimonio estético de los “dramas en estaciones” de Strindberg, del extrañamiento brechtiano, del “sentimiento de los contrarios” de Pirandello, del reconocimiento al vacío de Beckett o de los monólogos dialógicos de Koltés, entre otras numerosas fuentes que actúan como “formas rectoras” (p. 28) del drama moderno, vanguardista y posvanguardista; linajes que además operan como estructuras filiatorias en el teatro de Finzi.<sup>154</sup>

En el caso de *Chaneton*, las estrategias de rodeo están organizadas a partir de la relación entre un relato histórico tácito –es decir, no declarado como un explícito hipotexto referencial– y la composición diegético-teatral de algunos trayectos vitales del citado periodista patagónico. Así, los desplazamientos entre una diégesis y otra o, mejor, siguiendo las premisas de Sarrazac, las

---

<sup>152</sup> Para Crenzel, esta “explosión de la memoria” (2018, p. 141) a partir de 1995 se comprende por múltiples aspectos, por ejemplo: a) por la reforma constitucional de 1994, en la que Argentina adhiere a diversos tratados internacionales de derechos humanos, generando nuevos intersticios sociales para las demandas comunitarias; b) por la resemantización de contenidos y narrativas sociales que horadan las prácticas dominantes; c) por la creación de HIJOS (Hijos por la Identidad, por la Justicia, contra el Olvido y el Silencio), agrupación de descendientes de desaparecidos con un efectivo activismo social y artístico, entre otros factores.

<sup>153</sup> Se refiere al modo en que el propio Finzi caracteriza al ciclo de textos teatrales escritos y/o estrenados en el marco de producciones del grupo “Río Vivo”, cuyos núcleos temáticos y ficcionales responden a la historia de la región. Así, esta fase creativa incluye las obras: *Benigar*, *Martín Bresler*, *Chaneton*, *Bairoletto* y *Germinal*, y otras. (Cfr. Lavatelli, 2006, p.48).

<sup>154</sup> Independientemente del análisis dramático que otros investigadores han realizado sobre la vinculación de la obra de Finzi con el teatro moderno o posvanguardista (Cfr. Garrido, 2015a; Dubatti, 2015), un modo estratégico de demostrar su filiación con estas tradiciones poéticas es mediante la prolífera ensayística del propio autor, en la que se evidencia su pensamiento e interés objetivo por las problemáticas estéticas legadas de estas “formas rectoras” (Cfr. Finzi, 2010 y 2012).

desfiguraciones que figuran el discurso se concretan en el texto dramático mediante tres procedimientos de rodeo pensados en dos dimensiones articuladas: primero, la “focalización” como operación macro-textual; segundo, la “duplicación” y el “fundido temporal” como dispositivos micro-textuales. Estas tres categorías corresponden a la teoría de la adaptación teatral que Finzi (2007, pp. 96-110) ha desarrollado como parte de su tesis doctoral. En otros términos, analizaremos el rodeo procedimental con los instrumentos nocionales que el dramaturgo patagónico formula en su quehacer ensayístico, pues, *mutatis mutandis* estos recursos contribuyen al estudio territorial de la transescritura<sup>155</sup> teatral en *Chaneton*. El ejercicio de contratación entre la praxis teórica sobre la dramaturgia y la praxis dramaturgica propiamente dicha elaboradas por un mismo artista es, desde nuestro punto de vista, una potente estrategia para comprender y “lugarizar” (Palermo, 2012) los campos poéticos de los teatros regionales con “voluntad de otredad”.

Desde nuestra lectura hermenéutica, la obra se organiza en quince “situaciones dramáticas”<sup>156</sup> que componen una intriga metaficcional, esto es, la *mise en abyme* de fragmentos de la vida de Abel Chaneton, apoyados en la refracción de dos niveles diegéticos: por un lado, la relación del periodista con Juan, un joven discípulo y, por otro, la analepsis del Príncipe Andrei, un alacrán de los médanos neuquinos que narra lo sucedido.

Precisamente, la escena inicia con las reminiscencias de este arácnido testigo, bautizado como el ilustre príncipe Andrei Bolkonsky de *Guerra y paz* de León Tolstoi, incluso comparte con dicho héroe determinados momentos de escepticismo por las secuelas de los tiempos violentos. En la apertura de la obra, se dice:

PRÍNCIPE ANDREI: [...] Conocí a Abel Chaneton, el periodista; nos hicimos amigos al final de su vida. Nunca creyó que yo sabía leer o si lo

---

<sup>155</sup> Reiteramos que la citada obra no reconoce de manera explícita un referente directo o un hipotexto manifiesto –tal como lo estudiaremos más adelante con los casos del docudrama–, por lo tanto, no es factible objetivar un proceso de transescritura o “adaptación” desde un “texto de partida” hacia un “texto de llegada”, tal cual la teoría de Finzi (2007, p. 98) lo plantea para el pasaje de un relato literario a otro dramaturgico. Sin embargo, hacemos un uso por analogía de esos procedimientos, convencidos de que forman parte de la morfología de estas producciones dramaturgicas aun cuando no son consideradas “adaptaciones” propiamente dichas. Desde este punto de vista, en el prólogo del citado libro, Finzi afirma: “He querido, al abordar la adaptación de *Vol de nuit*, ocuparme de establecer un repertorio de técnicas específicas. Entiendo que el mismo excede el dominio preciso de la relación adaptativa entre una novela y un texto escénico. Creo que este repertorio puede asociarse a las diferentes matrices que la dramaturgia adaptativa puede ejecutar en las artes de la escena” (2007, p. 7).

<sup>156</sup> Siguiendo a García Barrientos (2012, p. 86), entendemos por situación dramática a la constelación de fuerzas actanciales que concierne a la relación entre los personajes en un “estado” o en una fase temporal específica, lo que –a su vez– promueve el devenir dramático.



creyó, de vergüenza, no me lo dijo. Pero de noche, cuando sopla el viento de la cordillera, a la luz de las estrellas heladas de la Patagonia, leo “El Neuquén”, el diario que él dirigió: es una publicación muy extraña, porque cada vez que recorro sus páginas, encuentro noticias recién escritas, la tinta fresca, aunque las hojas estén amarillas de tantos años. (Finzi, 2013, p. 326)

El desasosiego generado por esa temporalidad fundada en páginas amarillentas pero con crónicas actuales, confronta –en las primeras secuencias– con el entusiasmo de Chaneton por un emergente tiempo utópico en la región, proyectado en la llegada del ferrocarril o en los múltiples proyectos compartidos con el gobernador Elordi: la creación de un embalse y de diversos canales de riego, la renovación y ampliación de la cárcel, la implementación de una red cloacal o, también, el primer viaje en automóvil que une Chos Malal con Neuquén capital. A través de estas planificaciones, ambos gestores delinean sus semblantes de intelectuales orgánicos al proyecto modernizador de los territorios del Sur, además, se evidencia la ilusión del protagonista por dejar atrás los tiempos de retraso y desidia pre-fundacionales. El joven Juan, su alacrán mascota –el narrador sobreviviente–, junto con el viento patagónico –otra fuerza actancial del relato– son los testigos directos de la peripecia de Chaneton, pues, su *metabolé* o arco de acción transita desde el ímpetu renovador ideado para un nuevo *tempus* hasta la traición de su amigo Elordi por las denuncias políticas realizadas y su consecuente asesinato. En suma, podemos leer en esta pieza teatral una refiguración del tiempo fundacional sureño, en esta oportunidad, examinando las aporías heredadas de los pioneros, quienes en su condición de elite dirigente son accionarios de una utopía del progreso regional pero, a su vez, responsables directos de un programa político que tributa a favor de un nacionalismo reaccionario. Ante estos paradójicos semblantes, Chaneton reconoce: “ahora vengo a darme cuenta, sabés, y debe ser porque la ilusión tiene el rostro de la soledad, que nunca hubo sueños, hubo intereses y ambiciones” (Finzi, 2013, p. 345).

El despliegue de la intriga se evidencia, como ya dijimos, en el “rodeo” procedimental descrito, puntualmente expresado en las siguientes operaciones que aportan a una distancia de lo símil para hacer surgir una figura-otra de lo real-histórico, a saber:

a) Focalización:

En la teoría de la adaptación teatral de Finzi (2007, pp. 99), esta noción se apoya en los aportes de la narratología para describir las modificaciones

establecidas entre el “texto de partida”<sup>157</sup> y el “texto de llegada”, es decir, la organización secuencial de escenas según las sustituciones, adiciones y sustracciones que resignifican los puntos de vista aplicados. Respecto de este recurso, nos interesa señalar las focalizaciones a nivel actancial que se registran en *Chaneton*. Así, hallamos una estructura ficcional con “focalización cero”, elaborada desde el alacrán Príncipe Andrei, esto es, según el enfoque teórico citado, un “personaje metadieético” (p. 100) cuya función es la narración integral u omnisciente de la trama, tal como se plantea en la situación dramática inaugural ya citada.

Desde la perspectiva de este testigo, Abel Chaneton actúa como un sujeto en estado onírico y, por lo tanto, un sujeto producido por la condensación y el desplazamiento de restos extraídos de lo real. Los sucesos históricos –por ejemplo, los acontecimientos asociados con sus tareas como intendente o periodista del *Neuquén*– son dramatizados con perspectiva de “ensoñación”, tal como adjetiva Finzi a la acción escénica en algunas didascalias. En esta atmósfera de ensueño, la intriga avanza de manera fragmentaria y elíptica, juntando retazos biográficos del protagonista que asientan la focalización ideológica elegida: la intransigencia y tenacidad ética por una sólida justicia pública.

Las situaciones dramáticas 2, 3 y 4 se ocupan de componer la relación entre Chaneton y el joven Juan, quien posee en la estructura ficcional un rol semejante al personaje embrague, dado que opera como puente o catalizador para la formulación de ideologemas representativos de la voz del autor, además de la “duplicidad” sobre la que argumentaremos más adelante. En estas tres secuencias dramáticas de la introducción o prótasis, el periodista y su perseverante aprendiz inician un juego que organiza el devenir dramático: una acrónica partida de ajedrez, cuyo tiempo desordenado e iterativo coincide con el despliegue del relato y ejerce una función isotópica, al estipular la acción en la “apertura” de la partida, las distintas “jugadas” ejecutadas –el esquema de los alfiles, la defensa de los dos caballos o la “defensa siciliana” (p. 333), el robo de la reina, etc.–, hasta llegar a un oclusivo “jaque mate”.

Este paralelismo entre el juego de ajedrez y las focalizaciones en determinados trazados vitales de Abel Chaneton le ofrece a la obra una estratégica “velocidad interna” (García Barrientos, 2012, p. 127), obtenida por su autonomía

---

<sup>157</sup> Por ejemplo, en este caso, un “texto de partida” –entre otras diversas fuentes hipotextuales– es el libro *Zainuco. Los precursores de la Patagónica Trágica* de Juan Carlos Chaneton, publicado por la editorial Galerna en 1993, es decir, el mismo año de escritura de la obra de Finzi. Aunque, insistimos, la relación entre la dramaturgia que estudiamos y estas intertextualidades implícitas no puede definirse como “adaptación” propiamente dicha.

simbólica entre el tiempo de la diégesis y la duración de la representación escénica. Entonces, entre las situaciones 5 y 13, es decir, el nudo o epítasis, se registran las tensiones dramáticas por los imperativos éticos que movilizan la acción del protagonista. En estas secuencias, la obra incorpora y consolida otra fuerza actancial: el viento sur, el que suma a la intriga un *tempus* que podríamos caracterizar –en provecho de las condiciones oníricas antedichas– como “ostro”.<sup>158</sup> Este actante inanimado pero con alta densidad dramática es la “reanimación hermenéutica” (Wunenburger, 2008, p. 42) de un tiempo de memoria, pues, él arrastra las “huellas de plomo” (p. 332) y los sollozos de los evadidos, las balas de la represión e, incluso, en el desenlace la voz falleciente de Chateaufort. En suma, este viento del sur confronta con el olvido social de un tiempo-otro, puntualmente, el de los orilleros víctimas de la masacre de Zainuco en 1916 y, además, devela las contradicciones culturales legadas por los “fundadores”, tal como lo objetivan las dos últimas situaciones dramáticas (14 y 15) con los asesinatos de Juan y el periodista en el marco de una búsqueda de verdad y justicia.

b) Duplicación:

Chateaufort es, como ya indicamos, un intelectual utópico de provincia, cuya orientación progresista se opone al conservadurismo de los nacionalistas –también “pioneros”– de los tiempos fundacionales e integracionistas. Para afianzar este cariz, Finzi propone una “focalización de la función ideológica” (2007, p. 100), plasmada en la técnica que él define como “duplicación” (p.106), pues reproduce o replica al sujeto biográfico multiplicándolo en otros actantes. Desde este punto de vista, Juan es un *alter ego* del protagonista, además de habilitar el “embrague” de premisas y posicionamientos que le adjudicamos anteriormente. Este otro-yo busca –al igual que su *ego*– romper con la provincianía del retraso y del folklorismo naturalizado a través del aprendizaje racional manifestado en las tácticas del juego de ajedrez, la lectura de textos complejos y la escritura crítica. De manera paulatina, Juan irá delegando su rol de niño/aprendiz para forjar un activismo moderno y refractario de la visión de mundo de Chateaufort, un gesto de madurez intelectual que se evidencia en su rol de maestro de gramática del alacrán o en su empeño ilustrado por las referencias e intertextualidades con la novela de Tolstoi. Por efecto de estas transposiciones, la tríada Chateaufort/Juan/Príncipe Andrei conforman –por la multiplicación de las funciones utópicas asignadas– una alteridad sospechosa:

---

<sup>158</sup> En referencia al nombre latino asignado al “viento del sur” en el Mar Mediterráneo, el cual se opone a tramontana (o viento del norte), aunque –vale aclarar– en nuestra geografía cambian sus características y cualidades.

CHANETON: ¿Qué ha ocurrido? ¡Juan! Algo que le pasa a tu alacrán, seguro...

JUAN: Lo insultaron, lo llamaron “peligroso”, “salvaje”, dijeron que “hay que exterminarlos”, que “están en todas partes, entran en las casas, envenenan a los chicos”. El Príncipe Andrei, envenenar a los chicos, El Príncipe Andrei será un tipógrafo y con sus ocho patas va a componer más rápido que nadie, algo nunca visto, ni en la Patagonia... (Finzi, 2013, p. 344)

Este perfil de un otro “subversivo”, con todas las connotaciones sociopolíticas que esta nominación posee en el marco de producción y mediación de la obra en 1994, se sustancia en la redacción final del artículo que denuncia los fusilamientos de Zainuco. Por consiguiente, la muerte “patente” (García Barrientos, 2012, p. 88) que el relato dramático concreta es la de Juan, asesinado a balazos, mientras que el desenlace de Chaneton es compuesto como una muerte “latente” (pp. 88-89), en los términos que comentaremos a continuación.

c) Fundido temporal:

En el orden de lo micro-textual descrito, el “fundido” implica “un proceso de asimilación y no de síntesis, por cuanto la ecuación enunciativa de la que se apropiará el texto de llegada, deberá leerse como un registro metafórico en relación al texto de partida” (Finzi, 2007, p. 103). El dramaturgo en su disertación doctoral propone la intertextualidad y condensación del fundido a través del espacio, el tiempo, los personajes, el vestuario y la utilería. En virtud del eje temático delimitado para este capítulo, nos centraremos en el fundido temporal observable en la dramaturgia de *Chaneton*, pues, tal como ha señalado Fernando de Toro (2010, p. 9) respecto del teatro de Finzi, se evidencian “temporalidades colapsadas” –precisamente– por el ejercicio de la técnica indicada.

Para describir este procedimiento es necesario reconocer los planos temporales en fundición.

Siguiendo la correlación entre índices biográficos y dramáticos, podríamos señalar como un primer nivel temporal el desarrollo de la acción en 1904, cuando Chaneton deja Chos Malal para radicarse en la nueva capital neuquina. Por ende, el “tiempo diegético” (García Barrientos, 2012, p. 96) del texto teatral inicia en este suceso y finaliza el 19 de enero 1917, es decir, con el asesinato del protagonista o, mejor, con la fundición episódica de su muerte en un *gestus* que, por ser tal, tiene la cualidad de un extrañamiento: leer el artículo periodístico que escribió Juan antes de ser acribillado y que integraría la edición

correspondiente al día posterior a su propio homicidio. Mientras el viento “gime” y le “arrebata la voz”, dice:

CHANETON: Los lentes, alguien ha visto mis lentes. No llego a leer. Es un artículo para la edición de mañana. Cesáreo, ¿estás ahí? Tomá, hay que publicarlo: “El Neuquén”, edición del 19 de enero de 1917. Vení, Cesáreo, tomá el artículo. No te oigo, Cesáreo, leémelo, ¿querés? ¿Eh? ¿Alguien me lo puede leer? Estás viendo, eh, qué raro, parecen araucarias: pero no hay araucarias en la Confluencia, qué disparate, y la nieve, nieve enrojecida porque la tarde se va, debe ser; entre el pinar llegan voces, escuchá Cesáreo, cae nieve en el pedrerío, a quien llama esa voz entre los pinares... (Finzi, 2013, p. 352)

La extrañada transposición de la muerte de Chaneton en el acto de una lectura imposible reconvierte en prolepsis la presentación del Príncipe Andrei, cuando en la primera situación dramática afirmaba respecto del citado periódico: “cada vez que recorro sus páginas, encuentro noticias recién escritas, la tinta fresca, aunque las hojas estén amarillas después de tantos años. Pero sigo leyendo. Tengo cansada un poco la vista y, por eso, uso los lentes que Abel me dejó; un recuerdo, para acompañar mi soledad” (p. 326). Así, se ratifica la focalización de la intriga que hemos descrito y, por efecto de la *mise en abyme*, se instaura un segundo nivel: el tiempo anacrónico del personaje metadieético, es decir, del alacrán-testigo. En este plano no hay un deíctico, símbolo u otro código que lo inscriba en una fecha o momento específico, pues es una temporalidad “colapsada” que confunde las líneas del pasado, el presente y el futuro.

Este tiempo-otro, abierto y metafórico, se “funde” con el tiempo diegético argumentado y, además, con un tercer nivel: la temporalidad del lector/espectador, el cual, de manera heurística, ubicamos en el año 1994 o fecha de estreno de la obra en las ciudades de Neuquén y Chos Malal. Como huella discursiva de lo expectatorial o hipótesis de recepción actúa, en este caso, la crítica periodística publicada en el diario *Río Negro*. Allí, la cronista señala:

“Jaque mate, está rodeado, no tiene escapatoria”, dice Juan a Chaneton, que mira, perplejo, el tablero de ajedrez premonitorio. Estamos en 1917 en un Neuquén tan polvoriento y ávido de justicia como ahora, a 78 años de la fuga de los presos. El 16 de mayo de 1916, exactamente, se desencadenó el episodio tras cuya verdad Chaneton empeñará la vida. “Es un episodio lamentable y desgraciado por la pérdida de vidas humanas, pero irremediable”, despachará el asunto la autoridad. Y el dolor de tanto cadáver insepulto, de tanta muerte sin explicación ni castigo, se revuelve otra vez por dentro, 78 años después. (Reynoso, *Río Negro*, 17/05/1994, s/p)

En función de estos ejes de lectura, se ensamblan los dos planos temporales descritos, esto es, el tiempo diegético anclado en los primeros años del siglo XX y el tiempo anacrónico del narrador-testigo con un tercer plano, en este caso, el tiempo de los “cadáveres insepultos” que durante décadas han regido en la geografía imaginaria de la zona. Este ensamblaje es, sin lugar a dudas, un resultado estético del fundido temporal diseñado como fundamento de valor de la obra. Entonces, nos remitimos a los encuadres de enunciación sociopolíticos mencionados al inicio de este apartado, en el que Neuquén, la “capital de los derechos humanos”, reanima una hermenéutica sobre el olvido, la verdad y la justicia desde su campo teatral.

De este modo, Finzi a través de su praxis dramaturgica asume la función de “emprendedor de la memoria” (Jelin, 2002, p. 86) en un contexto de ocaso o “eclipse” memorístico, esto último, retomando la periodización de Crenzel ya citada. En este fundido temporal hallamos, incluso, diversas proposiciones textuales o recursos escénicos que buscan producir un efecto de sentido sobre el entrecruzamiento del pasado, el presente y el futuro. Por ejemplo, respecto de los fusilamientos de Zainuco y desde la perspectiva utópica que el personaje de Chaneton tiene en 1916, dice: “Fueron siete balazos en la cabeza, precisos, estudiados. Nunca nunca más los Territorios, la Patagonia, conocerá este horror; ¿qué ha de construirse, entonces, sobre esta vergüenza, sobre este duelo colectivo?” (Finzi, 2013, p. 345). La apelación al ideologema “nunca más” y el sentido irónico que resulta de esta afirmación demuestran el intento de resemantización del tiempo de los “cadáveres insepultos” que la cronista interpreta en 1994, pues el lector/espectador sabe que este legado será luego de 1916, una y otra vez, ominosamente incorporado a las páginas de la historiografía Patagónica que Chaneton no pudo leer.

En las coordenadas norte del nodo poético-regional que elaboramos, hallamos la dramaturgia de *Aprendiz de hombre* (1999) de Leonardo Goloboff,<sup>159</sup> en cuyos basamentos estéticos se refigura otro cariz prosopográfico del tiempo fundacional e integrador. En este caso, el intelectual utópico de provincia escapa

---

<sup>159</sup> Leonardo Goloboff nació en Carlos Casares (Buenos Aires) en 1934. Su carrera artística se desarrolló en el teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires, trabajando como actor y director en el “Teatro Popular Independiente Fray Mocho” durante los años 1957 y 1963. En los años siguientes, se desempeñó como director artístico y docente del “Teatro Independiente IFT” y, desde 1991, director de “La Ranchería”. A finales de los años '90 se radicó en la ciudad de San Miguel de Tucumán e inició una prolifera e intensa actividad escénica como director y dramaturgo, participando además en múltiples proyectos de gestión teatral, por ejemplo, en DRAMAT (Dramaturgos Asociados de Tucumán) o, también, en los debates por la Ley Provincial de Teatro Independiente, entre otros. Algunos de sus textos dramáticos son: *Las siestas del verano*; *Dominó en casa*; *Mate amargo con bizcochuelo dulce*; *Kakemún o El tercer ojo*; *Datos filiatorios*; *Nocturno, un encuentro otoñal*; entre otros.

de sus fronteras geoculturales para conjurar su otredad en la capital nacional, un territorio que lo repele y lo devuelve a su provincianía, esto último entendido como el cronotopo de un “buen salvaje” (Todorov, 2007, pp. 305-311).

Ana Teresa Martínez plantea que la “provincia y el pueblo, en tanto *locus*, espacio cualitativo practicado y convertido en sentido práctico, suponen límite y posibilidad” (2013, p. 175). Desde este enfoque, la figura histórica de Juan Carlos Franco, seleccionada por Goloboff como un referente de su texto, ratifica las limitaciones que la provincianía supone más que sus posibilidades, en particular, cuando ese otro-interior debe ejercer una función intelectual en el centro/puerto. Este provinciano es para las estructuras centralizadas un individuo a “destiempo”, desajustado por su carácter ingenuo, sosegado y honesto, que no condice con la temporalidad de la urgencia modernizadora y capitalina. Por ende, la citada obra proyecta una alteridad que no comulga con una teleología conservadora de las fases de integración, la cual en nombre de un nuevo *tempus* para la “reorganización” del Estado es capaz de vulnerar o difuminar determinados límites éticos y democráticos. Respecto de esta otredad idealizada, el prólogo de la obra teatral presenta a J. C. Franco del siguiente modo:

[...] un tucumano oscuro e ignorado, un héroe modesto como solo puede serlo quien procedió del pueblo y a su dignidad elemental quedó adherido, un hombre que hoy puede perdurar gracias al rescate de las pocas páginas de un libro, o por la memoria borroneada de sus parientes o de los escasos amigos que pueden ir quedando... o, en este caso, por los artificios... por los artificios módicos del teatro. (Goloboff, 2014, p. 14).

El texto dramático de *Aprendiz de hombre* fue escrito en el año 1999<sup>160</sup> y estrenado en 2004, en el Teatro IFT de la ciudad de Buenos Aires, con dirección general de Julián Cavero y con las actuaciones de Ítalo Cárcamo Riveros, Gustavo López Conde, Daniel Czudnowsky, Raúl Freire, Sammy Lerner, Marcelo Rodríguez, Silvina Segundo, Daniel Sznek y Carlos Vanadia. Este montaje teatral contó con los auspicios del Departamento de Cultura de la DAIA, de Memoria Abierta y de la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos. Por ende, su puesta en escena y encuadres de recepción se inscriben en un específico tejido sociocomunitario, con evidente orientación temática hacia los debates sobre identidad y derechos humanos.

---

<sup>160</sup> Siguiendo los datos publicados en la edición del año 2014, la obra fue corregida en 2011. Para su análisis textual tomamos como referencia esta última versión.

La dramaturgia de Goloboff posee, al igual que la citada obra de Finzi, aires de familia con el “rodeo” como archipoética, en este caso, instalado en la confección de una parábola.

En efecto, por las afinidades brechtianas que el rodeo expone, la parábola deviene en uno de sus constructos específicos. Así, Sarrazac (2013) ha reconocido su potencialidad y elasticidad procedimental en las complejas formas y orientaciones que incluye su categorización poética. Ante este diagnóstico y con el fin de asumir su dificultosa delimitación, el mencionado autor recupera la etimología griega del concepto, esto es, *paraballein* (“ponerse o tirarse al lado”), para ratificar las características de “similitud persuasiva” y de “argumento por analogía” que este recurso promueve (p. 164). Entonces, apoyado en las textualidades del mencionado Bertolt Brecht o, también, en piezas de Paul Claudel y de Bernard-Marie Koltés, el citado teórico francés afirma que la parábola es un *exemplum* elaborado mediante una *comparatio* (p. 165). Vale decir, es un recurso que asiste al quiebre de una mimesis mecanicista o por reflejo y, de este modo, ayuda a la disfiguración figurativa del rodeo. En correlación con la postura de Sarrazac, Fredric Jameson (2013) argumenta en su estudio sobre Brecht que la parábola implica la “tendencia del material narrativo a dividirse en dos y continuar en sendas direcciones verbales o semióticas diferentes” (p. 156), con el objeto de nombrar de otro modo y poner en diálogo lo comparado.

Por consiguiente, desde nuestra perspectiva hermenéutica, *Aprendiz de hombre* es una parábola dramatúrgica delineada en una estructura “parangón”. Esta estructura se evidencia en la organización textual de la obra, compuesta, en primer lugar, por un paratexto preliminar del autor, formado por datos artísticos, agradecimientos y, fundamentalmente, por una minuciosa declaración de fuentes bibliográficas y de informantes operativos que contribuyeron de manera directa en el proceso de escritura. Mediante estos comentarios, Goloboff advierte al lector del esquema parangón que hemos indicado, al que define como “dos andariveles para una analogía” (2014, p. 4). Asimismo, describe los tópicos centrales de los materiales narrativos que se comparan: uno, la función del teniente tucumano Juan Carlos Franco durante el juicio a Severino Di Giovanni, otro, el mito judío del Golem. Los paralelismos y las intersecciones entre estas dos narrativas forjan una misma “focalización de la función ideológica” (Finzi, 2007, p. 100), enunciada por el dramaturgo como el castigo a la rebeldía y la condena a las distintas formas de olvido e impunidad.

En segundo lugar, hallamos el texto teatral propiamente dicho, pautado en nueve secuencias dramáticas: un prólogo con función épica, seis cuadros para el



desarrollo de situaciones interrumpidos por un “intermedio” y, finalmente, un epílogo en el que se sintetizan los dos relatos desplegados. Con base en esta estructura, la obra paraboliza la temporalidad de “ser-para-otro” (Segato, 2002, p. 265) en condiciones de subordinación y estratificación, esto último, intertextualizado con los dilemas de integración político-identitarios de las primeras décadas del siglo XX en Argentina.

La secuenciación denominada “prólogo” instauro un código de expectación épico, al representar dos “espacios escénicos” (García Barrientos, 2012, p. 151) diferenciados que posicionan a los actores/narradores en condiciones para relatar o, como decía Brecht, para “mostrar”. Dice:

ACTOR (*luego será Franco*): Buenas noches. Mi territorio será este hexágono en el piso. ¿Pueden verlo? Bueno, es que muy bien no se ve. En verdad es un territorio virtual, débilmente demarcado, lo que equivale a decir que es apenas una mentira más dentro de la mentira que supone el teatro mismo. Una casual intersección de ciertas líneas, algunas rectas, otras sinuosas, han hecho que, por un extraño azar, ustedes y yo coincidamos hoy aquí. (Goloboff, 2014, p. 13)

De este modo, la composición dramaturgica inicia con la develación del artificio ilusorio y, por ende, se desestima en términos procedimentales la apelación a una “ilusión de contigüidad” (Dubatti, 2009, p. 38) entre lo ficcional y lo empírico/histórico. La inscripción a las lógicas poéticas del “rodeo” antedicho se evidencia desde la apertura de los relatos y, además, prefigura una determinada trayectoria escénica, pues, en una espacialidad paralela o segundo plano diegético, otro actor/narrador afirma:

ACTOR QUE PERSONIFICARÁ AL MAHARAL: (*En otro espacio, se coloca el solideo*) La estrella de David... ¿pueden verla aquí en el piso? Baruj Ashem. Bendito sea Su Nombre. La estrella de David tiene doce intersecciones, dos momentos de cruces [...] Ese hexágono, por ejemplo, el de la otra historia, puede introducirse perfectamente aquí, en la sagrada estrella de mi pueblo; si su forma se ajustara al centro, solo quedarían fuera seis puntas... seis puntos de mira. (p. 15)

A través de estas espacialidades bifurcadas, se instauro –como dicen los personajes– un “tiempo de zozobra, un tiempo paralelo” (p. 15) para mirar los puntos de una partida escindida, el posterior desarrollo de las intersecciones y, por último, la llegada o síntesis parabólica.

Capitalizando de manera teatral estas relaciones proxémicas, los actores/narradores ofrecen al lector/espectador las referencias históricas correspondientes a cada uno de los ejes narrativos. En lo que reconocemos como

“vector A” del texto diegético, esto es, el relato asociado al tucumano Juan Carlos Franco, la acción se inscribe en el año 1931, cuando él ejerce en la ciudad de Buenos Aires como Teniente de la División de Ciclistas y Archivistas del Ejército, lo que implica un ámbito de gestión “inofensivo” (p. 16) y periférico en la estructura castrense. Hasta ese momento, su vida profesional estuvo signada por tareas insignificantes o, eventualmente, por su dedicación a la música y a la poesía. Sin embargo, la parsimonia provinciana con la que recorre sus días en la capital se quiebra de manera tajante el día 30 de enero del citado año, cuando –en un acto de subestimación intelectual mezclada con burocracia militar– lo designan defensor de oficio del anarquista Severino Di Giovanni. La exposición de los realementos y las referencias historiográficas es, de modo congruente, la función dramática de este “prólogo”, por ejemplo, al detallar los siguientes indicios:

ACTOR 1: [...] el jueves 29 de enero de 1931, el anarquista Severino Di Giovanni, luego de corregir las pruebas de imprenta del tercer tomo del *Escritos sociales*, de Eliseo Reclus, al salir del subsuelo de Callao 335, en Buenos Aires, tiene un enfrentamiento armado con policías que lo han venido persiguiendo.

ACTOR 3: Es entonces que una niña cae muerta de un balazo. Tenía apenas 10 años. (p. 14)

Los desarrollos argumentales referidos al Maharal y la creación del Golem en la vieja sinagoga de Praga, es decir, el “vector B” del texto diegético, complementa la operación nominativa y caracterizadora de esta secuencia introductoria, al abordar las inquietudes científicas –opuestas a las religiosas– del Rabí Löew.

Los seis vértices de los hexágonos espaciales mencionados y las seis escenas subsiguientes conforman de manera recíproca la plataforma visual y dramática que, por efecto de sus refracciones y entrecruzamientos, sustenta a la parábola teatral de un tiempo utópico desavenido. Esta geometría escénica se proyecta en el texto a través de una específica notación dramática, en la que los diálogos y didascalias se redactan en dos columnas paralelas, aunque con roces o puntos de contacto.

Si bien la dramaturgia de Golofoff no lo señala, la escena uno o primera “angulación” de la parábola podría –asumiendo su carácter épico– titularse la “designación creadora”, dado que muestra, por un lado, al Maharal en la sinagoga de Praga durante el siglo XVI, movilizado por la incertidumbre racional de sus experimentaciones alquímicas y, a su vez, por el “danzar de martillos y buriles” (p. 18) en su cabeza respecto de lo que el Génesis llama “insuflo de vida”. Por otro lado, acorde a la simultaneidad del dispositivo dramático indicado, un comité

del ejército asigna a J. C. Franco la inédita tarea de operar como defensor de oficio. Estos paralelismos –con sus respectivas escisiones y fricciones– se textualizan de la siguiente forma:

|  |  |
|--|--|
| <p><i>El MAHARAL contesta:</i><br/>Te entiendo, pero yo no me equivocaré. He llegado a la palabra exacta. En hebreo, tiene tres letras: Aleph, mem, tav. Ahora conozco también la combinación precisa entre esas tres letras y los invisibles signos que, según los sabios cabalistas, orientan y completan su sentido. “Verdad”... verdad es la palabra.<br/><i>El Maharal apaga algunas velas. Comienza a vestir al muñeco cuyo rostro está brumoso [...]</i><br/><i>Se asoma el rabino viejo y le dice:</i><br/>El soplo animador es puramente divino. La vida es privativa de Dios. Solo él la crea y solo él debe destruirla. No puede el hombre, con el uso de sus propias leyes, arrogarse la facultad de Dios.</p> | <p><i>Una comitiva de militares ingresa al taller del Tte. Franco. Uno le dice:</i><br/>Teniente primero del Cuerpo de Archivistas y Ciclistas del Ejército Argentino Franco Juan Carlos, el Tribunal de Guerra que preside el coronel Risso Patrón lo ha designado a usted defensor de oficio en el juicio que el estado de la revolución sigue al anarquista Severino Di Giovanni.<br/><i>FRANCO pregunta: ¿A mí? Los militares comienzan a quitarle el uniforme de fajina, para vestirlo con la ropa “de salida”. Franco se deja hacer, como un muñeco. Lo visten, lo calzan, lo lavan y lo peinan.</i><br/><i>FRANCO: ¿Le aplicarán la ley marcial? [...] Señores, no les sirvo. Yo creo que la vida es privativa de Dios, que solo él la crea y solo él debe destruirla. Yo creo que el hombre no puede, con el uso de sus propias leyes, arrogarse la facultad de Dios. (pp. 19-20).</i></p> |
|--|--|

La gestación de una alteridad utilitaria y subordinada, observable en la creación del monstruo autómatas de la cultura judía o en el otro-interior subyugado por las jerarquizaciones y conveniencias militares, pone en relieve una latente emancipación identitaria. De este modo, siguiendo con la codificación épica antedicha podemos titular a las escenas dos y tres como la “palabra fundacional” y la “verdad literalizada” respectivamente; pues, ambas situaciones dramáticas asumen como fundamento de valor la potencialidad del lenguaje en la construcción de lo real. En otros términos, la confianza mítica sobre el lenguaje se erige como una predicación ético-filosófica sobre las condiciones de existencia de los personajes: ya sea el Rabi intentado redimir de su otredad al Golem mediante el acto del habla; ya sea Franco en su denodada pesquisa sobre la gramática del discurso que ensaya para argumentar la inocencia del Di Giovanni y, por reflejo de ese ejercicio lingüístico, también poder decir “este soy yo”. En suma, las dos formaciones de alteridad –la mítica y la historiográfica– intentan hallar un

dinámico plexo simbólico de referencia al que podemos entender como constructo de identidad, formado por las bases autorreferenciales del lenguaje. Así, se busca impugnar la estratificación identitaria asignada, en la que el Golem y Franco solo son la “proyección del sueño de otro hombre” (Goloboff, 2014, p. 22), esto último, en directa intertextualidad con el forastero borgiano de “Las ruinas circulares” [1940] o, incluso, con la concepción del lenguaje que el poema “El Golem” propone:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)  
el nombre es arquetipo de la cosa,  
en las letras de *rosa* está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra Nilo. (Borges, 2005 p. 193)

La epítasis avanza a través de un “intermedio”, en el que los actuantes asumen nuevamente su condición de actores/narradores para redundar en la tesis del relato, dicen:

ACTRIZ: El Golem y Juan Carlos Franco, dos creaciones que amenazan con adquirir autonomía y volverse en contra de quienes los habilitaran para el precario ejercicio de la vida.  
ACTOR 3: Dos historias y en las dos el orden... el orden preexistente... que no perdona a quien se atreve a transgredir sus normas. (Goloboff, 2014, p. 25)

Denotadas las analogías y puntos de intersección entre los vectores diegéticos A y B, la escena tres se focaliza en el nudo axial de la dramaturgia, esto es, la acción de Franco durante el juicio a Di Giovanni. Para su composición, el autor apela a diversas fuentes hipotextuales: en primer lugar, el libro *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia* de Osvaldo Bayer y el artículo historiográfico “Juan Carlos Franco, militar y poeta” de Paulo Cavaleri; en segundo lugar, tal como se declara en el paratexto preliminar, la pieza se nutre de las entrevistas realizadas a América Scarfó (compañera del anarquista devenida personaje en la escena) y a los familiares de Franco que vivían en Tucumán en el año 1999, es decir, durante el período de escritura de la obra. En virtud de estos hipotextos, esta situación dramática rectora se organiza ficcionalmente como una extensa cita literal del discurso original pronunciado por Franco el 31 de enero de 1931. En los términos teóricos de Finzi, este procedimiento –también presente en *Chaneton* a través de las citas de sus notas periodísticas en el texto teatral– alude a un “interlineado” (2007, p. 109) que afianza los encadenamientos transescriturales.

A partir de este recurso intertextual, podemos reconocer tres tópicos discursivos que fortalecen nuestra lectura sobre esta representación temporal del

otro-interior: a) la autoadscripción a una función utópica; b) los basamentos democráticos de su defensa en un contexto anacrónico; c) la obstinación ética por un valor de justicia que, al igual que a Abel Chaneton, le cuesta su propia vida. Estos tres tópicos son, además, componentes semánticos integrados a la parábola teatral creada por Goloboff.

El primero tópico, tal como dijimos, alude a su implícita auto-asignación como un sujeto descentrado de la estructura de poder que lo asiste; una posición que remite a la tarea de ser defensor sin experiencia jurídica y a las condiciones políticas en las que él intenta realizar este acto, pues desde el inicio sabe que el enjuiciamiento a Di Giovanni es un hecho estrictamente burocrático. Vale decir, Franco sabe que defiende a un “muerto” y que, por el carácter ético-intelectual que le atribuirá a su tarea defensiva, él mismo se convertirá en otro condenado. Por esto, señala:

FRANCO (*Arrancará casi pudorosamente, pero a medida que avance u defensa irá ganando en vibración*) “Excelentísimo tribunal: Vengo sin rebeldías ni temores a hacer defensa de un hombre, la que me ha sido ordenada de oficio. En primer término, reitero mis respetos a los dignos militares que integran este Tribunal, y pido desde ya excusas si en razón de mi condición de militar y no de hombre de derecho, hiciera afirmaciones que por estar desprovistas de eufemismos puedan parecer audaces...” (Goloboff, 2014, p. 27)<sup>161</sup>

En este pasaje, la enunciación redundante de la oración “vengo sin rebeldías ni temores” opera como una premisa isotópica, dado que –por efecto de sentido– lo que continúa es, precisamente, un acto de rebeldía cargado de temores.

El alegato literalizado aduce –como segundo tópico– las razones que Franco formuló para refutar la culpabilidad del anarquista en el asesinato de la niña de 10 años. Mediante una sugerente y sagaz retórica, el denigrado teniente tucumano plantea al tribunal, pero también a la opinión pública, la contradicción política que la dictadura del General José Félix Uriburu expone al aplicar la ley marcial en un contexto de supuesto republicanismo, pues, señala:

“[...] La ley marcial tiene su origen en las monarquías europeas cuyas disciplinas están reñidas en absoluto con la disciplina de los gobiernos republicanos. Por otra parte, la ley marcial solo está prevista para los casos de conmoción interna grave, de guerra o de grandes desastres públicos que pongan en peligro la estabilidad social. La Argentina no está en el caso de una guerra y el orden es una realidad claramente perceptible. No se justifica, pues, la aplicación de la ley marcial [...] El

---

<sup>161</sup> Aclaremos que la inclusión de comillas en la cita es el mecanismo que el autor ha utilizado para demarcar y diferenciar el texto de partida o hipotexto de otras notaciones de la estructura dramática.

orden y la normalidad rigen en la vida del país. De la revolución triunfante el 6 de setiembre surgió un nuevo gobierno cuyo acto fundacional, al iniciarse, alentado por el calor popular, fue hacer pública fe de su respeto a la Constitución de la República...” (p. 27)

Desnudar en un tribunal castrense la impúdica condición dictatorial del gobierno de Uriburu es, sin lugar a dudas, un acto de utopismo dislocado y atemporal que el régimen totalitario no perdonaría. Asimismo, otra razón de Franco para puntualizar la inocencia de Di Giovanni fue, a pesar de sus incompetencias jurídicas, exponer de manera lógica las incoherencias de la acusación. Entonces, demuestra que la bala que asesinó a la niña no pudo –por un orden fáctico– ser del arma del anarquista, por el contrario, deja entrever que el disparo fulminante pudo haber sido desde un arma policial.

Por último, el tercer tópico que el discurso textualizado propone es una clara angulación parabólica dentro del relato, puesto que refiere a la obstinación ética por el valor de justicia. Es decir, quien había iniciado su discurso “sin rebeldías y sin temores” cierra su prerrogativa afirmando, al igual que los rabinos de la sinagoga praguense del siglo XVI, que:

FRANCO: “El hombre, sin embargo, no ha podido ni podrá animar de vida la célula microscópica porque el soplo animador es puramente divino. La vida es privativa de Dios. Solo él la crea y solo él debe destruirla. No puede el hombre, con el uso de las leyes, arrogarse la facultad de Dios. Un simple sentimiento de humanidad nos priva de decretar la muerte, por cuanto sería atentatorio contra la ética...” (p. 30).

En esta desobediencia institucional, solitaria y anacrónica, refigura dramáticamente el cariz utópico de un intelectual de provincia, pues, este destiempo romántico es explicado y fundamentado en la obra por su otredad interior, esto es, “un héroe modesto como solo puede serlo quien procedió del pueblo” (p. 14). En suma, estos tópicos discursivos son los que, desde nuestra lectura, estimula la “reanimación hermenéutica” (Wunenburger, 2008, p. 42) que Goloboff compone en su parábola teatral, en tanto reactiva y ensaya su localización en distintos encuadres histórico-imaginarios: desde la mística judía o el gesto ético por la vida de un soldado subalterizado hasta los posteriores “cadáveres insepultos” y sin juicio digno que las dictaduras nacionalistas nos legaron.

La organización textual y ficcional del relato, según el desarrollo de las escenas cuatro, cinco y seis, así como del “epílogo” indicado, consolidan este eje de interpretación. Esta visión se objetiva en las reacciones de las estructuras de

poder frente a esa otredad dislocada o destiempo. Así, en el “vector A” del texto diegético, la respuesta a Franco por su insolencia ética desemboca en su arresto y posterior exilio a Paraguay, una condena tácita fundada en su acto rebeldía y desacato que se ajusta a los infames encuadres ideológicos de la dictadura de Uriburu. En el “vector B”, la desajustada conducta del Golem respecto de lo que los otros-superiores esperan de él conlleva a que la curia judía del siglo XVI ponga fin a la “idolatría de una materia inerte” (p. 36). Precisamente, en la escena seis, en la que se retoma la notación dramática del “parangón” y a la que épicamente podemos titular como “la modificación del verbo”, se representa cómo estas coyunturas de poder desactivan la conjugación de estas otredades:

|  |   |
|--|---|
| <p><i>Los rabinos comienzan a quitar la ropa al Golem, remedando la ceremonia de la degradación de Franco. Mientras lo hacen:</i> EL MAHARAL: Suprimiré una letra de su frente. Una sola letra. La primera, Aleph. Así, Emeth, Verdad, se convertirá en Meth, que significa Muerte. Y mi Golem perderá sustancia, será otra vez arcilla informe e ingresará al olvido.</p> | <p><i>Desnudo, Franco es depositado sobre un montón informe de bicicletas fragmentadas. Un vapor viscoso se desprende de los hierros y enturbia la escena.</i> UN MILITAR: Franco, ha tenido el triste honor de que la sentencia de muerte de Di Giovanni incluya un párrafo dedicado a usted [...] Sin embargo, el general Uriburu le ha concedido la gracia de no ser encarcelado en el sur, pero deberá irse del país. (pp. 36-37)</p> |
|--|---|

El exilio<sup>162</sup> y la muerte son los puntos de cierre de la parábola en términos de intriga, aunque en términos semánticos Goloboff plantea una convergencia para ambas narrativas en la noción de “olvido”, esto último, en notoria alusión al ideologema “con verdad, justicia y sin olvido” que las agrupaciones de derechos humanos reactivan social y estéticamente durante la etapa conocida como la “explosión de la memoria” del período 1994-2003 (Crenzel, 2018, p. 141). Esta resignificación tiene su anclaje, por ejemplo, en los auspicios que Memoria Abierta y la APDH emitieron durante su estreno teatral en la ciudad de Buenos Aires o, también, en el contacto directo o indirecto del autor con las entidades que desarrollan una intensa actividad política en el Noroeste Argentino durante esos

<sup>162</sup> En términos biográficos, J. C. Franco vive un par de años en su exilio en Paraguay y, luego, durante la presidencia de Agustín Pedro Justo vuelve al país. Sin embargo, las crónicas analizadas relatan su sospechosa muerte a los 35 años de edad, cuando en una cena con militares y, casualmente, en ocasión de cumplirse los 3 años de su actuación frente el Tribunal de guerra que condenó a Di Giovanni, muere. El reporte indica que fallece por tifus, aunque no se realizó ninguna autopsia. Estos datos son incorporados en el “epílogo” dramático escrito por Goloboff.

años, con el fin de resistir al pujante afianzamiento de sectores que, en plena democracia, aun reivindican el accionar de las dictaduras cívico-militares.<sup>163</sup>

En suma, las prosopografías dramatúrgicas elaboradas por Finzi y Goloboff exponen una refiguración operativa del tiempo fundacional e integrador según determinadas coordenadas histórico-imaginarias del norte y el sur del país. A diferencia del verso borgiano que parafrasea el título de la obra de Goloboff, estos “aprendices de hombre” sí aprendieron a “hablar” (Borges, 2005, p. 194), aunque el costo real y simbólico de esta acción haya sido sumamente gravosa. Entonces, en ambos casos, se proyecta una formación de alteridad en la que el tiempo-otro enmarca a un otro-interior, conjugándolo como un intelectual utópico, desobediente y anacrónico, a tal punto que sus finales obligados son el asesinato o el exilio como consecuencias de una porfía ética que, en términos generales, no condice con las representaciones asignadas por el nacionalismo conservador a estos “buenos salvajes”.

### **3.3. EL TIEMPO-OTRO DE LA REFUNDACIÓN COLECTIVA: LA ALDEA DE REFASÍ Y LOS JUEGOS DE PEDRO**

Los nodos poético-regionales sobre el tiempo que configuramos en este capítulo tienen, en la serie dramatúrgica formada por *Los juegos de Pedro* (1972/1983) de Oscar Quiroga y *La aldea de Refasí* (1984) de Juan Raúl Rithner, una vertiente o eje de lectura alternativo. Ambos textos se inscriben –convencionalmente– en los campos estéticos del teatro “para niños” y, con apoyo en esta tradición, logran refigurar una singular imaginería del tiempo fundacional, basado en la restauración colectiva de un orden perdido;<sup>164</sup> un tiempo-otro que solo se sustancia a través de un principio rector: la conjuración de la *communitas*<sup>165</sup> y sus correlativas alteridades.

---

<sup>163</sup> El bussismo, el movimiento político coordinado por el genocida Antonio D. Bussi en Tucumán es, entre otras fuerzas sociales, un claro ejemplo de estas tendencias. Algunos rasgos de su impacto ideológico en las prácticas dramatúrgicas norteañas de la década de 1990 serán abordados en el capítulo 4.

<sup>164</sup> En ambas regiones hallamos otras dramaturgias que, con nuevas formas estilísticas y aspectos temáticos, integran y consolidan este específico nodo poético-regional. Por ejemplo: *Sodiac & Selegna* de Pablo Gigena; *U27... una tragedia radial* de Luis Sarlinga, Cristian Minyersky, Fiorella Corona y otros; *Medio pueblo* de Martín Giner; *El último silencio* de Carlos Alsina; *Viaje 4111* de Humberto “Coco” Martínez, entre otros casos.

<sup>165</sup> Entendemos por *communitas* a un particular modo de interacción social, conformado por individuos concretos e históricos que gestan nuevas relaciones normativas y/o contra-estructurantes (Turner, 1988).



La pieza de Rithner<sup>166</sup> –escrita según el autor en los tiempos de censura y represión– fue estrenada en el año 1984, en la ciudad de General Roca, provincia de Río Negro, bajo la dirección general de Cristina Blanco y con las actuaciones de Luisa Calcumil, Claudio Vaucheret, Carol Yordanoff, Marcelo Mobarac, entre otros/as intérpretes.

La obra está estructurada en un acto único, dividido –desde nuestra perspectiva– en cuatro macrosecuencias de acción. Cada secuenciación dramática reactiva, a su vez, representaciones imaginarias sobre lo fundacional. Primero, hallamos lo que podríamos asociar con el “llamado a la aventura” (Campbell, 2008, p. 54) a través de una canción/carta, una acción que convierte al personaje Blanquita en la heroína que inicia un periplo hacia una meta puntual: el retorno de la luz solar a la aldea de Refasí, esto es el conflicto axial del relato. Segundo, el encuentro con las figuras protectoras y el “cruce del primer umbral” (pp. 70-77), observable en la conciliación de Blanquita con el músico Refasí, la Muchacha y el titiritero para lograr dicho propósito y, a su vez, comprender por qué el sol desapareció y la aldea está condenada a una persistente y agobiante lluvia. En esta secuencia, aparece el personaje opositor, el tirano gobernador del pueblo, llamado Don Joscuro Nuncarrón, quien –a través de una parodia a las arengas de los dictadores– expone los fundamentos de ese mundo gris y sin luz, dice:

Y desde este oscuro e histórico día, comienza un nuevo proceso en la historia de esta aldea a la que, respetuosos de su cultura y de su tradición, no le cambiaremos el nombre y le seguiremos llamando “la aldea de Refasí” aunque desde hoy, oscuro e histórico día, las notas las ponen nuestros protectores, los Campos Adheridos de América Mojada. Desde hoy, vuestros actos, vuestros pensamientos, vuestros sentimientos, los decidiremos desde aquí ya que no estáis vosotros preparados para ello. Desde hoy, en la aldea de Refasí, nunca más aparecerá el sol.... Porque no lo queremos... porque no lo necesitamos. ¿Estáis de acuerdo?... Gracias... Gracias por vuestro silencio que significa vuestra aprobación. De los Refasí sólo quedará el nombre de la aldea. Desde hoy, oscuro e histórico día, éste es el país de ¡Don Joscuro Nuncarrón! Gracias... Gracias... (*Se retira*). ¡Y que siga lloviendo para siempre! (Rithner, 2007, p. 241)

---

<sup>166</sup> Juan R. Rithner nació en Buenos Aires en el año 1944 y falleció en la ciudad de *Fisque Menuco* (General Roca, Río Negro) en 2016. Radicado en la mencionada ciudad patagónica desde el año 1970, se desempeñó como comunicador social, narrador, dramaturgo y docente universitario. Paralelamente a su trabajo como profesor/investigador y coordinador del Centro de Estudios Patagónicos de Comunicación y Cultura de la Universidad Nacional del Comahue, ejerció como periodista y director del Fondo Editorial Rionegrino. Entre sus cuentos infantiles y obras teatrales con reconocimiento nacional hallamos *Nicolás y la sombra*; *El león y la aurora*; *Desmesura de amor*; *Leyendas y creencias de la Patagonia*; *Y los pájaros seguirán cantando*; *La aldea de Refasí*; entre otros. Por su producción literaria ha obtenido múltiples distinciones, entre los que resaltamos el Premio Nacional de Dramaturgia en el XX Encuentro Nacional de Escritores Patagónicos de 1997, por su obra *El Maruchito. Sangre y encubrimiento, allí en las tierras del viento*.

Frente a estas arbitrariedades, la protagonista propone una conciencia de cambio sostenido en el poder de la imaginación grupal, el juego y la música, por ejemplo, esta toma de conciencia colectiva se expone en la acción de “vender sueños” en un ámbito especialmente construido para tal fin.

La tercera macrosecuencia que estructura el relato es –lo que siguiendo con la teoría de Campbell denominamos– el “camino de las pruebas” (64). Por consiguiente, Blanquita guía a sus aliados –subsumidos en un miedo naturalizado– hacia la superación de los obstáculos, esto último mediante una clara referencia a la libertad interior y comunitaria.

Para alcanzar la resolución del conflicto, los personajes confrontan con otro recurso clásico en el mítico periplo del héroe: el enigma. En este caso, el juego/adivinanza es presentado por el personaje Pelusín, un gnomo del tamaño de un dedo pulgar que, a su vez, recrea la imagen de los “tinguiritas”, es decir, los seres legendarios de la cultura mapuche. A través del enigma dado, este personaje mágico les recuerda a los protagonistas la fuerza creativa y renovadora de la imaginación colectiva y de la música, incluso, les permite conmemorar un acto de resistencia del pionero o fundador, manifestado en la canción que operaba como símbolo identitario de la aldea, una balada que los pobladores por el temor instaurado han olvidado: “La estrella que vos quieras / la podemos conseguir / si entre todos construimos / una canción y un país” (p. 243).

En consecuencia, el enigma del personaje mágico y la rememoración de la canción fundacional ayudan a los personajes a salir de la inacción y, a través de este recurso, enfrentar de manera lúdica y colectiva el autoritarismo de Don Joscuro Nuncarrón. En este nivel del relato hallamos la cuarta y última macrosecuencia, escenificada con un viaje hasta el sol para solicitar el retorno de su luz y, posteriormente, la resolución definitiva del conflicto, manifestado en la construcción de un astro luminoso, de papel pintado por los propios protagonistas que ilumina a todo el pueblo y, de ese modo, finaliza aquella etapa sombría e inicia un nuevo período en la aldea.

Sincrónicamente, aunque en las coordenadas norteñas de este nodo poético-regional, hallamos la dramaturgia de *Los juegos de Pedro* de Oscar R. Quiroga,<sup>167</sup> escrita en los primeros años de la década de 1970, aunque su

---

<sup>167</sup> Oscar R. Quiroga, nació en S. S. de Jujuy en 1935. Desarrolló su carrera artístico-profesional en la provincia de Tucumán, donde falleció en el año 2002. Se desempeñó como actor, director, dramaturgo y profesor universitario en la carrera Licenciatura en Teatro de la UNT. Su producción teatral estuvo íntimamente ligada a las creaciones de uno de los grupos paradigmáticos de la escena independiente

productividad artística corresponde al ciclo posdictatorial, pues a partir de su reestreno en 1983 –realizado por el paradigmático grupo Nuestro Teatro de la provincia de Tucumán, con puesta en escena del propio autor– se evidencia una permanente reescritura escénica y resemantización discursiva de su relato central, así como también se observa una sistemática reposición de esta pieza durante los años posteriores, con montajes de directores teatrales de distintas generaciones.<sup>168</sup>

Al igual que la aldea/país refundada en la imaginería escénica de Rithner, Quiroga construye una estructura ficcional tomando como hipotexto el obra fantástica *El viaje de Pedro el afortunado* [1882] de Augusto Strindberg. Por ende, la reanimación hermenéutica del tiempo fundacional se configura, en este caso, a través de la citada “transfiguración barroca” (Wunenburger, 2008, p. 43), forjada por la hibridez discursiva y la inversión paródica del texto del dramaturgo sueco, además, por la utilización de un particular léxico norteño y de los notorios ideogramas peronistas alegorizados en el relato. Esta transfiguración se organiza en cuatro macrosecuencias dramáticas: primero, el mítico Pedro –o en la tradición sueca y danesa:<sup>169</sup> *Per*, asociado a “un hombre común”– es en la pieza del autor tucumano un niño “sin mundo”, dado que no conoce las gallinas, ni la selva, ni los automóviles, ni los volantines, ni otros lugares más que su pequeña habitación. Así, Pedro tiene aires de familia con el personaje *Per* de Strindberg, quien era un joven encerrado en una torre por su padre sacristán, al que no se le permite “conocer”.

Sin los antecedentes sombríos de la obra nórdica, la pieza infantil de Quiroga no explicita las sinrazones de Pedro, solo lo presenta como un niño que desea aprender. Por esto, su amiga Lisa y el duende Piquilín –también personajes hipotextuales de la dramaturgia de Strindberg y análogos con las figuras de la Rithner– forjan el “llamado a la aventura” (Campbell, 2008, p. 54) e inician su

---

norteña: Nuestro Teatro. Como director experimentó en las distintas corrientes estéticas del drama moderno y de las neovanguardias escénicas, lo que contribuyó de manera efectiva a los procesos de innovación y modernización poética del teatro del NOA. En este marco, escribió y estrenó *Los días nuestros*; *Crónica de la pasión de un pueblo*; *El inquilino*; *El tesoro de Margarita*; *Arlequín, pan y amor*; *El guiso caliente*; *La casa querida*; entre otras. Además, fue miembro activo de la FATTA y de otras formaciones institucionales ligadas con el Movimiento de Teatro Independiente, por esto, su obra *El malevaje extrañao* formó parte del ciclo Teatro Abierto 1982 en Buenos Aires, además de su participación en los debates políticos sobre la Ley Nacional del Teatro desde una perspectiva regional y descentralizada.

<sup>168</sup> Entre otros casos, esta obra es reestrenada en la ciudad de S. S. de Jujuy en el año 1991, por el grupo Nuevo Teatro.

<sup>169</sup> Incorporamos la referencia danesa por la recordada saga *Pedro el afortunado* (1898-1904) de Henrik Pontopiddan.

periplo. El anillo mágico del duende –el “anillo del sí y del no”– es el componente fantástico que permite saltar el “umbral” iniciático.

El primer mundo a conocer –en correlato directo con Per– es la naturaleza. A partir de esta meta, la segunda macrosecuencia dramática comienza con ese viaje y su correlativo “camino de pruebas” (p. 64), puesto que cada mundo a visitar será para Pedro un aprendizaje paradójico, desafiante y conflictivo. El acceso al universo de los animales y vegetales inexplorado por Pedro se desarrolla en un cuadro breve, lúdico y liminal, dado que la acción mimético-representacional desplaza su fuerza dramática hacia juegos abiertos e improvisaciones que la dramaturgia promueve entre los personajes y los espectadores/niños. Por lo tanto, estas situaciones no poseen una línea o unidad actancial específica, ya que su función primaria es establecer una “identificación asociativa” (Jauss, 1992, p. 259) entre las figuras del relato y el público infantil. Como se argumentará a continuación, este proceso de identificación estético-comunicacional será un eslabón estratégico en la composición del fundamento de valor de la obra: la gestación de un tiempo transformador, mancomunado y colectivo.

En la tercera macrosecuencia dramática disminuyen los actos lúdico-liminales y se consolida su organización ficcional, al representar un nuevo viaje, titulado “Pedro y el oro”. Estos cuadros desarrollan el contacto del protagonista con la riqueza y sus contradicciones. Lisa y el duende Piquilín, junto con los niños/espectadores en permanente interacción, planean mostrar a Pedro las incongruencias del mundo del dinero a través de un sueño prefigurado. Así, este diminuto Segismundo confronta con los abusos de un recaudador de impuestos, la avaricia de un mago, un boxeador y un mudo, incluso, con los intereses creados de una caperucita roja que lo desilusiona tanto como el egoísmo de los falsos amigos.

La última macrosecuencia es, definitivamente, la que posee mayor desarrollo y estructuración dramatúrgica y, en términos de la hermenéutica de lo imaginario, puede leerse como “el cruce del umbral del regreso” (Campbell, 2008, p. 200), esto es, la desafiante aventura en tierras lejanas que motivará el retorno a la tierra propia en nuevas condiciones. En este tópico anida la refundación propiciada.

Quiroga otorga a esta situación/desenlace el título de “Pedro el reformador”. El viaje final de su periplo es hacia un mundo-otro que requiere de ayuda y solidaridad, un país llamado Piedra Puntuda o la República de Los Callos. Este cuadro es la síntesis dialéctico-teatral del autor, pues muestra a Pedro como

un héroe que ha aprendido de sus experiencias anteriores, capaz de confrontar con la injusticia y alcanzar la refundación colectiva de aquel territorio predominantemente infeliz. En suma, acepta el rol de “reformador” como un nuevo “juego”, esto último en alusión directa al título de la obra.

En la versión de Quiroga el término “reformador” no establece una relación de sinonimia con la palabra “revolucionario”, tal como se observa en la versión castellana del texto sueco (Cfr. Strindberg, 1945). Por entrevistas realizadas a los miembros del grupo Nuestro Teatro, puntualmente a los actores Rosa Ávila, Héctor Marcaida y Elba Naigeboren, conocemos los mecanismos de control y censura a los que el mencionado colectivo teatral norteño estuvo sometido a través de los organismos de Cultura de la Provincia y del Municipio. Efectivamente, durante la década 1970 –es decir, las instancias originales de escritura de *Los juegos de Pedro*– estos entes estatales revisaban los contenidos ideológicos de los textos dramáticos a estrenar. A estas instancias de mediación, con alto impacto en las lógicas escriturales, es oportuno sumar otro componente histórico: Oscar Quiroga y los mencionados actores de Nuestro Teatro integraron la nómina titulada “Operación Claridad”, esto es, la lista negra de agentes intelectuales formalizada por los dictadores durante el último golpe de Estado cívico-militar (Tossi, 2011, p. 367). Si bien la ausencia del significante “revolucionario” podría responder a estas instancias represivas, vale aclarar que dicha omisión no anula las connotaciones políticas de esta pieza infantil, un factor discursivo y estético que, de manera tácita o implícita, impidió su reposición teatral hasta 1983.

La injusta República de Los Callos del autor tucumano presenta contundentes diferencias a la propuesta por Strindberg en su obra de referencia. En este caso, la ciudad con adoquines filosos que destruyen constantemente los zapatos de sus habitantes y les provocan enormes callos en los pies está dominada por los intereses de Mesié Tamangó (el empresario francés que posee la única empresa de calzado) y de Mister Callus (un podólogo inglés que atiende de manera exclusiva a los ciudadanos víctimas de las veredas puntiagudas). Ambos representantes del poder económico colocan en el poder político a Pepe el Mandón y a su ayudante Perico Garrote, dos personajes que el lector/espectador reconoce fácilmente por sus modismos e ideolectos norteños. Por ejemplo, el policía dice: “Garrote:- ¡Silencio! ¿¡A vos qué te pasa chango!? (*Le da un garrotazo a Pedro que escapa por la platea*) El primero que diga algoito le vaa zampá con el garrote...” (Quiroga, 2004, p. 109).

Otra diferencia relevante con *El viaje de Pedro el afortunado* es que el Pedro tucumano asume la figura del “reformador” con el auxilio y apoyo de otros personajes, puntualmente, Juan Escoba, caracterizado por Quiroga como “un hombre del pueblo” (p. 109), quien además de callos en los pies –como todos los ciudadanos– los padece también en sus manos, por el exceso de trabajo. De este modo, Pedro, Lisa, Juan Escoba y el Cumpa –un popular lustrabotas norteño que se suma al acto libertario– arremeten contra los mandones de Piedra Puntuda y lo hacen por medio de “ideas raras” (p. 110), exactamente, proponen alisar las calles picudas para refundar la felicidad en el pueblo. En el juego de destitución de los malhechores, Pedro y Juan –ahora equiparados en su fuerza actancial– ofrecen a los niños/espectadores garrotes de juguete para castigar a los malvados y restaurar el orden de bienestar en el país. En este punto del relato, los enlaces alegóricos entre la figura de Juan Domingo Perón y “Juan Escoba”, a quien Pedro le delega el cargo de nuevo gobernador, se tornan en este nivel de interpretación notorias y transparentes.

En suma, el desenlace estructural de la pieza se concreta en un acto celebratorio y musical, sin un cierre vinculado con los objetivos de la acción originaria. La relación entre los personajes dramáticos y los niños/espectadores se desplaza hacia una “identificación admirativa” (Jauss, 1992, p. 264), resultante de la disposición estético-emocional al reconocimiento de ejemplos o modelos de conducta, basados en una comunicación idealizada.

A partir de esta lectura nodal de *La aldea de Refasí* y *Los juegos de Pedro*, podemos afirmar que la reapertura democrática operó como un estratégico marco de enunciación para resemantizar ciertas representaciones imaginarias del tiempo fundacional, particularmente entendido como un tiempo de reorganización y restauración de la *communitas*.

En efecto, siguiendo a Wunenburger, es factible reconocer la perspectiva “instituyente práctica” (2008, p. 51) de lo imaginario reanimado en estas dramaturgias para niños. Esto implica asumir que las representaciones imaginarias proveen a la comunidad de sentidos dinámicos y móviles que tienden a una acción. Así, hallamos los componentes mitogenéticos de lo “fundacional”, los que pueden observarse en las descritas estructuras ficcionales de *La aldea de Refasí* y *Los juegos de Pedro*, a saber:

- a) La filiación del espacio comunitario con un mundo invisible y/o sagrado. De este modo, la fundación o refundación requiere de un héroe intermediario entre lo cotidiano y lo mágico (p. 52).
- b) La refundación sólo puede instaurarse a través de un rito o acto simbólico que, a su vez, inaugura un cambio ontológico en el cuerpo social. Por ejemplo, en ambas obras infantiles, esta acción transicional se objetiva en el viaje fantástico de Blanquita y de Pedro, propiciado por la figura del duende.
- c) El nuevo orden está asociado a una violencia exógena, una violencia asumida y luego superada entre “los iguales” (parientes, hermanos, mellizos, etc.). Entonces, se establece una dialéctica entre ley/transgresión o naturaleza/cultura, sin la cual no habría dinámica social e institucional y, al mismo tiempo, dice Wunenburger: “permite comprender que la paz civil, inherente al proyecto urbano, no puede ser obtenida más que al precio de una violencia nueva, paradójicamente fundadora” (p. 52). En los casos que estudiamos, al finalizar esta violencia instituyente, claramente estilizadas en los códigos poéticos del teatro para niños, la ciudad está en condiciones de configurar un nuevo *tempus* para el requerido pacto identitario y, consecuentemente, expulsar de sí misma aquellos factores perjudiciales.

Desde el prisma ofrecido por estos instrumentos conceptuales, la mitogénesis de lo fundacional se expresada en el nivel infratextual de *La aldea de Refasí* y de *Los juegos de Pedro*, pues responde a una reanimación hermenéutica que anuda determinadas perspectivas estético-teatrales del norte y sur del país durante la reapertura democrática. Por consiguiente, el ímpetu y la acción de los personajes (Blanquita, Refasí, Pedro, Lisa y Juan) para restituir la luz a su comunidad o restaurar un bienestar colectivo es un recurso lúdico-imaginario que confronta con aquel niño que en otro orden metafórico, por ejemplo, el representado por María Elena Walsh en su recordado texto “Desventuras en el País-jardín-de-infantes” de 1979, pataleaba, lloraba y se ahogaba en mocos por la impotencia y el silenciamiento, la represión y los castigos impuestos.

### 3.4. LAS ALTERIDADES HISTÓRICAS EN CLAVE DOCUDRAMÁTICA

Las refiguraciones del tiempo fundacional e integrador que hemos desarrollado hasta aquí muestran, entre otros caracteres, determinadas prosopografías del otro-interior en su “tiempo de provincia” y las representaciones de una “refundación colectiva” según los recursos de la dramaturgia para niños. Sin embargo, el Nivel 1 o muestra integral del *corpus* diseñado indica que este eje temático posee otras vertientes estéticas,<sup>170</sup> en las que la relación teatro e historia se consolida con nuevos procedimientos poéticos para ahondar en su voluntad de otredad.

En estas orientaciones, las correspondencias entre la ficción dramática y el relato historiográfico reactivan determinados mecanismos para develar las contingencias históricas de las sedimentaciones regionales y, además, generan la puesta en acción de “campos de posibilidad” (demandas, interrogantes y tradiciones del espacio social) y de “tramas simbólicas comunes” (Grimson, 2011, pp. 172-176), constituidas por las redes imaginarias que este vínculo productivo ha desplegado en las dramaturgias del norte y del sur.

La heterogeneidad de propuestas sobre la relación teatro e historiografía conlleva, siguiendo los aportes de Zulma Palermo, a buscar núcleos genealógicos que promuevan un “regionalismo crítico” (2011, p. 126) respecto de las dramaturgias regionales comparadas. Desde esta perspectiva, creemos que un punto de partida operativo es visitar una huella teórico-discursiva sobre el “teatro histórico” elaborada en las bases de un pensamiento regionalizado, como han sido –por ejemplo– las reflexiones de Bernardo Canal Feijóo (1897-1982). Este eslabón nos permitirá conectar y entrelazar los fundamentos de valor de la tercera línea de estudio seleccionada en este capítulo para la refiguración del tiempo fundacional e integrador: el otro-interior en clave docudramática.

---

<sup>170</sup> A partir del Nivel 1 de las unidades de observación dramáticas descritas oportunamente (apartado 1.6.1), se observan las múltiples vertientes que reactivan nuevos constructos morfotemáticos en relación con los discursos historiográfico, por ejemplo, estas tendencias tienen “aires de familia” con: A) En el NOA: *El sueño inmóvil* y *El pañuelo* de Carlos Alsina; *El embaidor* de Raúl Albarracín; *Rosas de sal* de Jorge Paolantonio; *El santiagueño* y *Hacha y quebracho* de Raúl Dargoltz; *En un azul de frío* de Rafael Monti; *Cruzar la frontera* de Jorge Accame; *Pasión y muerte de Facundo Quiroga* de Ricardo Jordán; entre otros. B) En la Patagonia: *Benigar* de Alejandro Finzi; *Haruwen Ma-Hai* de Eduardo Bonafede; *Viaje 4144* de Humberto “Coco” Martínez; *Dibaxu* de Hugo Aristimuño; *Pasto verde* de Lilí Muñoz; *Alma de maíz* de Luisa Calcumil y Hugo Aristimuño; *Ya camina, la niebla de Malvinas* de Ademar Elichiry; *El león y nosotros*, *El piquete* de Alejandro Flynn; *Buscando raíces, buscando petróleo*, creación colectiva dirigida por Florencia Cresto; entre otros.



### 3.4.1. EL DOCUDRAMA COMO ESTRATEGIA POÉTICO-NODAL

Puntualmente, en el año 1962, Canal Feijóo, el ensayista, poeta y dramaturgo santiagués escribe un artículo titulado “Historia y teatro”, en el que –de manera implícita– se cristaliza uno de los interrogantes poéticos que signará a las indagaciones dramaturgicas de distintas zonas del país desde mediados de los años ’60 –con la reapertura de las fases dictatoriales– hasta la reconfiguración del teatro histórico y/o documental durante los ciclos de la posdictadura. Por lo tanto, en términos heurísticos, consideraremos al mencionado artículo como un “documento-indicio” (Ginzburg, 2013, pp. 181-182) o una huella discursiva, emergente y representativa, de cuestionamientos estéticos que se han sedimentado en las comunidades escénicas del norte y sur argentinos. Vale decir, interpretamos a este texto teórico como un eslabón estratégico para inferir posibles genealogías y formaciones macropoéticas interregionales vinculadas con el drama histórico.

La relación productiva entre teatro e historia es conceptualizada por Canal Feijóo desde dos ángulos distintos: por un lado, las formas dramáticas que buscan en la historia sus contenidos; por otro, la historia como promotora de acciones teatrales.

Mediante este esquema de reciprocidades, el autor inscribe el arte teatral de fases paradigmáticas en directa vinculación con el tiempo histórico, siendo la forma poética de la tragedia el continente de dispositivos escénicos dominantes. Por ejemplo, resultan sugestivas sus lecturas comparadas entre los modelos de dramaturgia griega e isabelina, pues, señala: “La verdadera genialidad de Shakespeare consiste en haber sustituido la mitología por la historia en la concepción de la tragedia. [...] Lo que los griegos encontraban cifrado en su mitología, Shakespeare lo encuentra –o busca– en la historia” (Canal Feijóo, 1962, p. 6). De este modo, el teatro de diversas épocas –a través de los cánones griegos o isabelinos– ha suscitado una específica relación con las “fuentes”, ya sean míticas<sup>171</sup> o propiamente historiográficas.

Este particular diálogo entre las formas dramáticas y el tratamiento de las fuentes, según las concepciones e intencionalidades temporales a ellas atribuidas, le permite a Canal Feijóo aseverar una singular tesis, dice:

---

<sup>171</sup> Es pertinente aclarar que para Canal Feijóo lo mítico tiene en el mundo griego una funcionalidad histórica, pues en aquel encuadre cultural la ciencia histórica no había sido concebida e integrada como tal a las estructuraciones racionales de su tiempo o, por lo menos, no sin la mediación de lo mítico-religioso.

La elección del tema histórico prescinde de la lejanía o proximidad en el tiempo del pretexto anecdótico elegido; puede tratarse de un suceso remoto o de un hecho del pasado inmediato. La cuestión depende de la posibilidad de captar a través de un hecho, cierta perspectiva particular dentro de la perspectiva cronológica general. (p. 6)

Siguiendo los estudios de Hegel y Simmel respecto de la tragedia, el dramaturgo norteamericano define uno de los posibles regímenes epistémicos del teatro histórico como archipoética (Dubatti, 2008), esto es, un singular tratamiento estético o estilización de un referente con el objeto de “captar” lo sincrónico-particular en lo diacrónico-universal. Esta formulación incluye –según el autor– a las apropiaciones historiográficas que, a pesar de sus notorias diferencias filosóficas y artísticas, han realizado las formas del teatro clásico francés del siglo XVII o del teatro romántico. Desde nuestra perspectiva, este particular régimen epistémico plantea un diálogo productivo con determinadas estructuraciones del teatro histórico posterior, entre otras, con el teatro épico de Bertolt Brecht y el docudrama de Peter Weiss según sus enclaves latinoamericanos o, incluso, con ciertas modalidades de la llamada “creación colectiva”. En suma, el pensamiento teórico de Canal Feijóo establece –de manera retrospectiva y prospectiva– un horizonte de sentido en las experimentaciones dramáticas regionales sobre el tiempo histórico, un posicionamiento que puede verificarse en sus ensayos: *La expresión popular dramática* de 1943, *Proposiciones en torno al problema de una cultura nacional argentina* de 1944, *Tragedia y tragedia americana* de 1952, *Una teoría teatral argentina* de 1956 o, incluso, en sus propias creaciones dramáticas: *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* de 1937 y *Tungasuka (tragedia americana en tres jornadas)* de 1968. De manera explícita o implícita, Canal Feijóo amplía en estas producciones intelectuales y literarias su tesis sobre una historicidad de “contactos”, forjada por las tensiones entre teatro trágico y fuentes históricas, con el fin de obtener un efecto dialéctico en la proyección de lo sincrónico en lo diacrónico.<sup>172</sup>

En consecuencia, nos interesan las contribuciones de Canal Feijóo porque forman parte de un sistema de pensamiento que, entre otras cualidades, ha exhortado por una valoración identitaria y geocultural de las prácticas artístico-

---

<sup>172</sup> No es nuestro objetivo desarrollar las importantes vinculaciones teóricas y estéticas que la obra de Canal Feijóo plantea. En esta instancia, nos interesa argumentar a favor de su texto “Historia y teatro” como un documento-indicio estratégico para pensar la concepción del teatro histórico desde una perspectiva interregional. Para ahondar en estas atribuciones conceptuales y en los análisis de Canal Feijóo, remitimos a los estudios ensayísticos y compilaciones de Leonor Arias Saravia (2010) y a las investigaciones entre tradición oral y discursos historiográficos en el teatro de este autor, escritas por Mercedes Falcón (1992).

regionales; es decir, sus posicionamientos sobre el teatro y la historia integran un *locus* de enunciación diferencial que confronta con las tradiciones homogeneizadoras o reduccionistas aplicadas a las estéticas de las provincias u otras “periferias” de la nación-interior.

El citado ensayo de Canal Feijóo ha operado, además, como estímulo para las investigaciones actuales sobre el teatro histórico argentino realizadas por Karl Kohut, quien, siguiendo dichas formulaciones teóricas –junto con los aportes de otros autores contemporáneos– ha propuesto dos tesis centrales: primero, una distinción entre la novela y el teatro históricos, al señalar que “la novela histórica es un subgénero entre otros, y que apareció tan sólo con el romanticismo, mientras que la tragedia ha sido histórica desde sus comienzos y siguió siendo histórica en su esencia hasta el romanticismo” (2004, p. 100). Con esta aseveración Kohut ratifica el postulado de Canal Feijóo y, a su vez, establece la plataforma nocional para su segunda tesis, al reconocer el drama histórico como una “constante” en la historia del teatro argentino, la cual se desarrolla en tres ejes predominantes: a) mito e historia griega, b) mito e historia indígena, c) historia nacional del siglo XIX (p. 107).

En función de lo descrito, estas tres vertientes forman parte activa de los nodos dramaturgico-regionales que analizamos.<sup>173</sup> No obstante, para avanzar y profundizar en este objetivo, resultan funcionales los aportes teóricos de Juan Villegas sobre el teatro histórico en América Latina, pues a partir ellos podemos reconocer el mencionado *locus* de enunciación diferencial que resulta de las apropiaciones historiográficas en las dramaturgias regionales de la Patagonia y el Noroeste argentinos.

Para Villegas, esta forma poética es un específico discurso de apropiación del tiempo pasado, cuya relectura de referentes historiográficos no tiene por objeto la “reconstrucción” de lo histórico narrado sino la construcción de un “pasado funcional” a los basamentos ideológicos de los productores del discurso (1999, p. 233). Así, el discurso teatral histórico o, simplemente, el teatro histórico crea –mediante códigos de teatralidad e historicidad legitimados en un localizado campo cultural– un determinado “imaginario social”, con el fin de ratificar un sistema cultural o deconstruir un orden dominante (p. 235).

En este punto, es factible establecer un diálogo conceptual –sin una intertextualidad directa– con el régimen epistémico planteado por Canal Feijóo a

---

<sup>173</sup> En los análisis propuestos anteriormente, lo mítico-indígena o popular, con intertextualidad en los imaginarios griegos, junto con profusas referencias a la historia nacional del siglo XIX, han actuado en los constructos morfotemáticos como una estructura indivisible de lo histórico.

la relación teatro/historia, pues, Villegas categoriza algunos procedimientos o mecanismos para, precisamente, “captar” lo sincrónico en lo diacrónico. Dice:

Uno de ellos es considerar la ‘historia’ como un mito; otro es enfatizar la conciencia de la historia como ‘escritura’ y su deconstrucción; un tercero es considerar los factores determinantes de la ‘memoria histórica’; y el cuatro se refiere a la representación degradada de las grandes narrativas históricas, es decir aquellas que han buscado explicar la totalidad del sentido de la historia. (p. 245)

En correlación con estas categorizaciones, el historiador chileno avanza en sus exposiciones nocionales y propone una clasificación de las formas poéticas del teatro histórico que, por su relevancia en el desarrollo de nuestro estudio, consideramos modélica. Las tipologías enunciadas son: a) las composiciones escénicas tradicionalistas, sustentadas en la “historia oficial”; b) el teatro documental; c) las creaciones dramáticas que poseen como referente el testimonio directo del autor o del colectivo que lo produce, es decir, “el presente histórico del productor, el que, con el tiempo, se transformará en discurso histórico” (p. 239); d) el teatro autobiográfico, esto es, la puesta en evidencia de un relato de vida (real o ficticio) de los personajes.

Estas categorizaciones nos invitan a visitar el *corpus* de textos dramáticos regionales que hemos acotado y asociado –por sus aires de familia– con el teatro histórico. De esta manera, podemos reclasificar sus divergentes formas en: I) las dramaturgias que reproducen los discursos histórico-oficiales, como *Pasión y muerte de Facundo Quiroga* de Ricardo Jordán; II) las composiciones teatrales cuya matriz referencial es el presente histórico del autor, plasmado en experiencias singulares o testimoniales, en este caso podemos mencionar las representaciones de la Guerra de las Malvinas que presentan las obras *En un azul de frío* de Rafael Monti y *Ya camina, la niebla de Malvinas* de Ademar Elichiry o, también, la refiguración que Carlos Alsina realizó sobre su contacto con los archivos de las Madres de Plaza de Mayo, planteada en la obra *El pañuelo*; III) las prácticas autoficcionales que hemos analizado en el capítulo 2, a partir de las obras de Miriam Álvarez, Flavia Molina y Patricia García, en las que también pueden ingresar obras que se asocian con lo autobiográfico, como sucede con las piezas de Luisa Calcumil; y, finalmente, IV) las creaciones dramatúrgicas con semejanzas a la poética del teatro documental o docudrama, por ejemplo, *Hacha y quebracho* de Raúl Dargoltz y *El Maruchito...* de Juan Raúl Rithner.

Por sus dispositivos referenciales hacia las alteridades históricas y por ser una forma poética que denota cierta solidaridad organizacional entre las prácticas

dramatúrgicas del norte y del sur, a continuación delimitamos nuestro análisis comparado de la relación teatro/historia según la cuarta configuración propuesta por Villegas: el teatro documental. Para avanzar en este sentido, ampliaremos su caracterización y, luego, propondremos un específico punto nodal como estudio de caso.

El docudrama se desarrolló en los campos culturales de América Latina desde finales de la década de 1960. Esta archipoética fue una variante del teatro histórico-realista que permitía a los agentes artísticos abordar específicos ideogramas sociales según las premisas políticas de aquellos años. En ese marco, el ensayo teórico “Notas sobre el teatro-documento” de Peter Weiss operó como un texto “faro” para los intelectuales comprometidos de la escena latinoamericanista. Así, las características de esta forma escénica propuesta por el escritor alemán se plasmaron de manera eficaz en la dramaturgia del mexicano Vicente Leñero, así como en determinadas creaciones de los grupos Teatro La Candelaria de Bogotá, Yuyachkani de Lima, Libre Teatro Libre de Argentina, entre otros. En su ensayo-modelo, Weiss (1976, pp. 97-110) propone una serie de tesis, las que pueden sintetizarse en los siguientes lineamientos:

- El teatro-documento es un teatro de información con apelaciones reflexivas, expresado en múltiples huellas históricas (actas, cartas, cuadros estadísticos, entrevistas, fotografías, etc.) que se exponen sin variación de contenido y se seleccionan con el fin de analizar un tema específico desde una perspectiva materialista.
- El docudrama tiene por función develar la “falsa conciencia” sostenida en los discursos dominantes, ya sean, periodísticos, económicos, religiosos o histórico-oficiales; es decir, esta forma escénica tiene por meta desnudar los ideogramas y las tácticas de los sectores hegemónicos, al revelar sus lógicas de poder estructural.
- El teatro documental renuncia a la función inventiva para dar lugar a la verdad histórica de los hechos empíricamente comprobables, pero no renuncia a experimentar en la potencialidad artística que emerge de lo “real/documentado”, pues –según Weiss– su eficacia política se consolida en la fuerza estética de la obra. Ante la fragmentación de una realidad compleja y dispersa, este teatro asume como técnica el montaje de dichos fragmentos, pero a través de un tajante ejercicio crítico y partidista, al exponer las pruebas a dictamen del espectador, explicar las causas y consecuencias del fenómeno y, finalmente, al proyectar una tesis sobre el

tema, la que implica una evidente toma de posición frente a la conflictividad social abordada.

En función de los aportes estéticos de Weiss y de los desarrollos dramaturgicos posteriores, la autora Silka Freire (2007) ha realizado un exhaustivo análisis del docudrama latinoamericano, en el cual particulariza –entre otras atribuciones gnoseológicas y artísticas– un determinado funcionamiento poético-discursivo, objetivado en la resemantización de tres núcleos operativos del acontecimiento teatral: lo comunicacional, lo temporal y lo referencial (p. 49). Respecto de este último núcleo, estratégico para el cumplimiento de nuestro propósito, Freire afirma:

En el caso particular del docudrama, la permanente apelación a lo contextual, conformado en este caso por el referente histórico, designa situaciones, personajes y objetos que, por su inevitable pertenencia a un extratexto plenamente identificado por los receptores, permite la creación de un universo discursivo pseudo-ficcional, donde la ficcionalidad se origina en la hábil disposición de mecanismos recreativos de diversos centros temáticos que tienen un aval histórico y, por lo tanto, el reconocimiento público de *haber sucedido* y ser parte constitutiva de la historia comunitaria. De esta manera, el teatro documental apela directamente a la memoria individual, pero especialmente a la colectiva. (p. 84)

En efecto, para la citada historiadora la experiencia estética que un docudrama promueve se funda, entre otros mecanismos, en el ejercicio de una “contratextualidad” (pp. 85-86), dado que el referente de esta forma poético-escénica admite una prueba empírico-contrastiva, generada por los diversos y heterogéneos aparatos textuales y discursivos que la componen. Así, los dispositivos de percepción e interpretación que el teatro documental gestiona induce a la “resemantización” de los documentos historiográficos citados y/o referenciados.

Por consiguiente, a partir de estos eslabones genealógicos, tejidos conceptuales y sus respectivas asimilaciones locales, acotamos nuestro estudio comparado al siguiente interrogante-motor: en el contexto de reestructuración y revisión crítica del otro-interior que los teatros regionales diseñan, ¿qué procedimientos poéticos del docudrama han resemantizado los autores de los campos escénicos del NOA y la Patagonia, con el fin de visitar las fuentes regionales del tiempo fundacional e integrador? ¿Qué alteridades históricas se proyectan en clave docudramática?

Para avanzar en esta puntualización del objeto/problema, abordaremos el punto nodal formado por los textos *Hacha y quebracho* de Raúl Dargoltz y *El Maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner.

### **3.4.2. HACHA Y QUEBRACHO: LA CONTRATEXTUALIDAD HISTORIOGRÁFICA**

La producción artística y científica de Raúl Dargoltz<sup>174</sup> ha revistado de manera sistemática las creaciones intelectuales de escritores que, según su perspectiva, consolidan un pensamiento nacional-autónomo y resisten a los embates colonizadores. Entre otros referentes de sus indagaciones hallamos a Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Orestes Di Lullo y, con especial interés para este estudio, los aportes de su coprovinciano historiador y dramaturgo, el ya citado Bernardo Canal Feijóo.

En efecto, Feijóo y Dargoltz son grilletes de un mismo linaje dramaturgico, el que –independientemente de sus notorias diferencias estéticas y/o procedimentales– se cristaliza en el Noroeste argentino a través del “regionalismo crítico” definido por Zulma Palermo, es decir, su identificación o familiaridad no se sustancia en una territorialidad folklórica, lengua o raza, sino por la puesta en funcionamiento de una genealogía alternativa, en la que predominan los silenciamientos marginados y los entrecruzamientos fronterizos (2011, pp. 128-129). Para ambos escritores, la provincia de Santiago del Estero –una de las periferias nortenas diagramadas por la “operación regionalista” (Heredia, 2007)– es un “centro” estratégico, en el que se forman, debaten y contrastan

---

<sup>174</sup> Raúl Dargoltz (1945-2009). Abogado y Magíster en Estudios Sociales, dramaturgo y director teatral. Se desempeñó como Investigador Adjunto del CONICET y profesor regular en la Universidad Nacional de Santiago del Estero. Sus producciones escénicas incluyen la escritura de *Hacha y quebracho* –nombre que dio origen a su grupo teatral en 1984–, *La política de la Chinche Flaca*, *Clemencia*, *I love Argentina*, *Todos los abogados van al cielo*, *Amerindia*, *El santiagueño*, *El enemigo del pueblo*, *El hijo de Santiago*, entre otras. La puesta en escena de estos textos dramáticos –siempre susceptibles a dinámicos procesos de reescritura en el marco de los montajes y de sus reposiciones– estuvo a cargo de varios creadores, entre los que se destacan por su sistematicidad Daniel Nassif y Rafael Nofal. Por las mencionadas obras teatrales, Dargoltz recibió múltiples premios, los que surgen de manera paralela y simétrica a las distinciones otorgadas por sus libros teóricos y ensayos científicos, a saber: *Hacha y quebracho* fue premiada y seleccionada para representar a la provincia de Santiago del Estero en el Festival Nacional de Teatro 1985, además, ganó el Primer Premio en el Concurso Nacional de las Artes y las Ciencias (Argentina, 1985), Premio Coyoacán (México, 1990) y la distinción honorífica de la Universidad Nacional de Bogotá (1989), entre otras menciones otorgadas durante sus giras internacionales por América Latina y Europa. Por sus trabajos de investigación historiográficas, obtuvo el Primer Premio Arturo Jauretche (1989), la Faja de Honor de la SADE (1994) y múltiples distinciones locales. Asimismo, en los años 1995 y 1996 recibió el Premio Leónidas Barletta y el Premio Pepino el 88 por sus obras *El santiagueño* y *Clemencia*, respectivamente.

determinadas alteridades. Esos “otros” olvidados, los caídos de cartografías y tiempos hegemónicos son la materialidad referencial de sus piezas teatrales y ensayos teóricos. Por consiguiente, la explícita opción por un teatro histórico como continente poético es, desde nuestro punto de vista, un atributo nodal que permite contrarrestar los procesos de homogeneización cultural en las regiones seleccionadas.

Así, podemos correlacionar la dramaturgia de Dargoltz con los dos lineamientos establecidos por Feijóo en su concepción teatral: por un lado, el provocador linde entre las formas teatrales que buscan en la historia sus contenidos o la historiografía como promotora de acciones escénicas; por otro lado, los ensambles sincrónicos y diacrónicos, vale decir, “captar a través de un hecho, cierta perspectiva particular dentro de la perspectiva cronológica general” (Feijóo, 1962, p. 6).

*Hacha y quebracho* fue estrenada en 1984, en la ciudad de La Banda, provincia de Santiago del Estero, con las actuaciones de Juan Carlos Almada y Daniel Nassif, este último artista tuvo –además– a su cargo la dirección general del montaje. Hasta el año 2009, se realizaron diversas puestas en escena de esta obra, con reactualizaciones y adaptaciones efectuadas y/o aprobadas por Raúl Dargoltz.<sup>175</sup> Los actores Darío Dante “Tito” Díaz, Juan Zarazaga, Daniel Centeno, José “Machi” Kairuz y el director Rafael Nofal son, entre otros, los agentes escénicos que consolidaron este largo proceso artístico, expresado en centenares de representaciones teatrales a nivel nacional e internacional y en múltiples premios o distinciones.

El devenir de este texto teatral emerge y converge en un hipotexto historiográfico que operó como catalizador de sus distintas instancias escénicas, nos referimos al libro *Santiago del Estero: el drama de una provincia*, editado en 1980, reeditado en 1985 y en 1991, aunque en esta última oportunidad con el título *Hacha y quebracho*.<sup>176</sup> Por consiguiente, se establece una recíproca y fértil vinculación entre los postulados historiográficos plasmados en las distintas

---

<sup>175</sup> Para este análisis, tomaremos como referencia dos textos dramáticos de *Hacha y quebracho*: a) la edición de 1996, publicada por la Editorial Conciencia Nacional, junto con otras dos piezas teatrales de Dargoltz; b) la versión dramatúrgica y escénica que compiló el director teatral Rafael Nofal en 2009, esto último, según sus experiencias profesionales con Dargoltz durante los años de trabajos compartidos, como así también según su propio montaje escénico de la obra, realizado en 1991, en el marco de una gira artística por México y en su reposición local. La compilación textual de Rafael Nofal ha sido cedida por su autor para la concreción de este estudio.

<sup>176</sup> La primera versión de 1980 corresponde a la Editorial Castañeda (Buenos Aires), la reedición de 1985 es de Ediciones del Mar Dulce (Buenos Aires) y, finalmente, en 1991 el libro se publica como *Hacha y quebracho. Santiago del Estero: el drama de una provincia*, Ediciones Conciencia Nacional, (Santiago del Estero).



reediciones y las versiones o modificaciones escénico-procedimentales experimentadas durante los veinticinco años de montajes escénicos. En otros términos, las matrices teórico-sociológicas elaboradas por Dargoltz se solidifican en un artefacto artístico dinámico, permanentemente historizado: el docudrama *Hacha y quebracho*, cuya titulación opera –además– como un ideograma de síntesis entre el discurso historiográfico y el discurso teatral, observable en la reedición del ensayo teórico en 1991.<sup>177</sup> De este modo, en la dramaturgia de Dargoltz el vínculo entre historia y teatro remite al “juego sinérgico” propuesto por Canal Feijóo para el “nivel de historia” (2010, pp. 71-84), esto es, una doble relación entre factores naturales (la tierra y sus paisajes diferenciales, junto con los condicionantes productivos, étnicos y demográficos) y artificiales (rasgos técnicos asociados con lo político-económico, las vías de comunicación, la jurisprudencia, los reactivos estéticos o artísticos, entre otros). En estas genealogías anidan las proposiciones de un regionalismo que, entre otras cualidades, exige una singular dialéctica entre geografía e intersubjetividad, entre conocimientos metódicos y conocimientos poéticos.<sup>178</sup>

Para demostrar estas interdiscursividades y su correspondiente “voluntad de otredad” nos proponemos a continuación analizar la apropiación y resemantización escénica de los núcleos historiográficos que convergen en la estructura textual y en la organización ficcional de *Hacha y quebracho*.

En función de esta perspectiva de estudio, hallamos como fundamento de valor la ratificación de la tesis historiográfica y sociológica elaborada en el ensayo teórico citado, la que expone los basamentos de la pauperización estructural de la provincia de Santiago del Estero y la consecuente consignación de sus habitantes como parias, condenados a la trashumancia por los principales centros demográficos. En el prólogo a la reedición de 1991, el autor señala al respecto:

Y he notado, con tristeza, que las viejas y nuevas generaciones iniciamos el aprendizaje de una realidad circundante de una manera totalmente deformada y antojadiza. Elaborada, juntamente, por

---

<sup>177</sup> Si bien en 1991 se objetiva un mismo título para ambas formas discursivas, es decir, la teatral y la científico-social, es pertinente observar que en sus ediciones de 1980 y 1985 el mencionado libro historiográfico ya enuncia un horizonte de comprensión cargado de teatralidad, expresado en el sintagma: *Santiago del Estero: el drama de una provincia*. Es decir, con el término “drama”, el autor ya interpretaba lo socio-político desde miramientos implícitamente representacionales, tal como lo hacía Canal Feijóo con sus ensayos sobre las “expresiones dramáticas” o en sus lecturas sobre la teatralidad en la producción de J. B. Alberdi.

<sup>178</sup> Otro factor dialógico entre Canal Feijóo y Dargoltz es, precisamente, la correlación entre textos científicos y textos artísticos, pues, como se sabe, el primero –al igual que el segundo– han publicado obras teatrales que resultan de específicos trabajos académicos, por ejemplo, en 1951, la reconocida pieza dramática *Los casos de Juan* de Feijóo es incluida en la misma edición de su libro *Burla, credo y culpa en la creación anónima popular. Sociología, etimología y psicología del folklore*.

aquellos que desean que la verdadera historia de nuestro pueblo permanezca en las sombras. Son los mismos personajes que esperan que sigamos siendo la provincia “pobre”, con mayor porcentaje de éxodo de sus habitantes; la fuente inacabada del servicio doméstico de la Capital Federal; los mejores cultores del folklore y los cuentistas inimitables, únicos capaces de reírnos de nuestra propia pobreza y de la triste e injusta fama de falta de apego al trabajo. (1991, pp. 9-10)

Por ende, Dargoltz “transposiciona” (Finzi, 2007, p. 107) su tesis histórico-sociológica en una tesis poético-realista, con base en los procedimientos del docudrama. De manera puntual, esta simetría entre discurso académico y discurso teatral se funda en cinco núcleos histórico-narrativos: a) la debacle de la industria azucarera en la provincia; b) el fracaso de los innovadores proyectos de navegación del río Salado, con el objetivo de construir una vía de conexión económica y político-cultural entre Bolivia, Paraguay y el Litoral Atlántico; c) el trazado del ferrocarril en plena tensión con el proyecto naval anterior y con el interés hegemónico del capital inglés; d) la explotación forestal del quebracho, con ominosas consecuencias locales; e) la entrega de tierras públicas y, en suma, la configuración de una otredad témporo-espacial dominante en la región santiagueña: “la tierra sin hombres”.<sup>179</sup>

A través de estos cinco núcleos histórico-narrativos el autor compone – desde nuestra visión hermenéutica– catorce secuencias dramáticas, contenidas y estructuradas en cinco cuadros textuales que, por ser tales, poseen una relativa autonomía ficcional. Por sus aires de familia con los recursos de la epicidad brechtiana, la pieza afianza su dramaturgia recurriendo a un procedimiento central: la desnaturalización de determinados fenómenos sociopolíticos y económicos del norte argentino durante el siglo XIX y su correlativa contrastación con un presente plagado de pasado; vale decir, se apela a un proceso que –en términos formales– se vincula con el efecto de extrañamiento de la poética del autor alemán. El quiebre de lo “naturalizado” se ejerce, en este caso, mediante la “contratextualidad historiográfica”, un recurso modélico del docudrama que Dargoltz puede traducir escénicamente a partir de su investigación científica.

La contratextualidad historiográfica como procedimiento poético central en la dramaturgia de *Hacha y quebracho* se evidencia desde el inicio del relato, conjugado a través de componentes visuales y musicales que dialogan entre sí. Por ejemplo, en las dos primeras secuencias dramáticas, se observa la proyección

---

<sup>179</sup> Remite al epígrafe asignado por Dargoltz a las conclusiones de su ensayo teórico. Asimismo, es oportuno indicar que el libro que opera como hipotexto de la pieza dramática posee un núcleo histórico-narrativo más, esto es, un quinto eje de argumentación sociológica, el cual en la obra teatral solo es mencionado o referenciado sin alcanzar un singular desarrollo escénico.

de imágenes en diapositivas de diversas fases temporales de la vida socio-económica de Santiago del Estero y su contrasentido en la canción/narración “Uniremos la voz”,<sup>180</sup> musicalizada en vivo por uno de los actores. El mencionado tema musical actúa como isotopía argumental a lo largo de la obra, pues plantea – en términos generales– tópicos poéticos directamente asociados con los núcleos histórico-narrativos ya declarados, los que ejercen una función propedéutica en el vínculo espectáculo/espectador. Un fragmento de la canción dice:

Santiago, tierra que cantas cuando sufres  
la dulzura de tu azúcar se perdió tras la madera de tus bosques.  
Con el bosque se fue también, la esperanza de tus hombres (...)  
El quebrachal, en las hachas murió,  
su verde corazón de madera y dolor.  
Selvas americanas enlazadas de amor  
donde fue mi raíz una sola canción.  
Selvas americanas, abrigadas de sol  
un mañana vendrá y uniremos la voz. (Dargoltz, 2009, p. 4)

En este marco introductorio, la obra desarrolla el primer cuadro, un híbrido textual por la fusión de elementos ficcionales y autobiográficos, en tanto se enmarca a la escena en un festival de folklore –parodia de los reconocidos certámenes santiagueños– con la representación de un locutor y un cantante, ambos interpretados en nombre propio por los actores Dante “Tito” Díaz y José “Machi” Kairuz,<sup>181</sup> en este caso, actores/personajes. Sin abandonar estos incipientes atributos autoficcionales, la pieza entrelaza nuevas canciones con cuentos o chistes populares, los que exponen una identidad cristalizada y, por lo tanto, esencialista del santiagueño, esto es: un ser vago, inscripto en una pereza continua y condicionada por el calor incesante de la zona desértica, un ciudadano pobre y sin horizontes o programas futuros. Estos sedimentos identitarios – expresados en las narraciones humorísticas y musicales– son contrastados por las imágenes de las diapositivas que muestran a sus conciudadanos en medio de desgarradoras inundaciones, o en situaciones de explotación como hacheros, albañiles, artesanos, cesteras, entre otros múltiples rubros que forman parte del patrimonio laboral regional y que, claro está, contradicen la cristalización anterior.

La deconstrucción de esta alteridad esencialista, entendida como uno de los posibles “otros” de la “Nación Interior” –tal como lo designa Beatriz Ocampo

---

<sup>180</sup> Las letras de las canciones serán extraídas de la versión dramática compilada por Nofal, dado que en la versión publicada en 1996 no se incluyen los textos musicales, solo sus títulos. No obstante, indicaremos los títulos originales y, además, estableceremos los cambios textuales registrados entre una y otra versión. Por ejemplo, el citado tema musical cambia su denominación a “Tierra de paz”.

<sup>181</sup> Los nombres propios cambian, lógicamente, según el elenco que los represente. En este caso, seguimos los datos de la edición de 1996.

(2005)– es el punto de ataque discursivo que el docudrama escrito por Dargoltz intenta develar, contrastar y refutar.

Este proceso de develación, contrastación y refutación de una otredad homogeneizante inicia en las secuencias dramáticas número tres, cuatro y cinco, a través de los paralelismos entre el ensayo historiográfico-sociológico de referencia y la correspondiente traducción escénica. Esta simetría asume en ambos relatos una misma lógica argumentativa, íntimamente ligada a los núcleos histórico-narrativos antedichos. En primer lugar, la obra expone y representa las desavenencias políticas del explorador español Esteban Rams y Rupert – denominados por el escritor Miguel Cané como “un Colón de tierra adentro”– y el baqueano Lino Belbey durante el proyecto de navegación del río Salado, el cual buscó conectar las redes fluviales del Gran Chaco-Santiagueño con determinadas regiones de la Puna norteña y zonas del Litoral; es decir, en el marco de los ideales federales del siglo XIX, se intentó crear en Santiago del Estero un conducto económico-social sin precedentes hasta nuestros días. Este plan obtuvo, tal como lo demuestra Dargoltz en sus investigaciones, un incipiente apoyo del gobernador Taboada y de la Confederación –incluso de Juan Bautista Alberdi, en su rol de Embajador en Europa– hasta que, en el marco de los intereses económicos de ese período, surgen los intervencionismos y las presiones de los capitales ingleses, al imponer el ingreso de los ferrocarriles como forma hegemónica de comunicación.

De este modo, las secuencias dramáticas indicadas proponen al espectador una lectura del tiempo pasado que –en la metáfora viva de la escena– actúa como una respuesta inicial a la pobreza congénita de la provincia, claramente enunciada en la canción “La verdad de mi Santiago”, dice:

Aquí vamos a decir / toda la verdad paisano,  
aquí vamos a decir / toda la verdad, carajo,  
aunque a muchos incomode / y a otros corte de un tajo.  
Si un norteño río te surca / como no lo navegamos,  
es que los ingleses quieren / que nunca más nos unamos.  
Aquí les hemos contado / toda la verdad paisano,  
aquí les hemos contado / toda la verdad, carajo,  
aunque a muchos incomode / y a otros corte de un tajo.  
Es mentira entonces, chango / que nacimos derrotados.  
¡Ay, Santiago del Estero! / Cuánta pobreza te han dado. (2009, pp. 9-10)

Por consiguiente, Dargoltz ratifica las críticas a los modelos “civilizatorios” de los programas colonizadores del siglo XIX y, a su vez, construye un efecto de sentido sobre el presente histórico del espectador, al particularizar en los debates sobre

las transformaciones coyunturales de las economías regionales en el contexto de la posdictadura argentina iniciada en el año 1984,<sup>182</sup> luego del fracaso de los programas neoliberales de la fase dictatorial del período 1976-1983.

La secuencia dramática número seis se ocupa de otro pionero o referente de una contracultura civilizatoria en la provincia: el francés Pedro Saint Germes, esto es, un nuevo antecedente historiográfico que le permite al autor consolidar sus argumentos sociológicos y documentar las acciones/narraciones de los personajes teatrales. La figura de Saint Germes es representada por Dargoltz con diversos atributos románticos, evidenciados en la utópica creación de la industria azucarera en Santiago del Estero, una manufactura descentrada, sin precedentes y con pésimos diagnósticos. No obstante, el tesón y el cariz modernizador del protagonista le permiten fundar el primer ingenio local. Los esquemas de sobreproducción, el agobio del mercado interno y el retiro del apoyo del Estado –nuevamente– vinculados con los intereses extranjeros por la instauración del ferrocarril provocan la muerte lenta de la industria y, paralelamente, la muerte de Saint Germes, quien –en correlación con los aspectos románticos antedichos– se suicida arrojándose al trapiche fundador de su ingenio.

En consecuencia, las seis primeras secuencias dramáticas que estructuran el texto y su orden ficcional resultan equivalentes a la premisa “A” de la tesis a ratificar: las políticas promotoras de un tiempo modernizador en Santiago del Estero, basadas en la actividad azucarera y fluvial, fueron obturadas por interposiciones imperialistas y centralistas. No obstante, esta tesis requiere de premisas subsidiarias, también desarrolladas en el discurso académico y el discurso teatral que el autor contrasta en *Hacha y quebracho*. Por ende, el índice-temático de la historiografía social relatada y el nudo dramático de la obra teatral en estudio convergen en un mismo vector: la explotación forestal del quebracho, la cual –junto con la instalación del ferrocarril y los latifundios locales– opera como variable dominante en la ecuación que explica la indigencia y desertización de la provincia. Efectivamente, el último cuadro de la obra, el que posee mayor extensión escénica y condensa las secuenciaciones dramáticas números siete a catorce, se concentra en este vector-síntesis de la tesis.

---

<sup>182</sup> Es pertinente indicar que la crisis político-económica e institucional de la provincia de Santiago del Estero se intensificará en la primera década de la reapertura democrática –años en los que, paralelamente, la obra teatral *Hacha y quebracho* se consolida poéticamente– hasta su punto de quiebre en 1993, con el levantamiento popular denominado “El santiagueño”, en el que los ciudadanos prenden fuego a casi todos los edificios públicos del Estado y a residencias de políticos locales. Con coherencia académica y estético-artística, en el año 1994 Dargoltz extiende su experimentación sobre la dramaturgia del docudrama y estrena el montaje teatral *El santiagueño*, con dirección de Rafael Nofal, texto teatral basado –nuevamente– en su ensayo teórico titulado *El santiagueño. Crónica de una pueblada argentina*, editado ese mismo año.

A partir de los documentos y relatos de vida que integran el archivo elaborado para su ensayo teórico, Dargoltz expone un cariz representativo de las privaciones del peón santiagueño, según determinadas transformaciones políticas, dice:

Zenobio Campos, viejo obrero forestal domiciliado en Quimilí (Depto. Mariano Moreno), delegado de la Federación Obrera Santiagueña de la Industria Forestal (FOSIF) desde el año 1949, nos decía desentrañando viejos recuerdos, que él se hizo “radical y de Irigoyen, porque fue en este gobierno que recién se empezó a sentir en la provincia el cumplimiento de leyes laborales, antes no existíamos, y después, me hice peronista por el mismo motivo”. (1985, p. 124)

Por su relevante función sindical y por sus singulares trayectos vitales, Zenobio Campos es un caso paradigmático en la comprensión de los procesos económico-sociales que el autor intenta dilucidar de manera conceptual y traducir de manera escénica. Sin embargo, siguiendo el procedimiento de la contratextualidad historiográfica, debemos indicar una particularidad: esta figura histórica no es estudiada de manera exhaustiva en el texto científico, pues solo se dice de él lo antes citado. En el texto académico Dargoltz no se explaya en estos singulares resultados etnográficos, empero, estos datos serán fuentes estético-creativas para ampliar, recrear y resemantizar la figura de Zenobio Campos en el texto teatral de *Hacha y quebracho*.

Desde esta perspectiva, se resignifica la decisión poética por la cual las situaciones dramáticas números siete, ocho, nueve, diez y once tienen como fuerza actancial dominante a Zenobio Campos. Es decir, se evidencia un sólido y certero ejercicio de complementariedad entre el relato historiográfico y el relato dramático, pues lo refigurado por Dargoltz sólo puede leerse de manera dialógica e integral, a través de esta doble implicación y de la contrastación de ambos discursos.

Precisamente, lo que se testimonia en el dispositivo teatral –no explicitado en el texto académico– es la trayectoria vital completa y generacional de Zenobio Campos. Este ciclo biográfico inicia en la secuencia número siete, allí el personaje –joven, ebrio y desahuciado– canta una copla popular sobre el padecimiento como destino irreversible del pobre. Su pesimismo se fundamenta en las condiciones de despojo en que vive junto con su familia, luego de radicarse –bajo promesas laborales incumplidas– en la zona de Quimilí para la explotación de los bosques de quebracho. En estas circunstancias agobiantes ha perdido a su hijo mayor, no tiene casa digna, agua potable ni comida suficiente para el resto de los suyos.

Además, la queja o el reclamo por sus derechos solo provocan mayores injusticias, por ejemplo: represalias salariales o, incluso, torturas en el cepo, esto último, por la falta de una legislación específica en esa industria y, fundamentalmente, por la connivencia entre el poder económico y el poder político locales. El reconocimiento de estas condiciones de vida desesperanzadoras es interpretada por el autor en los términos de una “esclavitud blanca” en el Norte Argentino, fundada en la indefensión ante los autoritarismos oligárquicos y en las injusticias típicas de los terruños recludos y “sin ley” que, entre otras lecturas, colocan al peón del quebracho santiagueño en diálogo estético-teatral con una lograda genealogía del paria “interior”, la cual se explicita en los conflictos por la honra social y en las luchas por el ejercicio real de sus derechos como “ciudadano”.<sup>183</sup>

En esta instancia ficcional, la forma poética del docudrama o teatro documental se sustancia con mayor objetividad procedimental, dado que las secuencias subsiguientes ratifican la convergencia entre la confianza comunicativa del discurso escénico, las referencias históricas y los ensamblajes crítico-ideológicos con un “tiempo presente” objeto de la tesis a contratextualizar. De este modo, los recursos utilizados poseen aires de familia con el “devenir rapsódico” (2009, pp. 10-11) descrito por Sarrazac en la dramaturgia contemporánea, en este caso, *Hacha y quebracho* se asemeja a la “rapsodización” por su capacidad de operar como una “ruta de contrabando” para la tensión, desborde o fuga de disímiles y opuestos modos discursivos, esto es, su solvencia lúdica en relación con lo narrativo-historiográfico, lo dramático-actoral, lo épico y lo autoficcional.

El rebase de estos procedimientos poéticos se observa en los siguientes componentes: primero, en las elipsis temporales que se registran en el pasaje de una secuencia a la otra alterando las convencionales unidades de acción y tiempo dramáticas o, también, en la canción épica que redundo pedagógicamente en los aspectos bio-identitarios del obrero del quebracho santiagueño, dice:

La boca abierta del monte / te está esperando hachador.  
Para morderte los sueños / por orden de tu patrón.

---

<sup>183</sup> Al poner en perspectiva nodal y comparada estas representaciones de otredad sobre el paria –ya sea en su figuración sumisa o rebelde– surgen múltiples interdiscursividades: desde posibles nexos con la guachasca rioplatense (la contundente imagen de deshora en el cepo descrita provoca, de hecho, reminiscencias con *Juan Moreira* de E. Gutiérrez y J. Podestá) hasta conexiones intra e interregionales, tales como *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* de Bernardo Canal Feijóo, *La muerte del Chacho* de Rodolfo Kusch, *Crónica de la pasión de un pueblo* de Oscar Quiroga o, también, con los desclasados patagónicos, por ejemplo, con las reanimaciones de Juan Bautista Bairoletto realizadas por Alejandro Finzi y Hugo Aristimuño, entre otros.

Hacha tras hacha en el monte / tajo tras tajo el quebracho.  
Golpe tras golpe del hacha / juntos al suelo nos vamos.  
Golpe tras golpe del hacha / ay, juntos al suelo nos vamos. (Dargoltz, 2009, p. 19)

El mosaico de voces subjetivas y documentos probatorios se expone, además, en un segundo recurso: la “cita textual” de un testimonio histórico sobre la condición subalterna del peón en el obraje, sin paráfrasis mediante y literalmente incorporado el *corpus* del texto dramático, con un entrecomillado que alude a una referencialidad o prueba de veracidad implícita. En la secuencia dramática número ocho, cuando el personaje Patrón lee una carta dirigida al Director de Trabajo de la Provincia, dice:

“Usted conoce señor Director lo que es el obrero santiagueño. Es un bohemio sin aspiraciones y muy inclinado al juego y al alcohol. Estos vicios lo dominan y como consecuencia de ello no tiene nunca dinero para atender a las necesidades propias y a las de su familia. Bien puede recibir \$100 o \$200 y mañana no tener ningún centavo. La ha gastado en bebidas, en prostitutas o en el juego. Y todo esto se lo procura aunque tenga que caminar cinco o seis leguas a pie para burlar la vigilancia severa que se ejercen en nuestro obraje en su beneficio. Así gasta siempre su anticipo que se denomina ‘alcance’ y los salarios por varios meses. Por supuesto que de esta manera siempre está en deuda con nosotros. Señor Director, podemos asegurar que en general los industriales santiagueños en lugar de ser victimarios como se nos pinta somos verdaderas víctimas. Reconocemos que una buena parte del personal obrero santiagueño es trabajador e inteligente y bueno. Con un poco de espíritu de ahorro y menos afición por el alcohol llegaría a un bienestar y a la independencia económica. Al obrero, en fin, es necesario que se le enseñe a conocer y a cumplir con su deber, antes que inducirlo a trabajar poco y a formular reclamaciones. El deber primero, el derecho después”. (Dargoltz, 1991, pp. 115-116; 1996, p. 63)<sup>184</sup>

Este documento historiográfico escenificado –proveniente del archivo del “Establecimiento Ottavia de Compagno Hermanos”, fechado en 1928– opera como prueba fehaciente sobre la otredad asignada al jornalero del quebracho y, por su extensiva configuración social, sobre la otredad del “hombre sin tierra” presente en la definición geocultural del “país interior”. Por lo tanto, la alteridad del asalariado de provincia como un “bohemio sin aspiraciones”, un sujeto alcohólico y vicioso, tan irresponsable de sí mismo y de sus familias que –sí o sí– requiere del paternalismo oligarca para ser útil y próspero en un sistema social “moderno”, aunque no lo logrará y por ello estará en “deuda” permanente con sus generosos

---

<sup>184</sup> Se consignan las dos fuentes en las que se registra la misma cita textual.



patrones, quienes con impunidad se ubican como “víctimas” y no “victimarios”. Esta concepción del otro-interior (fundada en el “deber primero, el derecho después”) queda explícitamente documentada y verificada por medio de esta cita textual, al generar un efecto de espejo entre el discurso teatral y el texto sociológico de referencia.

Un tercer componente que cimienta la rapsodización procedimental en este docudrama es la hibridez de distintas tipologías de enunciados y de situaciones de enunciación. En efecto, las últimas cuatro secuencias dramáticas de *Hacha y quebracho* intensifican las relaciones escenotécnicas entre lo dicho y lo mostrado, al generar oscilaciones entre identificación y distanciamiento a partir de las imágenes y contenidos presentados en las diapositivas, las canciones, los diálogos y monólogos, o en las exposiciones del narrador épico, representados por los actores que ejercen su presencia en la escena según códigos autoficcionales: uso del nombre propio para distinguirse de los personajes, referencias biográficas basadas en su profesión de artistas, indicadores de tiempo y lugar que coinciden con el espectador, etc.

Por consiguiente, la ficcionalización del ciclo vital de Zenobio Campos se irrumpe y “extraña” a través de “literalizaciones”<sup>185</sup> brechtianas y/o docudramáticas. Es decir, el citado peón, quien finalmente rompe con la identidad esencialista antedicha, logra abandonar el obraje explotador del quebracho y acceder a una industria legalizada, en manos del empresario ruso-socialista Weisburd. En estas nuevas circunstancias laborales asume funciones sindicales y, como ya se dijo, ocupa un cargo central en la Federación Obrera Santiaguense de la Industria Forestal (FOSIF). Paralelamente a estas acciones ficcionales se producen los cortes por literalizaciones, planteados por el “Actor”, en tanto narrador épico y autoficcional. Por ejemplo, en un fragmento dice:

ACTOR: Se quiso ocultar la larga noche de la explotación forestal. Santiago del Estero tenía a comienzos del siglo más de diez millones de hectáreas de bosque, en la actualidad sólo quedan setecientas mil. Más de nueve millones de hectáreas fueron irracionalmente explotadas. (*Comienzan a aparecer las primeras diapositivas sobre la explotación forestal*).

Ciento cincuenta millones de quebrachos colorados fueron destruidos, aparte del algarrobo blanco, negro y otras especies completamente diezmadas. Los bosques santiagueños proporcionaron durante más de treinta años toda la red ferroviaria nacional y más de doscientos millones de toneladas de madera, las que traducidas en moneda

---

<sup>185</sup> Esto es, según Walter Benjamin, “lo figurado se mezcla con lo formulado”, expresándose en la utilización de carteles, formulaciones narrativas y no dramáticas, títulos explícitos o otros recursos que desnudan a la escena de su “sensacionalismo temático” (1999a, pp. 22-23).

alcanzarían cifras astronómicas capaces de cubrir durante varios años el presupuesto nacional y pagar toda la deuda externa argentina [...] Y esta enorme riqueza nunca más volvió a la provincia. Hoy sólo queda éxodo, miseria y desocupación. (1996, p. 64)

Las alternancias entre secuencias ficcionales y narraciones épico-documentales progresan hasta el final del relato dramatúrgico, en el que se representa el declive empresarial y la expropiación de las fábricas del grupo Weisburd, de manera correlativa con la debacle sociopolítica y económica de las industrias provinciales en el marco de las dictaduras autodenominadas “Revolución Argentina” (1966-1973) y “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), presentado mediante apelaciones historiográficas a las gestiones de los ministros Krieger Vasena y Martínez de Hoz, respectivamente.

El ímpetu local por los proyectos de navegación del río Salado y Bermejo se retoman –según las fuentes del docudrama– en el marco de la reapertura democrática en 1984, aunque sin éxito alguno, pues estos proyectos vuelven a confrontar con los imperativos centralistas que revalidan la adscripción de Santiago del Estero a una territorialidad periférica y subyugada. No obstante la aseveración de esta tesis realista, la que condensa los resultados de un “tiempo de pauperización” sistemático y estructural en la provincia, junto con los desequilibrios demográficos provocados por la trashumancia forzada y el consecuente destino aciago de miles de ciudadanos, surge en la secuencia dramática número catorce una “mirada final”.<sup>186</sup> Con auxilio de este recurso se configura el personaje Maestro, hijo de Zenobio Campos, quien rechaza su traslado docente a la capital para quedarse en los poblados desérticos, es decir, en aquellos satélites sin centro, formados alrededor de una fábrica cerrada que, en otro momento, operó como núcleo de la urbanidad y de las motivaciones sociales. El artilugio de la “mirada final” se afianza en la última acción dramática, cuando los actores –despojados de los signos de teatralidad preestablecidos– asumen su yo-biográfico de artistas en situación de representación escénica para confrontar con los espectadores y afirmar: “Esta es la verdad que nosotros le hemos entregado” (1996, p. 71). Esta unidad cierra con la canción isotópica “Uniremos la voz”, comentada en páginas anteriores.

En la versión dramatúrgica compilada por uno de los directores teatrales del montaje de *Hacha y quebracho*, Rafael Nofal, el texto registra un segundo final

---

<sup>186</sup> Este recurso es, según Pellettieri (1997, p. 120), una regla obligatoria en el diseño de intriga del realismo reflexivo argentino, una poética reapropiada por la dramaturgia realista de la región NOA. Su característica es la ratificación de la tesis abordada a través de distintos formatos discursivos o textuales.

o desenlace alternativo, escrito por el propio Dargoltz y escenificado por los actores Dante “Tito” Díaz y José “Machi” Kairuz en las representaciones de la obra llevada a cabo a partir de mediados de la década de 1990. Vale decir, la secuencia dramática número catorce antedicha se elimina completamente y, al finalizar la citada canción épica, el Actor –un yo ficcionalizado– expone:

[...] ¿Cuántos Zenobios Campos le hacen falta a Santiago? ¿Cuántos Zenobios Campos hay en las escuelas? ¿En las oficinas? ¿En los hospitales? ¿En las universidades? ¡Que no se mueran nunca los Zenobios Campos! ¡Hacha, Zenobio, puro filo de acero! ¡Quebracho, Zenobio, dura madera de mis bosques! ¡Espíritu de una raza indomable, espíritu de Santiago, espíritu de la Argentina, espíritu de Latinoamérica! ¡¡Carajo!! (2009, p. 27)

Con este cambio discursivo y representacional, la obra consolida su redundancia político-pedagógica, destinada a la probar su tesis central, mediante la contratextualidad historiográfica que –a lo largo del montaje– un espectador “lugarizado” puede comprender estética e ideológicamente.

### **3.4.3. EL MARUCHITO...: LA POTENCIALIDAD DEL ANACRONISMO**

Este punto nodal, representativo de un tiempo fundacional de provincia que intenta corroer la asignación esencialista y estratificante de su “alteridad histórica” (Segato, 2002, p. 265), se complementa con su despliegue en las coordenadas sur, explicitado en la obra *El Maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner.

En el año 1997, en un difícil e inestable marco socio-comunitario, caracterizado por las demandas regionales por los derechos humanos ya expuestas, como así también por las movilizaciones y los reclamos populares resultantes de la “desertización” (Bohoslavsky, 2008) económica causada por las políticas neoliberales en la Patagonia durante la década de 1990, tal como lo hemos descrito anteriormente, Juan Raúl Rithner estrena su texto teatral *El Maruchito...*, con puesta en escena del grupo “Los Nosotros”, perteneciente a la Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular de la ciudad de Villa Regina (Río Negro). El montaje estuvo a cargo del director Carlos Massolo, con las actuaciones de Magalí Reyes, Garza Bima, Juan Queupán, Sebastián Arzuaga, Adriana Bancalá, Silvia Alvarado y Alejandro Cabrera.

Por su estructura textual, organización ficcional y dispositivos de referencialidad esta obra posee aires de familia con el docudrama. Sin embargo, siguiendo las categorizaciones de Canal Feijóo y Villegas comentadas en páginas anteriores, esta pieza fusiona distintos mecanismos de apropiación de lo historiográfico, pues ensambla lo mítico con la puesta en discurso-documental de una conciencia histórica y su correlativa deconstrucción regional.

El procedimiento poético que le permite a Rithner configurar dramáticamente estos diversos mecanismos de apropiación historiográfica es, de manera primordial, el “rodeo” (Sarrazac, 2011) inducido por la yuxtaposición anacrónica de “tiempos diegéticos” (García Barrientos, 2012, p. 96). Entonces, si la referencialidad docudramática de *Hacha y quebracho* se estructura –según lo demostrado– a partir de la “contratextualidad”, en *El Maruchito* los dispositivos referenciales se distancian del recurso realista, objetivista y cronológico de la contrastación para abrir un campo discursivo polivalente: el entrecruzamiento y montaje de tiempos pasados heterogéneos y discontinuos, aunque sin desestimar la operación bibliográfico-referencial que lo inscribe en la vertiente del teatro documental. En efecto, la obra del autor rionegrino desplaza o sustituye el impulso contratextual que la pieza de Dargoltz genera en el lector/espectador hacia un ejercicio anacrónico, cuyo sustento historiográfico dialoga principalmente con los “trabajos de la memoria” (Jelin, 2002) en la Patagonia, por su capacidad de interpelar determinados sentidos del tiempo fundacional e integrador, interlineados a su vez con otras temporalidades zonales del siglo XX.

El anacronismo ha sido el peor error que un científico social puede cometer. No obstante, desde un cariz artístico, los discursos ficcionales (narrativa, teatro, cine) que han capitalizado para su acervo estético las fuentes documentales de tiempos discontinuos han demostrado su potencialidad gnoseológica en la construcción de discursos memorísticos. Así, las diversas modalidades de lecturas del tiempo pasado regresan a la plataforma de los debates epistemológicos sobre memoria, historia y ficción. La obra *El Maruchito* ingresa a estas discusiones sobre la “pulsión referencial del relato histórico” (Ricoeur, 2013, p. 311) según sus propias coordenadas poético-regionales.

En correlación con lo anterior, los aportes de Georges Didi-Huberman se tornan relevantes para nuestro trabajo, pues, al estudiar el anacronismo en la

historia del arte<sup>187</sup> nos permite visitar la citada obra teatral de Rithner en plena tensión con los ejes programáticos del docudrama canónico.

El investigador francés recupera los conceptos benjaminianos de la imagen dialéctica para concebir a la imagen histórica no como un suceso o dispositivo estático del pasado, despojada de las múltiples condiciones del devenir, por el contrario, entiende a la imagen como portadora de memoria, dado que nunca deja de reconfigurarse con el paso del tiempo (Didi-Huberman, 2011, p. 32). En correlación con lo que él denomina el “hilo rojo” de esta visión epistémica, creada por Aby Warburg, Carl Einstein y el ya mencionado Walter Benjamin, propone analizar la historia de las imágenes como una historia de los objetos temporales impuros, complejos y sobredeterminados; es decir, asume una “heurística del anacronismo” (p. 45) que no responda –únicamente– a la idealización eucrónica (o tiempo concordante, factual y contextual). En este régimen teórico, el anacronismo no es un error de lectura del pasado, puesto que se convierte en un modo de comprensión genealógico de la historia, formado a partir de los síntomas de la plasticidad de los tiempos heterogéneos o “diferenciales del tiempo” (p. 40) y de la compleja sobreabundancia de montajes.

La productividad y revitalización que Didi-Huberman realiza del concepto de anacronismo aplicado a la imagen histórica nos permite, *mutatis mutandis*, indagar en la productividad y revitalización del anacronismo como procedimiento poético-dramatúrgico.<sup>188</sup> A partir de esta perspectiva analizaremos la composición dramatúrgica de la imagen histórica y mítica de El Maruchito desarrollada por Rithner.

En términos de estructura textual esta obra se compone de tres secciones que, desde nuestra visión, ratifican –sin caer en una filiación esencialista– su posible semejanza con la forma escritural del docudrama.

Primero, se registra un breve prólogo, narrado como una dedicatoria personal a uno de los actores del montaje de 1997, puntualmente, al actor Juan Queupán o Juan “el indio”, quien a pocos meses del citado estreno teatral sufre un hecho de violencia policial, cargado de prejuicios raciales. En correlación con este dato biográfico y mediante una comparación implícita, se introduce una

---

<sup>187</sup> Es pertinente reiterar que, si bien los aportes de Didi-Huberman se ocupan del anacronismo en la historia del arte, en este estudio nos ocuparemos –con la debida atención y prudencia metodológica– de los aspectos que contribuyen al análisis dramatúrgico de un texto docudramático.

<sup>188</sup> Es interesante recuperar –a la luz de esta reapertura nocional– los recursos y efectos del anacronismo en las poéticas de Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Peter Weiss u otros referentes del teatro histórico-político y documental, en particular la concepción de imagen/alegoría que se forja en estas corrientes del drama moderno.

primera imagen histórico-documental, la que será resignificada en el discurso ficcional, nos referimos a la figura del joven Walter Bulacio,<sup>189</sup> un símbolo nacional del abuso de las fuerzas del Estado en plena fase democrática. Este paratexto preliminar contiene, además, una serie de didascalias pautadas bajo el título “Obra para siete actores”, las que por su relevancia estético-procedimental abordaremos en las páginas siguientes.

En segundo lugar, podemos leer el *corpus* ficcional o texto teatral propiamente dicho, concebido en un extenso acto único, sin notaciones dramáticas divisorias y con una específica organización ficcional que expondremos a continuación.

Finalmente, hallamos un paratexto posliminar, bajo el título de “bibliografía”, en el que se declaran –con índices precisos– las numerosas fuentes (literarias, artístico-teatrales, historiográficas, periodísticas y testimoniales) que conforman los basamentos referenciales de la dramaturgia. Resulta necesario detenernos en esta tercera macrounidad del texto, pues son escasos los registros en las dramaturgias del Noroeste y la Patagonia de una pieza teatral cuya estructura esté integrada por un exhaustivo listado bibliográfico y que logre, por medio de esta característica, proyectar un evidente grado de “liminalidad”<sup>190</sup> entre texto dramático y texto académico. En suma, la composición textual de la obra *El Maruchito* ofrece un mapa de referencialidades teórico-historiográficas que el lector podrá ejercer en su tarea de contrastación, es decir, en su intento de acceder a la ratificación o refutación de los datos empíricos expuestos como prueba de verdad, incluso cuando el discurso posea argumentaciones míticas que no suelen ser contratextualizadas. No obstante, a través de este recurso, se le garantiza al lector el derecho a ejercer su valoración fáctica (*res factae*) de los sucesos ficcionalizados (*res fictae*).

La relevancia de este compendio bibliográfico en el esquema general del texto se expresa en 31 (treinta y una) fuentes y en 5 (cinco) testimonios declarados. Esta contundente pulsión referencial remite a diversos niveles y grados de la organización ficcional de la dramaturgia de *El Maruchito*, sin embargo, en este estudio nos centraremos en la composición por rodeo anacrónico

---

<sup>189</sup> Bulacio fue asesinado por miembros de la Policía Federal en 1991. En el marco de una inestable democracia, la repercusión nacional e internacional del caso provocó diversos cambios comunitarios y legislativos.

<sup>190</sup> Para Dubatti (2019), la liminalidad en los estudios escénicos contemporáneos implica el reconocimiento de las tensiones ontológicas del acontecer teatral, es decir, la “fronterización” de entidades tales como realidad/ficción, representación/presentación, historia/memoria o, en este caso, por su basamento morfológico, la disolución de los márgenes convencionales entre texto dramático y texto académico.

de la “imagen matricial”<sup>191</sup> e hipertextual del marucho,<sup>192</sup> según el análisis comparativo de los libros y artículos recopilados por Rithner en su trabajo bibliográfico. Desde esta perspectiva, el autor construye, por un lado, una imaginería escénica de aquel “paisanito” en la Patagonia de principios del siglo XX a partir de las versiones histórico-míticas de Jorge Castañeda (1985), Elías Chucair (1985), Pablo Fermín Oreja (1974), Nicasio Soria (1984) y Leandro Isidro Toledo (1972). Por otro lado, su posicionamiento estético dialoga –de modo implícito– con el “juego sinérgico” postulado por Canal Feijóo para el teatro histórico y, con esto, ingresa tácitamente a una genealogía dramatúrgica que impugna las fronteras estético-teatrales entre norte y sur.

Por consiguiente, la segunda sección o el *corpus* ficcional del texto puede, en términos estructurales, organizarse en cuatro macrosecuencias dramáticas que nos permiten objetivar los procedimientos utilizados por Rithner: 1) introducción o prótasis con bases metateatrales, en la que se representa –en un tiempo diegético que es equivalente al vivido por el lector/espectador– a un grupo de artistas de radioteatro y circo criollo que tiene por meta la escenificación del relato mítico de El Maruchito; 2) ficcionalización del “tiempo de integración”, puntualizado en las luchas populares y anarquistas de principio de siglo XX en Buenos Aires, tangencialmente asociada con las acciones ácratas en la Patagonia; 3) figuración dramatúrgica de Pedrito Farías (el marucho), es decir, el nudo central de la fábula; 4) figuración dramatúrgica de los emergentes de la cultura joven –junto con el afianzamiento de las fuerzas represivas del Estado– durante los años 1970, una secuenciación de síntesis escénica que promueve –mediante un proceder anacrónico– la enunciación de la siguiente tesis social: la “muerte de lo joven” opera como una cadena significativa, sedimentada y altamente reproductiva de una otredad histórico-comunitaria en la región. Esta unidad de cierre conlleva a un desenlace circular, esto último, por su retorno al juego metateatral inicial.

La primera macrosecuencia, inscrita en las dimensiones metaficcionales ya indicadas, comienza con una extensa didascalia operacional, dice: “La troupe

---

<sup>191</sup> En la teoría de lo imaginario, esta noción implica un nivel de pregnancia textual, manifestado en la presencia subyacente de estructuras icónico-verbales que contribuyen a su afianzamiento. Al respecto, dice Wunenburger: “bajo el texto legible operan esquemas, figuras, arquetipos, que actúan como matrices de sentido y como operadores, conductores que hacen pasar un sentido universal a uno particular, o inversamente” (2008, p. 37).

<sup>192</sup> En la cultura popular de la Patagonia y, según los marcos de referencia de la obra, un marucho es un niño o joven paisano que, durante las expediciones, tránsitos comerciales y romerías sureñas que caracterizaron a gran parte del siglo XIX y principios del XX, trabaja al servicio de los traperos, generalmente en condiciones de explotación. Por consiguiente, a lo largo del ensayo distinguiremos entre El Maruchito como una imagen mítico-histórica y *El Maruchito* (con cursivas) como la versión dramatúrgica de Rithner.

de artistas convoca al público y lo atrae hacia la pista semicircular donde se contará la historia. Este espacio es una gran carpa circense sin lona que la cubra e iluminada con abundantes guirnaldas de luces de colores...” (Rithner, 2015, p. 77). En esta espacialidad, con evidentes reminiscencias a las prácticas escénicas populares,<sup>193</sup> la acción dramática se focaliza en la presentación de los distintos miembros de la “Compañía Radioteatral La Balsa”, compuesta por actores y actrices, cantantes, trapeceistas, magos, titiriteros/as y, en particular, por una voz que operará como un actante de convergencia en todo el desarrollo de la obra: el Relator, quien con sus características intervenciones teatrales o publicitarias, sostenidas en las reconocibles convenciones retóricas del género, hilvana los diversos sucesos o microsecuencias.

Mediante estos recursos visuales, sonoros y metateatrales los personajes le proponen a sus espectadores representar una historia “olvidada”, pues, en aquella cartografía, “la memoria tiene olor rancio a veces” (p. 79). Ese olvido territorializado y estampado en un viento patagónico lacerante, se sustancia en el mito de El Maruchito. Al respecto, se dice: “Sopla el viento aquí en el Sur.../ Sopla y sigue lastimando/ porque mataron a un joven/ y el crimen no castigaron” (p. 80).

Sustentada en este juego metaficcional, la acción progresa hacia la segunda macrosecuencia enunciada. En esta instancia se apela a un procedimiento que invade toda la diégesis teatral: un anacronismo sostenido en el “rodeo”, esto es, un recurso que integra el proceso poético de la “rapsodización” ya descrito. En efecto, para Jean-Pierre Sarrazac (2011), el híbrido montaje de fragmentos históricos o míticos especialmente asociado al drama contemporáneo remite, entre otras lecturas, a una dramaturgia polifónica o de “rebalse” de voces y entretejidos discursivos que hace del “rodeo” una estrategia operativa. Así, el rodeo –en el marco de la escritura realista– es una herramienta para fustigar lo inmediato o la “tiranía de lo actual” y, desde allí, generar un desplazamiento, un desvío en el abordaje de la “promiscua realidad” (p. 16). Al respecto, el citado teórico francés afirma:

Porque se alejan lo más posible de su objeto, al cual sólo consideran de manera oblicua, porque le dan la espalda a esta “realidad” que sin embargo parecen enfocar, porque escapan completamente de lo que

---

<sup>193</sup> Una de las secciones o apartados bibliográficos que el texto teatral de Rithner incorpora es, precisamente, una destacada lista de libros y artículos sobre circo criollo argentino, teatro popular o biografías de actores directamente involucrados con estos géneros. En este sentido, se citan a reconocidos investigadores y artistas, tales como Héctor Raúl Castagnino, Antonio Cunil Cabanellas, Beatriz Seibel, José Podestá, entre otros.



Tackels llamaría un “teatro del reflejo”, las dramaturgias del rodeo plantean de una manera nueva –y en los únicos términos que nos parecen hoy aceptables– la cuestión del realismo. De un realismo que se pondría él mismo en entredicho [...] un realismo heurístico, un realismo en busca no de realidad sino de verdad. Y aun esta verdad no es en ningún caso una verdad adquirida por adelantado ni una verdad revelada, sino una verdad siempre en camino. (pp. 22-23)

Esta oblicuidad sobre lo real se despliega en el anacronismo, dado que el fundamento de valor que le atribuimos a *El Maruchito* de Rithner, expresado en la ya citada premisa: “Sopla el viento aquí en el Sur.../ Sopla y sigue lastimando/ porque mataron a un joven/ y el crimen no castigaron” (p. 80), será abordada mediante el “rodeo” producido por la yuxtaposición de fragmentos espacio-temporales distintos y distantes, por sus desplazamientos y desvíos que convierten al mítico Pedro Farías en una alegoría de las persistentes jóvenes muertes.

En correlación con este dispositivo metateatral, la dramaticidad de la segunda macrosecuencia no inicia literal y directamente con el relato mítico de El Maruchito, por el contrario, se centra en la acción de los personajes Rosa, Negra y Floreal, tres jóvenes obreros que viven en un barrio popular de la ciudad de Buenos Aires durante las décadas de 1910 y 1920. El recurso de aproximarse a lo cercano/propio mediante la desterritorialización o el deslizamiento hacia lo distante/extraño ratifica la estrategia de rodeo antedicha y, además, estimula al lector/espectador a un juego de asociaciones histórico-documentales sobre las condiciones laborales en la región Patagonia y su vinculación con la hegemónica capital del país en los tiempos fundacionales y de integración.

Al igual que en *Hacha y quebracho* de Dargoltz, la pieza de Rithner conforma un *collage* dramatúrgico con múltiples fragmentos espacio-temporales, en los que la acción teatral se somete a la narración historiográfica con el propósito de generar la ya indicada pulsión referencial. Por lo tanto, el desarrollo escénico muestra determinados perfiles sociopolíticos del período, por ejemplo, vemos a Floreal, Negra y Rosa en el marco del sufragio universal, masculino-obligatorio y secreto, legalizado por el presidente Roque Sáenz Peña en 1912, así como en la asunción de Hipólito Yrigoyen en 1916, un emblema del primer gobernante elegido por el voto popular. Sin embargo, estos personajes también transitan por la desilusión ante la inaugural presidencia radical y, además, viven las represiones sobre los trabajadores organizados, en particular, sobre los adherentes a la FORA (Federación Obrero Regional Argentina). Por esto, una de las fuentes documentales reconocibles es la “Marcha de los anarquistas” al cantar:

“Nuestros amos y señores / prometieron ayudarnos / pero en vez de mejorarnos / ¡nos mezquinan hasta el pan! / Parabaraba pam papam / Parabara pam pam / Pam papam” (Rithner, 2015, p. 83).

Los tres jóvenes obreros, junto con personajes-roles definidos por el autor como “vecinos” son las fuerzas dramáticas que representan a las luchas gremiales y a sus correlativas confrontaciones con los sectores económico-dominantes, principalmente, con la Liga Patriótica Argentina,<sup>194</sup> índices temporales que se observan en la intertextualidad con premisas ultraderechistas de uno de sus fundadores, el político y escritor Manuel Carlés o, también, de su correligionario Luis Dellepiane. Así, estos personajes viven la implementación de la Ley n° 7029 o Ley de Defensa Social –utilizada para la prohibición de ingreso al país, encarcelamiento y deportación de anarquistas u otros extranjeros con activismo político– y la muerte de sus compañeros en el contexto de la llamada “Semana trágica” de 1919, al mismo tiempo que los jóvenes obreros porteños comienzan a leer en la prensa disidente las briosas acciones de los huelguistas patagónicos durante la llamada “Patagonia Rebelde”.<sup>195</sup>

La estrategia del rodeo, desarrollada en la perspectiva metateatral y en su efecto de extrañamiento, en la fusión de fragmentos temporales anacrónicos, como así también en la barroca proliferación de referencias y citas textuales con bases historiográficas (nombres propios de síndicos, empresarios, militares; localizaciones geográficas connotativas; extractos de canciones de protesta anarquistas o del manifiesto socialista; reseñas periodísticas de los sucesos históricos; entre otros) le permite a Rithner argüir tangencialmente una causalidad pragmática o empírica a la acción escenificada: las paupérrimas y sistemáticas condiciones de trabajo registradas en la Patagonia durante los tiempos de integración. Esta interpretación constituye una reanimación materialista o contraidealizante del mito de El Maruchito, dado que el autor responde con realemas poético-objetivistas a la pregunta: ¿por qué un joven marucho, un niño changador explotado, es asesinado en las circunstancias descritas por el relato popular? Así, se comienza a entretelar en la estructura ficcional la isotopía que, por su redundancia pedagógica, contribuirá a la enunciación de la tesis social antedicha.

---

<sup>194</sup> Se alude a una agrupación parapolicial creada en 1918, con el objeto de perseguir, reprimir y asesinar a anarquistas y sindicalistas, aunque su acción de choque también se extendió a la comunidad judía y otras fracciones sociales contrarias a los ideales de las derechas liberales, católicas y nacionalistas.

<sup>195</sup> En referencia a la colección de libros escritos por Osvaldo Bayer a partir de 1972, respecto de las movilizaciones y huelgas anarcosindicales realizadas en los territorios de Santa Cruz (Patagonia Argentina) entre los años 1920 y 1922, las que a su vez provocaron miles de despidos, persecuciones y fusilamientos perpetradas por terratenientes, fuerzas oficiales o paramilitares.

En suma, lo que en un determinado nivel sintáctico del relato puede ser asociado a las estrategias de rodeo ya comentadas, en un grado de profundidad morfotemático el texto genera un nexo –con causalidad histórica y documental– entre las protestas sociales o revueltas anarquistas de principio de siglo XX y la interpretación materialista de las causas del asesinato del marucho rionegrino.

Entre la primera y la segunda macrosecuencias detalladas, las tensiones dramáticas y metadramáticas juegan un rol preponderante, pues las rupturas y los entrecruzamientos entre los dos planos aportan a la hermenéutica de la experiencia estética descrita. Teniendo en cuenta su “focalización” (García Barrientos, 2012, pp. 252-255), los personajes Relator y Operador (inscritos en la lógica del argumento radioteatral) son quienes ejecutan estos nexos entre una “perspectiva externa” (objetiva y con efecto de extrañamiento) y una “perspectiva interna” (subjética e ilusionista). De este modo, la ficcionalización de los conflictos obreros en Buenos Aires es persistentemente “distanciada” por una acción del orden metateatral, entre otros, por la publicidad de un jabón de lavar, por un texto lírico en alusión a las tierras del sur o la sonorización del viento patagónico según los códigos de la radiofonía e, incluso, por el recitado de una poesía auspiciada por un restaurante de la ciudad General Roca (residencia efectiva del autor) la que, de manera puntual, tiene a El Maruchito como eje temático y responde a la autoría de Elías Chucair, es decir, una de las fuentes bibliográficas del drama. Respecto de este último recurso, se indica:

FLOREAL: (*Lee*) “Ya apareció aquí también el fantasma de la Ley 7029, un arma política de opresión que anula la expresión del pensamiento sin la previa censura...” (*Sigue leyendo en silencio el semanario “Río Negro”.*)

RELATOR: Dejamos una pausa a la emisora “Aire Libre” para que, compensando lo preocupante de la situación nacional, les acerque un bello poema enviado por un habitante del lejano sur del país [...]

OPERADOR: Un regalo más de... La Sonámbula... confitería, bar, pastelería y billares... La Sonámbula, de García y Arias... [...] (*Con fondo musical.*)

“Para vos, fueron las aulas / el rigor del temporal / y veranos que quemaban / junto a quehaceres distintos / que te imponía la marcha / de aquellas tropas de carros / que anduvieron mis comarcas... / Marucho, pichón de hombre: / Hoy te veo a la distancia / entreverado en las tropas /... como una cosa de yapa”. (Rithner, 2015, pp. 89-90)

La tercera macrosecuencia incluye, como ya se adelantó, el tema medular de la obra, compuesto por la singular reanimación hermenéutica del mito sobre El Maruchito, según las reconfiguraciones escénicas que el dramaturgo propone en función de las fuentes bibliográficas declaradas. Efectivamente, siguiendo el

encuadre metadiegetico antedicho, se aclara: “RELATOR: El Marucho que aquí ven / no es de Rithner todo entero... / Tiene algo de Chucair, / de Oreja, Bajos y Soria, / de Castañeda y Toledo... / Y algo nos toca, y queremos dedicarlo a nuestro pueblo...” (p. 80).

La contrastación entre la dramaturgia de Rithner y las obras referenciadas de Chucair, Oreja y Castañeda<sup>196</sup> permite reconocer una determinada relación hipotextual o “dinámica intratextual” (Wunenburger, 2008, p. 35) que, lógicamente, conlleva a “determinantes hipertextuales” (p. 38) asociados con la imagen del marucho elaborada por el autor teatral rionegrino. Esta dinámica compositiva se observa en los siguientes aspectos estructurales:

- a) La coincidencia en la identidad del joven Pedro Farías, caracterizado como un niño o adolescente huérfano, abandonado en la estepa de la Línea Sur rionegrina (paraje “Bajada Colorada”) y alienado a las formas de vida de los traperos, ejerciendo el único rol posible para sobrevivir, el de peón por comida y traslado.
- b) La coincidencia en la dimensión temporal, pues tanto Chucair como Castañeda ubican la acción en 1916 o 1919, respectivamente. Este período plantea, además, una sincronía entre los episodios escénicos de la segunda macrosecuencia (las acciones y relatos sobre los huelguistas capitalinos o sureños) y el suceso mítico.
- c) La coincidencia actancial, en tanto las distintas matrices textuales analizadas exponen al niño como un changador del trapero Onofre Parada, quien asesina al marucho con dos puñaladas por desobedecer una explícita prohibición: no tocar su guitarra. De este modo, tanto la narrativa de Chucair y Oreja, como la poesía de Castañeda y la dramaturgia de Rithner concuerdan en este particular yerro mítico, cercano –por su funcionalidad literaria– al pecado de *hybris* aristotélico.
- d) La coincidencia semántico-imaginaria, es decir, se asevera la resignificación geocultural de El Maruchito como un emergente de la religiosidad popular de la Norpatagonia, en particular, a partir de 1924, cuando su tumba comienza a ser venerada por los lugareños, mediante flores, cartas y placas depositadas en su ermita, las que manifiestan actos de fe y agradecimiento.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Hemos optado por estas fuentes específicas por ser las que poseen mayor relevancia narrativa en la configuración del relato sobre El Maruchito.

<sup>197</sup> Para profundizar en este aspecto cultural de la figura mítica, véase el documental *La pasión del maruchito*, guión y dirección de Federico Laffitte: <https://www.rionegro.com.ar/la-pasion-del-maruchito/>

No obstante estas semejanzas y reciprocidades entre las fuentes hipotextuales y la reescritura escénica, Rithner incorpora al relato nuevos componentes, los que otorgan a la fábula una mayor densidad y consistencia teatral y, a su vez, potencian su visión crítica sobre la cosificación del otro-interior, claramente figura en su *Maruchito*.

En primer lugar, esta reanimación hermenéutica del mito popular le ofrece al yerro trágico del protagonista una motivación o, en términos actanciales, un “destinador” singular, esto es, tomar la guitarra vedada con el propósito de entonar la única canción que le permite al niño recordar a su madre fallecida. La citada canción versa: “¿En qué nos parecemos, / tú y yo, a la nieve... / Tú, en lo blanca y galana; / yo, en deshacerme...” (Rithner, 2015, p. 114). A su vez, desde la perspectiva del Tropero, la prohibición es justificada por ser la guitarra un símbolo de la infidelidad amorosa vivida. Estas significaciones completan los vacíos o lagunas narrativas observables en las versiones de Chucair, Castañeda y Oreja, como así también introducen artilugios que poseen aires de familia con el melodrama, esto último por la radicalización de un sentimiento como fuerza prioritaria de la acción.

En segundo lugar, la versión teatral introduce dos nuevos personajes en el relato: uno, el “artista”, ayudante del protagonista, mediante el cual se recupera la figura histórica de los payadores o narradores populares, por ser un peón más de la cuadrilla pero con la capacidad de recitar, actuar o cantar en el marco de los legendarios fogones de las tropas de carros sureñas. Otro, la “Mujer de Negro”, figuración de la muerte que remite a los personajes jeroglíficos o alegóricos de los textos simbolistas.<sup>198</sup> Esta personificación tiene a su cargo, consecuentemente, la prolepsis del final funesto.

A partir de la muerte de El Maruchito, la estructura ficcional ingresa a la cuarta y última macrosecuencia dramatúrgica enunciada, en la que se consolida y radicaliza la principal estrategia diegética planteadas por Rithner: focalizar en la potencialidad anacrónica de la imagen-matriz del peoncito ultimado y, luego, convertido en un emblema de la religiosidad popular.

En efecto, esta cuarta macrosecuencia dramática es la síntesis del fundamento de valor de la obra, formulado a través del anacronismo y de la “transfiguración barroca”<sup>199</sup> de la figuración de El Maruchito. En términos

---

<sup>198</sup> Este componente ha sido ejemplificado en el estudio de caso del apartado 2.3.3.

<sup>199</sup> Tal como se argumentó previamente, nos referimos a otro de los procedimientos que permiten reconocer las transformaciones entre la dinámica intratextual y la determinación hipertextual, puntualmente, al “procedimiento de tipo ‘barroco’, en el que una formación mítica se ve transformada por

formales, la pieza intensifica el énfasis en los componentes historiográficos por encima de la acción dramática. De este modo, la yuxtaposición e intersección de tiempos heterogéneos y discontinuos, con el fin de insertar en esas temporalidades discordantes la imagen-matriz de El Maruchito, genera una “imagen-otra” del peón asesinado, es decir, se construye una “otredad temporal” que conjuga la persistente violencia institucional y estatal sobre los cuerpos idealizantes, en este caso, “el joven” de los años dictatoriales y posdictatoriales. Esta tesis social se objetiva dramatúrgicamente en el devenir de las “estaciones”, organizadas de manera cíclica y con carácter ritual, a saber: el personaje artista – quien intentó sin éxito salvar al protagonista– traslada el cuerpo yacente del joven por diversos espacios dramáticos, colocándolo en cruz y propiciando una relación de semejanza o analogía histórica con otras “muertes jóvenes”.

Mediante esta ritualización, la indicada macrosecuencia se compone de cuatro “estaciones” breves, las que son permanentemente hilvanadas y “extrañadas” por la actuación de los personajes Relator y Operador, quienes a su vez mantienen el régimen metateatral con la inclusión de publicidades radiales y/o definiciones historiográficas sobre la evolución sincrético-religiosa de El Maruchito.

La primera estación inicia en los convulsionados años ´70, con los asesinatos de jóvenes en la denominada Masacre de Ezeiza, esto último en el marco del retorno de Juan Domingo Perón luego de 18 años de proscripción. Con esta sucinta unidad de acción, se introduce –de manera tangencial– la imagen de los jóvenes detenidos-desaparecidos durante la dictadura cívico-militar iniciada en el año 1976. La segunda estación remite al año 1983, en este caso, El Maruchito cede su figuración –por transposición alegórica– a los miles de jóvenes que reclaman la reapertura democrática y, al mismo tiempo, conforman un activismo utópico que será posteriormente reprimido. La tercera estación se inscribe en el año 1991, aquí el peoncito rionegrino es la imagen-matriz para figurar una paradigmática muerte joven: el asesinato de Walter Bulacio por la Policía Federal, una institución que reproduce en tiempos de democracia las prácticas de control y detención dictatoriales. Finalmente, la última estación reactiva la imagen de Omar Carrasco, el conscripto de 20 años que ingresó en 1994 al Grupo de Artillería 161 del Ejército Argentino, en la ciudad de Zapala. Allí, el joven fue torturado, ultimado, desaparecido y, luego, en virtud de los incesantes reclamos comunitarios, fue clandestinamente “reaparecido” y declarado muerto por razones

---

una reescritura lúdica que obra por medio de inversiones, parodias o *trompe-l’œil*.” (Wunenburger, 2008, p.43).

naturales. Por un lado, los procesos judiciales posteriores develaron una persistente operatividad terrorista, es decir, un legado ominoso de las décadas anteriores que, nuevamente, certificaba la sistematicidad de una matriz autoritaria. Por otro lado, estos sucesos provocaron un cimbronazo en las fuerzas armadas de la incipiente democracia, a tal punto que el llamado “Caso Carrasco” simbolizó la derogación del Servicio Militar Obligatorio en todo el territorio nacional.

La atmósfera ritual, repetitiva y circular, de las cuatro estaciones finaliza con una última composición de otredad temporal: una joven patagónica de hoy. En este *gestus* final, la muchacha reclama un urgente ejercicio de memoria histórica, acorde a las acciones artísticas de la región que hemos asociado con la fase de “explosión de la memoria” (Crenzel, 2018). En suma, la transfiguración anacrónica y barroca de estas otredades temporales propuestas por Rithner se sintetizan en un ideograma shakesperiano, al servicio de la redundancia pedagógica de la tesis antedicha: “Si la clemencia absuelve a los que matan, participa del crimen, la clemencia” (p. 122).

### **3.5. CONCLUSIONES PARCIALES:**

En los distintos apartados de este capítulo hemos desarrollado cuatro puntos nodales, los que nos ayudan a explicar y comprender nuevos campos de posibilidad y entramados de la “voluntad de otredad” asignadas a las producciones dramatúrgicas de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008). Los casos estudiados responden a una misma dimensión analítica: las configuraciones escénicas sobre el tiempo histórico fundacional y de integración, esto es, un eje temático y una representación imaginaria que –de manera constante, según se constata en el *corpus* de textos diseñado– ha actuado como fundamento de valor de estas creaciones teatrales.

En estas configuraciones dramatúrgicas se construye un tiempo-otro, elaborado con múltiples referencias historiográficas, míticas y geoculturales del siglo XIX y las primeras fases del siglo XX. A partir de la reanimación hermenéutica o la transfiguración barroca de estos relatos y narraciones del pasado, las obras comentadas exponen, en primer lugar, las sedimentaciones de ese tiempo-otro, es decir, una temporalidad que marca un modo singular de ser-para-otro (Segato, 2002) y expone sus correlativos procesos histórico-esencialistas, diferenciadores y estratificantes. En estas coordenadas temporales,

el otro-interior está condicionado a un tiempo de retraso, pauperizado y conservador; un tiempo que anhela acceder a las instancias de una modernización siempre inconclusa e ineficiente a la luz de los principios nacionalistas. Entonces, desde esta posición, el tiempo de provincia se rige por un invariable “pre” (pre-metropolitano, pre-ciudadano, pre-racional).

Al develar estas sedimentaciones, un proceso que se realiza a través de diferentes constructos y procedimientos poéticos (rapsodizaciones, rodeos, contratextualidades y anacronismos plasmados en estructuras farsescas, realistas, docudramáticas o en el teatro para niños), las dramaturgias analizadas proponen un conjunto de “acciones corrosivas” (Grimson, 2011, p. 167) sobre los indicados esencialismos. En estas corrosiones radica su voluntad de otredad.

Así, la representación de los tiempos colapsados y entrecruzados según las composiciones de las obras *Pioneros* y *El jardín de piedra* nos muestran a sus forasteros “móviles” e “inmóviles”, intentando conjurar su territorialidad a través de un arco diacrónico que visibiliza las contradicciones geoculturales e identitarias de estos proyectos “fundacionales” o, también, hallamos la temporalidad de los “utopistas” de provincia según las prosopografías de *Chaneton* y *Aprendiz de hombre*, las que impugnan la cosificación del otro-interior, a través de la resignificación del “buen salvaje”, del intelectual denigrado o del zafrero desclasado.

La reanimación del tiempo fundacional e integrador se extiende, además, hacia los mecanismos contrastantes y crítico-reflexivos del docudrama, pues esta forma poética le permite a Dargoltz y a Rithner –con sus notables diferencias procedimentales– deconstruir el tiempo inmutable de ese país-interior. En estas piezas la condena a la pobreza estructural, la inquebrantable abulia del provinciano o sus faltas de proyectos “nuevos”, se erosionan y disuelven con la ética del peón del quebracho o de los “jóvenes” que territorializan un modelo propio de resistencia.

En otro plano de estas configuraciones, hemos demostrado que la productividad estética e imaginaria del tiempo fundacional se proyecta, incluso, hacia las formas dramáticas del teatro para niños, con la alegorización de ideologemas político-identitarios que –también– buscan socavar las cosificaciones heredadas de los regímenes autoritarios.

En suma, podemos afirmar que las dramaturgias de los cuatro puntos nodales desarrollados integran las coordenadas temporales de una macropoética con “voluntad de otredad”, esto último por su capacidad para corroer las



sedimentaciones históricas del otro-interior y para suturar en el orden de la ficción las heterogeneidades regionales, generando posibles flujos y solidaridades.

## CAPÍTULO N° 4:

### LA VOLUNTAD DE OTREDAD EN LAS COORDENADAS DRAMATÚRGICAS DEL ESPACIO

Frontera y otredad son acá cuestiones complementarias que explican, en cierta medida, el imaginario construido a través del tiempo en este lugar del mundo. Vivir-escribir la frontera desde las fronteras, es situarse en un espacio de sentido lábil, inestable y, por esto, en perpetua tensión.

Zulma Palermo, “Una escritura de fronteras...” (2001).

En esta región los pueblos están tramados con conexiones temibles. Todo se imbrica, como en el juego de los palitos chinos, no se puede tocar una parte sin tocar el todo.

Jorge Accame, *Forastero* (2008).

En los capítulos anteriores hemos propuesto reconocer determinados nodos interregionales entre las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos durante el período 1983-2008, los que independientemente de su lejanía y no-contigüidad geofísica admiten cierta solidaridad poético-organizacional, manifestada en su “voluntad de otredad” frente a los discursos y las prácticas homogeneizadoras atribuidas al “teatro de interior”.

Así, los nodos construidos en relación con las formaciones de subalternidad (identidades contraesencialistas, aboriginalidades y cuerpos abyectos) o respecto de las representaciones sobre los “tiempos fundacionales” del norte y el sur según sus diversas atribuciones estético-procedimentales nos han permitido ratificar una regionalización teatral dialógica y móvil, en la que las fronteras jurídicas-administrativas asignadas a la Patagonia y al Noroeste no pueden ser consideradas como lindes equivalentes a los trazados en las territorialidades dramatúrgicas. En otros términos, los puntos nodales acotados afianzan la idea de regiones teatrales concebidas como *loci* poético-diferenciales pero, a su vez, con capacidad de cohesión y articulación inter-zonales.

Por consiguiente, en este nuevo capítulo nos ocuparemos de las coordenadas “espaciales” que componen la “voluntad de otredad” problematizada. Para avanzar en este lineamiento, retomaremos los conceptos sobre la teoría comparada y la geografía de lo imaginario descritos en el capítulo n° 1, a su vez, nos focalizaremos en el examen de dos aspectos: por un lado, indagaremos en las

representaciones dramáticas de los espacios regionales observables en determinadas figuraciones textuales y tópicos semánticos que cuestionen a la “ley del coirón” planteada por Graciela Cros (Cfr. Mellado, 2015, p. 65-66), es decir, nos ocuparemos de la “geocrítica” (Collot, 2015, p. 67) que irrumpe en las tradiciones estéticas folklorizantes y sustancialistas. Este recorrido se expondrá en dos puntos nodales: las translocaciones de las desertizaciones sociales y de las fronteras interiores. Por otro lado, analizaremos la interacción entre los espacios y las prácticas dramáticas objetivadas en los ensayos teóricos escritos por los autores teatrales de ambas territorialidades, es decir, en este tercer punto nodal nos abocaremos a determinados aspectos “geopoéticos” (Collot, 2015, p. 70).<sup>200</sup>

#### **4.1. LAS LOCACIONES ESCÉNICAS DE LOS ESPACIOS-OTROS: NOCIONES OPERATIVAS**

Dislocar los puntos cardinales y los “mundos ordinales” (Kadir, 2002, p. 51) aplicados a las interpretaciones binarias del arte del centro o de la periferia, de la capital o del “interior”, implica apelar a axiologías y redes zonales dinámicas, sustentadas en el estudio de las mediaciones entre sujetos, prácticas y hábitats. Precisamente, en la base de estos entramados materiales, intersubjetivos e imaginarios, la praxis dramática<sup>201</sup> entreteje un espacio-otro alternativo y contraesencialista, es decir, lo que entenderemos como un espacio poético-escénico con voluntad de otredad.

Para comprender estos procesos, partimos de la distinción conceptual entre “lugar” y “espacio”. Esta diferenciación posee en los estudios culturales de Michel de Certeau (2000) una sólida argumentación, pues inicia sus análisis sobre los “relatos de espacio” reconociendo una activa modalidad epistémica: las operaciones “espacializantes” (p. 127) que rigen en las estructuraciones sociales. De este modo, el citado autor abre sus reflexiones con un dato ejemplar: en la ciudad de Atenas, la sintaxis de la vida urbana ha conservado para la denominación de los transportes públicos el término *metaphorai*. Entonces, para viajar desde sus hogares hacia los ámbitos laborales, para recorrer en tren o bus los distintos barrios y locaciones de la capital griega, los atenienses se “toman una

---

<sup>200</sup> Las acepciones de los términos “geocrítica” y “geopoética” han sido delimitadas en el apartado 1.2.1.

<sup>201</sup> En este capítulo, afianzaremos el uso del término “praxis dramática” para aludir a la dialéctica entre pensamiento y acción escénico-creativa, en tanto –como ya dijimos– nos ocuparemos de los textos dramáticos propiamente dichos y, además, de los ensayos estéticos sobre lo espacial elaborados por los dramaturgos regionales. Por lo tanto, desde este enfoque, una praxis dramática expresa la articulación entre el hacer, el saber-hacer y la reflexión estético-crítica de la escritura teatral territorializada.

metáfora”, dice el historiador francés. La pervivencia de lo etimológico en el acto del desplazamiento espacial conlleva a una narrativa que pone en tensión las nociones de lugar y espacio.

Desde este punto de vista, De Certeau plantea que un “lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio [...] Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (p. 129). A la acepción de lugar entendido como una entidad dada, unívoca e inmóvil que no admite ambigüedades, superposiciones ni otras dinámicas palimpsésticas, el citado investigador contrapone la siguiente definición de “espacio”, dice:

Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas [...] En suma, *el espacio es un lugar practicado*. (p. 129)

Por lo tanto, De Certeau plantea –entre otras estrategias– estudiar las operaciones que construyen espacios a través de la singular practicidad de los sujetos históricos, por ejemplo, en la singularidad de la praxis dramatúrgica delineada para esta investigación.<sup>202</sup> Así, en las múltiples y divergentes gramáticas geoculturales podemos hallar relatos que transforman lugares en espacios o espacios en lugares y, desde allí, mapear el inconstante y dúctil repertorio de relaciones que conecta a unos con otros (p. 130). Esta dinámica sociosemiótica contribuye a la impugnación de las geografías esencializadas y, además, aporta al estudio del objeto-problema que motiva este capítulo: ¿cómo se “practican los lugares” en las espacialidades de las dramaturgias compendiadas? ¿Qué dispositivos o mecanismos de articulación se pueden establecer entre el pensamiento estético-regional y la ficción dramatúrgica a través del estudio de los espacios?

---

<sup>202</sup> En función de este desarrollo conceptual es oportuno realizar la siguiente aclaración o articulación: la noción de “espacio” de Michel de Certeau es, por su connotación epistémica, un término análogo o equivalente a *locus* o “lugarización” (Palermo, 2012), tal como lo hemos definido y utilizado a lo largo de esta investigación.

Estos postulados son coherentes con las bases de la comparatística y la teoría de lo imaginario que hemos descrito como herramientas metodológicas, pues coinciden en una noción central: la descosificación de los territorios (Lindón, 2012, p. 67). En efecto, los espacios “producidos” asumen la función de ser “productos/productores” (Haesbaert, 2010, p. 7) múltiples, reticulares y cambiantes de diferenciaciones materiales y simbólicas. Este *locus* es, desde nuestra lectura, construido también por la praxis dramatúrgica, al activar tres operaciones<sup>203</sup> sobre los “lugares practicados” en escena: a) la dislocación del referente regional; b) la translocación generada por el salto ontológico-teatral (Dubatti, 2011, p. 39); c) la relocalización estética que pone en tensión los imaginarios instituidos con los contraimaginarios artísticamente elaborados.<sup>204</sup>

Respecto de la primera operación, la praxis dramatúrgico-regional disloca los lugares (pueblos y ciudades, paisajes naturales, estamentos turísticos, ámbitos cotidianos como un bochornoso patio norteño o los tópicos del frío sureño, entre otros) para descosificar la noción de “tierra interior” o *terra incognita*, para descentrar sus puntos cardinales y mundos ordinales instaurados. Dislocar dramatúrgicamente un lugar-cosa es fronterizar lo local con lo global, pues a través de este agenciamiento una regionalidad sedimentada deviene – parafraseando a Claudio Guillén– en una “morada múltiple”, vale decir, se convierte en un eslabón más de la pluralidad del mundo o de mundos posibles. Con esto, se promueve una cartografía poética con filiaciones alternativas y con competencia “corrosiva” (Grimson, 2011, p. 167), la cual emerge de los contenidos dados en los hábitats y en sus matrices identitarias para poder, desde allí, construir un *locus* que le permita al teatro “de provincia” afirmar su fluida y diferenciadora condición de pertenencia a una aldea/mundo. En esta eficaz liminalidad, en este “entre” (Palermo, 2005, pp. 103-104) se diseña y potencia un campo de fuerzas poéticas, cargado de contradicciones culturales en las que las formaciones del otro-interior pueden ingresar a nuevos planos de disputa social. O, como ha señalado Luciana Mellado (2019) en sus estudios culturales sobre el sur: “el sujeto patagónico no es un aldeano fuera del mundo que pueda reclamar una mismidad uniforme y solitaria, su identidad es social y su calendario siempre es el tiempo histórico” (p. 30). En correlación con esta postura subjetiva o, mejor, con esta “intersubjetividad situada” (p. 16), la citada autora reconoce que las

---

<sup>203</sup> Estas nociones se vinculan con los aportes de Zulma Palermo (2005) ya expuestos en el capítulo 1.

<sup>204</sup> Cuando sobreentendemos que las dramaturgias producen contraimaginarios es por referencia directa y exclusiva al *corpus* de obras seleccionadas en esta investigación. Vale decir, no es un axioma poético sino una observación casuística, dado que –lógicamente– hubo, hay o habrá casos en los que una producción dramatúrgica opere como ratificación de los imaginarios instituidos.

producciones simbólicas y artísticas regionales implican “el diseño de la aldea y también del mundo, de sus fronteras y zonas de contacto” (p. 31).

De este modo, la dislocación escénica de un lugar-cosa opera como un instrumento de mediación, al provocar una “translocación” poética del ente referenciado. Estos “escapes-hacia-el-mundo” (Kadir, 2002, p. 54) que las dramaturgias de zonas periferizadas generan con sus “lugares practicados” (De Certeau, 2000, p. 129) se materializan en la pragmática de estas textualidades. Siguiendo las contribuciones de la filosofía del teatro, estas translocaciones se inscriben en los procesos de “desterritorialización” ontológica del acontecer teatral. Al respecto, Jorge Dubatti afirma:

El carácter de otredad y desterritorialidad de la *poiesis* permite considerarla “mundo paralelo al mundo”, con sus propias reglas: al establecer su diferencia (de principio formal y, en consecuencia, también de materia), el ente poético funda un *nuevo nivel del ser*, produce un *salto ontológico*. Esta capacidad de saltar a otro nivel y establecerse “en paralelo” le otorga al ente poético una *naturaleza metafórica*: es otra cosa respecto de la realidad cotidiana, se ofrece en sí como término complementario, extracotidiano. (2011, p. 68)

Así, la translocación dramatúrgica de un *tópos* regional debe comprenderse en su particular zona de experiencia, en su paralela y complementaria puesta de mundo, al decodificar los constructos morfotemáticos que fundan, sostienen y proyectan desde lo escritural el acontecer escénico y, además, al reconocer cómo se articulan la acción y el pensamiento poético-teatrales en relación con sus singulares concepciones geoculturales del espacio.<sup>205</sup>

Esta perspectiva pragmática y convivial se potencia en su diálogo con la semántica de los “mundos ficcionales”. En efecto, José María Pozuelo Yvancos (2010) propone releer las conceptualizaciones de Lubomír Doležel, Thomas Pavel y Umberto Eco sobre los estatutos ontológicos y semióticos de los objetos poéticos y, desde esas concepciones, ratificar la necesaria corporeización (en texto y/o acontecimiento) que la estructura de los “mundos posibles”<sup>206</sup> exige. En función de este ensamble semántico-pragmático, el mencionado filólogo español formula

---

<sup>205</sup> Estos requerimientos teóricos son los que justifican los dos ejes analíticos declarados para este capítulo, es decir, las orientaciones geocríticas y geo poéticas.

<sup>206</sup> La incorporación de este concepto al campo artístico y literario remite al término “mundos posibles” del filósofo Gottfried Leibniz, el cual entendía desde un punto de vista lógico-formal que el mundo percibido convive con otros mundos posibles, plurales e infinitos. Esta premisa –y su transposición mecánica a las teorías ficcionales– ha sido motivo de múltiples críticas y revisiones epistémicas. En esta investigación, adherimos a la posición de Pozuelo Yvancos (2010, pp. 134-136) cuando advierte de los riesgos de este reduccionismo sin una adecuada articulación de las dimensiones estilísticas, semánticas y pragmáticas de las prácticas discursivas. Así, la teoría de los mundos posibles deviene, según su revisión, en un estudio poético sobre los “mundos ficcionales”.

tres tesis centrales, las que colaboran en la justificación nocional de la translocación dramatúrgica antedicha. En primer lugar, “los mundos ficcionales son posibles estado de cosas” (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 138), lo cual habilita la existencia de los imposibles verosímiles. Entonces, los particulares ficcionales (lugares, personas, tiempos) son aceptados como “predicados denotativos” (p. 135) de su propia *poíesis*. Vale decir, la “posibilidad” no es celebrada por sus condiciones de verdad o existencia, sino por sus singulares constructos morfotemáticos. Asimismo, tomando como referencia las múltiples “regiones de la imaginación” formuladas por Félix Martínez Bonati (1992), el autor citado reconoce una segunda tesis: la ilimitada e irrestricta seriación de los mundos ficcionales (p. 139), sin exclusiones ontológicas por su cercanía o lejanía del mundo dado. Por último, la tercera tesis estipula que las interconexiones y los mecanismos de accesibilidad entre el mundo existente y el mundo ficcional se realiza a través de “canales semióticos” (p. 140), con sus correlativas transformaciones, transducciones o, en los términos aquí delimitados, “translocaciones” dramatúrgicas. En suma, los “lugares practicados” en las escenas que analizaremos están inmersos en estos procesos óntico-semánticos de los mundos ficcionales, por su carácter dinámico, incompleto, no-homogéneo y estrictamente poético.

En la intersección de un *Internal Field of Reference* (IFR) y un *External Field of Reference* (EFR)<sup>207</sup> inscribimos la tercera operación indicada: la “relocación” de los lugares-cosa regionalizados en los textos teatrales, pues, por la circularidad de la dislocación y translocación ya puntualizadas regresamos a las bases del acontecer escénico, al formular esta última estrategia como una hipótesis heurística en el plano de la recepción. En efecto, la relocación estético-dramatúrgica que pone en tensión los imaginarios instituidos con los contraimaginarios artísticamente elaborados<sup>208</sup> no actúa como una proposición demostrativa o confirmativa, sino como un ejercicio cognoscente y orientativo del orden hermenéutico propuesto. En síntesis, la típica casona ubicada entre un cañaveral norteño y su correspondiente ingenio azucarero, o el connotativo museo de una ventosa ciudad patagónica, al igual que la precariedad de un hogar

---

<sup>207</sup> Siguiendo la teoría de Harsaw, Pozuelo Yvancos afirma que lo interno y lo externo son “campos de referencia”, es decir, “... son conjuntos complejos de redes que se constituyen a partir de dos o más referentes de los que se habla: las redes pueden ser escenas, son personajes, ideologías, una modalidad del suceder, por ejemplo, los celos, el otoño en Madrid, la Guerra del Golfo, etc. Esas redes forman campos de referencia mediante el cruce y relación constante...” (p. 147).

<sup>208</sup> En este punto es oportuno recordar que nuestros análisis poéticos se apoyan en las contribuciones teóricas de J.-J. Wunenburger (2008), respecto de los procesos de “reanimación hermenéutica” que la producción imaginaria genera en las distintas textualidades. Por lo tanto, las tres operaciones descritas dialogan de manera directa con estas herramientas conceptuales.

“villero” o el río que delimita entre una Nación y un “territorio nacional” serán, entre otros diversos *topoi* regionales, ejemplos de cómo las escenas seleccionadas “relocalizan” aquellos lugares-cosa practicados, según sus específicas situaciones de enunciación histórica. Desde este enfoque, se verifica una premisa rectora de la geografía de lo imaginario: las representaciones espaciales funcionan como parte activa e integral de una determinada praxis sobre “lo político”.<sup>209</sup> Así, las prácticas hegemónicas y jerarquizantes que derivan de esta facultad son descritas, por ejemplo, en el ya clásico estudio sobre el orientalismo de Edward Said (2008); pues, para impugnar el esencialismo dominante sobre aquel territorio “extraño”, el citado autor afirma:

[...] la práctica universal de establecer en la mente un espacio familiar que es «nuestro» y un espacio no familiar que es el «suyo» es una manera de hacer distinciones geográficas que pueden ser totalmente arbitrarias. Utilizo la palabra «arbitrario» porque la geografía imaginaria que distingue entre «nuestro territorio y el territorio de los bárbaros» no requiere que los bárbaros reconozcan esta distinción. A «nosotros» nos basta con establecer esas fronteras en nuestras mentes; así pues, «ellos» pasan a ser «ellos» y tanto su territorio como su mentalidad son calificados como diferentes de los «nuestros». (p. 87)

Lógicamente, estas “arbitrariedades” y estratificaciones sobre lo geográfico se entrelazan con las fronteras político-económicas e identitarias resultantes de estas formaciones de alteridad histórica. O, también, como ha señalado Kadir (2002) a partir de las contribuciones de Said:

[...] la geografía imaginativa como texto estético repercute en la conciencia política como discurso de dominación o de protesta. Dicho de otro modo, la propinuidad de lo estético y lo político en la geografía imaginativa, sea ésta cartográfica o mapa verbal, no carece de una dialéctica que relacione el despliegue y la configuración de esa geografía a su impulso y consecuencias políticamente determinativas. (p. 50)

Por ende, el análisis que desarrollaremos a continuación busca examinar la descosificación de los lugares a través de la praxis dramatúrgica, mediante la comprensión geo-imaginaria y semántica de las espacialidades proyectadas en ficciones y ensayos conceptuales, en los que anida un *locus* poético, tan diferenciador como solidario respecto de una “voluntad de otredad” regionalizada.

---

<sup>209</sup> A partir de los estudios de Chantal Mouffe (2007), podemos distinguir entre “la política” y “lo político”, siendo este último término reservado para explicar las conflictividades y los antagonismos latentes e inherentes a todo tipo de relación social y, por lo tanto, de poder. Respecto de “la política”, lo define como “el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (p. 16).



#### **4.2. CHINGOIL CÓMPANI Y ¡AY, RIQUELME!...: TRANSLOCACIONES POÉTICAS DE LAS DESERTIZACIONES SOCIALES**

Las regiones Patagonia y Noroeste argentinos son acreedoras de numerosos desiertos. El patrimonio de los desiertos acumulados se expresa en sus dimensiones geofísicas, sociales e imaginarias, por esto, han sido “lugares” recurrentemente dislocados por los mundos poéticos del arte y la literatura.

Este reservorio de desiertos sostiene e irriga a diferentes procesos culturales de las territorialidades que estudiamos, dado que se configura a partir de sus distinciones, estratificaciones y desigualdades. Por ejemplo, en las coordenadas norte/sur el desierto puede ser entendido como una orilla que demarca un país de aquello que no lo es; un hogar de caudillos, bandoleros u otros “incivilizados”; un páramo agrícola e hídrico improductivo; una zona de riquezas minerales y energéticas; un baldío de pobrezas radicalizadas; una lejanía que impugna la escala de algunos mapas; una utopía para los teóricos evolucionistas o una distopía para los nihilistas; un área de inmaculadas bellezas turísticas; un cementerio sin cruces para las identidades silenciadas; una tierra próspera y virgen en la que todo lo maravilloso puede suceder; una guarida para el exilio político; un cielo para milagros populares; un sendero estático para “esperar” en compañía del calor extremo o del viento gélido; un nicho para cualquier tipo de soledad; entre otras muchas variables.<sup>210</sup> Entonces, la heterogeneidad de temáticas y filiaciones que surgen a partir de este *tópos* es tan compleja y contradictoria que resulta imposible sintetizar u homogeneizar en constantes uniformes sus translocaciones poéticas. No obstante, en función del trabajo de archivo realizado, se evidencia una eficaz operación espacializante sobre “el desierto” que, claramente, las dramaturgias zonales han capitalizado para la configuración de las alteridades históricas y de sus correlativos modos de “ser-para-otro” (Segato, 2002, p. 265).

En función de este acervo y de sus numerosas representaciones, el análisis del siguiente punto nodal se focaliza en una de las configuraciones espaciales practicadas sobre el desierto: las “desertizaciones sociales” por efecto de determinadas matrices político-económicas.

---

<sup>210</sup> Este conjunto de representaciones y figuraciones sobre el “desierto” tiene como base de datos y fuentes el Nivel 1 del *corpus* dramático declarado en el apartado 1.6. En las páginas siguientes seleccionaremos y desarrollaremos algunos de estos tópicos.

Para el desarrollo de este estudio de caso, seleccionamos las dramaturgias de *Chingoil compañía* de Jorge Accame y *¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)* de Oscar “Tachi” Benito. Ambas producciones teatrales se articulan con las fundamentaciones historiográficas, los legados productivos y resultados económicos registrados a partir de 1983 y, luego, ratificados como programas neoliberales dominantes durante la década de 1990.<sup>211</sup>

Oportunamente indicamos que la noción de “desertización social” es formulada por Ernesto Bohoslavsky (2008) para explicar la consolidación de los procesos de desregulación del Estado en la Patagonia durante el período 1996-2004. Este tiempo político, erigido en un categórico esquema de privatizaciones, deriva en “desempleo, desjerarquización laboral, desintegración y vulnerabilidad social, así como en el debilitamiento de las tramas societarias y la alteración radical de las pertenencias simbólicas e identitarias” (p. 50). En este acuciante marco de situación observamos el desmantelamiento de las “familias ypefianas” (p. 49), entendidas como un modelo socio-identitario propio de la región. A su vez, hemos argumentado que estas particulares circunstancias histórico-sureñas se entrelazan –según sus variantes contextuales y territoriales– con la sedimentación de la pobreza estructural del NOA, en tanto la etapa señalada implica el afianzamiento de sus regímenes de pauperización, desigualdad y estratificación, con notorios efectos negativos sobre las fracciones más vulnerables (Cfr. Medwid, 2008, pp. 511-513). En correlación con estos indicadores, la pobreza en el Noroeste –al igual que en la Patagonia– obtiene una reanimación hermenéutica en la figura del desierto, incluso, en esta representación anida un determinado cariz del otro-interior, explicitado con precisión por el historiador Hugo Ferullo (2017) cuando dice:

Llevando al extremo la visión peyorativa del poblador argentino originario –aquel mezclado con el pasado indígena–, podría argumentarse, aunque de manera un tanto exótica, que lo que condena al NOA a permanecer en un estado de subdesarrollo económico crónico es, en el fondo, su propia población, demasiado “contaminada” por la presencia masiva de etnias y culturas prehispánicas atrasadas. Este razonamiento, bastante popular entre los intelectuales argentinos del siglo XIX, ha prácticamente desaparecido del horizonte actual del pensamiento económico referido a la cuestión del desarrollo económico, aunque pueden rastrearse algunos resabios, más ideológicos que científicos, que todavía perduran. (p. 282)

---

<sup>211</sup> Estas variables históricas fueron descritas en el apartado 2.4. para fundamentar los contextos de mediación del “otro-residual”, incluso, las dos obras indicadas integran el eje descrito como “figuras del otro-residual por exclusión”. Por lo tanto, en este subcapítulo retomaremos sus nociones centrales y ampliaremos nuevos lineamientos analíticos, con foco en los objetivos específicos aquí trazados.

Las configuraciones culturales descritas, así como las estadísticas y los datos infraestructurales explicitados en el capítulo n° 2 nos permiten reconocer una compartida condición de periferización socioeconómica e imaginaria en las dos regiones analizadas, esto último, una vez más, sin desestimar o disolver las diferenciaciones coyunturales y geoculturales entre el Noroeste y la Patagonia. Por el contrario, inscribimos este entrecruzamiento en las tensiones materiales e históricas que caracterizan a ambas zonas, por ejemplo, en una variable fundante de la desertización social: la llamada “pobreza multidimensional” (Conconi y Ham, 2007).

A la tradicional medición de la pobreza unidireccional, es decir, caracterizada por la pobreza monetaria, las actuales investigaciones sociológicas han avanzado en una lectura integral de esta problematización. Así, lo multidimensional de esta perspectiva se observa no solo en los niveles del poder adquisitivo de los ciudadanos, sino también en los planos de la educación, salud, vivienda y, finalmente, en los niveles de ingreso, entre otros aspectos a cuantificar. Esta apertura técnica ofrece, según los investigadores consultados, un valor de medida proporcional que ayuda a complejizar los debates político-distributivos. Entonces, un modo de ponderar estas “desertizaciones” tan distintivas como solidarias es, entre otras posibilidades, a través de la “pobreza multidimensional” (PM) del Noroeste y la Patagonia, con indicadores que se circunscriben a la fase 1998-2002 y, además, viabilizan la comparación con otras zonas del país, en este caso con la región centro-pampeana, a saber:

| Año  | PM, región Pampeana | PM, región NOA | PM, región Patagonia |
|------|---------------------|----------------|----------------------|
| 1998 | 23.3                | 34.7           | 38.0                 |
| 1999 | 23.3                | 34.1           | 38.0                 |
| 2000 | 22.1                | 34.9           | 38.7                 |
| 2001 | 21.1                | 34.0           | 39.2                 |
| 2002 | 21.7                | 33.9           | 37.8                 |

Índices generales de Pobreza Multidimensional (Conconi y Ham, 2007, p. 13).

Si bien los estudios de referencia muestran que los guarismos del norte y el sur se acercan a la media nacional, se puede marcar una contundente diferenciación distributiva con la zona centro-pampeana, mientras que el NOA y la Patagonia comparten las tendencias hacia una constante vulnerabilidad socioeconómica.<sup>212</sup>

<sup>212</sup> Insistimos, no es nuestro objetivo establecer una falsa simetría entre las regiones teatrales que estudiamos, por el contrario, buscamos reconocer semejanzas y diferencias cuantificables que cuestionen

En consecuencia, una modalidad de “practicar” el desierto es, precisamente, a través del *locus* construido por los procesos de desertizaciones sociales arraigados en la Patagonia y el Noroeste en las últimas décadas; una figuración que luego es –mediante diversos procedimientos poéticos– translocalizada en los mundos ficcionales de las escenas regionales.

Así, en las coordenadas norteñas del punto nodal diseñado, *Chinguil compañía* de Jorge Accame<sup>213</sup> participa activamente de las producciones imaginarias que dislocan y mediatizan determinados tópicos de la desertización social jujeña. Estrenada en el año 1990 en la ciudad de San Salvador de Jujuy, con dirección de Damián “Tito” Guerra y con las actuaciones de Alejandro Aldana, María Ester Carbalho, Dante Quispe y Martín Reynaga, la citada obra forma parte del potente ciclo de intercambios estético-dramatúrgicos entre Accame y Guerra,<sup>214</sup> como así también integra una genealogía poético-regional compuesta por las reapropiaciones del sainete y el grotesco criollos en el NOA, una línea de indagación que ha sido vectorizada en la década de 1970 por Oscar R. Quiroga (Cfr. Tossi, 2011, pp. 484-501). De manera específica, esta pieza posee aires de familia con el “sainete tragicómico” (Pellettieri, 2008, p. 131), pues expone una serie de intertextualidades y de analogías procedimentales que describiremos a continuación.

Siguiendo los aportes de la dramaturgía de García Barrientos (2012), podemos reconocer en *Chinguil compañía* una estructura ficcional delineada –desde nuestro punto de vista hermenéutico– en doce secuencias escénicas, las que respetando las notaciones convencionales de una forma dramática “cerrada” (p. 87) se organiza en una prótasis, epítasis y en un nuevo equilibrio de fuerzas actanciales que cumple la función de un desenlace.

---

las homogeneidades proferidas desde los discursos nacionalistas, esto último, como ya dijimos, con el fin de formular tensiones nodo-dramatúrgicas respecto de los otros-interiores.

<sup>213</sup> Jorge Accame (Buenos Aires, 1956). Dramaturgo, poeta, narrador y profesor universitario radicado en S. S. de Jujuy desde el año 1982. Su prolífera creación literaria se expresa en decenas de textos; por un lado, podemos reseñar algunas de sus principales novelas y libros de cuento: *El mejor tema de los setenta*; *Concierto de jazz*; *Cuartero en el monte*; *El jaguar*; *Cartas de amor*; *Forastero*; *Gentiles criaturas* o, también, *Segovia o de la poesía*, un relato que posee además su versión dramatúrgica. Por otro lado, en el campo de la escritura escénica, su inclusión en el Grupo Jujeño de Teatro dirigido por Damián Guerra le permitió desplegar y consolidar una potente producción dramática, con obras tales como *Pajaritos en el balero*; *Casa de piedra*; *Súriman ataca*; *Hermanos*; *Venecia*; *Cruzar la frontera*; *Jueves de comadres*; entre otras. Por estas creaciones ha obtenido numerosos premios, entre los que podemos destacar: Premios ACE, “Trinidad Guevara”, “Florencio Sánchez” y “Estrella de Mar”, todos por su obra *Venecia*, la cual ha sido traducida y puesta en escena en distintos países de América y Europa, como así también ha sido reestrenada en casi todas las provincias argentinas. A su vez, ha recibido un Diploma al Mérito en el “Premio Konex – 2004” y, por sus novelas *Concierto de Jazz* y *Forastero* ha sido finalista del “Premio Rómulo Gallegos” (2001) y ha ganado el “Premio Novel La Nación” (2008), respectivamente.

<sup>214</sup> Algunos aspectos de la productividad escénica y dramatúrgica de Damián Guerra serán desarrollados en el subcapítulo 4.4.

Las secuencias 1 a 4 operan como introducción y antecedentes de los personajes y de sus encuadres de acción, puntualmente, se presenta a Paulo, Margarita y Lito, tres humildes habitantes del barrio marginal jujeño El Chingo, quienes se preparan para los festejos del carnaval. Este tiempo de ambientación popular muestra a los protagonistas en distintos actos lúdicos: coser los vestuarios para las comparsas, bailar, cantar, elaborar bebidas alcohólicas, preparar las mascaradas o los juegos de agua, entre otros. El jefe de la familia (Paulo) es, además, el Presidente del Centro Vecinal, un rol que ejerce con picardía y lo utiliza para justificar su mediocridad. En este plano ficcional, administrando las alternancias entre lo cómico y lo patético propias del género, la mujer representa un puente hacia lo “reflexivo” (Pellettieri, 2008, p. 135), pues impugna la holgazanería e irresponsabilidad de su esposo respecto del trabajo y de otras obligaciones familiares:

PAULO: Bueno... me he dormido, qué. Además, había que preparar las cosas, ¿no? Mirá si no me fijaba, no me iba a dar cuenta de que la capa tenía así un agujero al costado. Y ¿te imaginás? ¡Qué papelón! Un cacique de comparsa con un agujero en el traje...

MARGA (*a punto de llorar*): Es mejor eso que ver a un cacique y su familia con un agujero en la panza...

PAULO: ¿Qué querés decir?

MARGA: Eso que te he dicho: que no tenemos nada para comer aquí. (Accame, 2007, p. 37)

Las disrupciones en la pareja central son matizadas por la ingenua y tierna intervención de Lito, el hermano menor de Paulo, cuyo fin prioritario es el disfrute de lo inmediato, sin conciencia de lo real circundante, aun cuando aquello que lo rodea sea el hambre certero u otras rotundas carencias. Así, Lito puede ser leído como un intertexto en clave nortea de los “felices inconscientes” del sainete y del grotesco rioplatenses: Quirquincho en *Don Chicho* (1933) de Alberto Novión o Radamés en *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo, entre otros. En correlación con estas filiaciones, resulta funcional rememorar la didascalia caracterológica que Discépolo le dedica en su presentación al personaje Radamés, pues sirve como parangón de ciertos rasgos de Lito, dice:

De la calle, a trancos. Pantalón largo, camisa blanca, correa. Narigón, boca grande y sensual, pelo duro corto. En su desconcierto mental es inexpresivo. Su voz robusta no tiene modulaciones. Mueve los brazos sin violencia, con las manos rígidas, los codos sin juego. Solo sus pensamientos son desmedidos. (Discépolo, 2009, p. 88)

Entonces, mientras Margarita se deshace en labores de la casa o en proyectos domésticos para ganar algo de dinero, Lito –secundado por Paulo– se sumerge en su mundo jocoso y pueril, plasmado por ejemplo en la preparación de la cantidad necesaria de “bombuchas” para mojar a las vecinas y, de ese modo, transparentar sus senos:

LITO (*se acerca al fuentón*): Sí, mirá de todos los colores: roja, verde, amarilla, anaranjada... Es para el *operativo moje*. Vos agarrás cualquiera, esta negrita por ejemplo y te vas para la esquina. De ahí junás todo, te vas corriendo y “tuc”, te quedás “estético”, ni respirás siquiera. Junás para allá, junás para acá y cuando detectás la mina, te le vas al humo, para que no se te escape, y cuando la tenés cerca... ¡la mojás!

(*Arroja la bombucha a Paulo*)

PAULO (*se levanta*): ¡Eh! Pará. ¿No ves que está helada? Me has mojado todo... me has mojado hasta los huevo... (Accame, 2007, p. 29)

Al igual que en *Los disfrazados* (1906) de Carlos M. Pacheco, uno de los textos paradigmáticos del sainete tragicómico, el carnaval es un cronotopo idealizado y propiciatorio, el cual habilita a los sujetos a un plano-otro (imposible o prohibido). En este desdoblamiento de identidades, tiempos y lugares, lo festivo instala un aire de ensueño: Paulo con su soso equipo de fútbol barrial anhela vencer a sus contrincantes de villa Belgrano; Margarita aspira –en el eje de su racionalidad– a obtener una importante ganancia vendiendo la “chicha”<sup>215</sup> elaborada para la ocasión; Lito ansía –a pesar de sus 24 años de edad– ocupar el quimérico rol del “shulka”<sup>216</sup> en la comparsa. Asimismo, la literalidad del carnaval en escena redundante a favor del procedimiento de la “carnavalización” planteada por Osvaldo Pellettieri (2008, p. 97) en esta tradición poética, esto es, la identificación asociativa entre el espectáculo y el espectador que disuelve las “rampas” (Kristeva, 1981, pp. 208-209) entre lo uno y lo otro, mediante la reapropiación de distintos recursos estéticos (ideolectos, referencias socio-regionales, códigos gestuales o musicales, etc.) que permeabilizan las redes de contacto entre la escena y lo real.

Consolidado este nivel de intriga, a partir de las secuencias números 5 y 6 se desencadena el nudo o epítasis. Sin causalidades directas, la acción ingresa a otro plano del desdoblamiento carnavalesco: El Chingo, el periférico y “desértico” barrio jujeño, se transforma en un *locus* céntrico y próspero, pues desde sus descarnados patios, veredas e, incluso, desde sus letrinas emerge sorpresivamente

---

<sup>215</sup> Típica bebida nortea utilizada para los festejos del carnaval y de otras celebraciones. Deriva del maíz fermentado y posee una importante graduación alcohólica.

<sup>216</sup> *Shulka*: voz quecha utilizada para designar a un niño pequeño. En el contexto del carnaval, alude al menor o infante que coordina y actúa en la comparsa.

una gran cantidad de petróleo. Por consiguiente, si la atmósfera del carnaval había revitalizado los ensueños o las “aspiraciones”, esto último, apelando a los términos diegéticos planteados por David Viñas para el grotesco, el mágico cambio en las vidas de los “orilleros” implica la organización de un segundo momento: el “proyecto”, el cual sabemos que en esta forma poética es un camino hacia el “fracaso” (Viñas, 1997, p. 17).

En efecto, la secuencia dramática número 7 y las subsiguientes dan cuenta, precisamente, de la gestación del “proyecto” ofrecido por aquella cosa hedionda, negra y sucia que sale de sus tierras. Sin embargo, antes de animarse a vivir y aprovechar esta oportunidad de reivindicación comunitaria u “honra social” (Pellettieri, 2008, p. 135), los vecinos del barrio deben superar un obstáculo: romper con el estado de naturalización que les imponía lo adverso como único destino, vale decir, por primera vez algo hediondo, negro y sucio es percibido como fértil o beneficioso en El Chingo.

PAULO (*muy excitado*): ¡Hay petróleo, hay petróleo... petróleo...! ¡Somos ricos! [...]  
LITO (*se ha sentado e inocentemente pregunta*): ¿Qué es petróleo?  
MARGA (*volviendo a la realidad*): ¡Ah! No sé... pero es bien caro...  
PAULO (*se levanta para mirar por la ventana*): Es esa cosa negra que está saliendo ahí afuera... Eso es... (*Reflexiona*)  
LITO: ¿Para qué sirve?  
PAULO (*impaciente*): ¿Cómo para qué sirve, cómo para qué sirve? ¡Para hacer nafta, pues, para eso sirve!  
LITO: Y ¿para qué queremos nafta nosotros? Si ni bicicleta tenemos.... (Accame, 2007, p. 43)

El ejercicio de contraesencialización del lugar-cosa que habitan –lógicamente, en código sainetero– se expresa en el listado de compras que los protagonistas confeccionan a modo de “proyecto”: desde las chapas para la cocina o la máquina de coser propuestas por Marga, pasando por una careta gigante del Diablo de Oruro y una “motito” para pasear por el centro de la ciudad deseados por Paulo, hasta una bolsa grande de pochoclo colorado o “una mina para mojar la unca”<sup>217</sup> (p. 45) planteados por Lito.

En estas instancias del nudo, la proyección de riquezas para El Chingo y sus moradores asume otra fase, alegorizada por Accame a través del “humorismo” de una específica acción dramática: guardar en frasquitos caseros todo el petróleo que se pueda, un gesto tan cándido como bufo. Este acto sintetiza la apertura hacia lo grotesco, pues la coexistencia antitética de lo patético y lo cómico funda el

---

<sup>217</sup> El dramaturgo aclara que el regionalismo “unca” alude a “lombriz”, por lo tanto, la frase tiene evidentes connotaciones sexuales.

“sentimiento de los contrarios”, tal como Luigi Pirandello (1994) describe a esta experiencia estética, dice: “enfrentado con lo ridículo de este descubrimiento verá su cariz serio y doloroso; desarmará esta construcción ideal, pero no para sólo reírse de ella; y en lugar de experimentar indignación, acaso, al reír, compadecerá” (p. 187).

La batalla barrial por las botellas y frascos vacíos para poder recolectar la mayor cantidad de petróleo o, también, evitar que –por las pendientes del típico terreno jujeño– el oro negro corra hacia el lote de un vecino, se contrapone con la conciencia realista de Marga, pues en ese contexto la obligan a derramar toda la “chicha” fabricada para vender durante el carnaval y, de esa manera, desperdiciar la única oportunidad efectiva para mermar el hambre:

MARGA (*comienza a llorar y se acerca a una silla*): ¡Hacé lo que quieras... tirala!... Puede ser que tengás razón... pero a mí me da lástima tirar el trabajo de tantos días... (*Se sienta.*) Está visto que aquí el trabajo no sirve para nada... Uno tiene que tirarse bajo un árbol y esperar que el petróleo le moje el culo... Tirala... (Accame, 2007, p. 48)

Así, un proyecto ilusorio confronta con un proyecto reflexivo, siendo la reflexividad una condición necesaria y complementaria para la formación del humorismo según Pirandello y, además, un recurso central –como ya dijimos– del sainete tragicómico definido por Pellettieri. La puja entre una posición y la otra encuentra su síntesis grotesca: la chicha no se derrama, se bebe. De este modo, las secuencias dramáticas números 9, 10 y 11 representan la borrachera familiar y el jolgorio instalado en toda la villa, pues, sin más, ha iniciado un inédito carnaval. Entonces, en su calidad de presidente del centro vecinal, Paulo dictamina la creación de una cooperativa para administrar “el barrio más rico de Jujuy” (p. 50) y, a su vez, decide contratar a Sosita y al caballo Pérez –los jugadores de fútbol estrellas de su rival– para que integren el equipo de El Chingo. Incluso, este desarrollo plantea un corte diegético en la cronicidad y unidad dramática planteada desde el inicio, efectuado mediante una secuencia paródico-onírica, dado que observamos a Paulo disfrazado como un petrolero estadounidense y a Marga como una secretaria empresarial, al ritmo de la música de la serie *Dallas*, según propone el autor en sus didascalias. Estos ensueños alimentados por la embriaguez muestra otro semblante filiatorio y reconocido en la tradición cómica: las venganzas imaginarias de los humildes. Este gesto de insolencia es amplificado por la confianza en la riqueza venidera, hasta el punto de incumplir con el cierre obligatorio del carnaval: enterrar al diablo, esto es, devolver el *Supay* a la tierra.



El desenlace o el “fracaso” (Viñas, 1997, p. 17) como última instancia de la estructura ficcional se concreta en el *quid pro quo* de la secuencia número 12, cuando los “ingenieros” (Accame, 2007, p. 54) determinan que la cosa hedionda, negra y sucia que brota en El Chingo es, única y exclusivamente, una cosa hedionda, negra y sucia. El anhelado petróleo solo es una vieja pérdida de aceites quemados y usados que se filtran desde la estación de ferrocarril. Generado por un clásico equívoco cómico, este derrumbe del proyecto ilusorio es interpretado por los “chingados”<sup>218</sup> en clave popular, pues sienten que el *Supay* les ha cobrado el gesto de insolencia antedicho, al licuar su esperanza de ser “centro” y al reintegrarlos a su “desierto”, ahora más empobrecido que nunca y, además, repuesto como una localización inmutable y esencializante de su otredad.<sup>219</sup>

Tal como señala Pellettieri (2008) en relación con el sainete tragicómico, las intensificaciones de lo patético y las tensiones entre el rostro y la máscara son componentes caracterológicos que, esta segunda fase,<sup>220</sup> anteceden a las reglas poéticas del grotesco canónico. Sin embargo, es oportuno recordar que estas tensiones no se sustancian en procedimientos efectivos como puede ser la “caída de la máscara”, un artilugio claramente observable en el grotesco discepoliano posterior. Son pertinentes estas aclaraciones dado que, en el caso de *Chingoil còmpani*, hallamos un intento de Accame por no abandonar a sus personajes en un fracaso absoluto. Al desenlace nefasto ya comentado, el autor le inyecta una cuota de justicia poética: Marga está embarazada y este nuevo “comienzo” podría generar un cambio en el núcleo familiar. Entonces, podemos afirmar que este recurso se asemeja más a la armonización del “sainete como pura fiesta” que a los cierres estructurales de la vertiente tragicómica.

---

<sup>218</sup> Entre las múltiples acepciones del término “chingo” que la Real Academia Española incorpora, sobresale, por un lado, el adjetivo “diminuto” (extremadamente pequeño) y, por otro, el malsonante “chingar” como una acción de golpear o de recibir una paliza. Además, en su cualidad de verbo, también es utilizado como una burlona “práctica de coito” y, fundamentalmente, en nuestra región, como “fracaso” o “error frustrante”. Desde esta lógica, El Chingo puede ser leído –por su etimología– como la territorialidad de las “pequeñeces” o de los “errores frustrantes”.

<sup>219</sup> *Chingoil còmpani* posee, en la producción dramaturgica de Accame, una intertextualidad directa con otra de sus obras: *Venecia* (1997). De hecho, ambos textos pueden leerse como constructos poéticos “en diálogo”, dado que comparten sus fundamentos de valor y bases procedimentales. No obstante, en este eje comparado, surge una notable diferencia, precisamente, en el final estructural que el autor le ofrece a los otros-interiores de *Venecia*. En este caso, la desertización social que aprisiona a sus personajes logra un quiebre, pues las mujeres prostitutas jujeñas allí representadas cruzan las fronteras que los habitantes del El Chingo no pudieron sortear, esto último, a través de la potencialidad de un régimen imaginario reivindicativo y un poco más justo.

<sup>220</sup> En la teoría de Osvaldo Pellettieri (2008), esta forma poética registra tres fases: I) sainete criollo como pura fiesta; II) sainete criollo tragicómico; III) grotesco criollo.

Con base en esta organización ficcional y procedimental podemos reconocer las operaciones de dislocación, translocación y relocalización poéticas aplicadas a un lugar-cosa específico de la “desertización social” norteña.

Para avanzar en este propósito, utilizamos como punto de apoyo argumental las diversas variables demográficas y económicas enunciadas en el estudio sociológico de Bergesio, García Vargas y Golovanevsky (2008), las que demuestran –entre otros aspectos– los factores objetivos de la desertización social en San Salvador de Jujuy. De estos aportes, nos interesa ahondar en las dinámicas “espaciales” asignadas a los “lugares” de la capital jujeña, pues expresan determinadas representaciones de alteridad histórica que fundamentan nuestra lectura sobre *Chingoil compañía*.

Las/os autores de la citada investigación corroboran una directa relación entre los procesos de espacialización por diferencia de clase social y los prescriptos códigos de urbanidad en la ciudad de S. S. de Jujuy. Afirman que, desde la década de 1940, pueden observarse dos operaciones: por un lado, se distancia lo rural de los parámetros de “civilidad”, instancia en la que se “espacializa la etnicidad”, al designar el norte puneño para los indios y la urbe para los criollos (p. 6); por otro lado, una vez “separada” la ciudad, se mapean las diferenciaciones y jerarquizaciones comunitarias entre la zona centro –demarcada los ríos Grande y *Xibi Xibi*– y las paulatinas periferias instituyentes. En función de estos antecedentes, Bergesio, García Vargas y Golovanevsky plantean una dinámica espacial de “segregación” (p. 9), objetivada en tres ejes: 1) el centro-isla (delimitado por los márgenes de los ríos indicados); 2) la estratificación norte/sur, siendo el norte la zona acomodada de la ciudad y el sur un área con decreciente estandarización de clase; 3) una división “convexa y cóncava”, dado que:

[...] las poblaciones socialmente desfavorecidas se instalan en viviendas precarias en los contornos de los lechos de los ríos, en los límites de las zonas inundables, a un nivel inferior del centro de la ciudad, mientras que las residencias de la burguesía ocupan las alturas del oeste y las laderas de las colinas al norte... (p. 9).

En esta cartografía de espacios-otros se ubica El Chingo, es decir, el “lugar practicado” (De Certeau, 2000, p. 129) y dislocado por la dramaturgia de Accame.



Fuente: Dirección Provincial de Estadísticas y Censos de Jujuy

Tal como podemos observar en el mapa de referencia, El Chingo es una periferia dentro del centro, dado que es una de las primeras áreas marginales de la ciudad alojadas a la orilla del río. Esta localización distingue a El Chingo de la zona llamada Alto Comedero, actualmente el área-modelo de la desertización social capitalina. Sin embargo, en la etapa en que esta estigmatizada urbanidad comienza su acelerado y desbordante crecimiento demográfico,<sup>221</sup> Accame formula la “translocación” poético-teatral de una singular experiencia histórica y su consecuente imaginaria geográfica: la falsa ilusión experimentada en El Chingo cuando, durante el año 1958, se creyó hallar petróleo en sus tierras.

En efecto, el núcleo argumental de la dramaturgia escrita por Accame en el año 1990 remite al citado hecho histórico de finales de la década de 1950, un suceso que –además– posee en el campo literario otra potente reanimación

<sup>221</sup> Según Bergesio, García Vargas y Golovanevsky (2008, p. 13), el barrio Alto Comedero inicia su aguda suburbanidad y desarrollo a partir de 1986.

hermenéutica: el cuento *Petróleo* de Héctor Tizón, publicado en 1960. Las producciones escriturales de Accame y Tizón se organizan ficcionalmente a través de distintas estructuras diegéticas y estilísticas, sin embargo, comparten sus “fundamentos de valor” (Dubatti, 2002, p. 65), esto es, ofrecer a la utopía una frustrante geometría, en este caso, la circularidad, pues el quimérico azar que ofrece nuevas oportunidades o que doblega a los tabiques de la periferia siempre retorna al punto de partida. En el mencionado texto narrativo, la translocación poética comienza con un alarido esperanzador que cruza todo el caserío e irrumpe la cotidianidad de los pobladores:

Un alargado grito, un llamado; algo que se escuchó con toda claridad desde el viaducto hasta el vaciadero municipal de basuras, y aún más allá, interrumpió la sosegada siesta de los ranchos [...] ¡Petróleo! – exclamó-. ¡Es petróleo!  
Sinceramente creo que aunque había escuchado alguna vez esa palabra, no conocía exactamente su significado. (Tizón, 2013, p. 53)

La elevación hacia los ensueños –para poder, luego, trazar las ineludibles caídas– también es bosquejada por Tizón:

Vamos a ser ricos. Tendremos casas de dos pisos [...] comprar remedios para no andar muriéndonos por ahí como unos podridos. Seremos ricos. ¿Comprenden lo que es ser ricos?  
-Rico es el que jode al pobre –dijo entonces alguien.  
-No sólo eso –contestó Nicolás sin prestar mucha atención–, vamos a envasar el petróleo y entonces nos mandarán el dinero y podremos tener todo eso y tal vez un pedazo de tierra, ahora sí. (p. 56)

Por ende, el cuento y la obra teatral coinciden en la trayectoria de las aspiraciones, los proyectos y fracasos de los “orilleros”. En el caso de Accame la opción por los códigos poéticos del sainete y el grotresco criollos –según las diferenciaciones procedimentales ya comentadas– le permite inscribir a su texto en una singular genealogía de espacios de otredad, nos referimos a aquel linaje que va desde el patio del conventillo hasta la pieza/gruta de los inmigrantes desclasados o, en esta translocación norteña, situado en el interior de una casilla de El Chingo, en cuya precariedad se aloja el insolente afán de “mover el centro”. Finalmente, los hipotéticos procesos de “relocación estética” que un lector/espectador podría ejercitar mediante la zona de experiencia geocrítica que *Chingoil compañía* propone asumen, por ejemplo, la tensión entre los imaginarios de periferización instituyentes en la espacialidad urbana de San Salvador de Jujuy y los contra-imaginarios de un *locus* con voluntad de otredad, permeables a

los proyectos identitarios de aquellos “orilleros” condenados a no cruzar los contornos inferiores del río Grande u otras fronterizaciones.

A partir de estos ideogramas, formas y tensiones poéticas, podemos comparar las figuraciones dramatúrgicas sobre la desertización social del norte con las representaciones geocríticas elaboradas en el teatro de la región sur. Los tópicos del NOA vinculados con una pobreza sedimentada y sin horizontes de transformación, vale decir, una aguda periferización geofísica que –por su extrema vulnerabilidad política y económica– solo puede esperar soluciones maravillosas obtiene en la Patagonia nuevos campos semánticos y geoimaginarios, los que son incorporados a los constructos morfotemáticos de los textos dramáticos locales.

En función de estos lineamientos, planteamos el precitado punto nodal con la obra *¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)* de Oscar “Tachi” Benito,<sup>222</sup> escrita y puesta en escena en el año 2004, en la ciudad de Villa Regina (Río Negro), por el grupo de teatro Nuestramérica, con producción general de la Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular.<sup>223</sup> El montaje contó con la dirección teatral del propio Benito y con las actuaciones de Silvana Giustincich, Graciela Cabaza y Pablo Otazú. Además, el equipo estuvo integrado por Kimi Kamada a cargo del trabajo escenográfico, Dio Fernández en la asistencia técnica y la teatrística mendocina Pinty Saba realizó la supervisión de la dirección escénica.

Para comprender de manera exhaustiva las dinámicas socioespaciales que configuran lo “desértico” en la obra de Benito partimos de los aportes de la geografía humana propuestos por María Laura Silveira (2007). Su trabajo de investigación establece una periodización de los “lugares practicados” en la zona austral del país, esto es, desde la representación decimonónica de la Patagonia

---

<sup>222</sup> Oscar “Tachi” Benito (1955), nació en Villa Regina, ciudad en la que actualmente vive y trabaja como docente, dramaturgo y director teatral. Es Licenciado en Cine por la Universidad Nacional de La Plata y, desde su temprana incursión en el campo artístico, se ha especializado en distintos rubros o tareas vinculadas con las artes escénicas. Ha sido miembro cofundador del grupo Nuestramérica en 1984 y, en 1987, de la Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular, una formación independiente con más de 30 años de producciones teatrales sistemáticas. En el marco de esta agrupación, ha dirigido más de quince puestas en escena, entre otras, *Chau, cuco*; *Otras de traiciones*; *Historia con moralejas*; *La casa de Bernarda Alba*; *Quitaesmalte*. A su vez, ha escrito múltiples textos dramáticos inéditos o sin estrenar. Su actividad profesional se complementó con la gestión cultural, a través de la participación activa en la primera comisión de la CoTeR (Coordinadora del Teatro Rionegrino) y de la ARTE (Asociación Rionegrina de Teatro).

<sup>223</sup> En los antecedentes de este importante colectivo teatral de la Norpatagonia, hemos hallado distintas producciones escénicas y dramatúrgicas que consolidan el punto nodal descrito, en particular, por sus múltiples configuraciones sobre las desertizaciones sociales. Nos referimos, por ejemplo, al montaje de *El cuento del petróleo* (1986), creación colectiva del citado grupo y con dirección general de Oscar “Tachi” Benito; o también *Malahuella* de Carol Yordanoff (Cfr. Tossi, 2015), puesta en escena por Carlos Massolo y, al igual que *¡Ay, Riquelme!...*, estrenada en el año 2004.

como “tierra de nadie” hasta los contemporáneos procesos de “construcción de la atraktividad” turística (Bertoncello, 2012).

Las fases de este arco temporal son definidas por numerosos factores materiales y simbólicos. Tal como argumentamos en capítulos anteriores, en la Patagonia la post “conquista del desierto” (1878-1885) y la instauración del ferrocarril a partir de 1902 contribuyeron a la gesta territorial de un “oasis” agrícola-ganadero durante las primeras décadas del siglo XX. Este proyecto se consolida en el llamado “ciclo de la fruticultura” (1930-1957), el cual funda una división del trabajo intrafamiliar y nuevas instancias de mecanización de los recursos en una “industrialización doméstica” (Silveira, 2007, p. 184). No obstante, estas dinámicas socioespaciales, expresadas en reordenamientos urbanos, migraciones y redistribuciones poblacionales, así como en la jerarquización de “lugares modernos” o “lugares opacos” (p. 202) se reestructuran en las etapas posteriores por efecto de determinadas políticas estatales y regímenes transnacionales:

Movimientos migratorios y procesos de urbanización señalan las áreas de mayor densidad técnica y mayor espesura de la división del trabajo en Argentina. En 1970, un 72,5% de la población argentina residía en los trece mayores centros urbanos y, hasta entonces, el área metropolitana de Buenos Aires era el principal destino de las migraciones. Ya en la décadas de 1970 y 1980, la región patagónica se volvió abrigo de importantes contingentes migratorios, gracias a la promoción de actividades industriales, a la explotación de combustibles y a la construcción de grandes obras de ingeniería. (p. 187)

Los análisis de Silveira, al igual que los estudios referenciados en apartados anteriores, confirman que los enclaves de la producción de energía y bienes estuvieron hasta fines de los años ´80 en directa vinculación con las agencias públicas. Este proceso histórico contextualiza el tipo de urbanización patagónica que oportunamente llamamos *company towns* (Bohoslavsky, 2008, p. 22), es decir, aquellas locaciones íntegra o mayoritariamente reguladas por la actividad e intervención de una empresa estatal. Estos emplazamientos operaban, además, como modelos de organización espacial y de prácticas sociocomunitarios, siendo las “familias ypefianas” un ejemplo de este devenir identitario.

Como se sabe, el desmantelamiento del Estado empresarial en la región fue la antesala a los programas neoliberales y su consecuente desertización social, dado que, primero, los pueblos y ciudades patagónicas vivieron una mercantilización de servicios (transporte, educación, salud, entretenimientos, etc.)

que durante años estuvieron coordinados por las compañías públicas, esto último en el marco de una hiperinflación que hundió el estado de bienestar de clases media y media/baja. Segundo, las políticas de privatización y desregulación instauradas desde los primeros años '90 desembocaron en distintas fases de desindustrialización y de reorganización sociourbana, en vinculación directa con la creciente desocupación y con los altos índices de pobreza de los años siguientes.<sup>224</sup> De este modo, grandes infraestructuras construidas con capitales extranjeros, edificios modernos o firmas internacionales comparten una territorialidad específica –por ejemplo, la ciudad de Neuquén– con las crecientes villas miserias, terrenos ocupados o precarios barrios populares, vale decir, se implementa una “privatización de la vida urbana” (Silveira, 2007, p. 201), con evidentes grados de diferenciación, jerarquización y estratificación. Tercero, se fortalece la connotación geoimaginaria de la Patagonia como un “confin” y/o “desierto” puesto que:

Es probable que para el bienestar de la población patagónica haya sido tan nefasta la privatización de las empresas públicas como el cierre de ramales ferroviarios: en muchos poblados la presencia de la estación y su pequeño movimiento diario de carga, noticias y pasajeros constituía parte central de su existencia comunitaria, de sus espacios de socialización y de su vida económica. (Bohoslavsky, 2008, p. 44)

En este encuadre de descomposición y vulnerabilidad inscribimos el *locus* de la desertización social en la región Patagonia y su translocación poética en la obra *¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)* de Benito.

Si en la dramaturgia de *Chingoil compañía* la dislocación de lo concéntrico y su posterior translocación ficcional ha sido analizada a partir de sus aires de familia con el sainete tragicómico, en el caso de *¡Ay, Riquelme!...* estas operaciones sobre los “lugares practicados” (De Certeau, 2000, p. 129) se inscriben en los intercambios procedimentales asociados a la forma poética del “realismo reflexivo híbrido”, dado que comparte con este modelo algunos componentes, por ejemplo:

[...] a nivel de la intriga, la intensificación de lo patético y del ridículo en el accionar de los protagonistas; la amplificación de la parodia –sin llegar todavía a convertirse en el principio constructivo de los procedimientos de la intriga–; la exacerbación del humor negro, la

---

<sup>224</sup> Algunos datos y guarismos de estos indicadores fueron planteados en el apartado 2.4. Sin embargo, a modo de ejemplo, podemos recuperar algunas estadísticas de la Encuesta Permanente de Hogares, en la que –como dice Bohoslavsky (2008, p. 58)– la Patagonia se “nacionaliza” en términos de pobreza, pues en el año 2002 el desempleo subió al 17,1% y la subocupación al 13%. Este angustiante estado de situación se agravó aún más en otras localidades de la región, como en el caso de la ciudad de Trelew, donde el mencionado índice alcanzó el 23%.

incipiente aparición de la caricatura proveniente del sainete y, semánticamente, el incremento de la crítica al contexto social. (Pellettieri, 2003, p. 470)

A pesar de sus distinciones estilísticas, las piezas de Accame y Benito comparten un mismo fundamento de valor respecto de la desertización social, lo que a su vez nos permite explicar y comprender un nuevo cariz de la “voluntad de otredad” configurada en los teatros con perspectiva interregional.

La citada obra rionegrina propone como “espacio diegético” (García Barrientos, 2012, p. 151) un gran patio de vivienda que “alguna vez fue un importante hotel parador en la ruta que une el sur con el resto del país” (Benito, 2015, p. 211). En ese ámbito periférico y abandonado se desarrollan las acciones dramáticas principales, protagonizadas por Tránsito y su esposa Antonia, junto con Felisa, madre de la mujer y exdueña del raído albergue. La iconicidad escénica de este *locus* patagónico reactiva determinadas connotaciones espacio-regionales, a través del “imaginario social instituido” (Castoriadis, 2001, p. 96) que, entre otras representaciones sedimentadas, concibe al sur como un desierto contorneado por olvidos históricos. Así, las imágenes de un hotel desmantelado y una ruta que conecta lo lejano con lo céntrico devienen en enclaves operativos para la estructura ficcional diseñada.

De manera puntual, la desertización social que Benito reanima poéticamente en su texto teatral alude a las secuelas de los programas político-económicos de la década 1990 en la Patagonia. En este marco de referencialidad, la obra –estructurada en ocho secuencias dramáticas– inicia con el velorio de Tránsito. Esta situación del “comienzo”<sup>225</sup> actúa, por un lado, como prolepsis del desarrollo de la acción del personaje mediocre, por otro, como justificación para la “prehistoria del comienzo” (Pellettieri, 2003, p. 468), es decir, dos recursos que confirman –juntos con otros que abordaremos a continuación– sus semejanzas con el realismo reflexivo híbrido. El “enlace” hacia las distintas instancias del “desarrollo” se objetiva en las secuencias número dos y tres, al mostrar al protagonista y a su suegra en la euforia de vender el vetusto hotel a inversionistas japoneses para la supuesta construcción de un shopping, dado que por el poblado de Riquelme se trazaría una nueva, moderna y primermundista ruta turística nacional. Al respecto, dicen:

---

<sup>225</sup> Recordemos que, en términos estructurales, la organización de la ficción canónica del realismo reflexivo responde al esquema de comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final (Pellettieri, 1997).



Felisa: Parece que unos chinos quieren comprar el hotel...  
 Tránsito: Japoneses, Felisa. (*Sale.*)  
 Felisa: Bueno... esos...  
 Antonia: ¿Comprar este hotel?  
 Felisa: ¡Claro!... tienen mucha plata y con esto de la carretera...  
 (*Empieza a hojear un diario.*)  
 Antonia: ¿Qué carretera?  
 Felisa: La carretera ésta que empiezan a hacer ahora y va a pasar por acá y llega hasta Tierra del Fuego...  
 Antonia: ¿Va a pasar por acá, por Riquelme?  
 Felisa: Sí.  
 Antonia: ¡Difícil lo veo!... Hace mucho tiempo que por Riquelme lo único que pasa es el viento... (Benito, 2015, p. 213)

La utopía de una “tierra fecunda” concebida mediante la idealización del petróleo en *Chingol compañía* se objetiva, en este caso, en una carretera interestatal que ayude a “dislocar” la periféricización esencializada sobre ese irreal –pero localizable– paraje sureño.

En estas secuencias dramáticas surge lo que en su caracterización de procedimientos híbridos Pellettieri ha definido como una incipiente parodia a intertextos políticos, puntualmente, en *¡Ay, Riquelme!...* este recurso se evidencia en la formulación del título de la obra y en sus múltiples apelaciones a los discursos del presidente Carlos S. Menem, quien a principios de los años '90 instauraba un maniqueo e hilarante imaginario sobre un “primer mundo” accesible para todos los argentinos. Del mismo modo que las promesas menemistas, en la pieza que comentamos este imaginario instituyente se desmorona antes de iniciar. Así, en la situación número tres Felisa, Tránsito y Antonia perciben el desplome del proyecto que los iba a erradicar de la inacción y del estancamiento identitario, puesto que finalmente la “Gran Carretera Patagónica” es –por motivaciones paisajísticas e intereses gubernamentales– desplazada hacia el mar unos 25 kilómetros, un corrimiento geofísico que restituye a la localidad de Riquelme a su geoimaginaria condición de orillera y confinante. El ensueño de quebrar o corroer la desertización social cristalizada fracasa precozmente y, por esto, los personajes asumen una “rebeldía a la vida sensata” (Pellettieri, 2003, p. 470), con el propósito de indagar en su “autoconocimiento” (p. 471) y recuperar ciertos grados de libertad. Entonces, las precitadas escenas operan como enlace para el ingreso al nudo ficcional, plasmado textualmente entre las secuencias dramáticas cuatro y seis.

Asimismo, es oportuno aclarar que el *gestus* de rebeldía creativa no elude la cualidad mediocre y patética que esta tradición teatral impone a sus personajes. Por el contrario, ratificando este cariz, Tránsito diseña a partir de la

secuencia dramática número cuatro una solución patética para salvar a su familia de la vuelta a la lejanía como un inmutable destino geocultural: se propone convertir al desahuciado hotel en un extravagante salón de baile, el cual –según su lógica– atraería y desviaría a los turistas del camino central. En otros términos, este personaje busca resemantizar el desierto basándose en la denominada “construcción de atraktividad” turística:

Felisa: ¿Qué Primer Mundo?... ¿se volvió loco? ¿No escuchó?

Tránsito: Sí... escuché.

Felisa: ¿Y entonces?

Tránsito: Entonces pasa que de pronto, cuando todo parece que se derrumba, surge algo extraordinario, algo que nos va a cambiar la vida de verdad...

Felisa: Sí... nos van a enterrar.

Tránsito: Este pequeño pueblo, ubicado al sur de la vida, al oeste del poder, se va a convertir en el centro del deseo de los poderosos, de los que desparraman sus billetes y muestran sus faltriqueras prepotentes... de esos mismos que van a sucumbir al misterio y la fantasía exótica de esta tierra irredenta, de este paraje arcano...

Felisa: ¡Eso es fiebre!

Tránsito: ¡Eso va a ser Riquelme! (Benito, 2015, p. 220)

Los estudios de Bohoslavsky y Silveira ya comentados, así como los análisis de la geografía de lo imaginario formulados por Rodolfo Bertoncello (2012) explicitan – en términos ensayísticos– el devenir comunitario que Benito “translocaliza” poéticamente. Los *topoi* patagónicos de periferia, desertización y “fin del mundo” son refuncionalizados durante la crisis socioeconómica de los años ‘90 en los códigos estéticos de lo exótico-turístico, pues, “conceptualizar el lugar turístico como un lugar distante significa asumir esta distancia como el resultado de procesos de definición de atractivos y de turistificación de los lugares” (p. 206). En otros términos, la otredad de los territorios patagónicos encuentra una reanimación hermenéutica en la construcción de atraktividad. De este modo, estos lugares practicados asumen la posición de “ser-para-otro” (Segato, 2002, p. 265) en el marco de una diferenciación, estratificación y jerarquización turística, ubicando al desierto sureño en una imagen que afianza un proceso de reapropiación y recolonización de la región. La turistificación del desierto, expresada en los enclaves de una lejanía refuncionalizada o de “santuario de la naturaleza” (Bertoncello, 2012, p. 212), construye una representación alternativa de aquella alteridad histórica, al desplazar sus figuras sustanciales, esto es, desde un “lugar vacío” hacia un “lugar abierto a lo nuevo y a lo fértil para la aventura y las grandes gestas” (p. 210).

Por consiguiente, en las situaciones dramáticas cinco y seis se desarrollan, por un lado, las acciones de Tránsito tendientes a la creación del *Patagonian Dance Palace – Food & Show* (Benito, 2015, p. 227), es decir, la concreción de su última esperanza o *gestus* de rebeldía creativa; por otro lado, se observan las respuestas “racionales” de su esposa Antonia, quien –al igual que Marga de *Chingoi compañía*– cumple la función actancial de oponente. Tomando como base referencial la película *Zorba, el griego* (1964) de Michael Cacoyannis, Tránsito organiza y ensaya –con resultados que se inscriben en lo ridículo– el famoso *sirtaki*, es decir, el popular baile griego representado en la citada pieza cinematográfica.

De manera correlativa, la secuencia número siete actúa como “desenlace” en la estructura ficcional. Este cierre alcanza –nuevamente– efectos paródicos, pues se muestra a Antonia y Tránsito en un reflexivo debate identitario, una escena similar al icónico cuadro final entre Basil y Zorba, dado que se contraponen el modelo de una “vida sensata” (Pellettieri, 2003, p. 470) y el modelo de una vida impulsada por los sueños:

Tránsito: ¿Vivimos, Antonia, o sobrevivimos apenas? Cuando tus padres compraron este hotel tenían un sueño y pusieron acá todo lo que tenían. Trabajaron treinta años sólo para devolver una parte de lo que debían. Les cambiaban de moneda la deuda, de peso argentino a pesos ley, de pesos ley a australes, más ceros, menos ceros, cuanto más pagaban, más debían. Tu viejo se murió sin poder entenderlo, pero sin dejar de pagar una sola cuota. Y entonces, vinimos nosotros a hacernos cargo: un par de años, cancelamos la deuda, vendemos todo y volvemos... ¿Qué carajo pasó en estos veinte años? Ni cancelamos, ni vendimos, ni volvimos... ¡¡¿Dónde estamos parados?!! (*Antonia intenta taparle la boca para que no grite.*) ¡Está bien, no grito!

Antonia: ¡Pasó la vida!... ¡eso pasó! ¿qué tienen que ver los sueños?... Si no los tuviéramos esto seguiría siendo un desierto y la vida no sería algo soportable... Creer que uno debe ir hacia los sueños o que hay que vivir intentando realizarlos es infantil. (Benito, 2015, pp. 233-234)

Del mismo modo que en el film de Cacoyannis, la danza opera como un punto de encuentro entre ambas idealizaciones, sin embargo, en la obra teatral que comentamos el fracaso del autoconocimiento y de la solución ilusoria planeada se materializa a través de la muerte intempestiva de Tránsito en pleno baile. Así, la organización textual de *¡Ay, Riquelme!*... posee en la situación dramática número ocho aires de familia con el artificio de la “vuelta a cero”, conceptualizada por Pellettieri como “la acumulación creciente de efectos para volver, repentinamente, a la situación inicial” (2003, p. 471). Efectivamente, esta última secuenciación se anuda a la primera escena (el velorio de Tránsito) y, a su vez, mediante este

recurso se fortalece la “mirada final” que caracteriza a las dramaturgias del realismo reflexivo, con el fin de redundar en la tesis social desplegada, a saber:

Antonia: Tránsito tenía una idea sobre los sueños que a mí me parecía inútil, pero la noche que murió, entre la borrachera y el baile, fue como si... (*Pausa.*) Como si con ese baile pudiéramos atravesar todo, elevarnos por encima de todo, no sé... ser libres [...] Él me dijo «en esta tierra olvidada, abandonada, usurpada y mil veces violada... ¿qué otra cosa podemos hacer más que bailar?»... y empezamos ese baile que no pudimos terminar, que ya nunca vamos a terminar... (Benito, 2015, p. 237).

En suma, tanto *Chingol compañía* como *¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)* diseñan sus procedimientos ficcionales de dislocación y translocación de las desertizaciones socio-regionales en diálogo e intercambio con las semánticas de la frustración consolidada por las vertientes del teatro rioplatense ya analizadas.

A partir de este punto nodal, el que aporta al reconocimiento de determinadas estrategias de solidaridad poético-organizacional entre las escenas del norte y del sur, podemos argumentar a favor de la “transfiguración barroca” (Wunenburger, 2008, p. 43) que hemos descrito como artilugio de la voluntad de otredad. Vale decir, se torna evidente la intersección de distintos dispositivos estético-referenciales para la reescritura (dislocación, translocación y relocalización) del “desierto social” como una figura cristalizada en los imaginarios instituyentes de ambas territorialidades. En este caso, la voluntad de otredad dramaturgica promueve la corrosión y transformación de esta particular sedimentación, provocando un efecto de lugar superpuesto y entrecruzado, que exige miramientos heterogéneos y descosificados.

#### **4.3. LA OTREDAD DE LAS FRONTERAS INTERIORES**

Los procedimientos de dislocación, translocación y relocalización de “lugares” en las dramaturgias de las regiones que estudiamos obtienen otra relevante configuración en el tópico de las “fronteras interiores”. En este marco poético de producción, los “espacios” construidos por los textos teatrales cuestionan –tal como hemos argumentado con la desertización social– la homogeneización de los procesos de otredad implícitos en sus discursos y acontecimientos.

Alejandro Grimson (Cfr. 2000; 2003; 2011) ha realizado diversos estudios sobre las conceptualizaciones y los dilemas teórico-prácticos asociados con las

fronteras. En sus aportes, los espacios fronterizos devienen en constructos geohistóricos, múltiples y cambiantes, los que pueden incluir a “una línea que aparece en los mapas, un mojón o un río con entidad material, aquello que distingue sistemas legales y soberanías, el límite entre identificaciones o culturas” (2011, p. 121). Vale decir, las fronteras se materializan en los lindes, desplazamientos y vehiculizaciones territoriales practicadas por los sujetos, así como en los textos, objetos y símbolos que viajan aunque las personas permanezcan inmóviles (2003, p. 15). Desde este punto de vista, las fronteras son, paralelamente, constructos de encuentro y disputas, por ende su estudio requiere de operaciones deconstructivas sobre la fluidez o rigidez de aquello que se despliega en el “entre”.

La condición dinámica del “entre” fronterizo, caracterizado por su interactividad y confluencia, ha habilitado una importante área de conocimiento en los estudios culturales. Por ejemplo, la investigadora Ana María Hernando (2004) propone –a partir del concepto “tercer espacio” de Homi Bhabha– analizar las literaturas de frontera en el marco de la tensión e hibridación que estos dispositivos geoculturales provocan. Su acepción de los espacios fronterizos contribuye a nuestro propósito, en particular cuando afirma:

La frontera, ese sitio de fisión y fusión cultural simultáneas, se convierte en un lugar convocante para pensar una geografía que representa a sí misma un símbolo de posesión, pero cuyos elementos característicos, así como sus personajes, desafían, por su marginalidad, el poder hegemónico del centro, siendo, al mismo tiempo, representantes simbólicos de ese centro. (p. 111)

En efecto, los cronotopos fronterizos –reconocidos como particulares herramientas analíticas– exponen, entre otros aspectos, determinados procesos de diferenciación y estratificación de las otredades, en plena confrontación y/o condensación del adentro y del afuera, del centro y la periferia. Los puntos cardinales y los mundos ordinales dislocantes de las fronteras –parafraseando a Kadir (2002)<sup>226</sup> instauran sentidos y contrasentidos, los que operan como imágenes matriciales en la translocación dramatúrgico-regional de estos espacios.

En consecuencia, frente al amplio compendio de tipologías y entidades fronterizas (jurídico-administrativas, económicas, bélicas, simbólicas, étnicas, estéticas, etc.) nos interesan los espacios poético-imaginarios que reaniman

---

<sup>226</sup> Los conceptos de espacialidad de este autor fueron abordados en el apartado 1.2.1.

fronteras interiores e identitarias,<sup>227</sup> pues en ellas subyacen distinciones operativas entre un “nosotros” y los “otros”.

Según Claudia Briones y Carlos del Cairo (2015), la configuración de las fronteras interiores formó parte de las estrategias y políticas de fronterización<sup>228</sup> de los Estados Nacionales, pues afirman que la delimitación de los lindes jurídico-administrativos del territorio argentino durante el siglo XIX registró – paralelamente– la demarcación de fronteras culturales interiores, un proceso de regionalización directamente asociado con las narrativas eurocéntricas y raciales de la nación. Por esto, los citados autores afirman: “la cuestión del ‘otro’ se desplazó desde el exterior hacia el interior de la frontera nacional y devino una preocupación tan central en los dispositivos de gobierno como la de asegurar los contornos espaciales del Estado” (p. 23).

Con base en este desarrollo histórico y en su proyección actual, las fronteras interiores han ofrecido una sólida sedimentación para la reproducción de distintas figuras del otro-interior. Es decir, las políticas culturales de las “barandas” (Bhabha, 2002, p. 20) interiores participan de manera activa en las “formaciones nacionales de alteridad” descritas por Segato (2002) e incorporadas a nuestro marco teórico.

Las dramaturgias argentinas de las regiones “periferizadas” que hemos seleccionado dan cuenta de estos imaginarios fronterizos. Así, la muestra textual integral –véase punto 1.6.1– que hemos confeccionado sobre las formaciones del otro-interior expresa, de manera objetiva, una constante tematología sobre las fronteras y sus correlativas fronterizaciones, plasmadas a través de múltiples figuras y procedimientos poéticos. Desde esta perspectiva, algunas creaciones dramáticas que comprueban esta lectura comparada y nodal son:

A) En la región Noroeste: *La casa querida* de Oscar R. Quiroga; *Sodiac&Selegna* de Pablo Gigena; *Casa de piedra, Venecia y Cruzar la frontera* de Jorge Accame; *Las llanistas* de Jorge Paolantonio; *El jardín de piedra* de Guillermo Montilla Santillán; *Medio pueblo* de Martín Giner; *Siempre lloverá en algún lugar* y *El ombligo del sol* de Manuel Maccarini; *El sueño inmóvil* y *El último silencio* de Carlos M. Alsina; *Encallados buques callados* de Mario Costello; entre otras.

B) En la región Patagonia: *Viaje 4144* de Humberto “Coco” Martínez; *Bálsamo* de Maite Aranzábal; *Dibaxu* de Hugo Aristimuño; *Malahuella* de Carol Yordanoff; *Ni*

---

<sup>227</sup> Es pertinente recordar que –en función de los encuadres nocionales declarados en el capítulo 2– seguimos a Stuart Hall (2003) en su concepto de identidad, entendiéndolo como un proceso de “sutura” de posiciones subjetivas y representaciones históricas dinámicas.

<sup>228</sup> Los citados autores, entienden por fronterización a las “diversas maneras en que los colectivos sociales marcan un *adentro* y un *afuera*, que encuentra un correlato en la diferenciación nosotros/otros” (Briones y del Cairo 2015: 15).

*un paso atrás* de Carolina Sorín; *Haruwen Ma-Hai (Tierra de espíritus)* de Eduardo Bonafede; *El piquete* de Alejandro Flynn; *La oscuridad* de Juan Carlos Moisés; *Pasto verde* de Lili Muñoz; *En las inmediaciones del bosque petrificado* de Gustavo Miguel Rodríguez; *Barcelona 1922*; *Camino de cornisa*; *Bairoletto y Germinal*; *Patagonia, corral de estrellas o El último vuelo de Saint Exupéry* de Alejandro Finzi; entre otras.

En estas fuentes se observan las tensiones poéticas entre dos representaciones de frontera interior: por un lado, las fronteras “donde los días se repiten”, esto último recuperando un tópico imaginario planteado por Carlos M. Alsina (2006, p. 116); por otro lado, las fronteras “alquímico-maravillosas”, según las proposiciones de Alejandro Finzi (Deffis de Calvo, 2003, p. 5), cuya noción remite a las contranarrativas de los límites cercenantes. Ambas configuraciones de frontera pueden leerse como premisas “geocríticas” (Collot, 2015, p. 67) que fundamentan distintas series comparadas.

Los polos conceptuales referenciados no ejercen la función de una analogía transportable de una obra sureña a una obra norteña o viceversa, ni actúan como una imagen-reflejo que consolidaría una representación “mecanicista” (Williams, 1997, p. 116), por el contrario, como hemos argumentado en capítulos anteriores, asumen la operatividad de una hipótesis heurística que permite explicar y comprender puntos nodales.

En el primer eje de clasificación, los lindes se instauran con rigidez e impermeabilidad, por lo tanto, en esas fronteras se generan sujetos, espacios y tiempos raidos, clausurados o condenados a un ominoso “retorno de lo mismo”. En el segundo eje, los bordes ofrecen un intersticio, poro o agujero para el filtro e intercambio de bienes simbólicos e identitarios, aunque como dice Finzi, no por ello menos conflictivos. En este último encuadre se efectúa una transformación “maravillosa” que ayudaría a la redención de causas históricas.

Ambas representaciones de lo fronterizo promueven un campo de negociación de sentidos sociales, entre ellos, los debates por la esencialización del otro-interior que habita en esos bordes, concebidos en determinados marcos de enunciación geoculturales que superan las connotaciones folklóricas. De manera específica, el clivaje de las fronteras “donde los días se repiten” y las fronteras “alquímico-maravillosas” coloca en escena la otredad de lo “próximo-lejano” (Simmel, 2012), ya sea mediante los espacios diegéticos diseñados en los textos dramáticos (casas o paredes internas que funcionan como *borders*; rutas, plazas, parajes u otros ámbitos liminales; encierros mutilantes; etc.) o bien a través de sus personajes (exiliados, encarcelados, refugiados, extranjeros, viajeros, etc.).

Tomando como referencia los aportes de Georg Simmel, podemos entender a la otredad de lo próximo-lejano como una experiencia identitaria propia de las fronteras interiores o, por lo menos, de las translocaciones poéticas que las dramaturgias reseñadas hacen de estas fronterizaciones regionales. Para el citado autor, las tensiones productivas entre lo cercano y lo distante –propias de toda relación humana– se conjugan de un modo singular en la figura del extranjero, pues esta formación de alteridad fronteriza invierte los términos de la distancia como una lejanía de lo cercano, para dar lugar a una “cercanía de lo lejano”. En relación con esta cualidad intersubjetiva y territorial, dice:

El extranjero nos resulta próximo en la medida en que sentimos que compartimos con él una misma naturaleza nacional, social, profesional o genéricamente humana. Pero también nos resulta distante en la medida en esos mismos rasgos no pertenecen sólo a él y a nosotros sino que son propios de muchas más personas. (Simmel, 2012, p. 26)

En un diálogo abierto con esta noción de extranjería, podemos extender algunas de sus características a las múltiples fusiones y fisiones de las otredades fronterizas representadas en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos.

Con el fin de avanzar en estas indagaciones, pautamos dos puntos nodales: el primer nodo representado por la acepción de frontera impenetrable e iterativa, evidenciado en las dramaturgias de *El sueño inmóvil* (1995) de Carlos M. Alsina y *Bálsamo* (2004) de Maite Aranzábal. Tal como demostraremos a continuación, en estas textualidades es factible reconocer encuadres productivos y *loci* histórico-diferenciales que aportan a la lectura comparada e interregional propuesta, observables en un tópico constante y dialógico: “las fronteras donde los días se repiten”. El segundo nodo elaborado responde a la configuración porosa de las fronteras “alquímico-maravillosas”, con base en los textos *Camino de cornisa* (1986) de Alejandro Finzi y *El ombligo del sol* (2004) de Manuel Maccarini.

#### **4.3.1. EL SUEÑO INMÓVIL Y BÁLSAMO: LAS FRONTERAS DONDE LOS DÍAS SE REPITEN**

Desde una perspectiva comparada, las fronterizaciones que componen *El sueño inmóvil* y *Bálsamo* se expresan en constructos poético-trágicos, los que se intertextualizan e hibridizan con otras fuentes artísticas, por ejemplo, con procedimientos de la “tragedia simbolista” (Doménech, 2008) en la obra de Alsina o, en el caso de la pieza de Aranzábal, con recursos de la estética “de lo siniestro”



(Trias, 1984). Por ende, a continuación abordaremos estas especificidades y entrecruzamientos poéticos en ambas textualidades.

En las coordenadas norteñas de este punto nodal, la escritura de *El sueño inmóvil* data del año 1995. En 1996, esta pieza obtiene el Premio Teatro de Casa de las Américas (Cuba) y, en 1997, se realiza su puesta en escena en la ciudad de San Miguel de Tucumán, con la dirección teatral del propio autor, las actuaciones de Juan Tribulo, Rosita Ávila, Soledad Valenzuela y Fabián Bonilla.

La estructura textual de *El sueño inmóvil* está formada por un acto único, cuya organización ficcional es circular. Desde este punto de vista, la obra puede leerse en función de tres “arcos” o segmentos curvilíneos que ordenan la circularidad de la acción dramática.

El “primer arqueo” inicia con la imagen escénica de un incendio que consume objetos y siluetas humanas. Al diluirse estas figuras de apertura, observamos a dos mujeres, La Vieja y La Joven, higienizando los pisos del interior de una casona construida a principios de siglo XX. Esta edificación antigua denota el esplendor de otro tiempo y, por las referencias deícticas desarrolladas a lo largo del texto, se infiere que está ubicada en medio de un monte, rodeada de los emblemáticos cañaverales de azúcar norteña. Precisamente, la fronterización que apuntamos se representa entre el interior aciago de la residencia y el afuera demarcado por los simbólicos zarzos.

Las labores de limpieza y cuidado de la casa por parte de ambas mujeres se interrumpen por un signo temporal inquietante: la llegada de la primavera y, con ella, el anhelo de recibir al único visitante que puede ingresar a la extraña vivienda: El Marchante. En efecto, cada año, junto con las cálidas renovaciones de septiembre, este hombre es ansiosamente esperado por La Joven, pues él viene del “otro lado” (Alsina, 2006, p. 100) y trae consigo una lluvia nutriente y necesaria para mitigar con la aridez permanente, además de sensuales relatos, saberes y objetos valiosos que obtiene en aquel afuera prohibido para las mujeres.

En la interacción de La Joven y La Vieja una tercera fuerza actancial interviene, es un personaje que solo se patentiza por un susurro o un *sotto voce* extraviado. Esta balbuceante voz es la figura de El Olvidado, quien a pesar de su aparente futilidad, posee una decisiva potencia dramática, al impactar en los cuerpos, pensamientos y acciones de las convivientes, generando distintas tensiones entre ellas:

LA VIEJA: (*Tapándole los oídos*) ¡No escuches!

EL OLVIDADO: Una nació en la Casa, a escondidas, una tarde rojiza de verano.

LA JOVEN: ¿Por qué no puedo oír?

EL OLVIDADO: Es hija de la otra: una criada, que era amante del Alemán.  
LA VIEJA: No conviene. Es mejor que el Pasado sea una bruma. (p. 104)

Aquella personificación murmurante, incrustada en una pared de la vieja casona, es la alegorización de una memoria pujante. Su voz es la voz de un pasado olvidado que no se conforma con el estatismo de la amnesia comunitaria impuesta. Al no callar, al insistir con un tiempo histórico que supura por efecto de una “memoria herida” (Ricoeur, 1999),<sup>229</sup> El Olvidado ejerce con su indocilidad una nueva “fronterización”, en este caso, internalizada, pues establece un borde o demarcación identitaria entre los sujetos del saber y los sujetos del olvido. Esta frontera interna se evidencia en la otredad del muro que contiene a El Olvidado, el cual instaure además de la división espacial una escisión temporal. Así, las sincronías de las secuencias dramáticas de este primer arqueado condensan, a su vez, una “temporalidad latente” (García Barrientos, 2012, p. 99), leída o experimentada por el lector/espectador como un distanciamiento estético, en el que algo familiar se torna extraño.

La figuración de este susurro sin explicación racional ni fundamento lógico, pero naturalizado en la matriz subjetiva de las mujeres recluidas, inscribe a El Olvidado en la tradición simbolista del “personaje jeroglífico” (Dubatti, 2009, p. 167), esto es, como ya se dijo previamente, un procedimiento que permite religar o conectar el régimen empírico de experiencia estético-teatral con lo desconocido o imposible, apelando a la oclusión u opacidad signica. Esta operatividad jeroglífica trae consigo otra función dramática, familiarizada con dos componentes clave de la tragedia: la “hamartía” (o yerro por falta de conocimiento) y la “anagnórisis” (componente de la “metabolé” aristotélica que contribuye al cambio de fortuna o, en este particular caso, al pasaje de la ignorancia al saber). Por consiguiente, los lectores/espectadores, junto con los personajes, accedemos a determinados saberes y fragmentados yuxtapuestos en el discurso de aquel fantástico ser que habita en un añejo muro.

Estas curvaturas en la estructura ficcional comienzan a sustanciarse en el “segundo arqueo” dramatúrgico, manifestado a partir de la llegada de El Marchante. “¡Pase! Es primavera” (Alsina, 2006, p. 106) dictamina La Vieja y, con esta habilitación, la escena ingresa a un nuevo nivel de intriga y desarrollo.

Motivada por la angustia de un sueño inmovilizador, en la que camina y camina sin avanzar, La Joven interpela a El Marchante ni bien cruza el umbral de ese espacio-otro. Lo interroga por la alteridad escondida detrás de los cañaverales,

---

<sup>229</sup> Esta noción ha sido desarrollada el apartado 2.3.1.

por el más allá de las montañas e, incluso, lo desafía a hablar del mar como un posible inverosímil. Lo exótico o utópico resguardado en esas fronteras prohibidas es, para la muchacha, una pulsión vital. Al respecto, dice:

LA JOVEN: ¿Cómo es El Otro Lado?

EL MARCHANTE: ¿No conoces?

LA JOVEN: ¿Qué hay?

EL MARCHANTE: Unas pocas casas [...]

LA JOVEN: Las montañas... ¿Hay algo atrás?

EL MARCHANTE: Sí. Poblados [...] Conozco uno, lejano, donde los hombres no duermen y tienen ojos tan gastados que, cuando miran cansan. En otro, la gente no conocía la tristeza, y al darse cuenta, se pusieron tan tristes que olvidaron la alegría.

LA JOVEN: ¿Qué otros lugares conoces? (p. 111)

Esta fronterización impugna el mundo interior de La Joven, pues ese “Otro Lado” confronta con los infranqueables bordes sedimentados por la casona, los que son permanentemente rememorados y ratificados por la voz de El Olvidado.

Junto con la mantención de la casa, las mujeres deben cumplir una única y reiterativa tarea, la que ayuda a demarcar los límites impuestos entre el afuera y el adentro: alimentar y acicalar al Niño Grande, quien yace en una cama, sin habla y sin movilidad. Por los murmullos de El Olvidado, sabemos que ese extraño durmiente es hijo de La Vieja y de El Alemán, el dueño de la vivienda y de la desmantelada fábrica o ingenio contiguo. Precisamente, el desahucio generalizado –del hogar, la empresa y, por ende, del poblado– se produce cuando el propietario abandona el norte argentino para participar de la “gran” guerra en su país, dejando a La Vieja y a La Joven a cargo del Niño Grande. La promesa de retorno del patrón y, consecuentemente, de la continuidad del progreso económico de la aldea no se cumplen, entonces, los obreros empobrecidos y las “encerradas” viven en un tiempo pasado inquebrantable, el que obstruye todo presente o futuro posibles.

Los anclajes de este tiempo raído y mutilante se objetivan en otra figura central: el perro demoníaco que devora a los peones rebeldes o insubordinados y, además, controla que las mujeres cumplan con los cuidados asignados al Niño Grande. Ese monstruo fantástico es, de manera específica, quien impide a La Joven cruzar ese opresivo borde.

Las insidiosas y permanentes intervenciones de El Olvidado permiten que El Marchante avance en su anagnórisis, pues le ayudan a comprender por qué regresa una y otra vez, en cada primavera, a esa casa:

EL OLVIDADO: ¿No recuerdas nada?

EL MARCHANTE: No. Mi cabeza se pierde en fragmentos. Voy viviendo pero parece que ya he pasado lo vivido.  
EL OLVIDADO: Esa es la condena.  
EL MARCHANTE: ¿Por qué hay una condena?  
EL OLVIDADO: Esta tierra está enamorada de la muerte.  
EL MARCHANTE: ¿Desde cuándo está aquí?  
EL OLVIDADO: Ya no sé. El tiempo se detuvo un día cuando El Alemán me sentó en este lugar. Desde entonces, todo vuelve a comenzar. (p. 113)

La voz-muro le esclarece a El Marchante la brumosa cronología de los hechos iterativos. Además, le ofrece una solución o corte: para poder fugarse con La Joven y evitar la redundancia de lo mismo, debe matar al perro guardián con el puñal de plata que posee el Niño Grande entre sus manos.

Por consiguiente, el “tercer arqueo” en la organización circular de la acción expone un desenlace estructural o, también, en términos aristotélicos, es lo que podríamos entender como la fusión de la prótasis con la catástrofe. Ante esta situación, el forastero le dice a La Joven: “Quiero llevarte a la costa, donde el horizonte se abre sin fronteras [...] A un lugar donde ningún día se repita...” (p. 116).

El cumplimiento de esta meta, es decir, el intento de escapar de las fronteras donde los días se repiten es, paradójicamente, la solución que garantiza la continuidad de esos tabiques. Entonces, El Marchante da comienzo al nuevo ciclo ominoso: en un acto fallido, cree haber matado al perro, sin embargo quien aparece ensangrentado en los cañaverales es el Niño Grande, evidenciándose que uno y otro son lo mismo. En lugar de reanimar un sentimiento de libertad, esta acción desencadena en La Joven un *pathos* o una caída en la profunda miseria que podemos asociar con la configuración clásica del héroe trágico. De este modo, la muchacha asesina a El Marchante, animada por esa fuerza erótica e inexplicable que sentía por el Niño Grande y que, por el devenir de la anagnórisis, ya comprende como incestuosa. En el interior de la casona el fuego se despierta y avanza sin límite. En suma, las secuencias escénicas de la apertura se repiten, desde el incendio que devora figuras humanas y objetos, hasta la reiniciación de un nuevo ominoso ciclo, en el que La Joven y La Vieja, cargando baldes con agua limpian los pisos de la vivienda, aunque en este reenfoque interpretativo, los lectores/espectadores ya comprendemos que lo fregado e higienizado es la sangre de El Marchante, de ese otro “próximo-lejano” que en cada primavera “volverá a volver, por amor, hasta el infinito” (p. 119).

Por lo tanto, la citada organización ficcional logra un efecto de sentido sobre las fronterizaciones del otro-interior en el Noroeste Argentino, observable en la estructuración de tres segmentos curvilíneos y dos planos temporales (el tiempo

de los sujetos del saber y el tiempo de los sujetos del olvido), con procedimientos poéticos que tienen aires de familia con la tragedia simbolista por su configuración de un mundo otro-autónomo, funesto y sobrenatural, así como por su capacidad de evocar –a través de la “belleza verbal” (Dubatti, 2009, p. 167)– determinadas matrices sagradas o arcaicas que denotan lo incomprensible. En efecto, la alteridad de lo territorializado construye determinadas diferenciaciones y estratificaciones en los modos de ser-para-otro (Segato, 2002, p. 265; Briones, 2005, p. 19).

La comprensión exhaustiva de esta afirmación conlleva, necesariamente, a un análisis de las interdiscursividades imaginarias que sostienen esta concepción de otredad. Aludimos a un conjunto de variables que el lector/espectador local reconoce como un patrimonio simbólico propio. Desde este punto de vista, y siguiendo los aportes ya explicitados de la antropología del imaginario de Jean-Jacques Wunenburger (2008), comentaremos dos procedimientos hallados en la literalización de relatos imaginarios: la “reanimación hermenéutica” (p. 42) –o resemantización de lo hipotextual en nuevos contextos históricos– y la “transfiguración barroca” (p. 43) de mitos nortños que, al ser hibridizados con otras formaciones poéticas, en este caso, la estructura dramatúrgica antedicha, promueve una reescritura lúdica mediante la inversión, parodia o alegorización de los referentes evocados. Para dar cuenta de estos procedimientos, dividiremos las fuentes generadoras en dos ejes descritos por Wunenburger: la dinámica intratextual y los determinantes hipertextuales.

En su dimensión intratextual, *El sueño inmóvil* reanima dramatúrgicamente tres relatos<sup>230</sup> (mítico, conceptual e historiográfico) que sustentan la translocación poética de estos contextos fronterizos. A saber:

I) La emblemática casona en la que se desarrolla la acción remite, de manera tangencial, a la representación que la cultura popular de Tucumán ha realizado del castillo de El Castoral. Según la historiadora Beatriz Garrido (2019), en las confluencias de los ríos Salí y Colorado, en los límites de los Departamentos de Simoca y Leales, el suizo-alemán Otto Ruckaeberle se radicó en los primeros años de la década de 1910 y construyó una deslumbrante residencia, edificada –según la tradición oral– con los mejores materiales arquitectónicos europeos. Esta locación ha sido y sigue siendo un polo dinámico de figuraciones imaginarias, asociadas con las leyendas de la “gringa muerta”, la “luz mala” o, también, es foco de alusiones respecto de las lujuriosas bacanales que el forastero realizaba

---

<sup>230</sup> El proceso de reanimación hermenéutica planteado en esta obra dialoga con otros relatos míticos, como ser “La Kacuy” o el “Lobizón”. Sin embargo, por razones de extensión, solo mencionamos los más relevantes en términos de representación imaginaria.

durante su período de esplendor, esto último, antes de abandonar para siempre la vivienda y su próspera fábrica, con el fin de participar de la Primera Guerra Mundial. De este modo, la identificable casa y su encuadre histórico-imaginario reactivan las disputas sobre los procesos identitarios norteños en los tiempos fundacionales de la región NOA, inscrito en los permanentes debates sobre las culturas de élite que integraron las matrices productivas de la zona –en particular, la ya indicada industria azucarera con capitales extranjeros– y las culturas proletarias o marginales. Así, en *El sueño inmóvil*, la noción moderna de “progreso” es sintetizada en la desesperanza por el no retorno de El Alemán al poblado, dejando a las mujeres y a sus obreros encerrados, sin salida y bajo el yugo del mítico perro-guardián.

II) Precisamente, la intratextualidad con mayor afinidad popular es la figura del animal, conocido como “El perro familiar”.<sup>231</sup> Numerosas producciones folklórico-musicales, literarias, visuales y escénicas han ejercido –según las nociones de Wunenburger– una “transfiguración barroca” de este relato, reelaborado desde múltiples perspectivas semánticas (Cfr. Santillán Güemes, 2007). En este estudio, por los objetivos delineados, apelamos a sus mitemas característicos, es decir, a la redundancia estructural de constantes que subyacen a las distintas reescrituras. Esta invariabilidad intratextual se confirma en la dramaturgia de *El sueño inmóvil*, dado que –siguiendo los aportes de Valentié (1998, pp. 175-176)– podemos reconocer los siguientes sintagmas: a) Para consolidar y perpetuar su poder territorial y riqueza económica, el propietario de un ingenio azucarero (u otra entidad similar) realiza un pacto con el demonio; b) el celador del contrato es un perro negro, “El familiar”, quien todos los años reclama al dueño un peón como alimento; c) la presencia aterradora del animal causa parálisis o “inmovilidad” en sus víctimas; d) la única forma de vencer a El familiar es con un puñal de plata y en forma de cruz, esto último entendido como un posible componente regional y popular del “maravilloso cristiano” (Roas, 2001, p. 13). Si bien estos mitemas corresponden a la reanimación hermenéutica realizada por Carlos M Alsina en su texto dramático, la dinámica transformadora de este relato imaginario ha permitido una singular resemantización histórica que, lógicamente, se anuda a la obra teatral que comentamos, esto es, el mito de “El familiar” como una respuesta imaginaria a la tortura y desaparición forzada de obreros, peones y sindicalistas que las dictaduras cívico-militares de las décadas de 1960 y 1970 han sistematizado sobre estos otros-interiores. Así, esta estructura mítica emergente

---

<sup>231</sup> Hemos aludido a esta figura mítico-popular en el análisis de las representaciones imaginarias de *El jardín de piedra*, correspondiente al apartado 3.2.1. En esta sección profundizaremos en los aspectos compositivos de su relato.

en la cultura azucarera del siglo XIX asume, en los años de terrorismo de Estado, una específica transfiguración barroca, expresada en la condensación de los sememas perro-demonio-empresario-militar-genocida.

III) En correlación con esta resignificación mítica, mencionamos un concepto filosófico que contiene a la otredad poético-fronteriza desplegada por Alsina en su obra: “el eterno retorno de lo mismo”. Esta noción posee una larga y compleja tradición epistémica, en la que se incluyen las interpretaciones estoicas, las aseveraciones nihilistas de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, las categorizaciones estético-ominosas de Sigmund Freud o las lecturas religiosas de Mircea Eliade, entre otras. A diferencia del estudio crítico-teatral planteado por Tríbulo (2003), optamos por establecer entre *El sueño inmóvil* y el eterno retorno de lo mismo una específica familiaridad con las argumentaciones nietzscheanas. En este caso, resaltamos la concepción pesimista que coagula en la idea de una frontera témporo-espacial infranqueable, pues, “siendo el tiempo del mundo infinito y las fuerzas que en él se agitan finitas, al no haber alcanzado el mundo su fin, hay que deducir que todo lo que sucede es sólo una repetición de lo que ya ha sucedido, y volverá a suceder eternamente y de manera igual” (Pérez Mantilla, 2000, p. 5).

En función de estos registros intratextuales, podemos abordar el segundo nivel de análisis propuesto por Wunenburger: los determinantes hipertextuales de las reanimaciones y transfiguraciones imaginarias descritas.

*El sueño inmóvil* es, desde este punto de vista, un teatro de urgencia. Sus componentes morfotemáticos y condiciones de mediación están atravesados por un territorial contexto político: el desasosiego social e identitario causado por el “retorno” del genocida Antonio Domingo Bussi<sup>232</sup> a la gobernación democrática de la Provincia de Tucumán en el año 1995. En efecto, lo que Hernán López Echagüe (1991) ha denominado como la “operación retorno” de Bussi es, en los códigos poéticos del texto de Alsina, una contranarrativa al imaginario de orden, limpieza y “celestial” prosperidad que el exdictador ofrecía como horizonte político a una

---

<sup>232</sup> En Tucumán, el general A. D. Bussi estuvo a cargo del denominado “Operativo Independencia” desde el mes de diciembre de 1975, esto es, una de las primeras acciones político-sistemáticas del terrorismo de Estado. Asimismo, con la instauración de la última dictadura el 24 de marzo de 1976, sus funciones se extendieron a la gobernación de facto de la provincia hasta el año 1977. Durante sus años de gestión, en Tucumán se registraron más de 400 secuestros ilegales y, en el marco de las investigaciones realizadas por la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) en 1983, se han contabilizado 536 desapariciones forzadas, además de miles de casos vinculados con prácticas represivas y de torturas. Con el retorno de la democracia y la imposibilidad jurídica de juzgar a los dictadores, Bussi forma su propio partido político en Tucumán, llamado “Fuerza Republicana”. De este modo, en un marco de zozobra para múltiples sectores comunitarios, el genocida gana las elecciones democráticas a gobernador el 02 de julio de 1995, con el 46% de los votos.

ciudadanía cada vez más desilusionada por el fracaso de las fuerzas partidarias convencionales, principalmente, el Partido Justicialista y la Unión Cívica Radical.

En una nota del 18 de junio de 1995 publicada en *El periódico*, Bussi afirmaba: “si pierdo las elecciones, Tucumán conocerá el infierno”. En función de esta retórica, es factible entender que el discurso teatral analizado opera como una contranarrativa, pues el infierno vaticinado es, por oposición, translocalizado en *El sueño inmóvil*. Al infierno prometido por el genocida, Alsina le responde con una alegorización demoníaca del retorno de lo mismo, al capitalizar la densidad simbólica e historiográfica de la frontera subyugada por este nuevo “perro Familiar”.

Por consiguiente, esta producción dramatúrgica compone una específica fronterización del otro-interior, cuyos contornos y estratificaciones se sostienen en una alteridad histórico-regional, sustentada en las disputas de sentido respecto de una memoria social “herida” (Ricoeur, 1999). En otros términos, esta fronterización demarca un *border* con distintas dimensiones identitarias: entre los territorios promotores de una ética democrática y los territorios instituyentes de un olvido asfixiante e iterativo.

En las coordenadas sureñas de este punto nodal, la configuración de “las fronteras donde los días se repiten” obtiene otra translocación del otro-interior, aunque en un claro diálogo poético con las condiciones de mediación y los procedimientos ya descritos en la creación escénica de Carlos M. Alsina. Esta seriación nodal puede materializarse en la obra *Bálsamo* de Maite Aranzábal,<sup>233</sup> escrita en el año 2004, y puesta en escena en 2007 en el Teatro del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con dirección general de Ana Alvarado y las actuaciones de Julieta Vallina, Guillermo Arengo y Román Lamas.

*Bálsamo* está estructurada en diez secuencias dramatúrgicas, las que responden a una lógica “fragmentaria” (Sarrazac, 2013, pp. 102-103), en tanto no existe una correlación directa y causal entre las unidades de acción, es decir, los

---

<sup>233</sup> Nació en la ciudad *Fisque Menuco* (General Roca, Río Negro), su actual lugar de residencia. Es actriz, directora, dramaturga y profesora de teatro en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes. Sus numerosos trabajos artísticos se extienden a diversas disciplinas de las artes escénicas, pues ha incursionado en el teatro callejero, el clown y la murga, además de indagar en múltiples corrientes del teatro contemporáneo. Estas prolíferas y divergentes líneas de trabajo se reflejan, por ejemplo, en los distintos docentes de dramaturgia y dirección teatral que han participado de su sistemática formación artística: Alberto Rodríguez Muñoz, Roberto Cossa, Ricardo Monti, Carlos Pais, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Eduardo Pavlovsky, Susana Torres Molina y Ricardo Monti, entre otros. Es fundadora junto con Lili Presti y otras artistas del grupo teatral Los Mestizos, con más de 20 años de trayectoria en la región patagónica. Su labor como dramaturga incluye los siguientes textos: *Más que sola*; *La enfermera, el cirujano, la doliente y la muerte*; *Crémor tártaro*; *Máscara Macbeth*, entre otros. Por sus producciones como autora, actriz y directora ha recibido diversas distinciones locales, además sus creaciones han sido seleccionadas y premiadas por concurso en múltiples Festivales Provinciales, Nacionales e Internacionales.



trozos o pedazos témporo-espaciales de la trama operan como huellas de una visión totalizadora perdida o disuelta. En este esquema, se afianza la yuxtaposición de distintos planos temporales patentes y latentes (García Barrientos, 2012, p. 99), puntualmente: el pasado subjetivo de la protagonista; el pasado violento de la historia político-social en la Norpatagonia, en particular, las secuelas de las campañas militares de la “Conquista del desierto”; y el tiempo presente como una frontera vallada y obstruida por el agobiante peso identitario de los dos anteriores. En consecuencia, en la obra de Aranzábal –al igual que en *El sueño inmóvil*– ese “pasado que se confunde con el presente” (Ricoeur, 1999, p. 29) construye una frontera interiorizada, la cual busca (sin éxito) un vínculo entre la compulsión a la repetición –o estado melancólico– y la resistencia expresada en las conductas de duelo.

Precisamente, en estos *borders* memorísticos se inscribe la acción de *Bálsamo*, dado que propone la siniestra convivencia de tres personajes: Verónica García, una museóloga que llega a la ciudad de Fisque Menuco (General Roca, provincia de Río Negro) para ejercer su profesión en una institución local, el General de la Serna y el Cacique tehuelche Cushamen, ambos sujetos/objetos embalsamados y exhibidos en el museo. Con ellos, la protagonista rememora sus infortunios amorosos y reabre sus heridas al reproducir los mecanismos de un erotismo avasallado que no encuentra un “bálsamo” eficaz, como así también interpela a los otros “próximo-distantes” por los efectos de sentido, contradicciones y divergencias de la memoria social regional. Por ende, ese ominoso museo, ubicado en esa localidad lejana, fría y desértica, poblada por alteridades históricas fantasmales opera –según los tópicos actanciales planteados por la ficción– como el perímetro de una frontera donde el dolor cotidiano e histórico se repite.

En su estudio sobre los relatos espaciales en la Patagonia, Ernesto Livon-Grosman (2003) explica el funcionamiento regional del museo como una representación histórico-imaginaria, esto es, una reanimación hermenéutica que aporta al análisis poético de *Bálsamo*. Desde esta perspectiva, podemos entender al museo como una institución al servicio de los procesos de fronterización, pues, en determinados marcos de enunciación auxilia a distintas fracciones sociales a la delimitación de un adentro/afuera o de un nosotros/otros. En este caso, haciendo referencia a los procesos identitarios de la Patagonia durante el siglo XIX, en particular, a los efectos de la “Conquista del desierto”, el citado autor expone una vinculación directa entre la modernización del Estado Nacional a través de la ocupación de los territorios del sur y la modernización científica condensada en el museo. Al respecto, Livon-Grosman afirma:

Es difícil pensar que el museo como institución pudo mantenerse afuera de estas implicancias, especialmente porque [Francisco P.] Moreno propone una suerte de blanqueo moral; la Conquista es una consecuencia inevitable de las acciones de los indígenas, su destino. El museo es una manera de incorporarlos de una vez al futuro de la nación haciéndolos formar parte de un proyecto científico que los “fija” para siempre en un pasado remoto [...] El museo de ciencias naturales es una institución moderna que sólo dialoga con aquello que ha dejado de decir, verbigracia, los indígenas, constituyéndose como un manifestación, incluso una extensión, rígida y no dialéctica del estado-nación. (p. 127)

En el plano ficcional propuesto por *Bálsamo*, las translocación poética del museo reactiva este proceso de fronterización, con base en un dilema interior/subjetivo. Para la museóloga Verónica García cruzar los límites geográficos trazados entre el norte y el sur implicaba la posibilidad de conjurar sus pérdidas personales y de romper con un círculo de redundancias afectivas, sin embargo, esta búsqueda confronta con las heridas histórico-regionales sin duelo, lo que la protagonista define como el “derrotero de nuestros antepasados” (Aranzábal, 2015, p. 157), objetivado en los punzantes guarismos sobre la persecución y muerte de los pueblos originarios retratados en los vitrales del museo, dice: “Coyas 34.340 en 80 comunidades, tobas 32.639 en 76, chiriguano 23.680 en 69, mapuches 21.637 en 282, maticos 21.399 en 123, tehuelches 40 y tehuelches araucanizados... (*Viento*.)” (p. 162).

Así, podemos reconocer tres macrosecuencias dramatúrgicas que dan cuenta de esta fronterización subjetiva: primero, en los cuadros escénicos iniciales Verónica García explora los cuerpos y objetos de las exposiciones, los escaparates y archivos del museo. Es decir, examina los “contornos” de su encierro, estudiando la violencia del pterodonte para sobrevivir, el catálogo de objetos de guerra (boleadoras, hachas), o examinando el estatismo de los pájaros disecados en las vitrinas. Entonces, los bordes hallados son una específica conjugación de la muerte y el olvido, un inventario que le permite a la protagonista ratificar la imagen poética enunciada en la apertura de la obra: “La rigidez, progresiva. Comienza un día cualquiera y no para. Te vas transformando en una máscara y más tarde, en un objeto. Prosperidad y muerte...” (p. 157). En este punto, la fronterización oclusiva entre ella y su entorno comienza a materializarse.

Una segunda fase devela la paulatina integración o asimilación de la museóloga al museo, es decir, el objetivo de “prosperidad” que la empujó hacia ese territorio sureño la convierte en un objeto más de los anaqueles públicos. De este modo, a partir de la escena cuatro, se observa a Verónica García –vestida con la cofia de una novia antigua– jugando a las cartas, comiendo o teniendo sexo con

los cuerpos momificados del General de la Serna y el Cacique Cushamen. Su incorporación o mimetización fantástica al mundo de estas otredades históricas evidencia lo inquebrantable e innegociable del linde habitado, dice: “Tranquila, estamos caminando en el Infierno... cómo es que vine a parar acá... cómo es que vengo a parar acá todo el tiempo...” (p. 163).

En la tercera macrosecuencia, la protagonista es directamente fagocitada por el museo-frontera. Aquello de lo que ella huía, se repite en las relaciones con sus nuevos compañeros revividos. En efecto, a partir del cuadro seis y de las acciones dramáticas sucesivas, Verónica García, ahora como un miembro activo de ese espacio-otro en la que viven los “museificados”, asume en ese orden ficcional el rol de una mujer-trofeo que es disputada por las posiciones patriarcales del Cacique y el General. Por ejemplo, dicen:

ELLA: Un raro vacío. La sensación de estar sola... No viviría ni una semana más aquí...

GENERAL: Este es un país de hombres. (*Pausa.*) El que haya mujeres en estas reuniones puede ser tabú. (*Le vuelve a poner el collar*)

ELLA: Reconozco que este lugar salvó mi vida... Comer algo sin tener que cazarlo antes... (*Lo acaricia. Pausa.*)

GENERAL: No llevarás una relación seria con ese tipo [el cacique], ¿verdad? (*Pausa larga.*) Sos igual, igual a una lagartija.

ELLA: Tuve un sueño, alguien me perseguía... Yo iba con los indios y me hería... (p. 165)

En ese “país de hombres”, en esa frontera-museo donde los días se repiten, el rapto de la mujer por parte del indio tehuelche y la reacción violenta del militar que busca defender lo “suyo”, ubica a la protagonista en la iterativa representación femenina de la “cautiva” y/o de la “cuartelera”<sup>234</sup> del siglo XIX, una figura con reanimación hermenéutica en múltiples disciplinas artísticas y que, en este caso, obtiene un efecto de sentido particular: su cuerpo, ahora degollado, será patrimonio de los hombres y también de la institucionalidad histórica, pues su cabeza se integra a ese “tiempo acumulado detrás de los vidrios...” (p. 167).

Una pira intencionalmente diseñada con los objetos inflamables del museo es la última acción de Verónica García, entonces, al igual que en el texto dramático de Alsina, un fuego que consume a los vivos y muertos actúa como un punto bisagra en el devenir de lo reiterativo.

En esta abierta y dúctil estructura ficcional reconocemos los mecanismos dramaturgicos de una fronterización sobre los otros-interiores de la región

---

<sup>234</sup> La configuración de la cuartelera como mujer/frontera puede ser leído como otro relevante punto nodal entre las dramaturgias del norte y el sur argentinos, por ejemplo, a partir de las obras *Cruzar la frontera* de Jorge Accame y *Pasto verde* de Lilí Muñoz. Una introducción o estudio parcial de este eje puede hallarse en Tossi (2019c).

Patagonia, objetivados en la espacialidad angustiante e impermeable de este singular museo sureño y en la memoria herida de la protagonista. Por consiguiente, en esta obra, el museo es un ámbito subjetivado que devela una doble lectura, por un lado, es un lugar de conmemoración y de afianzamiento de una “tradicción selectiva” (Williams, 1997, p. 137), pues la autora convierte en “museables” a componentes dilemáticos de la historiografía patagónica, al resignificar las luchas de los pueblos originarios como fragmentos de los olvidos socio-jurídicos vigentes.

Por otro lado, el museo es un ámbito estratégico para teatralizar una lógica siniestra, dado que permite la metaficción de lo aciago contenido en lo cercano o familiar. Tal como indicamos en el análisis de *El sueño inmóvil*, los procesos de fronterización de los otros-interiores se configuran mediante componentes poético-trágicos. En el caso de *Bálsamo*, se refuerzan sus aires de familia con procedimientos ominosos, esto es:

[...] es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que “habiendo de permanecer secreto, se ha revelado”. Se trata, pues, de algo que fue familiar y ha llegado a resultar extraño, inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible. (Trías, 1984, p. 33)

Siguiendo los aportes teórico-estéticos que el filósofo Eugenio Trías establece a partir de la categorización freudiana, podemos reconocer las “transfiguraciones barrocas” (Wunenburger, 2008, p. 43) de lo fronterizo que Aranzábal representa en esta pieza, según sus claves siniestras.

Uno de los temas que constituyen el “inventario” ominoso descrito por Freud y revistado de manera exhaustiva por Trías es la aparición de un sujeto agorero que, básicamente, desencadena el proceso “reconocible” sobre aquello que debía mantenerse oculto. En efecto, la museóloga –así como El Marchante en *El sueño inmóvil*– actúa como una agorera, dado que su intromisión en el imperecedero orden institucional del museo despierta a lo “inhóspito” familiar: los cuerpos embalsamados del cacique y el general. Además, la integración o “sutura identitaria” (Hall, 2003, p. 20) de Verónica García a esa espacialidad no se efectúa –como ya demostramos– por diferenciación o distinción con lo instituido, por el contrario, se observa un proceso de mimetización radical entre ella y los momificados, provocando otro *gestus* siniestro: los sujetos “similares” o “los dobles” (Trías, 1984, p. 34), aquí observables en las identidades fantasmales como un modo de ser-para-otro.

Precisamente, las liminalidades entre lo animado e inanimado, o entre lo orgánico y lo inorgánico –también inventariado por Trías (pp. 34-35)– ratifican el cariz ominoso de esta estructura ficcional y provocan una resemantización de lo estático. En el museo-frontera lo inerte e inmodificable fagocita todo lo nuevo que pueda emerger y, por medio de este proceder, lo incorpora a su lógica obstruyente. Así, las partes de cuerpos humanos y de animales disecados (una colección de orejas derechas, de manos o pies, insectos y reptiles), junto con sus respectivos olores putrefactos, huesos u objetos icónicos (vinchas, armas, vestimentas, etc.), conforman una “reanimación hermenéutica” en código teatral de los algunos tópicos de esa memoria herida que aún se confunde con el presente. Por esto, las referencias históricas que *Bálsamo* habilita en el lector/espectador no se unifican en una interpretación refleja o mecanicista sobre las consecuencias de la “Conquista del desierto”, sus asociaciones estéticas promueven además una potencial revisita a las ominosidades de la última dictadura cívico-militar, es decir, a las otredades de los “desaparecidos” regionales, producto de las políticas del terrorismo de Estado que sistematizaron la persecución, tortura, desaparición forzada de personas durante el período 1976-1983.

En correlación con estos recursos, podemos referirnos a otro procedimiento poético-ominoso central en el análisis desarrollado: el tiempo de repetición sin diferencias, el retorno de lo mismo. Tal como señala Trías, la iteración o redundancia de lo mismo provoca un “efecto sobrenatural” (p. 34) que, entre otras posibilidades, despierta la condición de un horror acuciante. Esta sensación es la que vive Verónica García al cruzar la frontera sur y cohabitar con aquellas alteridades dolientes en el siniestro museo, el que –por el barroquismo de sus transfiguraciones– opera en esta instancia hermenéutica como una acepción patagónica y regionalizada de la Nación. Vale decir, *Bálsamo* gravita en torno a este componente imaginario, dado que la frontera sureña donde los días se repiten, según las reanimaciones de Aranzábal, se sustancia –por ejemplo– en la compulsión a la repetición de una forma masculina de poder que, de manera persistente, subsume a la protagonista en un ciclo sin fin, agobiante y lacerante, pues cuerpos vivos y muertes, activos o mutilados, aseveran de igual modo la premisa que define a la Argentina como “un país de hombres”.

En resumen, es factible reconocer a las “fronteras donde los días se repiten” como una representación imaginaria y geocrítica que anuda a las producciones dramatúrgicas de la Patagonia y el Noroeste argentinos, según sus específicos *loci* de enunciación históricos y poético-diferenciales. Los casos de *El sueño inmóvil* y *Bálsamo* exponen, entre otros factores, un modo comparable de fronterización identitaria, en la que el “país interior” y sus correspondientes otros-

interiores pueden dislocarse para dar cuenta de su heterogeneidad regional, intersubjetiva y comunitaria, sin reproducir los tradicionalistas esquemas de homogeneización cultural. En efecto, estas piezas teatrales se inscriben en las lógicas de las “contranarrativas de la nación” que Homi Bhabha ha definido, al aseverar que estos relatos “[...] continuamente evocan y borran sus fronteras totalizantes, tanto fácticas como conceptuales, alteran esas maniobras ideológicas a través de las cuales ‘las comunidades imaginadas’ reciben identidades esencialistas” (2002, p. 185). Así, los procedimientos trágicos, simbolistas y ominosos, desplegados sobre la rigidez histórica de estas fronteras periféricas contribuyen a los debates memorísticos y al extrañamiento de lo esencializado.

#### **4.3.2. CAMINO DE CORNISA Y EL OMBLIGO DEL SOL: LAS FRONTERAS ALQUÍMICO-MARAVILLOSAS**

La segunda configuración imaginaria sobre las fronteras interiores que, según nuestra casuística y clasificación, hemos categorizado en las dramaturgias de la Patagonia y del Noroeste argentinos (1983-2008) se define por la porosidad de sus bordes. En oposición a las “fronteras donde los días se repiten”, es decir, a la representación de los lindes oclusivos, impenetrables e iterativos, hallamos una translocación poética en la que las fronteras del otro-interior operan por su cualidad alquímica, puesto que los lugares y sujetos liminales obtienen en esas construcciones espacio-ficcionales la posibilidad de un intersticio o fisura maravillosa que habilita distintos contactos entre uno y otro lado.

Tal como adelantamos en la introducción de este sub-capítulo, la noción de una frontera “alquímico-maravillosa” ha sido elaborada por el dramaturgo e investigador Alejandro Finzi, quien, en una entrevista realizada por la crítica literaria Emilia Deffis de Calvo (2003), afirma:

El gran espacio de la frontera es, entonces, un espacio de intercambio, un espacio alquímico, donde se produce la maravilla. Eso no quiere decir que ese espacio de frontera sea un espacio confortable o porque sea maravilloso es un espacio redimido. No, es un espacio de conflicto. Pero es un espacio donde lo imaginario recobra absolutamente todas las causas perdidas y las recupera para la historia. (p. 5)

En el estudio nodal que desarrollamos, esta noción actúa como una estratégica figura geocrítica, la cual nos ayuda a interrogarnos sobre nuevas solidaridades poético-organizacionales entre las teatralidades del norte y del sur. Así, elaboramos una posible seriación entre las obras *Camino de cornisa* de Alejandro

Finzi y *El ombligo del sol* de Manuel Maccarini,<sup>235</sup> donde la figura de los *borders* alquímico-maravillosos mueve los “centros” y devela distintas contradicciones geoculturales, entonces, ambos escritores teatrales rediseñan –de manera tácita, sin un proyecto explícito que los reúna– los contornos imaginarios de las “causas perdidas” en sus respectivas fronteras.

*Camino de cornisa* de Alejandro Finzi es una pieza teatral escrita en el año 1986 y estrenada en la ciudad de Santa Fe en 1991, con dirección general de María Rosa Pfeiffer y las actuaciones de Laura Capocasa, Alejandra Digliodo, Juan Müller, Gustavo Capponi, Fernando Silvar y Marcela Cataldo. Si bien esta dramaturgia no ha sido puesta en escena por el grupo neuquino Río Vivo, podemos estimar que –por sus fundamentos de valor poético– dialoga de manera directa con la genealogía del “ciclo de obras patagónicas” desarrollado por el autor durante la década de 1990 y comentado en capítulos precedentes.

La estructura y organización textual de la obra responde a la forma constructiva de un acto único y cerrado (García Barrientos, 2012, p. 90). Según nuestra perspectiva de análisis, el texto está dividido en cinco macrosecuencias escénicas que afianzan su esquema diegético general.

Primero, la acción comienza con la vigilia de un joven soldado argentino del ejército dirigido por el general Julio A. Roca, durante la Conquista del Desierto. Es una situación dramática breve, sin diálogos, pero relevante en la estructura ficcional por su función, esto es, dar inicio al mecanismo narrativo de la prolepsis, desarrollada mediante un signo sonoro que anticipará a lo largo de la obra la aparición de un ser inhumano, alado y feroz. Segundo, se muestra la travesía de dos matrimonios burgueses y su chofer en un automóvil *Plymouth*, modelo 38, quienes viajan por la Patagonia desde Buenos Aires en el año 1942, con el fin de llegar a la ciudad de San Carlos de Bariloche para la reapertura de uno de los hoteles de mayor prestigio en Sudamérica, nos referimos al Llao Llao, un emblema de la oligarquía nacional. En esta secuencia, la acción –sin un conflicto determinante– está centrada en el creciente malestar físico de Isabel, frente a la ilusión de los hombres (Enrique y Eduardo) por llegar a su destino, con la pretensión de concretar sus negocios con los extranjeros que visitan el país en el contexto especulativo de la segunda guerra mundial. Tercero, se narra la imposibilidad de continuar el viaje por la rotura del motor del automóvil y por los permanentes actos de abuso de poder que los “señores” ejercen sobre el chofer. A

---

<sup>235</sup> Al igual que en la figura de las “fronteras donde los días se repiten”, a partir de los textos regionales mencionados anteriormente es factible conformar otros puntos nodales en relación con las fronteras “alquímico-maravilloso”. Su desarrollo podría ser motivo para una ampliación futura de este análisis poético.

su vez, la enfermedad de Isabel avanza sin explicación racional y se intensifican los indicios de la presencia aciaga del monstruo que dio inicio a la escena, esto último, mediante un efecto sonoro que es únicamente percibido por la mujer convaleciente. Cuarto, mientras los viajeros varados en aquella zona fronteriza que divide lo civilizatorio de la “nada”, sin poder continuar su romería, aparece Sebastián, un viejo soldado de las campañas militares del siglo XIX, quien – exiliado en el tiempo y portando un raído fusil *Rémington*– exige, bajo amenaza, que se cumpla la promesa del general Roca de entregar tierras patagónicas a los enrolados en la “Conquista del desierto”. Progresivamente, las incoherentes alusiones de Isabel sobre un ser peligroso y sanguinario que los acecha serán escuchadas por el chofer y Sebastián, conformando nuevas relaciones de oposición entre los personajes. El conflicto de esta secuencia se resuelve con el asesinato de Sebastián por parte de Enrique y Eduardo, como así también con la reparación del vehículo a través de una grotesca acción: el chofer coloca su ojo de vidrio en el motor del auto y, de ese modo, logran continuar su camino. Quinto, la escena presenta a sus protagonistas en la lejanía del camino y, a su vez, expone el punto final del arco proléptico desplegado, esto es, la metamorfosis de Isabel en el mítico *Pihuchén* –la serpiente alada de la cultura mapuche–, quien devora los restos del cadáver de Sebastián y, a través de este acto, lo revive y transforma en dicho ser bestial.

En función de las cinco macrosecuencias de acción descritas, podemos explicitar la translocación alquímico-maravillosa de los espacios fronterizos propuesta por Finzi, según sus específicos procedimientos poéticos.

En *Camino de cornisa*, al igual que en otras piezas dramáticas de este autor, los aires de familia con las fuentes poético-simbólicas son notorios y sistemáticos, ejes de interpretación que ya han sido explorados por los ensayos de José Luis Valenzuela (Cfr. Garrido, 2015a) y por los análisis comparados de Jorge Dubatti (2015). Esta filiación estilística profundiza los puntos nodales con las obras de Alsina y Aranzábal comentadas en la primera configuración de frontera, es decir, en lo que denominamos las “fronteras donde los días se repiten”. Sin embargo, en el texto de Finzi que estudiamos los procedimentales simbolistas utilizados producen disidencias semánticas respecto de los lindes de las otredades representadas, pues en este caso los confines construidos develan hibridaciones y conflictividades operativas. En otros términos, la “cornisa” diagramada por Finzi mediante recursos simbolistas es un espacio de fusión y de descubrimiento que pone en crisis los bordes oclusivos y, a su vez, conecta a sus orillas con aquello sobrenatural que “amenaza a lo real” (Roas, 2001, p. 9).



Para ahondar en la permeabilidad “maravillosa” de esta frontera interior-sur, revisaremos –tal como lo hicimos en el caso de las obras de Alsina y Aranzábal– los recursos simbolistas que tributan a favor de esta figuración.

Con semejanzas a los modelos literarios y teatrales de Maurice Maeterlinck, Finzi –un intelectual dedicado profesionalmente al estudio de las estéticas del siglo XIX<sup>236</sup>– actualiza el uso del símbolo como forma de articular lo empírico con lo inefable. De este modo, el símbolo se convierte en un puente o medio de religación con lo “otro” y promueve la experiencia que el filósofo Rudolf Otto denominó *mysterium tremendum* y *mysterium fascinans* (Dubatti, 2009, p. 155), esto es, el horror y la atracción como respuestas paralelas frente a la enunciación hierofánica. En *Camino de cornisa*, el símbolo se manifiesta en el proceso de metamorfosis del cuerpo de Isabel al cruzar aquella frontera interior. En este puntual artilugio dramático se condensa la representación imaginaria acotada como objeto de estudio.

Según Dubatti, la escena simbolista promueve situaciones de pasaje o conexión, de viaje o transformación desde el régimen empírico hacia la alteridad (p. 163). En efecto, en el caso que analizamos, el relato se sostiene en el periplo de estos antihéroes por los misteriosos confines de la Línea Sur rionegrina y en su correlativa metamorfosis, ya sea territorial, corporal o espiritual. A nivel de la intriga, sabemos que Isabel comienza a sentirse indispuesta (inicio de su mutación) al cruzar el Río Colorado, punto geográfico que marca la división interna de la Patagonia con el país-otro, un contorno que distingue la vieja nación de la Argentina recientemente “conquistada”. De este modo, el viaje es para Isabel un “rito de pasaje”, una ceremonia en la que vive en carne propia la zozobrantera leyenda del *Pihuchén*, contada por su padre desde niña, dice:

ISABEL: No, escóndanse. Está allí, ya nos ha descubierto, se confunde con el cielo, hasta que el cielo sea un solo pedazo gris y el sol se acabe hundiendo entre las huellas. Porque los caminos no tragan saliva, tragan tierra, y lo que vamos dejando atrás también se convierte en cielo, esos son los caminos del sur, me contaba papá, de tan largos se parecen al agua cuando sube la marea, en el mar. (Finzi, 2009, p. 25)

La figuración proléptica del *Pihuchén* opera, a lo largo de todo el desarrollo textual, como un “personaje-jeroglífico” (Dubatti, 2009, p. 167), cuya opacidad y latencia impone un tempo-ritmo singular en el armado del relato.

---

<sup>236</sup> Una huella discursiva ejemplar del interés estético de este autor por las poéticas del siglo XIX es su artículo: “Simbolismo, nuevas escrituras teatrales y adaptaciones”, véase: Finzi (2006).

Por consiguiente, la obra presenta una estructura sintáctica de la acción que remite a núcleos mítico-arquetípicos para elaborar su intriga, pero además – como podemos observar en la cita expuesta– dicho anclaje legendario está respaldado en la “belleza verbal” (p. 167). Este gesto estilístico es fundamentado por el propio autor cuando señala su convicción frente a la poesía teatral y, de ese modo, adviene un nuevo intercambio procedimental con el simbolismo. Al respecto, Finzi afirma:

Ese espacio lírico recupera, funda, instala el valor de un texto que no por ser teatral debe dejar de ser literario [...] Me he instalado en esa búsqueda, de modo que el teatro soporte, contenga, desarrolle la palabra poética, porque creo que el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía. No hay otra. (Deffis de Calvo, 2003, p. 7)

El abrigo lírico asignado a la palabra dramaturgica se articula, además, con una particular concepción del espacio sonoro en la escena y, en esto, radica la lúcida translocación de lugares-otros que Finzi poetiza. De hecho, en toda la producción dramaturgica finziana el lenguaje sonoro –en general, enunciado en “bellas” didascalias– participa activamente en la diégesis teatral por su preponderancia actancial. De manera puntual, en *Camino de cornisa*, el chillido agudo o el aletear del monstruo, la lejanía o cercanía del tren que subraya las connotaciones espaciales de la acción, el ritmo alterado del viento patagónico que rodea los personajes en distintos momentos de la trama, entre otros deícticos, hacen de la escena un puente para la enunciación de lo inefable u ocluido en ese mágico pero aterrador ámbito liminal. Entonces, la “alquimia sonora” contribuye a las instancias de pasaje antedichas, así como disuelve la imagen de una frontera interior cerrada e impermeable, pues lo que los personajes descubren, perciben y sienten sobre el espacio de otredad que transitan solo puede ser experimentado en esos contornos “fecundos” (p. 9).

Correlativamente con lo anterior, el simbolismo busca instaurar la lógica de lo visible al servicio de lo invisible (Dubatti, 2009, p. 166), y por esto, las obras de esta corriente elaboran distintos órdenes de referencialidad, entre otros, “lo fantástico-maravilloso” (Todorov, 2001, p. 75). Con este procedimiento, la escena logra un eficaz y notorio contraste con lo empírico o cotidiano, liberándolo de sus reglas mecánicas y favoreciendo la emergencia de lo sobrenatural.<sup>237</sup> Desde esta

---

<sup>237</sup> Todorov (2001) y Roas (2001; 2011) plantean una serie de clasificaciones respecto de las nociones de lo “fantástico” y lo “maravilloso”, fundadas en importantes similitudes y distinciones. Si bien nos apoyamos en sus teorizaciones, en el caso de la obra *Camino de cornisa*, la adscripción a un polo u otro de la vinculación con lo “sobrenatural” resulta, desde nuestro punto de vista, ambiguo, dado que en este

lógica, entendemos la transformación corporal de Isabel y la aparición anacrónica de Sebastián como vehículos de “opacidad” (Dubatti, 2009, p. 160), los que permiten activar en esta fronterización una serie de intersticios imaginarios. En esta porosidad gravitan, entre otros, los componentes de la sensorialidad telúrica y misteriosa de la Patagonia, el despojo de las individualidades pequeñas y olvidadas durante las campañas de estratificación territorial del país, las expropiaciones y los bordes acomodaticios de una Nación frívola, entre otros ideologemas.

En efecto, la condición alquímica de esta frontera, es decir, la permeabilidad entre lo maravillo/monstruoso y lo cotidiano/burgués, por un lado, las utopías pasadas y los olvidos presentes, por el otro, se expone en la relación corporal que los personajes mantienen con aquellos lindes. Por ejemplo, a lo largo de la obra –y de manera persistente– los “señores” Eduardo y Enrique, abogado y arquitecto respectivamente, ensayan discursiva y gestualmente cómo persuadirán a los grandes empresarios extranjeros para conseguir el éxito comercial anhelado. En esos comportamientos triviales subyace un *habitus* de elite que el autor remarca con distintas acciones, desde tomar vino y champagne francés en pleno camino desértico hasta el hostigamiento físico sobre el chofer, con alusiones despectivas a su condición de clase. Estas conductas corporales conviven con la metamorfosis de Isabel, estableciendo una extraña discordancia entre unos y otros. Por ende, frente a la transparente interiorización del *gestus* burgués en los cuerpos,<sup>238</sup> Finzi nos propone una apertura a lo sobrenatural a través de un cuerpo alado, voraz y sanguinario, que despierta cuando se roza una frontera olvidada; pero a su vez otorga a la acción cierta justicia poética, esto último, con la transformación de Sebastián en un nuevo ser.

La propiciación que la frontera ofrece a la lógica de opuestos-integrados puede extenderse, incluso, a la otredad de los objetos de la escena. Por un lado, hallamos el ya mencionado gesto grotesco de la pérdida del ojo de cristal del chofer y su posterior uso como un mágico instrumento de reparación del

---

texto no se puede valorar de manera efectiva el nivel de conflictividad entre lo real y lo sobrenatural, pues recordemos que la metamorfosis de Isabel se plantea como latencia a lo largo de la obra, solo se sustancia en el desenlace. Si los personajes admiten una explícita confrontación con lo imposible o si lo aceptan incorporándolo a su régimen de cotidianidad –es decir, criterios operativos para diferenciar lo fantástico de lo maravillo según los autores citados–, entonces, tal respuesta queda abierta en la obra que comentamos. No obstante, al poner en comparación estos procedimientos con otras dramaturgias de Finzi, podemos asociar sus estructuras ficcionales con lo maravilloso, incluso, en algunos casos, específicamente con lo “maravilloso cristiano” (Roas, 2011, p. 51), como puede leerse en su obra *Bairoletto y Germinal*.

<sup>238</sup> Recordemos que para Pierre Bourdieu (1988, p. 135) un *habitus* se define por los esquemas de acción y percepción que los cuerpos han interiorizado o naturalizado.

automóvil. Este “remedio de los inocentes” (Finzi, 2003, p. 6) es, paradójicamente, lo que resolverá el conflicto de los “señores”. Por otro lado, recordemos que el vehículo –un *Plymouth*, modelo 38– afianza el *habitus* de clase burguesa antes indicado, aunque subordinado a lo maravilloso que también lo transfigura. Así, el automóvil del inicio de la acción no será el mismo que retomará su viaje hacia el final de la obra, pues este objeto, un ícono de distinción social, con el que los personajes cruzan la frontera registra cierto “animismo” (Dubatti, 2009, p. 167) latente o inconcluso.

Por lo tanto, en *Camino de cornisa*, las fracciones oligárquicas responsables de la matanza de los pueblos mapuche y tehuelche con la despectiva “Conquista del desierto” y, décadas posteriores, siendo dirigentes activos del pensamiento ultraconservador que dirigió y avaló los distintos procesos dictatoriales del país, confrontan con una frontera que creían derrumbada.

En otro plano del mismo contraste, hallamos la fronterización entre la utopía del pasado y el olvido en el presente. En este sentido, con la aparición de Sebastián, un exiliado del tiempo moderno institucionalizado para la Nación del siglo XX, un “próximo-lejano” (Simmel, 2012, p. 26) que habita en ese *border*,<sup>239</sup> la confrontación entre ambos polos se objetiva. Por ejemplo, en una microsecuencia del relato, el perseverante soldado comparte con las mujeres (Ana e Isabel) su único pasatiempo: leer. De este modo, según él, ante la incansable tarea de cuidar su frontera, la lectura provoca que en la lengua fertilicen “hongos para conservar la memoria” (Finzi, 2009, p. 40). En ese marco, dicen:

ANA: “Libro de exiliado; llego con recelo a esta ciudad donde él me ha enviado. Lector amigo, ofrece una mano acogedora al viajero cansado, y no temas tener pudor de mí [...]

SEBASTIÁN: Continúe, siga, nomás, le va hacer bien, ya va a ver usted...

*Sebastián está abstraído, escuchando. Eduardo y, detrás de él, Enrique, se preparan para atacarlo.*

ANA: Apenas si se ven las letras. “No es la muerte lo que yo temo, es ese género de muerte deplorable. Sin el naufragio, la muerte sería para mí poca cosa. Es demasiado para quien cae tocado por la ley de la naturaleza o del hierro, poder reposar, expirando sobre la tierra, nuestro elemento; es demasiado, poder hacer recomendaciones a los prójimos y esperar una tumba, antes que ser fermento para los peces en el mar. ¿Por qué mi castigo lleva tras de sí a inocente...?”. (p. 40)

---

<sup>239</sup> Paralelamente, es una figura del otro-abyecto que podemos incluir en las categorizaciones del capítulo n° 2.

Sebastián es un hombre de palabra y un amante de la belleza de las palabras para subsistir en ese confin. Sostenido en su memoria activa y en su resistencia ética, aún espera el cumplimiento de una palabra-promesa realizada por un prócer del siglo XIX; es decir, busca o intenta que esa frontera del olvido – marcada por la elite terrateniente con sangre– no difumine su utopía de un país con “voluntad de otredad”. No obstante, reiteramos que esta fronterización no es oclusiva, pues la ficción le ofrece a este personaje una alteridad sucedánea, quizá, asociada a un cariz romántico por formarse a partir de una muerte redentora.

La representación geocrítica de la frontera alquímica planteada por Finzi en su translocación de los lugares-otros del sur nos permite, entre otras estrategias comparadas, anudar esta figura de lo fronterizo con las dramaturgias del NOA, tomando como objeto de estudio la obra de Manuel Maccarini<sup>240</sup> que hemos seleccionado para este punto nodal. En este caso, los lindes construidos en el plano dramaturgógico también se definen por su capacidad de hibridez, intercambio y acceso a lo maravilloso, aunque se acentúan sus contradicciones históricas.

*El ombligo del sol* se estrenó en el año 2004, en la ciudad de San Salvador de Jujuy, con las actuaciones de Sergio Díaz Fernández, Graciela Guzmán, Nilda Rossetto, Martín Calvo, Daniel Salcedo, Mariana Anachuri, Joaquín Cisterna y la dirección general del propio Maccarini. Este espectáculo, con producción del grupo CETyC (Centro de Estudios Teatrales y Cinematográficos), fue seleccionado por concurso para representar a la provincia de Jujuy en la XXI Fiesta Nacional del Teatro, organizada por el Instituto Nacional del Teatro en la ciudad de Buenos Aires en el año 2006.

Tal como demostramos en *Camino de cornisa*, la condición alquímico-maravillosa de la frontera no implica –siguiendo a Finzi (2003, p. 5)– un lugar

---

<sup>240</sup> Manuel Maccarini (Tucumán, 1948). Dramaturgo, director y docente teatral, ensayista y narrador. Comenzó su carrera artística en S. M. de Tucumán, durante los años '70, fase en la que escribió y estrenó sus primeras piezas teatrales: *Thermidor* y *La grieta y el pozo*. Se graduó como Director Escénico en 1979, en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires. Entre 1983/84 estudió folklore argentino con Félix Coluccio, un área de conocimiento que redundó en múltiples producciones dramáticas, escénicas y teóricas posteriores, por ejemplo, en su ensayo *Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino* (editado por el INT en 2006). Su sólida trayectoria profesional le permitió trabajar sistemáticamente como director, docente y dramaturgo en distintas zonas del país: CABA, La Plata, S. S. de Jujuy y S. F. del V. de Catamarca, siendo esta última ciudad su actual residencia. Entre otras numerosas producciones, ha escrito y/o estrenado: *El señor Vizcachón*; *La deuda*; *El english método*; *Fausto miseria*; *Siempre lloverá en algún lugar*; *El ombligo del sol*; *Pubis géminis*; *Aparición en Londres*, etc. Por sus creaciones teatrales ha recibido múltiples premios y distinciones, entre otros: Premio Nacional en la Segundo Bial de Obras Teatrales (1971); Premio Estrella de Mar al Mejor Espectáculo Unipersonal (1986); Distinción Honorífica “Iris Marga” por su trayectoria teatral (1994); Premio ARTEA 2012. Además, sus producciones han sido seleccionadas por concurso para participar en diversos festivales nacionales e internacionales.

redimido, sino un espacio estratégico para la puesta en escena de los conflictos de alteridad que allí se fundan. Con auxilio de las lógicas imaginarias, a las que Manuel Maccarini entiende como la “mayor defensa de los pueblos” (2014, p. 119), esta obra pone en crisis las disrupciones y aperturas de lo alquímico, esto último entendido como una acepción complementaria de la representación geocrítica que examinamos.

Las tensiones entre las dinámicas de entrecruzamiento y las necesarias estructuras de solidez de una frontera han sido, como señala Grimson (2003), un componente central en los estudios sobre las fronterizaciones. En correlación con estos debates, la dramaturgia de Maccarini expone –al igual que los antropólogos llamados “reforzadores de fronteras” (p. 18)– las desconfianzas sobre los multiculturalismos “bienintencionados”, en particular, aquellos que en pos de una integración de las distinciones reconstituyen para sus otredades nuevos esencialismos, bajo la idealización de espacios sin desigualdades ni jerarquizaciones. En este sentido, Grimson plantea:

No se trata, en absoluto, de hundirse en el pesimismo; se trata de comprender que no hay relato trascendente que enuncia una verdad acerca de algún destino de los vínculos entre los seres humanos. La utopía de la frontera se reconstituye entonces como imaginación que orienta los sentimientos y la acción hacia los otros, sin requerir, para ello pretensión de verdad. (p. 18).

Desde este punto de vista, *El ombligo del sol*, categorizado por el propio autor como un “juguete barroco travestido”, nos propone un mundo-otro ubicado en el imaginario Reino de Antarka, esto es, un territorio fronterizo, anacrónico y devastado precisamente por la porosidad de sus lindes. Del otro lado de ese borde está el occidental “ombligo del mundo” (p. 119), con su irremediable fuerza imperialista y arrasadora.

Con base en esta translocación poética, su estructura ficcional responde a un cronotopo específico: la carnavalización (Bajtín, 1994), según la ritualidad y los recursos estilísticos de la tradición puneña. Puntualmente, la obra se ordena en las dos fases empíricas que caracterizan a esta práctica: el desentierro y el entierro del *Pujllay*. Este marco de enunciación es definido con detalle en la introducción de la pieza, dice:

En la Quebrada de Humahuaca, como inicio de la festividad, se produce el "desentierro del carnaval". Una comparsa bullanguera, con diversos disfraces y máscaras, munidos de instrumentos musicales – cajas, bombos, charangos, queñas, sikuris, erkenchos– cantando

vidalas y bagualas, se encaminan hacia la montaña y en un lugar determinado, excavan el suelo para desenterrar al diablo (Zupay o Pujllay en otras regiones). Este acto trasgresor, que devuelve a la luz lo prohibido, inaugura la alegría. Durante nueve días reinará la desmesura: el diablo controla los actos humanos y el Pecado será la ley. (Maccarini, 2014, p. 120)

En la misma descripción, se señala un elemento relevante para comprender la reanimación hermenéutica de lo alquímico-fronterizo que alegamos, pues Maccarini agrega: “Pero este rito entraña una ruptura mayor, más allá de toda moral: la del espacio, pues el tiempo será único y las dimensiones de lo real y de lo desconocido han de mezclarse” (p. 120). La escisión de lo espacial y la fusión de lo distinto propiciadas por el carnaval<sup>241</sup> son, entonces, encuadres estratégicos para el desarrollo de la acción dramática de *El ombligo del sol* y de su noción de frontera-interior.

Así, este esquema diegético le permite a la obra capitalizar múltiples procedimientos poéticos asociados con la farsa-trágica<sup>242</sup> y la absurdidad, es decir, formas dramatúrgicas que contribuyen –tal como ejemplificaremos a continuación– a la utilización de recursos vinculados con el “mundo al revés” (Bajtín, 1994, p. 16), el *pathos* inquebrantable, el sinsentido y el pastiche. Paralelamente, la organización textual también se hace eco de esta interdiscursividad con lo mítico-popular, dado que sus 16 escenas, distribuidas en 3 cuadros dramáticos claramente notariados a favor de un relato crónico y cerrado (García Barrientos, 2012), se regulan mediante las secuenciaciones lógicas del desentierro y el entierro antedichas.

Por consiguiente, la acción inicia con la llegada a Antarka de la Princesa Kiskida, “un” joven que había dejado su nación para estudiar en el mundo moderno, con el fin de obtener su licenciatura en *Business Administration* (p. 123). Sin embargo, al igual que en *Camino de cornisa*, cruzar la frontera del

---

<sup>241</sup> La noción y contextualización de carnaval norteño propuesta por Maccarini como un paratexto preliminar dialoga con las definiciones planteadas por M. Bajtín sobre este proceso de la cultura popular, en particular, cuando afirma: “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial.” (1994, p. 13). Así, la hibridez y la alquimia que argumentamos poseen aires de familia con las imágenes grotescas conceptualizadas por Bajtín en la carnavalización, en tanto, se expresan a través de la fusión de lo cósmico, lo social y lo corporal (p. 23).

<sup>242</sup> Coincidimos con Claudia C. Alatorre (1994) en entender a la farsa como una histórica estructura teatral –consolidada en su fase medieval– que deviene en una forma poética intergenérica, fundada en un “proceso de simbolización o acción fársica” (pp. 112) que supone, por un lado, una subversión de lo real, por otro, una concepción de teatralidad ya estructurada. Entonces, la farsa puede intercambiar distintos constructos morfo-temáticos con la comedia, la tragedia, el melodrama, el drama de tesis, u otros. En correlación con estos aportes, para ahondar en las articulaciones entre la farsa, la tragedia y lo absurdo, véase: Bentley (1971, pp. 205-237).

nosotros/otros tuvo para este personaje un costo somático: su metamorfosis en una imagen grotesca de mujer, pues su mutación y pérdida de la autopercepción dan cuenta del proceso de alienación a la que fue sometido. Entonces, Kiskida deviene en un burdo varón travestido, sin identificación de género ni memoria de su tierra, a tal punto que no puede recordar su anterior vida como príncipe. Incluso, al retornar al viejo “ombligo” junto con su comadre, lo primero que percibe de aquel pasado extraviado es un efecto de desolación que lo/a impugna:

KISKIDA: ¿Qué ha pasado?... ¿Por qué hay tantas cruces, Malinche?

MALINCHE: Esos eran nuestros hombres, Alteza. Ahora son semillas de la memoria.

KISKIDA: ¿Y entonces... cómo vamos a entendernos con la tierra? [...]

MALINCHE: Alteza, cada Dios llega trayendo su Tiempo.

KISKIDA: ¿Pero el tiempo de qué Dios es este Tiempo que nos cambia Hombre por Cruz?

MALINCHE: Dicen que es el Tiempo de la Razón. (p. 121)

En suma, cruzar la frontera y habilitar sus operaciones alquímicas posee –en este constructo ficcional– un alto precio, dado que la feminización impuesta es una metáfora de los mecanismos eurocéntricos de colonización. En otros términos, la feminización que subyuga y cosifica a Kiskida es un efecto del control sobre los cuerpos ejercido por ese “tiempo de la razón”.<sup>243</sup>

En ese lado racional, blanco e individualista de la frontera el cuerpo se convierte en un socio legítimo, puesto que a través de él se negocian todas las desigualdades, estratificaciones y distinciones (políticas, económicas, geoculturales, sexuales o de género, etc.). Vale decir, frente al desmesurado solipsismo impuesto por la orilla global, el cuerpo deviene en “el otro más cercano”, un “espejo fraternal” que “ante la pérdida de la carne del mundo obliga al actor a apegarse a su cuerpo para darle carne a la existencia” (Le Breton, 2002, p. 91). Precisamente, *El ombligo del sol*, con atributos de una farsa-trágica, ahonda en ese imaginario de lo real subvertido y funesto, donde el cuerpo de Kiskida –azotado por el olvido y la negación del sí mismo– está inmerso en un dispositivo de poder que le demanda ciertos códigos de diferenciación y determinadas prácticas identitarias. Una consecuencia de este devenir subjetivo

---

<sup>243</sup> La mutación identitaria en general o la feminización del varón en particular despiertan múltiples asociaciones temáticas supranacionales. Por ejemplo, recuérdese la mutación identitaria del personaje Galy Gay en *Un hombre es un hombre* (1926) de B. Brecht, cuando por efecto de una determinada alienación/cosificación ese simple pescador deviene, sin mediación racional, en un “necesario” soldado inglés. A su vez, el recurso de feminización del varón como artilugio para la reproducción de un poder patriarcal podemos observarlo en la clásica escena del juego de las botas entre el criado Juan y Julia, en *La señorita Julia* (1888) de A. Strindberg.



es la representación de Kiskida como un “próximo-lejano” (Simmel, 2012, p. 26), en tanto figura de un otro-interior que no puede conjugar su propia nación.

Como un signo destinado a mostrar la capacidad de borrar o anular las formas de ser-otro que el “tiempo de la razón” tiene, la actual reina de Antarka y madre de Kiskida ha perdido la autonomía de su tierra. Este personaje, quizá en un gesto paródico que lo acerca al Segismundo calderoniano, se muestra confundido entre los sueños y la realidad, pues ella solo se ocupa de las triviales tareas asociadas a su jerarquía. Al imitar a un fantoche del *theatrum mundi* – aspecto que se conecta con la filiación barroca atribuida por Maccarini a este texto–, la Reina Pacha<sup>244</sup> colabora de manera involuntaria para que el Ministro Umo –“el supremo macho” (p. 119)– se apodere del gobierno y, finalmente, se honre la visión cristiana por encima de su legado inca.

En el marco de esta reinstitucionalización, el réditto de la carnavalesca metamorfosis de Kiskida es que, como “mujer”, puede ser objeto de intercambio a través del matrimonio y, de ese modo, fusionar el reino de Antarka con el reino de Akachuya, otra territorialidad en la que la alquimia fronteriza –o también llamada en la ficción “inmaculada transculturalidad” (p. 141)– ha causado la pérdida de su soberanía.

La epítasis o el nudo dramático del relato –textualizado en los cuadros 2 y 3– se focaliza en esta central y definitiva acción escénica, hasta su concreción marcada en un absurdo desenlace: el príncipe consorte es un muñeco de huesos crucificado. Para la obligatoria copulación, Kiskida es también crucificado/a –con semejanza a una imagen paródica de la muerte de Tupac Amaru– y, luego, castrado/a. Este final abrupto provoca en la Reina Pacha la anagnórisis del “sueño fierito” que, durante todo el desarrollo dramático, la acosaba como un urgente mensaje divino, esto último, también leído en función de una explícita intertextualidad paródica con la historia del declive del imperio inca.<sup>245</sup> Al respecto, dicen:

KISKIDA: Se me lanza a sembrar con la bolsa vacía... ¿Qué les diré a los míos en la hora de la cosecha? ¿Les diré: esto me han dado, esto me han hecho, éste es el amor del Dios de la Cruz y de la Espada? ¿Qué se busca en mí? ¿Me abrirán las carnes y hurgarán mis entrañas para ver cómo y por qué soy? ¡Muertecitos de Antarka, mis alforjas están llenas de preguntas...!

---

<sup>244</sup> En alusión a Pachamama o “madre tierra”.

<sup>245</sup> Aludimos al consabido sueño del Inca Huiracocha relatado por Garcilaso de la Vega, en el que el dios Viracocha le anunció la pérdida de su imperio. Sin embargo, en la cita teatral de la reina Pacha que ejemplificamos, ella cree –por el contrario– que tal sueño es el anuncio de un nuevo y exitoso imperio.

PACHA: (*De pronto reacciona.*) ¡Ñacay, ñacay, ñacay!... ¡Ay, el sueño fiero que he tenido!... Sí, ahora sé, recordándolo estoy... sí, sí... ¡Wuayna kusikuna!... Viniendo, viniendo está... Viracocha viniendo, la piel rojo como el Sol, viniendo de Oriente... en templos flotantes, lanzando truenos, haciendo relámpagos... ¡Wuyna kusikuna, preparen la fiesta... Ya viene, viniendo está Viracocha!... ¡Música, Eunucos, música...! (p. 145)

Junto a este final trágico, deviene el entierro del *Pujllay*, el último acto ejecutado por Kiskida en el camposanto de su tierra. El texto dramático cierra, precisamente, con un nuevo paratexto de Maccarini en el que se expone el sentido geocultural y poético de esta acción escénica:

Habiendo llegado el último día del Carnaval, la medida quedará restablecida con el entierro del Pujllay. Al atardecer, los festejantes se reúnen para confeccionar un muñeco con trapos viejos. Vomitando coplas y cantando vidalascas chayeras, han de trasladarlo sobre una angarilla a la fosa de su descanso. Allí, perfumados de albahaca, entre beberaje, lamentos y lloros, le dejarán abundante comida y chicha para que se haga la resurrección cíclica. Tapando con la tierra el pecado, las culpas serán olvidadas y desde ese momento, el orden deberá ser guardado. Pero al cabo de un año, con el retorno del desentierro, el Carnaval ha de resucitar para permitirlo todo: “¡Ya se ha muerto el carnaval! Ya lo llevan a enterrar. Échenle poquita tierra: ¡Qué se vuelva a levantar!” (copla anónima del Noroeste Argentino). (pp. 150-151)

De este modo, el “mundo al revés” (o subversión de lo estatuido a través de un mundo otro-maravilloso) se disuelve para dar lugar a la reposición de lo dado, aunque con la esperanza de una próxima revuelta catártica.

Mediante esta configuración dramatúrgica, podemos profundizar en otros procedimientos constructivos utilizados por *El ombligo del sol*. A los recursos de la farsa-trágica y de la absurdidad ya ejemplificados, creemos oportuno agregar otros componentes estratégicos en la translocación poética de este singular espacio fronterizo. La caracterización alquímica o, como denominó Maccarini, “barroca”<sup>246</sup> de estos *borders* y su correlativa representación de las otredades interiores que allí habitan, se afianzan a través de los siguientes elementos:

I) A diferencia de *Camino de cornisa*, donde los personajes transitan de manera geofísica por la frontera, en *El ombligo del sol* la “cornisa” es un constructo latente, solo objetivable mediante sus notorios efectos identitarios y

---

<sup>246</sup> Insistimos que este término no alude a una filiación objetiva con el barroco como movimiento histórico-artístico, tampoco asume dentro de su complejidad conceptual una posición estilística. Básicamente, indagamos en las posibles significaciones del paratexto nominativo que Maccarini asigna a su obra, esto es, “juguete barroco travestido”, y en los aires de familia que esta categoría proyecta en ciertas características: exceso o sobrecarga de imágenes e hipotextos, metaficción y travestimiento burlesco, entre otras.

políticos. La confrontación entre el reino de Antarka y las tierras del “tiempo de la razón” es la que permite materializar la fronterización analizada e inscribir al primero en un “mundo al revés”, en el cual, como señala Matthew Hodgart en su caracterización de estas formas dramáticas populares, podemos “descubrir jardines imaginarios con sapos de verdad en ellos” (1969, p. 11). Esta inversión del mundo devela sus aires de familia con la farsa, aunque en clara interrelación con la tragedia, pues la degradación fársica de los individuos (o *phaulos*) obtiene en esta pieza un reconocido *pathos* inquebrantable.

II) Esta fronterización es una apertura al sinsentido, por ende, en la estructura ficcional se reactivan distintos recursos de la absurdidad (Cfr. Esslim, 1966, pp. 301-237; Pellettieri, 1997, pp. 157-167). Algunos elementos que dan cuenta de esta filiación son, por ejemplo, la parodia a múltiples lógicas y discursos racionalistas (moda europea, historiografía, psicoanálisis, etc.); la vulnerable o inocua capacidad del lenguaje para representar al mundo, provocando lo que Eugene Ionesco (1965, p. 23) llamaba el estallido o paroxismo de la palabra; la apelación a la *suspense* de la forma para acrecentar la carencia de significaciones unívocas; la formulación de lo que podríamos entender como una “tesis absurdista” (Dubatti, 1990, p.119), según las apropiaciones latinoamericanas de esta corriente, entre otros.

III) De manera correlativa con estos aires de familia, la cualidad alquímico-maravillosa de la frontera ficcionalizada por Maccarini se refuerza –como ya indicamos– en la polifonía y en las prácticas intertextuales carnavalescas. Un modo de ejemplificar su pluralidad de voces es apelando al concepto de “travestimiento burlesco” de Gerard Genette, entendido como una transformación del régimen satírico, pues “reescribe un texto noble, conservando su ‘acción’, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su invención y su disposición), pero imponiéndole una elocución muy diferente, es decir, otro ‘estilo’...” (1989, p. 75). Desde este punto de vista, *El ombligo del sol* posee 13 injertos textuales citados que, sin modificar sus contenidos, reescriben locuciones de diccionarios, de edictos gubernamentales, de conocidas proposiciones en latín o inglés, de plegarias católicas utilizadas durante la colonización, de coplas en quechua o canciones populares de Palito Ortega, entre otros.

Para dar cuenta de este travestimiento burlesco como recurso-vector, nos interesa citar dos casos puntuales, primero, el permanente juego sinonímico que el autor expone en diversas situaciones dramáticas, al acentuar la primacía del significante sobre el significado que, como se sabe, ya había empleado como

estrategia discursiva el teatro del absurdo. Entonces, en este espacio fronterizo, la enunciación lexical adquiere el siguiente modismo:

*De pronto, por el camposanto llega el Ministro Umo, recogiendo huesos.*  
UMO: ¡Profanación! ¡Dejen los muertos en paz! ¡Herejes: bien enterrados sus hombres están por ladrones, mentirosos, sodomitas y caníbales! ¡Raza de víboras que será arrancada, descuajada, atropellada, cambiada, revuelta, amotinada, levantada, revelada, destruida, golpeada, saltada, exaltada, sobresaltada, asaltada, zambullida, sacudida, detonada, atronada, destrozada, desquiciada, dislocada, reventada, acongojada, convulsionada, explotada, estallada, estrellada, volada, desbordada, derrumbada, desplomada, rota, volteada, disturbada, demolida! (*Alza al Pujllay y lo devuelve a la apahceta*) ¡Son palabras de Dios! (Maccarini, 2014, pp. 122-123)

En este caso, el estallido de la palabra y el travestimiento burlesco ejercen sobre las raíces y derivaciones del término “cambio” u otro semema similar, provenientes del diccionario de la Real Academia Española. Idéntico recurso socarrón es el que se aplica a la resematización de “alquimia”:

UMO: (*Canta*) ¡Oh la alquimia!  
Presentarse bajo una nueva fase,  
globalizar, interculturalizar, transmutar,  
reducir, asimilar, naturalizar, absorber...  
¡Sanguis Agni!  
¡Menstrum Universal!  
¡Lapis Filosoforum! (p. 149)

Otro ejemplo de esta polifonía de frontera es la cita de textos fundacionales emitidos por la última dictadura cívico-militar. De manera puntual, en la escena del supuesto matrimonio de Kiskida, el Ministro Umo inaugura el “nuevo” territorio haciendo alusión al decreto de la frustrada “Ciudad del Impenetrable”, emitido por el gobierno del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional en el año 1976, en la provincia de Chaco. Dice:

UMO: ¡Ceremonia nupcial! (*Canta:*)  
¡Visto!:  
*Visto el objetivo Colonizador de la Conquista Espiritual;*  
*la derrota de la naturaleza salvaje;*  
*la vocación de grandeza*  
*y de protagonismo de esta Nación.*  
¡Y Considerando!:  
*la finalidad de construir*  
*mil años de gloria futura*  
*para el mundo occidental;*  
*y para concretar una América vigorosa*  
*a Cruz y Espada.*

En los términos de la fronterización alquímico-maravillosa que analizamos, el travestimiento burlesco aplicado a un texto fundacional de un *border* que la Nación ha imaginado como “impenetrable” –antónimo de alquimia– resulta hermenéuticamente estimulante por dos razones: primero, porque estas referencialidades histórico-políticas afianzan las interpretaciones sobre una “tesis absurdista” (Dubatti, 1990, p.119), entendida como un punto de tensión entre una tesis realista-social y una tesis nihilista o desintegradora; segundo, porque ironiza sobre la otredad de aquellos contornos del mapa del país-interior que, a pesar de sus derechos globalizantes, no han sido incorporados a las territorialidades “civilizadas”. Con sostén en estos recursos, *El ombligo del sol* visibiliza las contradicciones de la “utopía de un mundo diverso” (Segato, 2002, p. 241).

En consecuencia, por sus opciones tematólogicas y procedimentales, la figuración de las fronteras alquímico-maravillosas, según el punto nodal diseñado, se incorpora al conjunto de las representaciones geocríticas que la dramaturgia de la Patagonia y el Noroeste argentinos han imaginado sobre los lindes del país-interior y sobre sus correlativas otredades. En este caso, los *borders* exponen las conflictividades, desigualdades y estratificaciones de sus porosidades e intercambios.

Así, *Camino de cornisa* y *El ombligo del sol* –al igual que en las “fronteras donde los días se repiten”– participan de la economía de ficciones que irrigan los debates sobre las esencializaciones de los lugares y espacios regionales, haciendo foco en una “contranarrativa de lo nacional” (Bhabha, 2002, p. 185). En suma, si en las dramaturgias de *El sueño inmóvil* y *Bálsamo*, las fronterizaciones de la nación-interior se diagraman como campos de fuerza ominosos por su rigidez y capacidad de iteración, en esta segunda figura las fronteras –ahora permeables– despiertan otras interrogaciones y contradicciones culturales, por ejemplo: en la idealización de los espacios híbridos, qué posición identitaria se le asigna a ese “próximo-lejano” que –por diversas coyunturas históricas– no puede conjurar como “propia” ninguna tierra.

#### **4.4. REFLEXIONES DRAMATÚRGICAS SOBRE EL ESPACIO REGIONAL: UN DISCURSO CON VOLUNTAD DE OTREDAD**

En los apartados anteriores, hemos abordado –desde una perspectiva comparada– las representaciones “geocríticas” de las desertizaciones sociales y de las fronteras internas, con el propósito de indagar en determinadas coordenadas espaciales de la “voluntad de otredad” configurada en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008).

En esta última sección, nos interesa examinar otro plano de este eje analítico: los componentes “geopoéticos” que promueven nuevos puntos nodales entre las praxis dramatúrgicas de ambas regiones. Tal como lo explicitamos oportunamente, la noción de geopoética alude, según Michel Collot (2015, p. 70), al estudio de los vínculos entre las representaciones espaciales y las formas artístico-literarias, un campo relacional que designa una “poética” –entendida como la reflexión sobre las formas que modelan las figuraciones e imágenes de los lugares– y, a la vez, una *poiética*, esto es, una gnoseología sobre los vínculos que se establecen entre la creación artístico-literaria y los espacios.

Un modo de objetivar los aspectos geopoéticos en la casuística acotada es, por ejemplo, a través de los ensayos estéticos escritos por las/os autores teatrales del norte y del sur. En estas huellas discursivas se exponen los modos de “lugarizar” (Palermo, 2012) el pensamiento escénico y los procedimientos aplicados en el cruce de los imaginarios espaciales con las formas poético-teatrales elegidas para “habitar” ficcionalmente en ellos.

Asimismo, explorar en estas huellas discursivas nos permite comprender a la praxis dramatúrgica<sup>247</sup> como un producto cultural integrado a la praxis intelectual regional. Entonces, inscribimos a estos artefactos teóricos en las redes de la intelectualidad norteña y sureña por su capacidad para proyectar y dinamizar determinados sentidos sociales; puntualmente, en lo que respecta a esta investigación, estas textualidades manifiestan de manera explícita o implícita los intentos de corroer los esencialismos de otredad “provinciana” atribuida al teatro del interior.

Desde esta perspectiva, los estudios de Ana Teresa Martínez (2013) nos ofrecen algunas puertas de entrada a esta problematización, pues admiten la

---

<sup>247</sup> Es pertinente recordar que, tal como lo definimos en el capítulo 1, en esta instancia de la investigación la praxis dramatúrgica se sustancia en los textos dramáticos propiamente dichos y, además, en los textos teóricos o ensayos estéticos que reflexionan sobre la dramaturgia en sus zonas y flujos territoriales.

revisión de dos lineamientos críticos: primero, la construcción de lo “local” en la producción intelectual regional y, segundo, las connotaciones sobre la condición pueblerina o de provincianía con las que se categorizan a estas reflexiones desde posiciones centralizadas y sustancialistas.

La citada investigadora se ocupa de los investigadores-otros, es decir, de los escritos de provincia, periodistas de pueblo, autodidactas, maestros, curas u otros agentes que –en tanto “productores culturales” (Williams, 1994)– participan de manera activa en la elaboración, circulación y apropiación de bienes simbólicos, aunque sus producciones no logran acumular capitales específicos para transferir a las disputas culturales o no logran romper con la invisibilidad proveniente de su posición marginal (Martínez, 2013, p. 172). Para abordar estos problemas de mediación y sus correlativas tensiones territoriales, esta formulación teórica –en concordancia con lo planteado en nuestro concepto operativo de región teatral– propone pensar el centro y la periférica a partir de la categoría de *locus* diferencial, esto último entendido como un “espacio cualitativo de sentido práctico diferenciado, relacionado por una parte con las condiciones generales del trabajo intelectual y por otra parte con la historia particular de una experiencia” (pp. 179-180). En esta regionalidad cargada de distinciones culturales operativas, jerarquías distributivas, marcas y condicionamientos identitarios; en este espacio “balizado” (p. 174) por el ejercicio de un sentido práctico se entretajan los límites y las posibilidades del constructo “dramaturgia del interior”, así como su alteridad en los términos de “provincianía”. Esta condición de otredad activa miramientos específicos, dado que:

Esta dimensión limitante de la “provincianía”, por otra parte, no es la única a considerar. En primer lugar, porque no constituye una condena para el intelectual de provincia, sino una condición de vida cotidiana con la cual habérselas, en un doble sentido: lo que se tiene como posibilidad y aquello contra lo cual se puede trabajar objetiva y subjetivamente. Pero también porque provincianía es además un punto de mira y un punto de vista, un lugar *que el centro no ve y desde donde el centro no ve*. Analizar la producción de un autor extracéntrico es también descubrir por entre medio de su palabra *lo invisible para el centro*, es decir aquello que se desprende de la particularidad del lugar. (Martínez, 2013, p. 177)

Por consiguiente, la autora nos invita a reconstruir los múltiples y complejos puntos de mira y puntos de vista que un productor cultural “extracéntrico” genera en la dialéctica entre el pensamiento y la acción territorializados. De este modo, los ensayos estético-teatrales escritos por los dramaturgos de las regiones delimitadas ingresan a este campo de análisis, pues nos auxilian en el

reconocimiento de adscripciones, diferenciaciones y estratificaciones relacionadas con los constructos de otredad.

Para avanzar en este sentido, acotamos el estudio de casos al punto nodal formado por los siguientes textos: “Arte en las márgenes: centro y periferia” (2007) de Juan Carlos Moisés; “Embudo contra periferia u otra manera de oponer cultura crítica contra cultura acrítica” (2004) de Carlos M. Alsina; “Teatro y espacio social. Despejar el espacio, despojar al hombre” (2005) de Verónica Pérez Luna; “La esencia creativa del actor” (2008) de Hugo Aristimuño; “Espacio dramático y lengua regional” (1996) de Damián “Tito” Guerra; “Teatro argentino, una estética para el fin de siglo” (1992) de Alejandro Finzi. Frente a los múltiples trabajos del NOA y la Patagonia que podemos asociar a las “teorías empíricas de la producción”<sup>248</sup> (Féral, 2004, p. 22), la selección de estos 6 (seis) ensayos<sup>249</sup> se fundamenta en su particular cariz geopoético, caracterizado por una reflexión crítica sobre los constructos “espaciales” en la escena según dos vectores, a saber:

- I. El debate sobre el centro y la periferia: un *locus* con límites y posibilidades.
- II. Las relaciones entre espacio regional, lenguaje y escopicidad.

#### **4.4.1. EL DEBATE SOBRE EL CENTRO Y LA PERIFERIA: UN LOCUS CON LÍMITES Y POSIBILIDADES**

Entender a una región teatral como un *locus* poético-diferencial, fundado en la cartografía de un país móvil y en coacción con su historicidad, regulación administrativo-zonal y flujos o fuerzas nodales contribuye, entre otras contingencias, a disolver los debates esencialistas sobre el centro y la periferia; pues, ambas configuraciones son finalmente resultados de las prácticas significantes registradas en un determinado espacio cualitativo o “balizado”.

Si a lo largo de esta investigación hemos demostrado las acciones corrosivas de los textos dramáticos respecto de la periferización atribuida al otro-

---

<sup>248</sup> Para Féral, las “teorías empíricas de la producción” se componen por encuadres gnoseológicos que buscan explicar, fundamentar y proveer determinadas herramientas creativas, es decir, se ocupan de los procesos más que de los resultados. Así, estas reflexiones conceptuales aluden a métodos, técnicas o posicionamientos poético-intelectuales operativos respecto de quehacer artístico, generalmente escritas por los propios artistas.

<sup>249</sup> Los contenidos de los 6 (seis) ensayos serán, además, contrastados sucintamente con textos dramáticos de los mismos autores, puesto que nos interesa comprender las representaciones geopoéticas y, al mismo tiempo, entender cómo se traducen esas proposiciones conceptuales en procedimientos morfotemáticos.



interior, entonces, en esta instancia del desarrollo podemos focalizar en cómo determinadas conceptualizaciones dramatúrgico-regionales ratifican su condición de *locus* diferencial, expresada en una evidente “conciencia discursiva” (Giddens, 1995, p. 394) sobre los límites y las posibilidades de tal condición, esto último siguiendo las ideas precitadas de Ana Teresa Martínez.

En los trabajos reseñados de Alejandro Finzi (1992), Carlos M. Alsina (2004) y Juan Carlos Moisés<sup>250</sup> (2007) hallamos un diagnóstico operativo de las tensiones entre centro y periferia.

En primer lugar, los tres dramaturgos admiten las notorias jerarquizaciones comunitarias, las desigualdades productivas y los asimétricos procesos de legitimación que gravitan en torno a la “operación regionalista” (Heredia, 2007, p. 160), esto es, recordemos, el mecanismo de centrifugación de las diversidades de los espacios-otros impuesto en nuestra larga tradición intelectual y política.<sup>251</sup> Desde esta perspectiva, Finzi asevera: “La estética del teatro argentino de los últimos años del siglo, propone una cultura de olvidos y poderes que ciñen una mirada atrofiada sobre los movimientos artísticos del país” (1992, p. 56). Esta valoración –punto de llegada de una filosa diatriba– se fundamenta, por un lado, en el urgente requerimiento de un “teatro argentino” sostenido en una plural adscripción identitaria, lo cual conlleva a pensar en los “teatros argentinos” que proponen nuevas articulaciones entre las visiones etnocéntricas y las relaciones espectáculo/espectador territorializadas; por otro lado, en la gestación de formas teatrales que promuevan un “tejido multidireccional capaz de soportar las ilimitaciones endógenas” (p. 53) y diluyan las consabidas axiologías culturales.

Por consiguiente, los escritores referenciados coinciden en establecer con contundencia que las dicotomías centro/periferia no son definiciones geofísicas, es decir, no aluden necesariamente a una territorialidad jurídico-administrativa,

---

<sup>250</sup> Juan Carlos Moisés nació en el año 1954, en la ciudad de Sarmiento, Provincia de Chubut, donde ha residido durante décadas y ha ejercido la docencia en las áreas de literatura y teatro. Es dramaturgo, director teatral, poeta, narrador, dibujante e historietista. Durante la década de 1990 ha realizado múltiples trabajos teatrales, tanto en la escritura como en la dirección del grupo “Los Comedidosmediantes”. Algunas de sus producciones dramatúrgicas son *La vieja casa*; *Pintura viva*; *Muñecos, un cuento de locos*; *El tragaluz*; *Desesperando*; *La oscuridad*; entre otras. Estas producciones escénicas han sido estrenadas o reestrenadas en distintas zonas de la Patagonia y de otras regiones del país, a su vez, sus correspondientes montajes han sido seleccionados y distinguidos en Festivales Regionales y Nacional de Teatro. En particular, su obra *El tragaluz* ha sido premiada en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Tucumán en 1994 y ha participado en las muestras finales en el Teatro Nacional Cervantes. Asimismo, su profesión de poeta le ha permitido obtener premios y reconocimientos editoriales; por ejemplo, con tan sólo 25 años de edad algunos de sus poemas fueron publicados en la *Antología de la poesía argentina*, editado por Raúl Gustavo Aguirre en 1979. Posteriormente, sus creaciones líricas aparecen en *Poemas encontrados en un huevo*; *Ese otro buen poema*; *Querido Mundo*; *Animal teórico*, entre otros libros.

<sup>251</sup> Esta proposición ha sido argumentada y desarrollada en el capítulo 1.

aunque –claro está– el ejercicio del poder centralizado requiere de la institucionalización de ciertas zonas. Estos postulados dialogan, de manera tácita, con el problema de “escalas” (Martínez, 2013, p. 173) que las estratificaciones del “interior” conservan, pues, tal como alude el dramaturgo chubutense:

¿De qué hablamos cuando hablamos de centro y periferia? Si la respuesta tuviera que ver sólo con la geografía, a lo ya dicho podemos agregar que Buenos Aires es a una gran ciudad de provincia (Rosario, Córdoba), lo que una gran ciudad de provincia es a una ciudad de provincia, y una ciudad de provincia es a un pueblo de provincia lo que un pueblo de provincia es a un paraje de nuestro amplio territorio. Pero asimismo, cada centro tiene su propia periferia, porque no hay uno sino varios centros. (Moisés, 2007, p. 5)

Frente a la diversidad de escalas que deconstruyen lo binario de estas clasificaciones y ante la pluralidad radical de fenomenologías que las prácticas dramatúrgicas exponen como datos insoslayables, el *locus* de la “periferia” suma otro cariz: por ejemplo, para Carlos Alsina (2004, p. 5) implica un posicionamiento estético-subjetivo e ideológico, dado que se autoadscribe como un artista en la “orilla”, es decir, decide escribir y producir teatro desde la periferia, ya sea que su praxis se localice –como ha sucedido en los últimos 30 años– en Tucumán o en Milán.<sup>252</sup>

Estos sentidos prácticos atribuidos a las nociones de centro y periferia se estructuran a partir de una determina “base epistemológica” (Dubatti, 2009, p. 9), en la que también armonizan los supuestos y consideraciones de Finzi, Alsina y Moisés. Independientemente de las acepciones terminológicas formuladas, estos intelectuales regionales asocian y vinculan la escritura teatral con “el lugar de los oxidados rincones que luchan y resisten”, un espacio-otro que les permite responder a las centrifugaciones del “embudo” (Alsina, 2004, p. 2). Así, la tenacidad de un riguroso ejercicio imaginario y memorístico sobre lo “local”, la reconstrucción estética de sistemas expresivos marginados, la creación textual en la adversidad productiva u otros tópicos manifiestan los conflictos entre los “succionantes” y los “succionados”. En suma, estas reflexiones críticas se anudan en el concepto de “resistencia” poético-dramatúrgica, mediante el cual se puede corroer las estratificaciones de los folklorismos sustancialistas –o los dogmas de la “ley del coirón”, esto último parafraseando las ideas de la poeta Graciela Cros– y,

---

<sup>252</sup> Tal como hemos dado a conocer oportunamente, las prácticas profesionales de Carlos M. Alsina tienen, desde principios de la década de 1990, una doble territorialización: San Miguel de Tucumán y Milán, u otras ciudades de Italia en las que ha forjado un sistemático quehacer artístico como dramaturgo, director y docente. Los entrecruzamientos entre ambas regionalidades conforman lo que él llama su “orilla”.

al mismo tiempo, se puede advertir sobre las aperturas o los puntos de fuga que este *locus* promueve. O, como señala Finzi al retomar una proposición hegeliana, territorializar el teatro en “la conciencia de sí que es la conciencia del otro” (1992, p. 54).

En este nivel del análisis, es factible reconocer los “límites” y las “posibilidades” de estos constructos espaciales en las praxis dramatúrgicas regionales, pues en estos supuestos anidan configuraciones alternativas de la voluntad de otredad que hemos problematizado.

Las reflexiones de Moisés testifican la dialéctica de estos encuadres. Para el citado poeta, dramaturgo y director teatral chubutense, la Patagonia ha sido ubicada en múltiples cartografías culturales como una tierra marginal, vacía, descentrada, lejana y, por lo tanto, olvidada. Es decir, el extracto fiel de una “periferia”. Sin embargo, estos tópicos territoriales e imaginarios encierran para este autor una paradoja representacional, pues si bien la Patagonia es el “margen” de cierto centro, opera al mismo tiempo como el “centro” de muchos relatos y desvelos literarios, pictográficos, turísticos, paleontológicos, cinematográficos, etc. (Moisés, 2007, p. 6). En otros términos, es el centro de numerosas y eficaces plataformas simbólicas, por ejemplo, compendiadas en las figuraciones literarias que él recupera para demostrar que la Patagonia ha sido –por momentos– el centro narrativo en la literatura de Antoine de Saint-Exupéry, Fernando Pessoa, Herman Melville, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Sylvia Iparraguirre, Osvaldo Bayer y muchos otros escritores radicados en ambos lados de sus fronteras.

Con conciencia práctica y discursiva de los “límites” del *locus* periférico, los tres dramaturgos referenciados avanzan en la conceptualización de las “posibilidades”, al concordar en que desde el sentido práctico y diferencial de sus espacios vitales se puede, con notoria singularidad, “herir de belleza” al espectador (Alsina, 2004, p. 4). En esta dislocación de la periferia, ahora desligada de los esencialismos heredados y destinada a ser un potente constructo identitario, la resistencia poética reconocida como meta debe indagar –de manera lúdica– en sus imaginarios sociales y sistemas expresivos. Si “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” –dice Finzi (1992, p. 52) citando a Wittgenstein–, entonces, ampliar y capitalizar los procedimientos estético-dramatúrgicos que desplazan “bordes” constituye una eficaz estrategia geopoética. En síntesis, la periferia o la provincianía, ese “lugar que el centro no ve y desde donde el centro no ve” (Martínez, 2013, p. 177), exige un dúctil y creativo trabajo con el lenguaje habitado.

En el régimen de posibilidades que el *locus* periférico ofrece, los autores reseñados han creado dispositivos dramáticos que dan cuenta de cómo morar ese lenguaje/territorio. Para contrastar estos constructos geopoéticos con textos dramáticos, haremos una breve ejemplificación de dos casos de la región Patagonia: primero, los “espacios sonoros” que han signado de manera estructural a toda la producción teatral de Finzi; segundo, la resemantización textual de “la nada” diseñada por Moisés en su obra.

La escena finziana no diagrama espacios, los tararea. Desde la escritura de *Nocturno o el viento siempre hacia el sur* en 1981 –su primera obra teatral– y hasta sus creaciones contemporáneas, este autor ha rubricado en sus textos una didascalía que, por su organicidad y sistematicidad, sostiene y retroalimenta sus fundamentos de valor poético. En las decenas de piezas escritas, esta acotación se enuncia de distintos modos, por ejemplo: “Los decorados sonoros tienen, en el presente texto, un lugar preponderante: deben desarrollarse en todas sus posibilidades expresivas” o, simplemente: “Debe prestarse particular atención al decorado sonoro indicado a lo largo de la obra”. Así, en la dramaturgia de Finzi, los decorados sonoros devienen en un procedimiento poético-espacial estratégico, a través del cual los lectores/espectadores podemos “lugarizar” –entre otros– los territorios imaginarios del sur y sus contornos con el mundo. Desde este punto de vista y punto de mira o, mejor, desde este punto de escucha y punto oyente, lo sureño no es el mapa geofísico y estático de una periferia “reflejada” en una ficción, tampoco la cristalización de una lejanía o de un vacío como figuraciones de una otredad histórico-reproductiva; por el contrario, la Patagonia es un espacio cualitativo, móvil y balizado por prácticas significantes que, siguiendo el horizonte estético planteado por el autor, exige ser musicalizado o canturreado. En una entrevista, Finzi expone con claridad la función dramática de este recurso poético, dice:

Escribiendo teatro me realizo como músico. Soy un músico que no fue. Reconociendo un campo de influencias, doy a lo sonoro el mismo valor que tiene en el teatro del simbolismo<sup>253</sup> de fines del siglo XIX. Escribiendo teatro, escribo una partitura musical. [...] El sonido escénico es, por un lado, cromático, y por el otro, vehículo de la acción escénica. Quiero decir con esto que mi búsqueda no es la de una escritura decorativista para el despliegue del campo sonoro en el texto y en el espectáculo. En mi trabajo no hay pretexto atmosférico y climático en el desarrollo del campo sonoro. Hay una rítmica asimilable

---

<sup>253</sup> Recuérdese que en los estudios de caso desarrollado en los capítulos anteriores hemos abordado – desde distintas perspectivas– los aires de familia que las piezas de Finzi poseen con el simbolismo, como así también hemos reseñado la relevante función diegética que los espacios sonoros tienen en su estructura ficcional.

al gesto del actor y a la construcción de una progresión anecdótica. (Caputo, 2009, pp. 187-188)

En los términos precitados de Martínez (2013, p. 177), los espacios sonoros de Finzi son indicios de un *locus* periférico que, entre otras lecturas, expone aquello que queda invisibilizado para determinados “centros” y, desde este régimen de posibilidad, resiste a la folklorización u otras centrifugaciones. En síntesis, recuperando ciertas representaciones geocríticas ya comentadas en *Viejos hospitales*, *Chaneton* y *Camino de cornisa* podemos afirmar que el trinar del pájaro que, en el páramo urbano de una plaza pública, escolta a una madre con su hijo muerto en brazos; el viento patagónico que arrastra balas y voces de masacres políticas olvidadas; o los chillidos de una mítica bestia que acompaña los reclamos de reivindicaciones territoriales e identitarias del siglo XIX son, básicamente, algunas de las tonalidades y secuencias rítmicas de la partitura espacio-sonora con la que Finzi nos propone “habitar” el sur.

El segundo caso que nos permite explicar la desencialización de la Patagonia como periferia y, por oposición, componer un *locus* periférico que refracte de manera compleja sus límites y posibilidades es la noción de “la nada” planteada por Juan Carlos Moisés en su ensayo y, al mismo tiempo, localizable como figura de otredad-espacial en su dramaturgia.

En su reflexión sobre las márgenes del centro y la periferia, Moisés –al igual que Finzi y Alsina– confía en la palabra poética y en sus correlativos despliegues imaginarios para dar cuenta de los puntos de fuga sobre lo naturalizado. En relación con estas ideas, afirma:

No menos paradójico es pensar en la abundancia de soledad y de silencio que hay en las mesetas centrales, en las pampas desérticas, en las costas de resecos acantilados. Suele pensarse que en la *periferia* no pasa nada, pero eso que pasa, la *nada*, también es materia expresiva. La *nada* de nuestros parajes pude verla en la literatura de Samuel Beckett y particularmente en su teatro. Y en un juego de ficción y realidad, el silencio de los trabajadores rurales de la Patagonia, que desde la ruta se los ve recorrer a caballo leguas y leguas de campo cada día, es el silencio de los personajes de Beckett, y también es su *nada*. Son temas de la tierra y también del hombre, que podemos reconocer en nuestra región o en otra; en otro país, y acaso en el centro de la alguna metrópoli superpoblada de estos tiempos. (Moisés, 2007, p. 12)

Resemantizar a la periferia en los términos de “la nada” es, claramente, un ejercicio de dislocación y translocación poético que, como ya se dijo, intenta –al

mismo tiempo que denuncia las desigualdades productivas– diluir los sustancialismos de la “operación regionalista” (Heredia, 2007, p. 160).

Esta configuración geopoética también se traduce en determinadas representaciones geocríticas, las que se observan en la dramaturgia de *El tragaluz* (1994) y *Desesperando* (1997), entre otras piezas de Moisés. A los efectos de ejemplificar cómo este sentido práctico sobre lo periférico deviene en un procedimiento escénico, optamos por mencionar algunos aspectos de la obra *La oscuridad*.

La mencionada obra teatral se estrena en la ciudad de Comodoro Rivadavia en el año 2002, con dirección general de Cecilia Perea y las actuaciones de Silvia Araujo, Gabriel Murphy, Ana Silvia Leiva y Cecilia Ángel. El texto de *La oscuridad* está organizado en cuatro macrosecuencias dramáticas, cuyo desarrollo –con base en los procedimientos absurdistas– se estructura en la potencialidad de una situación inicial y en un conflicto estático. Puntualmente, estas instancias de acción se fundan en el irracional cruce de tres personajes que, siguiendo las acepciones de Simmel (2012) ya comentadas, pueden leerse como otros de los “próximos-lejanos” que moran las superficies sureñas. Aludimos al encuentro entre Pejcek –un joven marinero– que ha quedado solo en su barco y anhela recorrer las visibles pero distantes montañas; Ceferino, un anciano ciego que ha perdido el rumbo camino a una cena familiar y, por último, una mujer que arrastra sus valijas, triste y sin horizontes, pero con un objetivo claro: hallar a su hijo. Cada uno de estos personajes muestra distintas fisonomías del desasosiego que les genera el hábitat de “la nada”, del olvido y del destierro, ya sea a través del cariz ominoso que les despierta la presencia del mar –lugar donde yace el cuerpo del hijo “desaparecido”– o por la cerrazón de la ceguera. De este modo, la dramaturgia de Moisés nos propone una refracción de esos vacíos mediante una “tesis absurdista” (Dubatti, 1990, p. 119): la supervivencia de los que habitan en ningún lugar, una notoria translocación poética de “la nada”. En un texto preliminar de la obra comentada, el autor define tematológicamente este espacio-nada diciendo:

Si la oscuridad no estuviera en el centro de las vidas de los personajes, se diría que la oscuridad es un lugar. Acaso lo sea ese tablón de madera –rampa o puente– suspendido sobre las aguas profunda del mar, donde nada o todo puede ocurrir. No es más, pero tampoco menos, que un lugar precario, una especie de no lugar, donde la voz de estos personajes derrotados se confunde con la voz del mar, con las fuertes olas que rompen, cavan y desgarran, una vez más, el cuerpo de la tragedia que se obstina en resistir el paso del tiempo y de la memoria. (Moisés, 2013, p. 89)

Este “lugar practicado” (De Certeau, 2000, p. 129) y concebido como un espacio-otro metaforiza a los márgenes del exilio, entre otros posibles campos semánticos. Desde esta perspectiva, el exilio es “oscuridad” situada, vale decir, un “predicado extraño” (Ricoeur, 2006, p. 202) que se funda en las huellas memorísticas de un hijo expropiado y en las sombrías rememoraciones de la tortura, como así también en la angustia causada por la ceguera, o en la lobreguez de una utopía mutilada. Además, en la deriva de sentidos propiciados por este recurso, la periferia compuesta reanima ciertos tópicos territoriales de la Patagonia, por ejemplo, ante la zozobra que la región le provoca al marinero, el ciego Ceferino responde: “Esta tierra es también como el mar. Uno anda y anda y la tierra sigue. No hay olas que suban y bajen, pero hay cerros. Están pulidos por el viento. Suaves como el cuerpo de una mujer...” (Moisés, 2013, p.104).

En lo indeterminado de esta espacialidad, el exilio –mediante el procedimiento de “resonancia” descrito por Ricoeur (2006, p. 201)– puede relacionarse con otros predicados extraños, pensados como ecos que repercuten en el reservorio de imágenes patagónicas del lector/espectador, nos referimos a la imagen de “habitar” en una tierra que es un mar por su infinita extensión y misterios; una tierra inmóvil pero que a la vez erotiza y que se proyecta hasta “la nada”; o también, una tierra tan real como fantástica que permite un andar errante y sin fin.

A pesar de las tribulaciones y los “límites” por las que transitan estos personajes, la nada construida por Moisés les genera –en el desenlace estructural del relato absurdista– una “posibilidad”, por lo tanto, Ceferino regresa a su camino; el joven marinero abandona el barco que lo retenía, cruza la “rampa-frontera” e inicia su trayecto por tierra hacia el anhelado horizonte y, finalmente, la mujer logra zarpar hacia el mar que, de manera político-alegórica,<sup>254</sup> esconde el cuerpo de su hijo desaparecido. Entonces, el espacio-nada de *La oscuridad* opera por “abundancia”, tal como lo adjetiva el dramaturgo en su ensayo estético; es un predicado extraño que resemantiza vacíos geográficos e histórico-subjetivos y, a su vez, plantea una síntesis entre lo periférico –figurado en las imágenes geofísicas de la Patagonia– y aquello reconocido como centro.

---

<sup>254</sup> De algún modo, en esta acción emerge la imagen de los llamados “vuelos de la muerte”, esto es, la ominosa técnica del terrorismo de Estado para hacer “desaparecer” los cuerpos arrojándolos en el Río de la Plata o en aguas marítimas.

#### 4.4.2. LAS RELACIONES ENTRE ESPACIO REGIONAL, LENGUAJE Y ESCOPICIDAD

La experimentación dramatúrgica sobre los límites y las posibilidades del *locus* diferencial expuesto ha optado, como ya argumentamos, por una poetización de los espacios regionales enunciada desde posicionamientos críticos sobre la cosificación de los territorios teatrales. Mediante estas indagaciones, la/os dramaturgos que estudiamos han desarrollado diversos procedimientos para que la periferia o la provincianía, ese “lugar que el centro no ve y desde donde el centro no ve” (Martínez, 2013, p. 177), quiebre sus perímetros prefijados y, además, faculte instancias superadoras del trabajo con el lenguaje habitado.

Los ensayos seleccionados muestran, además de lo ya reseñado, precisiones sobre cómo traducir en recursos dramatúrgicos y escénicos estas revisiones intelectuales y nocionales. De este modo, las citadas reflexiones estéticas de Hugo Aristimuño (2008), Damián “Tito” Guerra (1996) y Verónica Pérez Luna (2005) ejercen como huellas discursivas de esta labor técnico-procedimental, por ejemplo, observable en tres vectores: la capacidad diegética del espacio, la función del actor como un *scriptor* y las experimentaciones sobre los regímenes escópicos de las espacialidades.

A partir de nuestro trabajo de campo<sup>255</sup> y del texto ensayístico referenciado, podemos inferir en la obra de Hugo Aristimuño<sup>256</sup> una determinada concepción de la dramaturgia en relación con el espacio y el rol del actor. Su noción de teatro posee una evidente intertextualidad con los postulados de la creación colectiva latinoamericana, en especial con las conceptualizaciones del director y

---

<sup>255</sup> Entre los años 2011 y 2014, conjuntamente con un equipo de investigadores de la Universidad Nacional de Río Negro, realizamos distintas visitas a los archivos personales de Aristimuño, como así también organizamos entrevistas y talleres formativos que nos permiten ampliar y contrastar las formulaciones teóricas del citado artista.

<sup>256</sup> Hugo Aristimuño (1952, Entre Ríos) es dramaturgo, director teatral, músico y arquitecto, radicado desde hace más de treinta años en la Patagonia, siendo la ciudad de Viedma su actual lugar de residencia. Desde su rol de coordinador/director ha elaborado múltiples obras teatrales que responden al concepto “dramaturgia de director” o “dramaturgia de grupo”, en especial, con “Teatro del viento”, uno de los colectivos escénicos más importantes de la Patagonia, dirigido por Aristimuño desde mediados de 1980. Las creaciones del mencionado teatrasta han realizado numerosas giras nacionales (Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mar del Plata) e internacionales (México, Egipto, Francia, España, Perú y Venezuela), con obras tales como: *Hay cosas que no se dicen*; *Marí Marí Huinca*; *Aqueronte*; *Alma de maíz*; *Amares*; *Siempresombra*; *Un ángel de nariz roja*; *Resuellos del viento... ¿Dónde estás Bairoleto?*; *Conspiración celestial*; *Un ángel extraviado*; *Ananké*; *Un ángel de voz dura... una historia del Che*; entre otras. Al mismo tiempo, estas piezas teatrales han sido objeto de numerosos auspicios, menciones y premios regionales, nacionales e internacionales, por ejemplo: Premio del Festival de Teatro Experimental de El Cairo, Egipto; Premio del Festival de Teatro de Guadalajara, México; Distinción del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y de la Legislatura y el Poder Ejecutivo de la Provincia de Río Negro, entre otros.



dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, para quien el teatro –al igual que para Aristimuño– se define como un “acontecimiento” entre el actor y el público a través de un espectáculo; un acontecer objetivamente territorializado e interdiscursivo por su vinculación con otras prácticas sociopolíticas, geoculturales y artísticas. Este entretejido estético forja determinados modos de producción, los que a su vez implican determinados modos de percepción, al dar privilegio a una percepción “participativa” y transformadora por encima de una percepción “convencional” y reproductiva, esto último según las premisas de Buenaventura (Cfr. 2005; 2008).

Así, ingresa al proceso creativo gestado por Aristimuño la noción de “percepción”, una herramienta teórica y técnica que se extiende a su visión del actor y de la dramaturgia. En efecto, desde sus creaciones escénicas en los años ‘80, Aristimuño ha entendido al actor como un sujeto “situado” en un determinado contexto sociocultural y con competencias narrativas, es decir, no concibe al actor como un “encarnador” de una idea-texto (Fischer-Lichte, 2011, p. 161), sino como un *scriptor*.<sup>257</sup> Al respecto, en un artículo periodístico del año 1987, el teatrista afirma:

Estamos trabajando mucho con la improvisación, que dentro de la dialéctica del juego del director-actor es la antítesis de los planes del director. Esto es importante porque antes el actor estaba sometido a la tiranía de un texto, después a la tiranía del director. Nosotros tratamos de revertir esto porque yo soy uno más trabajando como coordinador.<sup>258</sup> Y los actores tienen la improvisación como elemento de oposición a mi composición. (Aristimuño, Diario *Río Negro*, 15/09/1987, s/p)

Estas ideas, expuestas a mediados de los años ‘80, logran sistematizarse en etapas creativas posteriores, especialmente a través de una obra teatral bisagra: *Alma de maíz* (1991), una creación de Aristimuño y de Luisa Calcumil, en la que se articulan elementos identitarios de la cultura mapuche con las bases procedimentales y estéticas de la antropología teatral de Eugenio Barba. En función de este desarrollo, durante los primeros años de la década de 1990,

---

<sup>257</sup> Si bien Aristimuño no utiliza esta noción en sus ensayos o testimonios periodísticos, apelamos a este término en latín para establecer una modalidad-otra de la competencia escritural y diegética del actor en el proceso creativo planteado.

<sup>258</sup> La metodología descrita por Aristimuño busca diferenciarse de la función dominante del director, aquel que la tradición del teatro moderno europeo había asignado como un “autor del espectáculo”. Para materializar esta distinción operativa, propone la figura del “coordinador”, el cual se define como un “constructor de relaciones” entre los diversos agentes y planos de creación/producción del acontecimiento. Al respecto, dice: “Los actores son también autores y el coordinador, más que poner en escena, construye relaciones, organiza la obra que terminará siendo un resultado del grupo...” (2008, p. 42).

Aristimuño escribe el ensayo seleccionado como estudio de caso.<sup>259</sup> En esta formulación, el teatrista rionegrino ratifica su ideal de un actor/*scriptor* “situado” en una puntual territorialidad sociocultural y con singulares competencias narrativas, pero avanza en su acepción técnica de lo perceptivo y en su sistematización metodológica sobre el trabajo del actor en un “saber sensorial-integral”. El saber sensorial-integral del actor/*scriptor* se impone frente a los saberes acumulativos y/o estructurales que cercenan sus competencias estéticas, esto último sin negar la necesaria rigurosidad en su formación intelectual. Es decir, para Aristimuño, el saber sensorial-integral

[...] está allí, latente, guardado en nuestra memoria genética o biosomática, a la espera del estímulo que rompa los límites que cada actor, que cada historia individual le ha puesto. Es el saber de nuestra gente “paisana”, lleno de una percepción sensorial que les permite comunicarse de una manera distinta con el mundo que los rodea. (Aristimuño, 2008, p. 41)

La conducta creativa del actor no se remite al reservorio de una cadena de estímulos sensoriales diversos, por el contrario busca propiciar –y aquí radica el sostén del entrenamiento/formación de este agente integral– una “lucha orgánica” que le permita desarticular una realidad fragmentada entre lo mágico y lo cotidiano (p. 42), como así también lograr un discernimiento que se traduzca en comportamientos sígnicos potentes, expuestos en una singular espacialidad. Por consiguiente, Aristimuño reanima de los aportes barbeanos dos instancias metodológicas: a) una “instancia pre-expresiva”, orientada a la experimentación y capitalización orgánica de herramientas escénicas, con el fin de redescubrir y luego combinar en el “espacio” diversos recursos; b) una “instancia expresiva”, focalizada en la creación de estructuras escénicas sólidas, a partir de los numerosos recursos sensoriales investigados en la fase anterior y de los grados de emotividad resultantes de la relación actor/coordinador (p. 45). De este modo, el actor/*scriptor* asume una función diegética en la escritura escénica que, rápidamente, se diferencia de la literatura dramática tradicional o de lo que entendemos como una dramaturgia de gabinete.

En función de estos avances técnicos y poéticos, Aristimuño –en sus distintas fases artísticas– ha experimentado sobre la escritura del actor en el espacio, siendo este particular sistema sígnico el nudo de la urdimbre textual sobre la que trabaja el actor/*scriptor* y el director/coordinador. En este sentido, y

---

<sup>259</sup> Si bien el texto fue escrito en el año 1992, utilizamos la versión de 2008, editada por la revista *El camarote*.

siguiendo las premisas de Eugenio Barba (1990) ya expuestas,<sup>260</sup> lo dramático es definido como un “texto-tejido”, esto es, recordemos, una recuperación etimológica de los términos *drama/ergon*: el trabajo de las acciones. Por lo tanto, el entramado dramático es una labor que no le compete de forma exclusiva a un autor individualizado, sino que es resultado de un proceso creativo grupal, a través de la experimentación procedimental y estética de la voz, el cuerpo, la palabra, la luz, la música y otros sistemas utilizados para la “concatenación” y la “simultaneidad” de las acciones operantes (Barba, 1990, p. 296), articulados –según la visión estética de Aristimuño– en un “espacio”.

De este modo, los ejes actor/texto/espacio son los lineamientos poéticos sobre los que se estructuran las obras del citado creador. De hecho, tomando como referencia los indicios examinados en sus ensayos, discursos periodísticos y montajes teatrales documentados, podemos inferir que la puesta en diálogo de los tres ejes mencionados se condensan en un recurso central: la proxemia teatral.

Para Aristimuño, lo proxémico<sup>261</sup> en escena implica el desarrollo de una conciencia orgánica de los flujos espaciales, de sus volumetrías y direcciones, sus fuerzas y trazabilidades, con el fin de construir “partituras corporales” que proyectan entes ficcionales alternativos. Así, el actor escribe en el espacio mediante sus esquemas psicofísicos y, desde esta plataforma diegética, promueve nuevos constructos discursivos e imaginarios.

Estas particulares indagaciones técnico-estéticas y narrativas pueden observarse –entre otros múltiples montajes y producciones dramáticas del citado artista– en los encuadres proxémicos de la obra *Dibaxu* del año 1998. Esta creación escénica toma como base hipotextual el poemario<sup>262</sup> homónimo de Juan Gelman, escrito en 1983. *Dibaxu*, cuya traducción del sefaradí remite al adverbio “debajo”, indaga en lo más profundo o subterráneo de la relación del sujeto con la lengua, es decir, en aquella palabra que arde “debajo” de la voz. Entonces, desde su título es factible reconocer una determinada trazabilidad poético-espacial que, evidentemente, impacta en la vinculación de los cuerpos con el espacio. Este dato se consustancia en el formato de escritura que Aristimuño ha optado para la publicación de esta dramaturgia (Cfr. Tossi, 2015), pues las notaciones dramáticas del texto editado enuncian –de manera prioritaria– los flujos proxémicos y las partituras corporales de los actuantes en el desarrollo del “texto-

---

<sup>260</sup> Hemos desarrollado los conceptos de Barba sobre la dramaturgia en el apartado 1.3.1.

<sup>261</sup> Recuérdese que Aristimuño es, además de dramaturgo y director, arquitecto profesional. Por lo tanto, su dominio de instrumentos sobre lo proxémico está ligado –junto con las técnicas de Barba– a la mencionada disciplina.

<sup>262</sup> Este libro bilingüe está compuesto por 29 poemas, escritos en sefaradí y en castellano moderno.

tejido”. Respecto de esta postura, resulta esclarecedor el paratexto posliminar que el teatrista incorpora en la mencionada publicación, dice:

Las acotaciones que figuran en el texto son resultados específicos del proceso de investigación escénica realizado con los actores-bailarines y asistentes técnicos, de acuerdo a la concepción de las múltiples dramaturgias que conforman la estructura lógico-sensorial del tejido escénico. Las imágenes, la iluminación, las acciones, los objetos, el sonido, el espacio escénico, etc. se manifiestan con su lenguaje específico y poseen una jerarquía similar al texto escrito, estableciendo una retroalimentación dinámica y permanente entre sí. Por ello, en caso de utilizar estos textos para una nueva puesta en escena, se deberá desestimar la repetición de estas acotaciones que sólo pasarán a ser indicios dramáticos para construir un nuevo universo particular para los sentidos creativos del actor y del espectador. (Aristimuño, 2015, p. 140)

En las coordenadas noroesteñas de este punto nodal, hallamos otros planos de la función espacial otorgada a la dramaturgia, los que dialogan de manera tácita con las “bases epistemológicas” (Dubatti, 2009, p. 9) que poseen los procedimientos formulados por Aristimuño.

Mientras el creador rionegrino focaliza –junto a otros recursos– en la potencialidad diegética de lo proxémico-teatral, la dramaturga y directora tucumana Verónica Pérez Luna<sup>263</sup> y su grupo “Manojo de Calles” han formalizado una profusa experimentación sobre las relaciones entre espacio y escopacidad. Una manera de ejemplificar estas proposiciones poéticas es concentrándonos en el ensayo “Teatro y espacio social. Despejar el espacio, despojar al hombre”, publicado por Pérez Luna en el año 2005. Este texto resume algunos de los fundamentos de su investigación sobre las intervenciones escénicas en los espacios públicos y, al mismo tiempo, expone un plan que busca la impugnación a determinados “puntos de vista” o “puntos de mira”, nos referimos al llamado Proyecto “Fuera de foco”.

---

<sup>263</sup> Verónica Pérez Luna (Tucumán, 1966). Directora teatral, dramaturga, actriz y Licenciada en Teatro egresada de la Universidad Nacional de Tucumán, centro académico en el que además ejerce como profesora de la cátedra Dirección Teatral. Desde el año 1993, es cofundadora y directora general del grupo “Manojo de Calles”, uno de los colectivos teatrales con mayor productividad e impacto regional, esto último, por la proyección y divulgación de sus espectáculos, como así también por las redes y circuitos artísticos forjados a través de giras, encuentros, talleres u otros espacios de formación en el NOA y en otras zonas teatrales de país. En este marco de creación, ha desarrollado su rol de dramaturga, directora y actriz en múltiples montajes escénicos, tal como *Mirando la luna*; *Tango Cha Cha Cha*; *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna*; *Los ojos de la noche*; *Fiesta 5*; *¿...? ¿Qué será?*; entre otras numerosas performances e intervenciones urbanas que integran las actividades del mencionado grupo. Por estos trabajos escénicos, Manojo de Calles ha obtenido distintos premios y reconocimientos, manifestados por la crítica periodística en Festivales Nacionales e Internacionales, por la crítica académica local y por instituciones culturales, entre otras, el Instituto Nacional del Teatro.

La propuesta de Pérez Luna y del grupo Manajo de Calles asume un interrogante-motor, el que podemos enunciar del siguiente modo: ¿es posible “practicar los lugares” (De Certeau, 2000, p. 129) públicos y teatrales desde una mirada-otra, es decir, desde una *opsis*<sup>264</sup> alternativa?

Por consiguiente, el precitado ensayo estético inicia con un diagnóstico histórico de las funciones y relaciones entre la plaza pública y el teatro. Así, se recuperan estructuras espaciales provenientes de la circularidad mítica de la escena y de la concepción político-estratificante de la ágora griega, o del utilitarismo espacial del mundo romano, pasando por la desfronterización de la plaza medieval fundada en su hibridez coyuntural y en sus “puntos de fuga” (Pérez Luna, 2005, p. 79) de los poderes de turno, hasta la reconfiguración de los efectos de lugar generados por la perspectiva renacentista o, incluso, por la multiplicidad y los quiebres de los puntos de vista del barroco, entre otras características que dan cuenta de las distintas narraciones del espacio reanimadas hermenéuticamente para el diseño de una singular estrategia poética.

En función de este reservorio de relaciones y funciones espaciales, la autora establece un análisis crítico de la plaza pública contemporánea y del lugar asignado a las teatralidades sociales que allí acontecen. Dice:

La plaza como espacio para la protesta social y política mantiene el *status quo* del sistema: los pocos trabajadores, los más desocupados y los jubilados que no se han muerto todavía, van a gritar frente, a los costados o dando la espalda a la casa de gobierno, y vuelven a sus casas a morir de hambre, no sin antes persignarse delante de la Catedral. También la plaza es un espacio para la marginalidad: los chicos de la calle, los borrachos, los locos, los gays y alguno que otro artista callejero. Entonces, vemos que la plaza viene a cumplir un fin ecológico para el poder, y podemos decir que cumple con los tres registros ecológicos que plantea Guattari: el medioambiente (como espacio verde), el social (como lugar para la protesta) y hasta el mental o psicológico (como espacio para el solitario) [...] pero la cuestión es desde qué lugar pensar la ecología: ¿conservar? ¿qué? (Pérez Luna, 2005, p. 84)

Las formas históricas de organización del espacio y la actual connotación “ecológica” de los lugares públicos le permiten a Pérez Luna pautar un programa poético al servicio de una “nueva ecología”, fundada en la dislocación de los puntos de vista y puntos de mira considerados hegemónicos. Este programa se auxilia en los postulados antropológicos de Rodolfo Kusch (1976), quien al

---

<sup>264</sup> Hacemos directa alusión a la acepción del griego antiguo que Aristóteles utiliza en su obra *Poética* para, entre otras significaciones habilitantes, referir a la “contemplación de un espectáculo”, pues, como se sabe, en esta tradición conceptual *opsis* está ligado a *theatron*, es decir, “lugar donde se ve” y “lugar desde donde se ve”.

proponer una estructura existencial americana construida en los señalamientos del “estar” y no en las definiciones del “ser” (p. 153), inscribe a los sujetos y a sus prácticas en un “estar siendo” espacial. En suma, con apoyo en las configuraciones geoculturales que Kusch visibiliza y, a su vez, en los “puntos de fuga” que la hibridez de los espacios de la cultura popular lega, la citada teatrística coordina el ya indicado Proyecto “Fuera de foco”. Al respecto, afirma:

El Proyecto Fuera de Foco comienza a definirse como tal en mayo de 2003 y comprende una serie aún abierta y creciente de actividades que se interrelacionan por su sentido de intervenir en lo urbano. Sacamos el arte de sus ámbitos establecidos y lo llevamos a todos lados, la calle, un pub, el e-mail, la feria y hasta espacios marginales como un basural. También tomamos edificios públicos y alteramos su habitual funcionamiento o trabajamos con el imaginario social de algunas fechas significativas y usamos el humor y la ironía para instalar una mirada crítica. (Pérez Luna, 2005, p. 90)

Al igual que una fotografía movida, el estar-siendo fuera de foco busca producir un régimen “otro” de escopacidad, estableciéndose allí donde las relaciones entre teatralidad, cuerpos y espacios sociales han esclerotizado determinados puntos de vista.

A continuación, ejemplificaremos dos prácticas escénico-urbanas que dan cuenta del devenir de estos procesos poético-espaciales.

En el año 2001, en plena crisis político-económica, objetivada en la pauperización social que los datos y guarismos oportunamente descritos certifican para la región NOA,<sup>265</sup> el grupo Manojó de Calles “disloca” de las salas teatrales del centro de la ciudad de San Miguel de Tucumán –área que concentra los teatros oficiales e independientes de la provincia– una determinada secuencia dramática de la obra *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998, con reposición en el año 2001).<sup>266</sup> Es decir, un fragmento de este espectáculo,<sup>267</sup> el que formaba parte de una programación teatral centralizada e inscripta en los marcos de producción convencionales, fue literalmente dislocado hacia una zona periférica del Gran San Miguel de Tucumán, puntualmente hacia el basural a cielo abierto del Canal Norte, ubicado en el barrio de Villa Muñeca. Esta acción urbana, denominada

---

<sup>265</sup> Hemos declarado estos indicadores y datos en los apartados 2.4 y 4.2.

<sup>266</sup> *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna*, con dramaturgia y dirección general de Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, con las actuaciones de Sandra Pérez Luna, Ana Villanueva, César Romero, Gonzalo Córdoba, Carina Morales Estrada, Paola Ceraola, Marcela Cura, Cecilia Acevedo y Tita Montolfo. Para acceder a un estudio completo de esta dramaturgia, véase (Risso Nieva, 2019).

<sup>267</sup> Este montaje tuvo, en el año 2001, un proceso de reescritura dramática a cargo de Verónica Pérez Luna, cuyo resultado fue la obra *Los ojos de la noche*, publicada en el año 2005. A partir de esta edición y de los documentos que forman parte de nuestro trabajo de archivo, las citas textuales que reseñamos corresponden a la publicación del año 2005.

“Fuego de invierno” y considerada un antecedente directo de lo que a partir de 2003 se define como Proyecto “Fuera de foco”, consistió en la “translocación” poética del siguiente cuadro, escenificado en medio del basural que decenas de personas visitaban en búsqueda de alimentos u otros objetos que contribuyeran a su subsistencia:

LA NIÑA: Ariadna, tú no sabes nada, no conoces la muerte. ¿Has visto alguna vez un campo de flores amarillas? [...]

ARIADNA: He conocido el otro lado del mar... ¡cómo olvidar! (A veces el sol nos miente un poco de consuelo) ¿Pero existen acaso los barcos que te lleven del otro lado de la muerte? ¿Existen las mañanas o las noches y tus manos? ¿Existen mis preguntas y mi voz? Tucumán... barcos llegan navegando en el Salí remontando aguas abajo del río dulce barcos con banderas de colores insinuando que la Historia ya se ha muerto sin embargo llegan y se van nadie viaja en ellos nadie baja nadie sube solo pasan... los barcos también están de paso en estas tierras sembradas de cadáveres. La furia se desata sobre ciudades enteras, el mar lo cubre todo, la gente corre desesperada buscándose unos a otros, los niños con los vientres hinchados sin poder llorar sobre sus madres muertas... los ojos de los sobrevivientes buscando en los escombros y sin embargo la furia se desata una y otra vez... (Pérez Luna, 2005, pp. 111-112)

La transposición poética aplicada a esta intervención urbana resemantiza la imagen escénica de la mítica mujer griega abandona por Teseo en las playas de Naxos, al reinscribirla en uno de los basurales paradigmáticos de la región. Este procedimiento apela a la “transfiguración barroca” (Wunenburger, 2008, p. 43) de dicha figura mediante los códigos esperpénticos que Pérez Luna ha experimentado en su dramaturgia y puesta en escena, aunque claramente resignificados en su cualidad trágico-grotesca. Entonces, nos preguntamos: ¿qué puntos de vista y puntos de mira se configuran sobre aquellas “otredades residuales” a partir de este singular régimen escópico? Por supuesto, una respuesta compleja a esta interrogación no puede ser abordada o ensayada en esta sección, sin embargo, nos permite exponer la huella discursiva de un acontecer estético sobre lo otro-inefable, esto es, la alterización de un espacio poético en el que confluyen las “heridas de la belleza” –tal como lo afirmaban los ensayistas citados en el apartado anterior– con los volúmenes, texturas, sonidos y olores del hambre y el despojo reales.

En correlación directa con estas indagaciones espaciales, el Proyecto de “Fuera de foco” se consolida por medio de las operaciones denominadas “mascaradas” (Pérez Luna, 2005, p. 91). En esta oportunidad, la subversión de los regímenes escópicos se aplica –como ya indicamos– en otros ámbitos urbanos y suburbanos, céntricos o marginales, a través de personajes satíricos que

“invaden” los lugares dados y ecológicamente conservados. La teatralidad de la fiesta –otro eje conceptual y artístico investigado por Pérez Luna y por su grupo– es el marco de emergencia y desarrollo de las desfronterizaciones planteadas en tribunales de justicia, en plazas públicas o monumentos emblemáticos, instituciones de reclusión, centros comerciales, paseos peatonales u otros.

Las “mascaradas” del Proyecto “Fuera de foco” se afianzan a partir de 2003, paralelamente al estreno del montaje titulado *Fiesta V*, con dramaturgia y dirección de Verónica Pérez Luna, y con las actuaciones de Jorge Pedraza, Sandra Pérez Luna, Tita Montolfo, César Romero y la asistencia técnica de Fabián Herrera. Nuevamente, la interrelación entre un cuadro escénico inscripto y puesto en escena en un espacio teatral convencional y concéntrico –por ejemplo, en esta oportunidad, en la sala independiente “Casa Club” de la ciudad de S. M. de Tucumán– es compartido y solidarizado con otros espacios urbano-periféricos, a través de las ya mencionadas intervenciones callejeras.

*Fiesta V*, como todo el ciclo en el que se inscribe,<sup>268</sup> tiene por objeto abordar la “teatralidad de la fiesta” construida en términos de excesos y goce, explorar a la fiesta como una específica forma de teatralidad que devela una “guerra óptica” (Geirola, 2000, pp. 44-45) erigida en las estratificaciones de la mirada. Así, con auxilio de este encuadre estético se invita a los convidados a participar del desgobierno propio de la fiesta.

La obra se presenta en un formato de tres cuadros o macrosecuencias dramáticas con relativa autonomía estructural: “La Recepción”, “El Casamiento de Martita” y “La Cena”. En términos generales, el montaje gira en torno a la búsqueda de la multidimensionalidad espacial, vale decir, la gestación de diferentes planos posibilitados a partir de un “espacio hallado” (un salón rectangular de aproximadamente 40 metros cuadrados) y sin las divisiones estipuladas por la tradición “a la italiana”, aunque con específicos quiebres de los puntos de vista y de las perspectivas forjadas. En esta espacialidad, formada por miradas descentradas, se diseñan distintas superficies, por ejemplo: el espectador, según qué posición haya ocupado al ingresar a ese ámbito sin fronteras escénico-convencionales, podrá observar o no ciertas escenas, lo que provoca que algunos –los que deseen– deban desplazarse para poder “espectar”; en cambio, ciertos espectadores se conforman con mirar a otros espectadores que sí observan la escena que él no puede o no quiere ver. Entonces, en el marco de

---

<sup>268</sup> El ciclo de obras basado en la “teatralidad de la fiesta” está integrado por: *Canción Gitana*; *Tango Cha Cha Cha* y *Cuarta Fiesta*.



esta ficcionalidad, se pone en tensión una determinada estratificación de la *opsis* propia y ajena.

El contraste o yuxtaposición de planos no se agota en lo espacial, pues se extiende al trabajo del actor/*scriptor* sustentado en constantes y potentes improvisaciones que, sin perder un esquema guía –a modo de los *canovacci* de la *commedia dell'arte*–, construyen comportamientos que profundizan en el exceso o en la inestabilidad festiva, conformados por la hibridez de estilos: desde lo grotesco-paródico hasta un cierto simbolismo que solo tienen en común la impugnación del principio realista de la “ilusión de contigüidad metonímica” (Dubatti, 2009, p. 38).

Con base en esta estructura ficcional, los artistas “manojos” invaden las calles suburbanas del Gran S. M. de Tucumán con el cuadro “El casamiento de Martita”. En efecto, ya sea en El Manantial, en Villa Luján, o en el Barrio Independencia, los personajes de la *Fiesta V* –salidos de su sala teatral céntrica– irrumpen la cotidianidad de las ferias populares. Para efectuar las convocatorias del público se apoyan en murgas o apelan a acciones tales como golpear la puerta de una casa y cantar una serenata. Actores y espectadores confluyen en ese callejero ámbito común, siempre poroso y abierto a lo impredecible. Una vez captada la atención de los desprevenidos ciudadanos, inicia “El Casamiento de Martita”, es decir, Martita –sin novio pero ya vestida para la ocasión– necesita hallar con urgencia un candidato para concretar su matrimonio, entonces lo buscará –junto con sus parientes: el Chacho, la Abuela, los tíos y Susana– entre los vendedores de la feria, los clientes o los circundantes inadvertidos. En consecuencia, esta translocación poética construye una experiencia estética dual y recíproca: por un lado, las actrices y los actores “interventores” asaltan el lugar asignado a una feria, lo poetizan como una “boda” y se llevan consigo distintas imágenes escénicas de “novias” y “novios”; por otro lado, los “puntos de vista” y “puntos de mira” se funden en los ambiguos bordes de la ficción y la no-ficción, dado que los espectadores, devenidos en actores/*scriptores* por efecto de la improvisación, han insertado sobre los personajes prefigurados de *Fiesta V* distintas marcas diegéticas (frases, conductas, acciones, ideas), signos que a su vez “retornan” como *gestus* de una otredad latente a su espacio de representación convencional. Vale decir, estos personajes regresan a los encuadres enunciativos de aquella sala teatral céntrica que los sábados por la noche aloja un nuevo montaje de *Fiesta V*, aunque desde ahora condicionados y atravesados por ese patrimonio invisible obtenido del intercambio festivo con los otros-periféricos.

En suma, las pesquisas planteadas por Hugo Aristimuño sobre los procedimientos proxémico-dramatúrgicos y las indagaciones sobre la escopicidad de espacios-otros desarrollados por Verónica Pérez Luna y su grupo “Manojo de Calles” conllevan, entre otras interpretaciones, al afianzamiento de las dislocaciones y translocaciones poéticas como recursos operativos en la formación de coordenadas espaciales para una “voluntad de otredad”.

A su vez, estos dos enfoques pueden triangularse con otras reflexiones estéticas vinculadas con los constructos espaciales que descosifican a los sujetos y lugares regionales, nos referimos a la síntesis entre los espacios dramatúrgicos y la “lengua regional” postulada por el autor y director teatral jujeño Damián “Tito” Guerra.<sup>269</sup>

La mencionada síntesis poética ha sido explicitada en el ensayo seleccionado para este estudio. Este texto resume los resultados artísticos elaborados por Guerra y por el “Grupo Jujeño de Teatro” entre los años 1980-1995 y, al mismo tiempo, declara una tesis estético-programática sobre el eje que hemos problematizado. Al respecto, señala:

[...] sintácticamente el espacio está conformado por la relación lugar y tiempo de las proposiciones dramáticas del dramaturgo; semánticamente por la información que propone el dramaturgo al espectador para que este último pueda armar imágenes con significados. Y la enunciación del actor, marcada por el director, con sus correspondientes poses fonatorias y entonaciones derivadas de los sustratos [multilingües], más el importante tiempo de enunciación, son los elementos lingüísticos de la acción, necesarios para crear un espacio dramático particular y distintivo. (1996, p. 49)

Así, la construcción del *locus* poético-diferencial que Guerra estipula para los marcos ficcionales de su teatro se fundan en dos vectores: primero, la epistemología de la estructura existencial americana definida por Rodolfo

---

<sup>269</sup> Damián “Tito” Guerra (San Salvador de Jujuy, 1945-1999). Fue actor, director, dramaturgo y docente teatral, radicado en su ciudad natal. Entre los años 1980-1999, funda y dirige uno de los colectivos teatrales con mayor productividad y sistematicidad en la provincia de Jujuy: el “Grupo Jujeño de Teatro” (GJT). Su formación integral lo puso en diálogo con la dramaturgia intrarregional de Oscar R. Quiroga y, a su vez, con las propuestas teatrales de otras territorialidades: Bernardo Carey, Omar Pacheco, Roberto Cossa o Ian Fersley (miembro del Odin Teatret), entre muchos otros. La consolidación del GJT está ligada a la obra de Jorge Accame, quien actuó como un dramaturgo orgánico en diversas experimentaciones de Guerra (Cfr. Accame y Bossi, 2000). Además, su composición estética del teatro dialoga de manera directa con la premisa del “teatro salvaje” de Jorge Ricci. De este modo, sus textos, adaptaciones y montajes, tales como *Manta de plumas*; *Ya tiene cuentero el pueblo*; *El imaginero de la puna*; *Fausto miseria*; entre otros, constituyen una clara búsqueda poético-identitaria, con base en la articulación de lo espacial y lo lingüístico-zonal. Particularmente su obra *Manta de plumas* del año 1984 – con reposición en 1998– le permitió recorrer diferentes ciudades de Argentina y de países limítrofes, así como también obtener notables reconocimientos y distinciones locales y nacionales.

Kusch,<sup>270</sup> un intertexto que le permite reactivar la configuración identitaria del “estar siendo” en los procesos escriturales de la escena; segundo, los constructos morfotemáticos diseñados por el dramaturgo y por la función del actor/*scriptor* que ya hemos argumentado en las creaciones y teorizaciones de Aristimuño y Pérez Luna, aunque en el caso de Guerra, la competencia diegética del actuante está circunscrita a los mecanismos de enunciación del intérprete, a sus idiolectos y singularidades pragmáticas.

Respecto del primer vector, las reflexiones de Guerra se inscriben en las matrices del pensamiento geocultural kuscheano, esto implica la conciencia discursiva de que toda praxis se forja en un “suelo” y que su traducción universal depende de las dinámicas históricas de los campos de poder. Esta voluntad de otredad habilita el ingreso a las formas alternativas de conocimiento, tal como lo define el filósofo de referencia al afirmar: “Es que el pueblo no habla el mismo lenguaje que nosotros. Su abecedario no tiene letras, sino apenas formas, movimientos, gestos. Y no es que el pueblo sea analfabeto, sino que quiere decir cosas que nosotros ya no decimos” (Kusch, 1966, p. 116). Si bien estas proposiciones poseen un alto riesgo de esencialización, en la teoría precitada y en la conceptualización de Guerra este lance no reproduce posiciones sustancialistas, por el contrario, ayuda a la corrosión de los folklorismos legados.

En ese “decir cosas que otros ya no dicen” se radicaliza el *locus* de enunciación diferencial antedicho, pues, siguiendo los aportes ya expuestos de Martínez (2013), esta operación contribuye a potenciar ese “lugar *que el centro no ve y desde donde el centro no ve*” (p. 177). Por ende, proyectar al campo dramaturgico-espacial los principios del “estar-siendo” (Kusch, 1976, pp. 153-158) es un modo de desactivar las prácticas racionales del “ser” centralizado y nacionalista que, claramente, subalterizan a los teatros regionales. Tal como explica Guerra en su ensayo, el “estar aquí” (en la comunidad u otros lugares de colectivización), no asume la forma de una dominación del espacio, remite a su “contemplación”, entonces, no hay un intento de alterar el territorio sino de diálogo con él. En relación con estas proposiciones, la investigadora Zulma Palermo corrobora las implicancias de esta adhesión conceptual alegando que:

[...] en el pensamiento del “estar” no rige el principio de causalidad sino el de *seminalidad* (semilla, tierra), pues en ese estar es donde todo lo existente se instala: todo lo que “está siendo” se radica en su propia

---

<sup>270</sup> Tal como hemos indicado en las páginas anteriores, este lineamiento teórico también ha sido relevante en las formulaciones conceptuales planteadas por Verónica Pérez Luna. Sin embargo, su densidad productiva en la obra y en el pensamiento de Guerra es contundentemente mayor.

inconmensurabilidad, a la vez que esa radicación en un “suelo” –no entendido meramente como un “territorio” sino como la presión de lo “envolvente”, de lo que está más allá del control humano– hace que el “acertar” en la vida pueda arraigarse sólo en un “estar con”, en la pluralidad del “nosotros”, en un estar comunitario. Los “operadores seminales” funcionan no como juicios lógicos sino como inferencias vinculadas a la “naturaleza”, pues en ese estar es donde todo lo existente se instala. (2005, pp. 46-47)

Con el auxilio de los principios seminales del pensamiento geocultural, Guerra justifica su tesis de un espacio dramático construido a partir de los sustratos lingüísticos, al otorgar a ese constructo morfotemático una singular capacidad diegética y, además, una específica condición de otredad:

El espacio se conforma con la acción –en nuestro caso el habla–. La obra dramática *de tipo espacial*, más que un tenso dirigirse hacia un desenlace es un ir mostrando y caracterizando los sectores del mundo, permitiendo el deleite de la imagen, del discurso y de la gran variedad, incluso, lingüística de las formas de expresión. (Guerra, 1996, p. 21)

A través de esta configuración poética, el dramaturgo y director jujeño establece una eficaz relación entre la “tierra” y el “nosotros”, por lo cual, según lo demostrado por Silvina Montecinos (2012, pp. 189-190), se erige un marco de producción diferenciado y alternativo en el campo teatral de la provincia, evidenciado en la ampliación los circuitos de creación escénica hacia sectores populares o en la apertura de un nuevo *sensorium* regional anclado en las experimentaciones espaciales, actorales y espectatoriales.

Considerando estas referencias teóricas podemos abordar el segundo vector descrito, dado que el ensayo “Espacio dramático y lengua regional”, por su adscripción a las teorías empíricas de la producción (Féral, 2004, p. 22), posee un notorio cariz técnico-procedimental, el cual se objetiva en los distintos recursos que Guerra conceptualiza para argumentar a favor de su tesis programática. Según nuestro análisis crítico del texto, es factible clasificar este repertorio de herramientas para la construcción dramática de los espacios en los siguientes aspectos, a saber:

A) En términos generales, los sustratos lingüísticos del quechua y del wichi estudiados por el ensayista ejercen en la escena una “tendencia latente activa” (Guerra, 1996, p. 22), por ejemplo, al reconocer en los consabidos diminutivos del idiolecto zonal un anclaje territorial, los que –según el autor– “traicionan” al intérprete en su actuación y, de esa manera, se filtran por los intersticios subjetivos del acontecer teatral. Paralelamente, tomando como caso su obra *El*

*imaginero de la puna*,<sup>271</sup> plantea un determinado tiempo verbal que se consustancia con la tierra (p. 24).

B) El extrañamiento precitado se extiende hacia un tempo-ritmo lento, con enunciaciones caracterizadas por repeticiones, anáforas, enumeraciones extensas o puntos suspensivos que generan un estado de redundancia. Desde este punto de vista, “lentitud, repetición y tensión son elementos que sitúan el paisaje” (p. 27). De algún modo, este recurso es poéticamente solidario con los “espacios sonoros” de Finzi, en tanto su narratividad en la escena se sustenta en los imaginarios acústicos de lo geocultural. Las pausadas y rítmicas locuciones puneñas son otro modo de “tararear” los espacios.

C) En esta praxis escénica la relación sujeto/espacio está mediatizada, según Guerra, por la “sintaxis de un sentimiento colectivo” (p. 28). Así, las referencias a diversos conflictos sociales conllevan indefectiblemente a una matriz subjetiva fundada en el “nosotros”. Desde esta perspectiva, la noción de espacio dramático tiene, lógicamente, aires de familia con el “espacio psicológico” definido por el investigador teatral Francisco Javier, esto es, el espacio que surge del lenguaje significativo del actor, de la puesta y de los comportamientos del espectador. Esta sintaxis de lo colectivo se compone de un plano horizontal o “paisaje telúrico” y de un plano vertical asociado al tiempo pasado, en particular, al tiempo de los ancestros (p. 18).

D) Los sustratos lingüísticos indicados le permiten al autor alegar cierto “preciosismo” (p. 29) emergente en estas textualidades, una cualidad poética que se expresa prioritariamente en la estructura fonética, por ejemplo, en la acentuación. En efecto, por las influencias y los intercambios con el quechua, algunos polisílabos son entonados en grave, con acento en la penúltima sílaba, lo cual puede observarse en la alteración de las palabras agudas y esdrújulas citadas por Guerra a partir de un cuadro de *El imaginero de la puna*:

Hermógenes: Cuando era joven, andaba *rapído* pal carnaval...”

Actor: ¿Y dónde ha *consequíu* el *armonío*?

Hermógenes: ¿El *armonío*? ¿Sabe cómo *hi llegau* a construir este? (p. 31)

Incluso, esta extraña y bella estructura fonética –la que, según el ensayista, territorializa a la praxis dramatúrgica– se desarrolla mediante la sustitución de las vocales *e* y *o*, por *i* y *u*: “hi llegau”, así como por el reemplazo de las letras *l* y *d* por

---

<sup>271</sup> Dramaturgia de Damián “Tito” Guerra basada en la etnobiografía cinematográfica titulada *Hermógenes Cayo* (1969), dirigida por el director Jorge Prelorán.

la *r*: “Así es pué. Tora la vira corriendo ganaro arisco por el monte...” (p. 34); junto con otros recursos identificados y aplicados al léxico de los personajes.

E) En función de los efectos estéticos esperados, estos procedimientos poseen aires de familia con la epistemología brechtiana (Cfr. Jameson, 2013, pp. 63-65), por su capacidad para desnaturalizar o descosificar la relación entre lo geocultural y los sujetos ficcionalizados. Entonces, la dislocación de la lengua es – también– la dislocación de un espacio que contribuye a ratificar la condición del “estar-siendo”. Un modo de comprender y ejemplificar este atributo es por medio de la obra *Casa de piedra* (1988) de Jorge Accame, íntimamente ligada a las matrices poéticas experimentadas por Guerra,<sup>272</sup> dado que su proceso escritural refiere a las redes intelectuales y artísticas generadas entre ambos creadores durante la década de 1980 (Cfr. Accame y Bossi, 2000). Esta pieza teatral – estructurada a partir del relato oral de Facundina Miranda–<sup>273</sup> representa las romerías sin frontera de una mujer indígena y de su marido en el contexto de tribulaciones cotidianas, definido entre otros factores por los abusos en los trabajos precarizados y por la denigración a su condición ciudadana. En la lectura de Guerra, la protagonista de *Casa de piedra* muestra una “rebeldía que se instala en la lengua” (p. 37), pues sin esa “casa de piedra” enraizada a un suelo propio, sin ese nicho donde “sujetarse” y, por lo tanto, devenir en “sujeto” con derechos:

Los verbos se conjugan, la vegetación de la selva crece, el agua se desliza por el lecho de los ríos, los animales corren y Facundina junto a los hombres “... *de aquí pa’llá... de allá pa’quí...*”, con otra tensión, con un lenguaje más fluido, va armando el paisaje en un tiempo de enunciación [...] Es un paisaje en movimiento que marca el personaje hablando. (p. 37-38)

Con sostén en estos fundamentos de valor y procedimientos poéticos, Guerra propone –en diálogo directo con las experimentaciones proxémicas y escópicas de los espacios diseñados por Hugo Aristimuño y Verónica Pérez Luna, respectivamente– una acción dramaturgica para corroer los constructos de “provincianía” esencializados, esto último por medio de un singular *locus* de enunciación diferencial que promueve espacialidades con “puntos de vista” y “puntos de mira” alternativos.

---

<sup>272</sup> Es pertinente aclarar que Guerra también apela a esta obra para desarrollar su tesis poética.

<sup>273</sup> En la entrevista personal realizada al escritor Jorge Accame (29/10/2020), nos confirma que Damián “Tito” Guerra tenía como proyecto teatral explorar las fuentes territoriales y geoculturales de las tres subregiones de la provincia de Jujuy: la ciudad, la selva y la puna. A partir de este encuadre poético intrarregional, surge la dramaturgia de *Casa de piedra*, tomando como hipotexto la historia de vida de Facundina Miranda, editada por Manuel Roca.

#### 4.5. CONCLUSIONES PARCIALES

Las coordenadas espaciales de la macropoética con “voluntad de otredad” que hemos formulado para las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos se evidencian en los procedimientos de dislocación, translocación y relocación de los “lugares”. Retomando los conceptos de Wunenburger (2008), podemos afirmar que estas “transfiguraciones barrocas” sobre locaciones específicas (plazas públicas, barrios marginales, casonas ilustres, museos, caminos, etc.) son algunas de las modalidades “espaciales” construidas por las producciones escénicas seleccionadas, es decir, son modos alternativos de “practicar los lugares” (De Certeau, 2000, p. 129), según determinadas representaciones imaginarias e histórico-ficcionales de la región.

Estos procedimientos poético-dramatúrgicos contribuyen a la descosificación de los lugares, como así también promueven acciones corrosivas sobre determinadas alteridades históricas, por ejemplo, las otredades asociadas a las “desertizaciones sociales” y a las “fronteras internas”.

A partir de estas representaciones geocríticas, comparamos los *topoi* planteados por Accame y Benito en sus obras, pues en estas textualidades la desertización social no reproduce las estratificaciones y diferenciaciones institucionales –El Chingo como un “centro isla”– ni redundando en el desierto como vacío, por el contrario, reanima esos espacios a partir de utopías y proyectos contradictorios como ser la “turistificación” de la nada.

En relación con las fisiones y fusiones de las fronteras internas, junto con los orilleros, extranjeros y exiliados que en ellas habitan, hemos categorizado dos figuraciones: las fronteras donde los días se repiten, objetivada en las creaciones teatrales de Alsina y Aranzábal, y las fronteras alquímico-maravillosas, analizada en los textos de Finzi y Maccarini. En estos casos, las interpelaciones culturales que develan los lindes ominosos e impenetrables o los bordes porosos son dislocaciones y translocaciones que operan sobre aspectos sedimentados de la nación-interior, según sus singulares e históricas condiciones de mediación, ya sea con alusiones a los conflictos territoriales y a la violencia estatal de la “Conquista del desierto”, ya sea con posicionamientos críticos sobre la última dictadura cívico-militar y sus efectos identitarios contemporáneos.

En el último punto nodal estudiado nos ocupamos de las configuraciones geopoéticas expresadas en los ensayos estético de Moisés, Alsina, Finzi, Pérez Luna, Aristimuño y Guerra. Estas huellas discursivas se articulan con las figuras

geocríticas antedichas, pues nutren de formas y contenidos a las descosificaciones de los espacios regionales. De este modo, hemos reconocido diversos posicionamientos autorreflexivos, por ejemplo, los debates sobre el centro y la periferia son examinados según los límites y posibilidades que el *locus* poético-diferencial de la “región” les confiere. Asimismo, estos creadores e intelectuales construyen nociones y procedimientos específicos, con el fin de poetizar los “puntos de vista” y los “puntos de mira” que los espacios regionales reactivan.



## CONCLUSIONES GENERALES

El propósito de esta tesis ha sido analizar –de manera comparada– las dramaturgias recientes de la Patagonia y el Noroeste argentinos. Para objetivar este estudio, hemos orientado la investigación hacia un vector estratégico: los constructos de otredad configurados en las producciones dramáticas de ambas regiones durante la fase 1983-2008.

De este modo, el objeto-problema delimitado ha sido estructurado a partir de una serie de interrogantes-motores respecto de la funcionalidad de la “provincia” como un único o dominante criterio de regionalización en la historia y teoría del teatro argentino. Frente a un campo disciplinar en proceso de formación, hemos propuesto –siguiendo los aportes de distintas corrientes de las ciencias humanas y del arte– un estudio dramático con perspectiva interregional, el cual busca dislocar las reflexiones enraizadas en el eje centro/periferia y contrarrestar los procesos estéticos de homogeneización de la llamada “operación regionalista”, esto es, recordemos, una lógica cultural en la que el “centro articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrífugamente hacia él mismo” (Heredia, 2007, p. 160). En determinados contextos, este posicionamiento centrífugo otorga a la noción de provincia una acepción esencialista, cercana a la concepción de alteridad enunciada como un “Otro interior de la Nación” (Ocampo, 2005, p. 13).

Con el auxilio de la geografía humana e imaginaria, la historiografía con perspectiva regional, la teatrología comparada y los estudios culturales hemos diseñado una “estrategia metodológica” que nos permite comparar las creaciones dramáticas de las territorialidades acotadas y, desde allí, examinar los múltiples procedimientos poéticos que estas textualidades han elaborado como constructos morfotemáticos que, directa o indirectamente, responden a la operación regionalista precitada. El diálogo entre dos zonas distantes en términos geofísicos pero, al mismo tiempo, dos territorialidades próximas por su condición marginal en las investigaciones sobre el teatro argentino ha posibilitado el ejercicio de los “nodos poético-regionales”. Hemos definido a esta estrategia comparatística como campos de fuerzas materiales y poéticos que entrelazan territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas fijas y áreas reticulares en permanente dinámica, esto último independientemente de su contigüidad geográfica. Mediante este enfoque analítico hemos logrado visibilizar determinadas solidaridades poético-organizacionales, en este caso, observables en los

constructos de alteridad que estas praxis escénicas gestan, reaniman o transforman, con el fin de confrontar con las proposiciones folklóricas y sustancialistas del “teatro del interior” y de su consecuente “otro-interior”.

Los mapas de las dramaturgias del norte y del sur confeccionados develan un *locus* de enunciación poético-diferencial, móvil e históricamente atravesado por singularidades que impugnan a la homogeneización tradicionalista. Con base en esta disposición, construimos –en función de una “muestra integral” y de un “*corpus* selectivo” de textos– once “puntos nodales” que ayudan a explicar y comprender estos procesos teatrales y, además, contribuyen a la ratificación de nuestras hipótesis centrales.

En efecto, los once puntos nodales analizados actúan como “fundamentos de valor” (Dubatti, 2002, p. 66) de una macropoética específica: las dramaturgias con “voluntad de otredad”. Este régimen de experiencia dramaturgico, el cual – como ya dijimos– conecta o interrelaciona a dos territorialidades descentradas, se estructura en tres coordenadas o campos de fuerza, manifestados en las temporalidades, espacialidades y subjetividades de alteridades formadas por contraimaginarios críticos sobre los ideogramas del otro-interior.

En consecuencia, por su capacidad para roer esencialismos a través de campos de posibilidad y tramas simbólicas comunes, por su competencia para interpelar desigualdades estético-territoriales y para “suturar” (Hall, 2003, p. 20) en el plano de la ficción determinadas posiciones identitarias, la “voluntad de otredad” configurada por las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008) propone un régimen de experiencia que se opone a particulares instancias de cosificación histórica. Vale decir, las “acciones corrosivas” (Grimson, 2011, p. 167) compuestas por estas textualidades son agenciamientos poéticos dirigidos contra las sedimentaciones de ciertas subjetividades, temporalidades y espacialidades homogeneizadas y/o estratificadas.

Para el estudio exhaustivo de estas categorizaciones, iniciamos en el capítulo n° 2 un recorrido conceptual que ha posibilitado, por un lado, comprender que los constructos de otredad en la dramaturgia gravitan en torno a sus procesos de representación “transitiva” (Chartier, 2006, p. 80), entonces, remiten a la irreductible mediación de “figuraciones” que devienen de operaciones poético-textuales y escénicas. Por otro lado, la mostración de figuras de otredad, con base en determinados “personajes diegéticos” (García Barrientos, 2012, p. 183), nos ha permitido clasificar los tres primeros puntos nodales en las

siguientes coordenadas subjetivas: las figuraciones contraesencialistas de mujeres-dislocadas; la aboriginalidad estructurada en clave autoficcional; la abyección/exclusión institucional de los parias “interiores”.

Los anudamientos interregionales de las obras *Rosas de sal* de Jorge Paolantonio, *Es bueno mirarse en la propia sombra* de Luisa Calcumil, *Jamuychis... el grito* de Patricia García y Flavia Molina, *Pewma-Sueños* de Miriam Álvarez, *Limpieza* de Carlos M. Alsina y *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi conforman las coordenadas –preliminares y provisorias– de las múltiples configuraciones subjetivas que integran la macropoética de las dramaturgias con “voluntad de otredad”. Esta puerta de ingreso a las contranarrativas sobre el otro-interior se evidencia en los siguientes aspectos, primero, en los recursos que consolidan –durante la fase temporal estudiada– la heterogeneidad discursiva y procedimental de los colectivos dramatúrgicos de ambas regiones, características que se manifiestan –por ejemplo– en las reapropiaciones geopoéticas del realismo reflexivo rioplatense, o también de estructuras lúdico-ritualistas, de componentes simbolistas o de técnicas autoficcionales, entre otros. Segundo, estas representaciones geocríticas responden a los tres planos de subjetivación del otro planteados por Todorov (1998, p. 195), a saber:

- En el plano “axiológico”, es decir, en las proposiciones y juicios valorativos sobre las formaciones de alteridad, los regímenes de experiencia figurados en los personajes de las mujeres dislocadas y de los otros-abyectos confrontan con las representaciones imaginarias de sujetos racionales, patriarcales y centralizados. Por ende, los sujetos escenificados buscan quebrar los mecanismos de subordinación instituidos sobre ellas y ellos, secuelas observables en las testificaciones sobre la obturación del desarrollo social y político de una mujer de provincia, en las borraduras identitarias de las “locas” que no se ajustan a los estados de racionalidad falocéntrica, en las connotaciones de los sujetos-residuales que respondiendo a criterios autoritarios deben ser expulsados del cuerpo social “limpio”, etc.
- En el plano “epistemológico”, caracterizado por los grados de conocimiento sobre el otro, hallamos las respuestas críticas e impugnaciones dramatúrgicas a los saberes binarios y reduccionistas sobre las identidades indígenas, los individuos marginales y las nuevas composiciones ciudadanas en las urbanizaciones regionales. Estos saberes diferencian y estratifican a las/los sujetos, ya sea a través de los semblantes de un “cabecita negra” o de una “india sin cultura” que

no comprende los cambios de una ciudad en progreso, ya sea por medio de categorías que condenan a la exclusión/abyección a madres desahuciadas o a indigentes inútiles para el sistema dominante.

- Asociado a las posiciones de cercanía o distancia que se establecen con el otro y determinan identificaciones, asimilaciones o imposiciones, el plano “praxeológico” planteado por Todorov nos ayuda a entender las subordinaciones étnicas y jerarquizaciones identitarias entre mujeres y varones que asumen diversas acciones frente a las cosificaciones históricas o ante una “memoria herida” (Ricoeur, 1999). Estos posicionamientos exponen las suturas entre las generaciones de abuelas/madres/hijas que, en las disputas de sentido sobre la aboriginalidad, refutan los mecanismos de subalterización aplicados a estas figuras del otro-interior.

En el capítulo n° 3, las coordenadas temporales de la macropoética que hemos construido se plasman en los puntos nodales formados por los textos de *Pioneros* de Hugo Saccoccia, *El jardín de piedra* de Guillermo Montilla Santillán, *Hacha y quebracho* de Raúl Dargoltz, *Los juegos de Pedro* de Oscar R. Quiroga y *La aldea Refasí y El Maruchito...* de Juan Raúl Rithner. A partir de esta casuística hemos corroborado las representaciones de un tiempo-otro, disruptivo o alternativo para la formación de una “voluntad de otredad” que se propone corroer a ese tiempo “del interior” caracterizado, entre otros aspectos, por los retrasos sistémicos y por los conservadurismos declarados desde una perspectiva nacionalista-centrífuga o, también, por una temporalidad “pre” que inscribe a las territorialidades y a los sujetos del interior en una permanente confrontación con lo “nuevo”. Este tiempo moderno aplazado o que nunca se materializa en las temporalidades de provincia es, lógicamente, otra sedimentación de los constructos de alteridad histórica (Segato, 2002) que integran la operación regionalista oportunamente comentada.

Para examinar estas representaciones de un tiempo-otro, hemos acotado el análisis nodal en las figuraciones escénicas del “tiempo fundacional o de integración”, entendido como un dispositivo historiográfico e imaginario que las dramaturgias seleccionadas han resemantizado mediante procedimientos poéticos específicos, tales como las “reanimaciones hermenéuticas” y las “transfiguraciones barrocas” (Wunenburger, 2008, pp. 42-43). De este modo, las formas teatrales del realismo crítico, el docudrama, el teatro para niños y la farsa han funcionado como basamentos poético-estructurales para la corrosión de algunas premisas sustancialistas y folklóricas adjudicadas a la temporalidad de los pioneros,

intelectuales, ciudadanos ilustres y reformadores del norte y del sur. Precisamente, esta dimensión de la voluntad de otredad ha sido categorizada en tres vectores:

- La configuración de un tiempo fundacional prosopográfico, esto es, una temporalidad naciente o de reorganización comunitaria que se encarna o personifica. En estas figuraciones se evidencian las contradicciones regionales durante las fases de constitución del estado nacional y/o provincial, como así también se exponen las tensiones entre un tiempo vacío (pre-establecimiento de los pioneros, caudillos, industriales de elite) y un tiempo de inauguración o refundación (post-afincamiento territorial de los forasteros móviles e inmóviles). Desde un intelectual utópico de la Patagonia –región modélica para el imaginario del vacío y la dilación de lo moderno– hasta un peón invisibilizado de los cañaverales o de los quebrachales norteños conforman el arco prosopográfico de las diferentes disputas políticas, económicas y geo-identitarias que este tiempo fundacional o de integración ha promovido. Estas personificaciones logran capitalizar una serie de procedimientos que afianzan un singular *locus* de enunciación dramática, nos referimos a las técnicas textuales de focalización, duplicación y fundido temporal, entre otras.
- Asimismo, la yuxtaposición de temporalidades (pasado y presente), los rodeos y las rapsodizaciones son recursos poéticos que se suman al desarrollo escénico de estos puntos nodales, con el fin de explicitar las contranarrativas sobre los tiempos pauperizados del interior y sus correlativos dilemas sobre el poder de centrifugación de lo capitalino. A esta organización ficcional se incorpora una invariable tematólogica: la “refundación colectiva”, una figuración temporal que, en el marco de la restauración democrática de 1983, ha sido hermenéuticamente reanimada en la conjuración de una *communitas* imaginada por los personajes de la escena infantil.
- La temporalidad estancada o improductiva del país-interior, deconstruida por los códigos estéticos del teatro documental, ha sido el tercer vector analizado. En este caso, la contratextualidad docudramática y el ejercicio de un anacronismo eficaz para la reflexión sociocrítica de diversas referencialidades históricas han operado como procedimientos dúctiles, pues han logrado erosionar la naturalización de distintos ideogramas esencialistas, por ejemplo, la diacronía que

condena al norte y al sur a una pobreza inmutable y sin salida, o también la abulia del tiempo de provincia que se resiste a lo “nuevo”.

A partir de las tensiones productivas entre representaciones “geocríticas” y posicionamientos “geopoéticos” (Collot, 2015, pp. 67-71) detectadas en las secciones anteriores, el cuarto capítulo de la tesis ha indagado en las coordenadas espaciales de las dramaturgias con “voluntad de otredad”. Para el estudio de los puntos cardinales y mundos ordinales (Kadir, 2002, p. 51), de las axiologías zonales y de los imaginarios territoriales configurados en las creaciones dramáticas del Noroeste y de la Patagonia, hemos distinguido entre “lugar” y “espacio”, esto último siguiendo los aportes de Michel de Certeau (2000). Esta diferenciación conceptual ha contribuido a reconocer las operaciones de dislocación, translocación y relocalización poéticas desarrolladas por las distintas praxis dramatúrgicas, puntualmente, en los textos dramáticos que integran los puntos nodales delimitados y en los ensayos estético-teatrales sobre el espacio regional, escritos por los dramaturgos analizados. Este tejido de discursividades geocríticas y geopoéticas nos ha ayudado a clasificar y examinar algunas representaciones paradigmáticas de esta investigación con perspectiva interregional: por un lado, las desertizaciones sociales y las fronterizaciones internas, según los singulares agenciamientos geo-imaginarios y escénicos de cada zona; por otro lado, las reflexiones teóricas sobre los debates entre centro y periferia elaborados por los dramaturgos locales, como así también las estrategias artísticas y los dispositivos técnico-textuales diseñados para desarticular en el plano del quehacer teatral los mandatos de la “ley del coirón” (Cfr. Mellado, 2015, pp. 65-66).

De este modo, los puntos nodales formados por las obras *Chingol compañía* de Jorge Accame, *¡Ay, Riquelme!*... de Oscar “Tachi” Benito, *El sueño inmóvil* de Carlos M. Alsina, *Bálsamo* de Maite Aranzábal, *Camino de cornisa* de Alejandro Finzi y *El ombligo del sol* de Manuel Maccarini expresan los siguientes procesos de corrosión poético-dramatúrgica sobre las cosificaciones de los espacios regionales:

- Las dislocaciones de los lugares “desérticos” y “fronterizos” pueden interpretarse como constantes morfotemáticas en las prácticas escriturales que hemos acotado. Estos lugares “practicados” (De Certeau, 2000, p. 129) desde la escena y, por lo tanto, devenidos en espacialidades productivas por sus competencias geo-imaginarias, debilitan los folklorismos y las connotaciones exóticas atribuidos a las tierras vacías, periféricas e infructuosas. Por lo tanto, dislocar los lugares-cosas implica, en el plano de lo escénico-ficcional, transfigurar

los desiertos y las fronteras por medio de representaciones que ponen en conflicto las relaciones entre lo local y lo global. Así, las prácticas textuales promueven un desplazamiento: desde la cosificación territorial hacia la composición de un *locus* regional, diferencial y dialógico, por el cual la escena regional no reproduce la “ley del coirón” sino que promueve nichos, filiaciones y redes múltiples. En suma, en estos espacios teatrales la “región” –ahora, sin esencialismos reduccionistas– asume su condición de “entre” orillas, poroso y multidireccional (Demaría, 2014, p. 52), el que –además– confirma su derecho y adscripción compleja a una aldea/mundo.

- Por su dislocación, estos espacios desérticos y fronterizos ya no requieren un “centro” para narrarse o conjugarse (p. 50), por el contrario, son construidos y habilitados en las estructuras teatrales mediante la translocación poética de los *topoi* referenciados, vale decir, a través de la singular puesta de mundo generada por el “salto ontológico” (Dubatti, 2011, p. 68) gestado en la zona de experiencia dramaturgía. En consecuencia, la reanimación hermenéutica de la desertización social jujeña o la “turistificación” del desierto patagónico como respuesta irónica a la desidia político-social, dan cuenta de determinados procesos de alterización de las “orillas”. Asimismo, las figuraciones de las “fronteras donde los días se repiten” o de las “fronteras alquímicas” son otras maneras de reforzar las translocaciones poético-dramatúrgicas de los espacios-otros, pues se cuestionan los límites y sus extensiones, las permeabilidades, los flujos o estancamientos de las “fronteras interiores”, esto último con auxilio de una estratégica resignificación histórica de los lugares; por ejemplo: los lindes estratificantes de un cañaveral norteño y sus transfiguraciones imaginarias a partir del autoritarismo enquistado; un museo sureño que cuestiona los bordes de una historia oficial cargada de ausencias y heridas; una cornisa alquímica que devela nuevas conflictividades o una comunidad imaginada que, por la hibridez de sus contornos, ha perdido sus adscripciones orgánicas; entre otras numerosas figuras que exceden el estudio de caso prefijado.
- Con base en estas representaciones geocríticas, hemos descrito y analizado otras operaciones texto-dramatúrgicas que confirman las acciones corrosivas sobre los mecanismos homogeneizantes de “ser-para-otros” (Segato, 2002, p. 265). Nos referimos a las indagaciones geopoéticas de los autores teatrales de ambas regiones, quienes han

elaborado ensayos teóricos sobre los condiciones de posibilidad estética y procedimental de los espacios-otros en el teatro. En estas huellas discursivas se exponen los modos de “lugarizar” (Palermo, 2012) el pensamiento escénico y los recursos técnicos aplicados en el cruce de los imaginarios espaciales con las formas poético-teatrales elegidas para “habitar” ficcionalmente en ellos. En efecto, siguiendo los aportes de Ana Teresa Martínez (2013) hemos interrogado a las premisas conceptuales de Carlos Alsina, Alejandro Finzi, Juan Carlos Moisés, Verónica Pérez Luna, Damián “Tito” Guerra y Hugo Aristimuño, en particular hemos sondeado en los límites y las posibilidades de la regionalidad “interior” (lo pueblerino o la provincianía).<sup>274</sup> En función de este recorrido nocional, categorizamos dos ejes de lectura: primero, los debates sobre el centro y la periferia que, según los diagnósticos y posturas de los citados autores, exponen “puntos de vista” y “puntos de mira” extracéntricos, alternativos y móviles, ejemplificados en los “espacios sonoros” o en las resignificaciones de la “nada” desarrolladas por Finzi y Moisés, respectivamente. Segundo, hemos examinado algunos procedimientos poéticos elaborados por los dramaturgos indicados para conocer cómo ese “lugar que el centro no ve y desde donde el centro no ve” (Martínez, 2013, p. 177) quiebra sus perímetros prefijados y, además, faculta instancias superadoras del trabajo con el lenguaje habitado. Desde este enfoque, indagamos en tres lineamientos: las competencias diegéticas de los espacios regionales, las atribuciones del actor/*scriptor* situado y los regímenes de escopicidad aplicados a las espacialidades. Con estos recursos, logramos aseverar la búsqueda poética de un *locus* regional en las experimentaciones dramatúrgicas, el cual remite a la noción de un espacio “cualitativo de sentido práctico diferenciado” (p. 179). Por ende, las vinculaciones entre las representaciones geocríticas y las proposiciones geopoéticas han contribuido a la ratificación de las hipótesis diseñadas.

En suma, los once puntos nodales pautados y, luego, vectorizados en las tres coordenadas o campos de fuerzas mencionados (lo subjetivo, lo temporal y lo espacial) visibilizan y construyen la macropoética con “voluntad de otredad”,

---

<sup>274</sup> Este interrogante es factible de abordar dado que, en esta instancia, ya se ha demostrado la objetiva y notoria impugnación o desarticulación de estos y otros autores teatrales sobre los procesos de homogeneización poético-culturales del “teatro del interior”. Vale decir, pensar los límites y las posibilidades de la regionalidad “interior” no es, en este nivel analítico, un retorno a los esencialismos ya cuestionados, por el contrario, como ha señalado Martínez (2013), implica reconocer las contradicciones y tensiones de lo territorial como un espacio “balizado” (p. 174).



formada por dramaturgias con perspectiva interregional, en este caso, puntualmente estructurada por las producciones textuales de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-2008).

La “voluntad de otredad” enunciada para estas praxis teatrales se define y proyecta en los fundamentos de valor y en las solidaridades poético-organizacionales que hemos reseñado a lo largo de la presente tesis, elementos que pueden sintetizarse en: 1) la voluntad de sus acciones artístico-corrosivas, respecto de los esencialismos del otro-interior y de los procesos de homogeneización históricamente instituidos por la llamada “operación regionalista”; 2) la voluntad de “suturar” heterogeneidades estético-culturales y de promover campos de posibilidad imaginarios a través de entramados simbólicos e intersubjetivos comunes; 3) la voluntad de abrir puntos de fuga en contraste con los folklorismos sustancialistas del “interior”, evidenciados en la deconstrucción de los regionalismos sedimentados y en su desplazamiento hacia un “regionalismo crítico” (Palermo, 2011, p. 126), es decir, un *locus* de enunciación que sostiene el derecho de las alteridades formantes a integrar las aldeas y los mundos sin estratificaciones ni subordinaciones.

Finalmente, debemos indicar que los resultados de esta investigación despiertan nuevas líneas o áreas de análisis, pues los estudios teatrales con perspectiva interregional y con basamento crítico en el otro-interior demandan, a la luz de los avances aquí formulados, dos posibles orientaciones: en primer término, se necesita ampliar las exploraciones y categorías sobre las figuraciones teatrales de las alteridades históricas, dado que los progresos interdisciplinarios nos habilitan a reconocer numerosas representaciones que no han sido incorporadas a esta tesis. En segundo lugar, se requiere construir distintas escalas dialógicas y comparadas, con el fin de componer nodos poético-regionales con nuevos ejes diacrónicos y territorialidades diferenciadas, por ejemplo, revisar la clasificación de dramaturgias “de provincia” (Ordaz, 2010) asociadas al costumbrismo de las primeras décadas del siglo XX, o también diseñar cohesiones zonales alternativas entre el “norte grande” (NOA y NEA), Cuyo u otras geoculturas descentradas (los campos escénicos formados por fronteras administrativas problemáticas a nivel intra o supranacional, los mapas productivos de dramaturgos de localidades pequeñas, etc.). En definitiva, las investigaciones comparadas e interregionales sobre las heterogeneidades de los “teatros argentinos” (Finzi, 1992) constituyen, a la fecha, un demandante laboratorio de reflexiones exhaustivas.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA.VV. (2007). *Dramaturgos de Patagonia Argentina*. Buenos Aires: Argentores.
- AA.VV. (2007). *Dramaturgos del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Argentores.
- AA.VV. (2010). *Memorias del INT, 1998-2010. Informe de gestión del Instituto Nacional del Teatro*. Buenos Aires: Inteatro.
- ABRAHAM, Luis Emilio (2016). "Figuras de inhumanidad: memoria y posdictadura en el teatro de Rafael Spregelburd". En *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n° 31, pp. 3-18.  
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1767>
- ACCAME, Jorge (2007). *Teatro. Chingoil compañía, Venecia, Segovia o de la poesía, Hermanos*. Buenos Aires: Losada.
- ACCAME, Jorge (2011). *Teatro. Casa de piedra, Jueves de comadres, Cruzar la frontera, Segovia o de la poesía, Súrیمان ataca, Súrیمان vuelve, Lo que no es del César*. Buenos Aires: Losada.
- ACCAME, Jorge y BOSSI, Elena (2000). "Grupo Jujeño de Teatro" En Tahan, Halima (Ed.). *Teatro argentino. Escenas interiores*. Buenos Aires: Artes del sur – Instituto Nacional del Teatro, pp. 123-137.
- ACOSTA, Normando y FERNÁNDEZ, Claudia del Valle (2011). *Accame en Jujuy. Utopía y redención*. S. S. de Jujuy: Editorial Humus.
- ACHA, Juan, COLOMBRES, Adolfo y ESCOBAR, Ticio (1991). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- ADAMOVSKY, Ezequiel (2012). "El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un *ethnos* nacional, de la crisis al Bicentenario". En *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, n° 49, pp. 343-364. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/26581>
- ADAMOVSKY, Ezequiel (2016). "La cultura visual del criollismo: etnicidad, 'color' y nación en las representaciones visuales del criollo en Argentina, c. 1910-1955". En *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 6, n° 2, pp. 1-15. <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/1738>
- AGÜERO, Manuel y RODRIGUEZ, Patricia (2006). *Anuario Teatral*. Salta: Ministerio de Educación de Salta – Instituto Nacional del Teatro.
- ÁGUILA, Gabriela *et al.* (Comps.) (2018). *La historia reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- ALATORRE, Claudia Cecilia (1994). *Análisis del drama*. México DF: Escenología.

- ALETTA DE SYLAS, Graciela (2011). "Las Voces del Desierto. Vivencias de la memoria en la obra teatral Bálamo de Maite Aranzábal". En *Revista Gramma*, XXII, n° 48, pp. 42-62.
- ALONSO, Luciano (2015). "Redes y dimensiones espaciales en la movilización por los derechos humanos en Argentina". En *Avances del Cesor*, Año XII, N° 12, pp. 117-139.  
<http://web2.rosarioconicet.gov.ar/ojs/index.php/AvancesCesor/index>
- ALSINA, Carlos María (2004). "Embudo contra periferia u otra manera de oponer cultura crítica contra cultura acrítica". Ponencia del *II Coloquio Internacional de Teatrología*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, pp. 1-7.  
<http://www.carlosalsina.com/articulob.htm>
- ALSINA, Carlos María (2006). *Hacia un teatro esencial. Dramaturgia de Carlos M. Alsina*. Buenos Aires: Inteatro.
- ALSINA, Carlos María (2008). "La guerra de la basura. Apuntes sobre una experiencia urgente". En *Revista Otra Boca de la Facultad de Artes*, n° 2. S. M. de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, pp. 56-60.
- ALSINA, Carlos María (2013). *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano*, Vols. I, II, III. Los Ángeles – Buenos Aires: Argus-a.
- ÁLVAREZ, Miriam (2015). "Pewma-Sueños". En Tossi, Mauricio (Comp.). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 263-270.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARANZÁBAL, Maite (2015). "Bálamo". En Tossi, Mauricio (Comp.). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 157-172.
- ARFUCH, Leonor (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARFUCH, Leonor (Comp.) (2008). *Pretérito imperfecto*. Buenos Aires: Prometeo.
- ARIAS SARAIVA, Leonor (2010). "Bernardo Canal Feijóo. Una voz de avanzada". En Canal Feijóo, Bernardo. *Ensayos*. Buenos Aires: La crujía, pp. 13-65.
- ARISTIMUÑO, Hugo (2008). "La esencia creativa del actor". En *El camarote. Arte y cultura desde la Patagonia*, n° 14, Viedma, pp. 40-46.

- ARISTIMUÑO, Hugo (2015). "Dibaxu". En Tossi, Mauricio (Comp.). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 127-140.
- BADIOU, Alan (2005). "Tesis sobre el teatro". En: *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Bordes – Manantial.
- BAJTÍN, Mijail (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- BALCALA, Francisco (2004). "La celebración de la identidad (Teatro mapuche)". En *Revista Gramma*, vol. 16, n° 39, pp. 19-27.
- BALESTRINO, Graciela (2003). "Tiempo y memoria en Como una madre de Rafael Monti". En *Cuaderno de humanidades de la UNSa*, n° 14, pp. 119-130.
- BALESTRINO, Graciela (2005). "Procesos de diversificación y cambio en el teatro de Salta (1993-2003)". En Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, pp. 281-291.
- BALESTRINO, Graciela y SOSA, Marcela (2000). *Un siglo de teatro en Salta*. Salta: Consejo de Investigaciones - UNSa.
- BALESTRINO, Graciela y SOSA, Marcela (2007). "Salta (1930-1976)". En Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias, volumen II*. Buenos Aires: Galerna – Instituto Nacional del Teatro, pp. 347-399.
- BALESTRINO, Graciela y SOSA, Marcela (2008). *40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología*. Buenos Aires: Inteatro.
- BANDIERI, Susana (2005). *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BANDIERI, Susana (2007). "Sociedad civil y redes de poder en los Territorios Nacionales del Sur, Neuquén, Patagonia Argentina: 1880-1907". En *Boletín Americanista*, LVII, n° 57, pp. 53-68.  
<https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13139>
- BANDIERI, Susana (2017). "La historia en perspectiva regional. Aportes conceptuales y avances empíricos". En *Revista de Historia Americana y Argentina*, vol. 52, n°1, pp. 11-30.  
<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revihistoriargenyame/article/view/1217>
- BANDIERI, Susana y FERNÁNDEZ, Sandra (2017). *La historia argentina en perspectiva regional y local*, vols. 2 y 3. Buenos Aires: Teseo.
- BARALE, Griselda (2000). "Los juegos del lenguaje en la reflexión estética". En Rojo, Roberto (Ed.). *Wittgenstein. Los hechizos del lenguaje*. S. M. de

- Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 75-110.
- BARALE, Griselda y TOSSI, Mauricio (2017). *De estéticas y teatralidades. Un estudio sobre el NOA*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Tucumán e Instituto de Artes del Espectáculo – Universidad de Buenos Aires.
- BARBA, Eugenio (1990). “Dramaturgia”. En Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor*. México DF: Escenología, pp. 75-82.
- BARTRA, Roger (2013). *Territorios del terror y la otredad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2013). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- BAZÁN, Armando R. (1996). *Historia de Catamarca*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- BAZÁN, Armando R. (2000). *La cultura del noroeste argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- BENITO, Oscar “Tachi” (2015). “¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)”. En Tossi Mauricio (Comp.). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 211-237.
- BENJAMIN, Walter (1999a). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1999b). “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. En *Ensayos escogidos*. México DF: Ediciones Coyoacán.
- BENTLEY, Eric (1971). *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- BERDOULAY, Vincent (2012). “El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario”. En Lindón, Alicia y Hiernaux, Daniel (Dir.). *Geografías de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos – Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 49-65.
- BERGESIO, Liliana; GARCÍA VARGAS, Alejandra y GOLOVANEVSKY, Laura (2008). “Continuidades, desplazamientos y rupturas en los procesos de estructuración/desestructuración espacial en San Salvador de Jujuy”. En: *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.  
<https://www.aacademica.org/000-096/518>
- BERGSON, Henri (2002). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- BERTONCELLO, Rodolfo (2012). “Los imaginarios de espacios distantes a partir del turismo”. En Lindón, Alicia y Hiernaux, Daniel (Eds.). *Geografías de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos – Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 205-221.

- BEVERLEY, John (2004). *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- BHABHA, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BOHOSLAVSKY, Ernesto (2008). *La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y Universidad Nacional General Sarmiento.
- BOHOSLAVSKY, Ernesto (2018). “La historia regional argentina: identidades, campos y agendas”. En Bohoslavsky, Ernesto (Comp.), *Debates y conflictos en la historia regional de la Argentina actual*. *Revista Quinto Sol*, vol. 22, n° 3, pp. 38-46. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/qs.v22i3.3337>
- BOIVIN, Mauricio; ROSATO, Ana; ARRIBAS, Victoria (Comps.) (2004). *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.
- BORGES, Jorge Luis (1957). “El escritor argentino y la tradición”. En *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, pp. 151-162.
- BORGES, Jorge Luis (2005). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude y PASSERON, Jean-Claude (2008). *El oficio de sociólogo: presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre (1988). “Espacio social y poder simbólico”. En *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa, pp. 132-147.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Córdoba, Argentina: Aurelia Rivera Editorial.
- BOURRIAUD, Nicolás (2018). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BRECHT, Bertolt (1973). *Escritos sobre teatro, Tomo I*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRIONES, Claudia (1998). *La alteridad del “cuarto” mundo. Una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- BRIONES, Claudia (2004). “Construcciones de aboriginalidad en Argentina”. En: *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin*, n° 68, pp. 73-90.  
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/82659>
- BRIONES, Claudia (2005). “Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales”. En Briones, Claudia (Comp.). *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia, pp. 9-40.
- BRIONES, Claudia y DEL CAIRO, Carlos (2015). “Prácticas de fronterización, pluralización y diferencia”. En *Universitas Humanística*, vol. 80, n° 80, pp. 13-52.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/12214>

- BUENAVENTURA, Enrique (2008). "Metáfora y puesta en escena". En Rizk, Beatriz. *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel, pp. 185-199.
- BUENAVENTURA, Enrique y VIDAL, Jacqueline (2005). *Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- BURGOS, Nidia (2011). "Búsquedas, transiciones y renovaciones en el teatro bahiense de los 80 y 90". En *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*, n° 11, pp. 1-9.  
<http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3408>
- BUSTOS, María Amelia (1994). "Alejandro Finzi: hacia un teatro poético". En *Revista de Lengua y Literatura de la Universidad Nacional del Comahue*, vol. 8, n° 15-16, pp. 41-46.
- BUTLER, Judith (2009). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- CALAFATI, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- CALAS DE CLARK, María Rosa (Dir.) (2006). *Historia de las letras en Catamarca, volumen IV*. Buenos Aires: Dunken.
- CALCUMIL, Luisa (2007). "Fei c'mei aihuiñ tuhun (Es bueno mirarse en la propia sombra)". En *Dramaturgos de la Patagonia Argentina*. Buenos Aires: Argentores, pp. 83-92.
- CAMINO VELA, Francisco y RAFART, Gabriel (2017). "La transición democrática en la Patagonia: la provincia de Chubut". En *Revista Identidades, Dossier 5, año 7*, pp. 80-96.  
<https://iidentidadess.files.wordpress.com/2017/04/7-camino-vela-rafart-dossier-5-identidades-2017.pdf>
- CAMPBELL, Joseph (2008). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CAMPI, Daniel y BRAVO, María Celia (2010). "Aproximación a la historia de Tucumán en el siglo XX. Una propuesta de interpretación". En Orquera, Fabiola (Coord.). *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba, Argentina: Alción, pp. 13-44.

- CANAL FELJÓO, Bernardo (1943). *La expresión popular dramática*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- CANAL FELJÓO, Bernardo (1962). “Historia y teatro”. En *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, n° 5, tomo II, pp. 5-12.
- CANAL FELJÓO, Bernardo (2010). “Nivel de historia y otras proposiciones”. En Arias Saravia, Leonor (Ed.). *Ensayos*. Buenos Aires: La Crujía – Biblioteca Norte, pp. 71-84.
- CANDAU, Joël (2008). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- CAPUTO, Jorge Luis (2009). “El teatro, zona liminal: apuntes sobre la poética de Alejandro Finzi”. En Finzi, Alejandro. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue, pp. 159-199.
- CARLSON, Marvin (2009). *El teatro como máquina de la memoria*. Buenos Aires: Artes del sur.
- CASAS, Ana (2012). “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En Casas, Ana (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco-Libros, pp. 9-44.
- CASTAÑEDA, Jorge (1985). “El Marucho, leyenda rionegrina”. En *Revista Huiaco*, n° 3, p. 4.
- CASTELLINO, María Elena (Coord.) (2007). *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- CASTORIADIS, Cornelius (2001). *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- CASTORIADIS, Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- CLAVAL, Paul (2012). “Mitos e imaginarios en geografía”. En Lindón, Alicia y Hiernaux, Daniel (Dir.). *Geografías de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos – Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 29-48.
- COLOMBO, Pamela (2017). *Espacios de desaparición: vivir e imaginar los lugares de la violencia estatal (Tucumán, 1975-1983)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- COLONNA, Vincet (2012). “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. En Casas, Ana (Comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco-Libros, pp. 85-122.
- COLLOT, Michel (2015). “En busca de una geografía literaria”. En García, Mariano et al. (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 59-75.



- CONCONI, Adriana y HAM, Andrés (2007). "Pobreza multidimensional relativa: una aplicación a la Argentina". En *CEDLAS, Centro de Estudios Distributivos, Sociales y Laborales*, Documento de trabajo n° 7, pp. 1-24. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/3616>
- CRENZEL, Emilio (1997). "Tucumán 1975: la primera fase del Operativo Independencia, un análisis de las reflexiones de su conducción acerca del mismo". En Antognazzi, Irma y Ferre, Rosa (Comps.). *Argentina. Raíces históricas del presente*. Santa Fe, Argentina: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- CRENZEL, Emilio (2018). "Enfrentando el retroceso. Justicia, verdad y memoria en la Argentina reciente". En Águila, Gabriela *et al.* (Comps.) (2018). *La historia reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*. Buenos Aires: Imago Mundi, pp. 129-150.
- CUCHE, Denys (2002). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva visión.
- CHARTIER, Roger (2005). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, Roger (2006). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- CHARTIER, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- CHUCAIR, Elías (1985). *El Maruchito: hacedor de milagros en la meseta patagónica*. General Roca, Río Negro: Editorial de la Patagonia.
- DANAN, Joseph (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México DF: Paso de Gato.
- DARGOLTZ, Raúl (1985). *Santiago del Estero. El drama de una provincia*. Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce.
- DARGOLTZ, Raúl (1991). *Hacha y quebracho. Santiago del Estero: el drama de una provincia*. Santiago del Estero: Ediciones Conciencia Nacional.
- DARGOLTZ, Raúl (1996). "Hacha y quebracho". En *Teatro*. Santiago del Estero: Ediciones Conciencia Nacional, pp. 53-71.
- DARGOLTZ, Raúl (2009). *Hacha y quebracho*. Texto dramático transcrito y compilado de Rafael Nofal, Santiago del Estero, pp. 1-24. Texto cedido por el autor.
- DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- DE LA PUENTE, Maximiliano (2015). "Memorias performativas del teatro político contemporáneo". En *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n° 3, pp. 84-102. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/243>

- DE MARINIS, Marco (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- DE TORO, Fernando (2010). "El teatro de Alejandro Finzi. Entre el Apocalipsis y la utopía: más allá de la post-modernidad". En *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 11, pp. 1-22.  
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9275>
- DEFFIS DE CALVO, Emilia (2003). "La Patagonia, ese enorme universo que promueve la creatividad. Entrevista a Alejandro Finzi". En Finzi, Alejandro. *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Inteatro, pp. 5-15.
- DEL OLMO PINTADO, Margarita (1994). "Una teoría para el análisis de la identidad cultural". En *ARBOR*, CXLVII, n° 579, Madrid, pp. 79-97.
- DELRIO, Walter (2001). "Confinamiento, deportación y bautismos: misiones salesianas y grupos originarios en la costa del Río Negro (1883-1890)". En *Cuadernos de Antropología Social*, n° 13, pp. 131-155.
- DELRIO, Walter (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- DEMARÍA, Laura (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DI LULLO, Orestes (1942). "Contribución del folklore al teatro nacional". En *Cuaderno de Cultura Teatral*, n° 16, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, pp. 105-129.
- DÍAZ ARAUJO, Graciela (2015). "Prólogo". En Bonafede, Eduardo. *Soledades tangenciales*. Ushuaia: Editora Cultural de Tierra del Fuego.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DISCÉPOLO, Armando (2009). "Stéfano". En *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Buenos Aires: Colihue.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- DOSSE, Francois (2009). *Paul Ricoeur y Michel de Certeau: la historia entre el decir y el hacer*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DUBATTI, Jorge (1990). "El teatro del absurdo en Latinoamérica". En *Revista Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, n° 8, Buenos Aires, pp. 115-123.

- DUBATTI, Jorge (1999). "Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático". En *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel, pp. 49-63.
- DUBATTI, Jorge (2002). *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2003). "El teatro argentino en la post-dictadura: 1983-2002". En *Los Rábdomantes. Reflexiones sobre el teatro contemporáneo*, n° 3, vol. 3, Universidad del Salvador, Buenos Aires, pp. 35-49.
- DUBATTI, Jorge (2007). "Prólogo", en ACCAME, Jorge. *Teatro*. Buenos Aires: Losada, pp. 7-23.
- DUBATTI, Jorge (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- DUBATTI, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Baja California: Libros de Godot.
- DUBATTI, Jorge (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2015). "Proyecciones de la poética de la vanguardia teatral histórica (1896-1939) y de la postvanguardia en la dramaturgia de Alejandro Finzi". En *Panambi. Revista de Investigaciones Artísticas*, n° 1, pp. 29-46. <https://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/519>
- DUBATTI, Jorge (Ed.) (2019). *Políticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamoro".
- DUMRAUT, Clemente (1992). *Historia de Chubut*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- EANDI, María Victoria (2002). "Venecia: remando por los canales del teatro de Jorge Accame". En Dubatti, Jorge (Coord.). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, pp. 161-175.
- ENAUDEAU, Corinne (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- ESSLIM, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- EVANS, Dylan (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- FALCÓN, Mercedes (1992). *El teatro de Bernardo Canal Feijóo*. Buenos Aires: El Caldero.
- FASCE, Pablo (2018). "El noroeste argentino como entrada al mundo andino: nativismo y americanismo en los debates estéticos de principios de siglo

- XX". En *Artelogie*, n° 12, pp. 1-22.  
<https://journals.openedition.org/artelogie/1843>
- FÉRAL, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- FERNÁNDEZ, Claudia y ACOSTA, Normando (2012). "La dramaturgia de Jorge Accame en Jujuy. Utopía y redención en el borde socio-cultural". En Tossi, Mauricio (Comp.). *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro*, n° 2. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 197-219.
- FERNÁNDEZ, Sandra (2018). "La historia regional y local, y las escalas de investigación. Un contrapunto para pensar sobre desafíos historiográficos". En Bohoslavsky, Ernesto (Comp.). *Debates y conflictos en la historia regional de la Argentina actual. Revista Quinto Sol*, vol. 22, n° 3, pp. 13-20. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/qs.v22i3.3337>
- FERNÁNDEZ, Sebastián C. (2011). "El problema del autor en la creación colectiva teatral. Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo Manojó de Calles de Tucumán". En *Anclajes*, vol. XV, n° 2, pp. 19-30.  
<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/107>
- FERNÁNDEZ, Sebastián C. (2015). "Memorias de la basura: Carlos María Alsina y sus modos de representar la violencia del bussismo en Tucumán". En *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, n° 13-14, pp. 244-259.  
<http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/43>
- FERULLO, Hugo (2017). "El Noroeste Argentino (NOA): notas desde la perspectiva de la economía política del desarrollo". En Ruffino, Mónica (Ed.). *El norte grande argentino. Cultura y región*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, pp. 281-308.
- FIDALGO, Andrés (1990). *El teatro en Jujuy*. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires.
- FINZI, Alejandro (1992). "Teatro argentino, una estética para el fin de siglo". *Revista Espacio de Investigación y Crítica Teatral*, n° 11, pp. 51-56.
- FINZI, Alejandro (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Inteatro.
- FINZI, Alejandro (2006). "Simbolismo, nuevas escrituras teatrales y adaptaciones". En Finzi, Alejandro (Comp.). *Teatro y literatura. Nuevas escrituras europeas*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- FINZI, Alejandro (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramaturgica de un relato literario: Estudio de "Vuelo Nocturno" de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba, Argentina: Ediciones El Apuntador y Del Boulevard.
- FINZI, Alejandro (2009). *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue.
- FINZI, Alejandro (2013). *Obra reunida*. Neuquén: Doble Zeta – Inteatro.

- FINZI, Alejandro (Comp.) (2010). *Personaje y narración en el teatro europeo contemporáneo*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- FINZI, Alejandro (Comp.) (2012). *Poética del personaje teatral en la literatura dramática europea contemporánea*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- FISCHER-LICHTE, Erica (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda (1990). *Cultura y creación literaria del NOA*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- FOBBIO, Laura (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- FORD, Aníbal (1987). *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires: Punto Sur.
- FREIRE, Silka (2007). *Teatro documental latinoamericano. El referente histórico y su (re)escritura dramática*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- FREUD, Sigmund (1998). "Duelo y melancolía". En *Obras completas, Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GAGO, Verónica (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco-Libros.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2007). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México DF: Paso de Gato.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2016). "La triple vida del texto dramático". En *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, n° 65, pp. 89-93.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1998). *La producción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. México DF: Siglo XXI.
- GARCÍA, Norma Beatriz (2016). "La Patagonia en clave política. Un escenario para recrear la ilusión de la posibilidad (1987-2002)". En *(En)clave Comahue. Revista Patagónica de Estudios Sociales*, n°21, pp. 169-198.  
<http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/revistadelafacultad/article/view/1321>
- GARCÍA, Patricia y MOLINA, Flavia (2014). "Jamuychis... el grito". En *El Umbral. Revista de Artes Escénicas de Tucumán*, n° 2, pp. 99-109.  
[https://issuu.com/iaae/docs/el\\_umbral\\_02- revista\\_de\\_artes\\_esc\\_/111](https://issuu.com/iaae/docs/el_umbral_02- revista_de_artes_esc_/111)

- GARCÍA, Santiago (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.
- GARDEY, Mariana (2008). “La dramaturgia de Jorge Accame. Lo local, lo marginal, lo universal”. En *Cuadernos de Picadero*, n° 15. Buenos Aires: Inteatro, pp. 24-28.
- GARRIDO, Beatriz (2019). “La gringa muerta. Análisis feminista sobre la violencia contra las mujeres en una manifestación de la cultura popular”. En *Revista Temas de Mujeres*, vol. 15, n° 15, pp. 32-46.  
<http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/temasdemujeres/article/view/350>
- GARRIDO, Margarita (2014). “Victor Mayol y su estética patagónica, latinoamericana y europea. Entrevista a Alejandro Finzi”. En Garrido, Margarita (Dir.). *La dramaturgia de Neuquén. Entre vistas. En homenaje a V. Mayol, (1948-2007)*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, pp. 33-40.
- GARRIDO, Margarita (Comp.) (2011). *Actas de las II Jornadas de dramaturgia de la Norpatagonia Argentina*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- GARRIDO, Margarita (Comp.) (2013). *Actas de las IV Jornadas de dramaturgia de la Norpatagonia Argentina*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- GARRIDO, Margarita (Comp.) (2015a). *La dramaturgia de Neuquén sin fronteras. Homenaje a Alejandro Finzi*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- GARRIDO, Margarita (Comp.) (2015b). *Actas de las VI Jornadas de dramaturgia de la Norpatagonia Argentina*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- GARRIDO, Margarita (Dir.) (2010). *La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada. Antología*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- GARRIDO, Margarita (Dir.) (2016). *La dramaturgia de Neuquén. Entre el coraje y las garras. En homenaje a Raúl Toscani*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- GEIROLA, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irving, California: Gestos.
- GEIROLA, Gustavo (2001). “Luisa Calcumil: teatro, cine y lo mapuche ancestral”. En *Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, n° 31, pp. 99-106.
- GENÉ, Juan Carlos (1960). “Notas sobre folklore y teatro regional”. En *Teatro y Universidad*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 55-70.
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- GIDDENS, Anthony (1995). *La constitución de la sociedad*. Amorrortu, Buenos Aires.
- GINZBURG, Carlo (2013). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo.
- GOLOBOFF, Leonardo (2014). *Doble raíz. 5 obras de teatro 5 (y algunas más, breves)*. Buenos Aires: Inteatro.
- GÓMEZ LENDE, Sebastián (2011). “Región y regionalización. Su teoría y su método. El nuevo orden espacial del territorio argentino”. En *Revista Tiempo y Espacio*, n° 26, pp. 83-122.  
<http://revistas.ubiobio.cl/index.php/TYE/article/view/1788>
- GONZÁLEZ SILVA, Freddy (2009). “Alteridad y su itinerario desde las perspectivas multidisciplinares”. En *Revista Reflexiones de la Universidad de Costa Rica*, n° 88, pp. 119-135.  
<https://www.redalyc.org/pdf/729/72912559009.pdf>
- GRANDI, Yamila (2008), “El dramaturgo patagónico Juan Carlos Moisés y el arte de hacer visible lo invisible”. En *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 8, pp. 1-10. <https://doi.org/10.34096/tdf.n8.9397>
- GRANDI, Yamila (2009). “Tierra, tempo: un escenario. Un acercamiento al teatro de Luisa Calcumil”. En *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 9, pp. 1-20. <https://doi.org/10.34096/tdf.n9.9352>
- GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean-Claude (1992). *Lo culto y lo popular*. Madrid: La Piqueta.
- GRIMSON, Alejandro (2003). “Disputas sobre las fronteras. Introducción a la edición en español”. En Michaelsen, Scott y Johnson, David (Comps.). *Teoría de la frontera. Los límites de la cultura política*. Barcelona: Gedisa, pp. 13-24.
- GRIMSON, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GRIMSON, Alejandro (Comp.) (2000). *Fronteras, naciones e identidades: la periferia como centro*. Buenos Aires: Ciccus – La Crujía.
- GRIMSON, Alejandro, MERENSON, Silvina, NOEL, Gabriel (Comps.) (2012). *Antropología ahora. Debates sobre la alteridad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUERRA, Damián (1996). *Espacio dramática y lengua regional*. S. S. de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- HAESBAERT, Rogério (2010). “Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas”. En *Revista Antares. Letras e Humanidades*, n° 3, pp. 1-23.

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/416/361>

HAESBAERT, Rogério (2014). "Lógica zonal y ordenamiento territorial: para rediscutir la proximidad y la contigüidad espaciales". En *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, año 8, n° 16, pp. 9-29.

<http://www.culturayrs.org.mx/index.php/CRS/article/view/375/375>.

HALPERIN DONGHI, Tulio (1998). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza.

HALL, Stuart (2003). "Introducción: ¿quién necesita de la identidad?". En Hall, Stuart y du Gay Paul (Comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, pp. 13-39.

HEINICH, Nathalie (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

HEREDIA, Pablo (2007). "Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI". En Castellino, María Elena (Coord.). *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 155-182.

HEREDIA, Pablo (2012). "Propuesta para un estudio de las operaciones políticas de regionalización cultural en la literatura argentina". En Massara, Liliana; Guzmán, Raquel y Nallin, Alejandra (Eds.). *Literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones, volumen II*. S. S. de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 19-34.

HERNANDO, Ana María (2004). "El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera". En *Revista de Literatura Moderna*, n° 34, pp. 109-120.

[https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/142/Hernando%20RML34.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/142/Hernando%20RML34.pdf)

HODGART, Matthew (1969). *La sátira*. Madrid: Guadarrama.

IGHINA, Domingo (2001). "Regiones e integración. De Sarmiento y Rojas a Perón y el Mercosur". En *Revista UNIVERSUM*, n° 16, pp. 135-141.

<http://universum.utralca.cl/contenido/index-01/ighina.pdf>.

INNES, Christopher (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

IONESCO, Eugenio (1965). *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*. Buenos Aires: Losada.

IRIONDO, Liliana (1998). "La dramaturgia de las provincias". En Pellettieri, Osvaldo y Rovner, Eduardo (Eds.). *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, pp. 51-82.



- JAMESON, Fredric (2013). *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial.
- JAUSS, Hans Robert (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- KADIR, Djelal (2002). "Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada". En Martínez Fernández, José Enrique *et al.* (Eds.). *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. León: Universidad de León, pp. 43-57.
- KALAWSKI ISLA, Andrés (2007). *Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas de la postdictadura*. Tesis de maestría. Facultad de Filosofía y Humanidades. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Inédito. Trabajo cedido por el autor.
- KALIMAN, Ricardo (1999). "Un marco (no global) para el estudio de las regiones culturales". En *Journal of Iberian and Latin American Studies*, n° 5, pp. 11-21.
- KALIMAN, Ricardo (2010). "El canto de la dicha verdadera. Pueblo y utopía en letras del folklore de los '60 y '70 en Tucumán". En Orquera, Fabiola (Coord.). *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba, Argentina: Alción, pp. 295-317.
- KOHUT, Karl (2004). "El teatro histórico en Argentina. Del compromiso a la posmodernidad". En *Los Rabdomantes. Reflexiones sobre el teatro contemporáneo*, n° 4, Universidad del Salvador, Buenos Aires, pp. 99-127.
- KRISTEVA, Julia (1981). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- KROPFF, Laura (2005). "Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas". En *Pueblos indígenas, estado y democracia*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 103-132.  
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101026125925/6Kropff.pdf>
- KROPFF, Laura (2010). "Teatro, identidad y política en territorio mapuche". En Kropff Laura (Ed.). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires: Editorial Artes Escénicas, pp. 9-28.
- KUSCH, Rodolfo (1966). *Indios, porteños y dioses*. Buenos Aires: Stilcograf.
- KUSCH, Rodolfo (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- KUSCH, Rodolfo (2007). *Obras completas, Tomo IV*. Rosario: Fundación Ross.
- LACAN, Jacques (2008). *De un Otro al otro. Seminario 16*. Buenos Aires: Paidós.

- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal (2014). *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LAGARDE, Marcela (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas Editorial.
- LAGMANOVICH, David (2003). "Sobre el ingreso de la vanguardia en el teatro del Noroeste Argentino". En *Vanguardia y escritura*. S. M. de Tucumán: Asamblea de Escritores, pp. 109-118.
- LARRAÍN IBÁÑEZ, Jorge (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- LAVATELLI, Julia (2006). "Entrevista a Alejandro Finzi". En Revista *El Peldaño*, n° 5, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp.44-50.
- LAVATELLI, Julia (Coord.) (2008). *Dramaturgia en las provincias. Cuaderno de Picadero*, n° 15. Buenos Aires: Inteatro.
- LE BRETON, David (2002). *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva visión.
- LENA PAZ, Marta (Comp.) (1998). *Los dramaturgos/as del interior del país. Actas de las terceras jornadas*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo – Universidad de Buenos Aires.
- LEVINAS, Emmanuel (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LINDÓN, Alicia (2012). "¿Geografías de lo imaginario o la dimensión imaginaria de las geografías del *Lebenswelt*?" En Lindón, Alicia y Hiernaux, Daniel (Dirs.). *Geografías de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos – Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 66-85.
- LIVON-GROSMAN, Ernesto (2003). *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LOIS, Carla (2015). "Un mapa para la nación argentina. Notas para una interpretación crítica de la historia del mapa político y de las políticas cartográficas". En Revista *Huellas*, n° 19, pp. 193-215.  
<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/huellas/article/view/1043>
- LÓPEZ ECHAGÜE, Hernán (1988). "Tucumán: el caso Bussi". En *Revista Plural*, n° 9, Buenos Aires, p. 56.
- LÓPEZ ECHAGÜE, Hernán (1991). *El enigma del general Bussi: del operativo Independencia al Operativo Retorno*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LUDMER, Josefina (1994). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MACCARINI, Manuel (2014). *De transformaciones y travestimientos*. S. M. de Tucumán: Gexpress.

- MARTIN, Isabel (2002). "Entrevista. Luisa Calcumil: mujer, indígena y artista". En *Revista Tramoya*, n° 72, Universidad Veracruzana, pp. 155-162.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1992). *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ, Ana Teresa (2013). "Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico". En *Prismas. Revista de historia intelectual*, n°17, pp. 169-180.
- MARTÍNEZ, Ana Teresa (2015). "¿Prólogo o post-scriptum?". En Salomón Tarquini, Claudia y Lanzillotta, María de los Ángeles (Eds.). *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*. Rosario: Prohistoria Ediciones, pp. 13-28.
- MASSARA, Liliana, GUZMÁN, Raquel y NALLIN, Alejandra (2011). *La literatura del Noroeste Argentino, volumen 1*. S. S. de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- MASSARA, Liliana, GUZMÁN, Raquel y NALLIN, Alejandra (2012). *La literatura del Noroeste Argentino, volumen 2*. S. S. de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- MASSARA, Liliana, GUZMÁN, Raquel y NALLIN, Alejandra (2013). *La literatura del Noroeste Argentino, volumen 3*. S. S. de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- MEDWID, Bárbara (2008). "Mitos y realidades de la pobreza y el Mercosur. El caso de la industria azucarera en Tucumán". En Cimadamore, Alberto (Comp.). *La economía política de la pobreza*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 495-535. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/clacso/crop/cimada/Medwid.pdf>
- MELLADO, Luciana (2010). *La Patagonia y su literatura: unidad y diversidad multiforme*. Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.
- MELLADO, Luciana (2015). "La Patagonia como versión de una distancia". *Alpha. Revista de Letras, Artes y Filosofía*, n° 41, pp. 65-71. <https://revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/122/0>
- MELLADO, Luciana (Comp.) (2019). *La Patagonia habitada. Experiencias, identidades y memorias en los imaginarios artísticos del sur argentino*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- MIGNOLO, Walter (1991). "Teorizar a través de las fronteras culturales". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 33, XVII, pp. 103-112.
- MIGNOLO, Walter (2003). "Los estudios culturales: geopolítica del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales". *Revista Iberoamericana*, n° 203, LXIX, pp. 401-415.

- MIGNOLO, Walter (2013a). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- MIGNOLO, Walter (2013b). “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”. *Revista de Filosofía de la Universidad del Zulia*, n° 74, pp. 7-23.
- MOISÉS, Juan Carlos (2007). “El arte en las márgenes: centro y periferia”. En *El Camarote. Arte y cultura desde la Patagonia*, n° 12, Viedma, pp. 5-13.
- MOISÉS, Juan Carlos (2013). *Pintura viva, El tragaluz, La oscuridad*. Buenos Aires: Ediciones La Carta de Oliver.
- MOLINA, Flavia (2016). “Reflexiones sobre la práctica escénica de una actriz”. Tesis de licenciatura. S. M. de Tucumán: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán. Inédito. Texto cedido por la autora.
- MONS, Alan (1994). *La metáfora social*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MONTECINOS, Silvina (2012). “La voz de Guerra. Un estudio sobre el teatro de Damián Tito’ Guerra”. En Tossi, Mauricio (Comp.). *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro*, n° 2. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 173-195.
- MONTILLA SANTILLÁN, Guillermo (2007). “El jardín de piedra”. En *Dramaturgos del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Argentores, pp. 310-334.
- MORETTI, Franco (2007). *La literatura vista desde lejos*. Barcelona: Marbot.
- MORIN, Edgar. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Buenos Aires: Gedisa.
- MOUFFE, Chantal (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MOZZONI, Valeria (2015). *Teatro tucumano y cultura española. Entre dramaturgias y puestas escénicas*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- NAVARRETE, José (1998). “Intertextualidad y utopía en ¡Ladran, Che! De Carlos Alsina”. En Lena Paz, Marta (Comp.) *Los dramaturgos/as del interior del país. Actas de las terceras jornadas*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo – Universidad de Buenos Aires, pp. 80-87.
- NAVARRO FLORIA, Pedro (1999). *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Editorial Ciudad Argentina.
- NOFAL, Rafael y PÉREZ LUNA, Verónica (2005). *El espacio y otras ficciones*. S. M. de Tucumán: Ediciones de los autores.
- NOFAL, Rossana (2002). *La escritura testimonial en América Latina*. S. M. de Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

- NOGUERA, Lia (2016). "Teatro fueguino: orígenes y consolidación de un campo en constante formación (1970 – 2007)". En *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n° 4, pp. 54-75.  
<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/286/344>
- OCAMPO, Beatriz (2005). *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los Hermanos Wagner*. Buenos Aires: Antropofagia.
- OLIVERAS, Elena (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- OLSON, Elder (1978). *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona: Ariel.
- ORDAZ, Luis (2010). *Historia del teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Inteatro.
- OREJA, Pablo Fermín (1974). *Leyendas y tradiciones de Río Negro*. Viedma: Dirección de Cultura de Río Negro.
- ORQUERA, Fabiola (Coord.). *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba, Argentina: Alción.
- PALERMO, Zulma (1998), "Historiografía, literatura y región". En *Revista Silabario*, año 1, n° 1, pp. 61-74.
- PALERMO, Zulma (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba, Argentina: Alción.
- PALERMO, Zulma (2011). "¿Por qué vincular la literatura comparada con la interculturalidad?". En Crolla, Adriana (Ed.). *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 126-136.
- PALERMO, Zulma (2012). "De cánones y lugarizaciones". En Massara, Liliana; Guzmán, Raquel y Nallin, Alejandra (Eds.). *Literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones, volumen II*. S. S. de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 63-76.
- PAOLANTONIO, Jorge (2003). "Rosas de Sal". En *Teatro I*. S. F. del Valle de Catamarca: Editorial Sarquís.
- PAOLANTONIO, Jorge (2009). *Teatro II*. S. F. del Valle de Catamarca: Editorial Sarquís.
- PAVIS, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1992). "La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia". En Pellettieri, Osvaldo (Ed.). *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Cuaderno del GETEA n° 2*. Buenos Aires: Galerna/Revista Espacio, pp. 13-28.

- PELLETTIERI, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1930-1949)*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, volumen V*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias, volumen I*. Buenos Aires: Galerna - Inteatro.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.) (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias, volumen II*. Buenos Aires: Galerna - Inteatro.
- PEREA, María Cecilia (2014). "Desesperando y La Oscuridad: Juan Carlos Moisés entre la dirección y la dramaturgia". En *Actas de las I Jornadas de Investigación en Artes en Patagonia. La investigación artística en Patagonia: un estado de la cuestión*. Comodoro Rivadavia: Editorial Instituto Superior de Artes 806, pp. 9-19.  
[https://isfd806chu.infed.edu.ar/sitio/publicaciones/upload/1\\_JornadasInvestigacinISFDA806.pdf](https://isfd806chu.infed.edu.ar/sitio/publicaciones/upload/1_JornadasInvestigacinISFDA806.pdf)
- PÉREZ LUNA, Verónica (2005). "Teatro y espacio social. Despejar el espacio, despojar al hombre". En Nofal, Rafael y Pérez Luna Verónica. *El espacio y otras ficciones*. S. M. de Tucumán: Ediciones de los autores, pp. 75-97.
- PÉREZ MANTILLA, Ramón (2000). "El eterno retorno de lo mismo". En *Revista Ideas y Valores*, vol. 49, n° 114, pp. 3-19.  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/8781/9425>
- PÉREZ, Pilar (2010). "La historia y el sueño: tiempos y trayectorias mapuche en Pewma". En Laura Kropff (Ed.). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Buenos Aires: Editorial Artes Escénicas, pp. 36-51.
- PÉREZ, Pilar y DELRIO, Walter (2019). "Cambios y continuidades en las (des)territorializaciones estatales en Río Negro (1878-1955)". En Kropff, Laura et al. (Comps.). *La tierra de los otros. Dimensión territorial del genocidio indígena en Río Negro y sus efectos en el presente*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 31-69.
- PIRANDELLO, Luigi (1994). *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.
- PODERTI, Alicia (2000). *La narrativa del Noroeste Argentino. Historia sociocultural*. Salta: Editorial del Consejo de Investigación de la UNSa.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

- PROAÑO-GÓMEZ, Lola (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, California: Gestos.
- PUCCI, Roberto (2007). *Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán, 1966*. Buenos Aires: Ediciones del Pago Chico.
- QUIROGA, Hugo (2005). “La reconstrucción de la democracia argentina”. En Suriano, Juan (Dir.). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001), Tomo X*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 87-153.
- QUIROGA, Oscar Ramón (2004). “Los juegos de Pedro”. En *Revista Otra Boca de la Facultad de Artes, n° 1*, S. M. de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- REVEL, Jacques (2011). “Micro versus macro: escalas de observación y discontinuidad en la historia”. En *Tiempo Histórico*, n° 2, pp. 15-26.  
<http://historiaregional.com.ar/wp-content/uploads/2018/02/REVEL-MICRO-VERSUS-MACRO.pdf>
- REVEL, Jacques (2015). *Juegos de escalas. Experiencias de microanálisis*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.
- REY, Héctor (1988). *Historia del Valle Inferior de Río Negro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- REYNOSO, Mónica (1994). “El Chaneton de Finzi. Una epopeya sobre la impunidad”. En *Diario Río Negro*, 17/05/1994, s/p.
- RICCI, Jorge (2011). *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia*. Buenos Aires: Colihue.
- RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid – Arrecife.
- RICOEUR, Paul (2006). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul (2009). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México DF: Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RICHARD, Nelly (1993). “Alteridad y descentramiento culturales”. En *Revista Chilena de Literatura*, n° 42, pp. 209-215.
- RICHARD, Nelly (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- RISCO FERNÁNDEZ, Gaspar (1991). *Cultura y región*. S. M. de Tucumán: Centro de Estudios Regionales, Universidad Nacional de Tucumán.

- RISSO NIEVA, José María (2016). “La interacción del mito popular en Jardín de piedra de Guillermo Montilla Santillán”. En *Revista Mosaico. Literatura, lingüística y educación*, vol. 15, pp.123-132.
- RISSO NIEVA, José María (2019). “Hacia una dramaturgia propia. La poética inicial del grupo teatral Manojó de Calles (Tucumán, 1993-1998)”. En *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n° 9, pp. 124-138.  
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/107539>
- RITHNER, Juan Raúl (2007). “La aldea de Refasi”. En *Dramaturgos de la Patagonia Argentina*. Buenos Aires: Argentores, pp. 237-260.
- RITHNER, Juan Raúl (2015). “El Maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento”. En Tossi, Mauricio (Comp.). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 77-125.
- ROAS, David (2001). “La amenaza de lo fantástico”. En Roas, David (Comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco-Libros, pp. 7-44.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROBIN, Régine (2005). “La autoficción. El sujeto siempre en falta”. En Arfuch Leonor (Comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 45-58.
- ROFFINELLI, Gabriela (2006). “Una periodización del genocidio argentino. Tucumán (1975-1983)”. En *Revista Fermentum*, año 16, n° 46, pp. 461-499. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20739>
- ROJAS MAYER, Elena (2000). “La lengua en el Noroeste”. En Bazán, Armando R. (Ed.). *La cultura del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra, pp. 169-191.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros.
- ROSENZVAIG, Eduardo (1999). *La cepa. Arqueología de una cultura azucarera. Tomo III*. S. M. de Tucumán: Letra Buena – Universidad Nacional de Tucumán.
- ROSENZVAIG, Marina (2009). “El cuerpo y la risa. Del realismo grotesco al teatro de Manojó de Calles”. En Tossi, Mauricio (Comp.). *La quila. Cuaderno de historia del teatro, n° 1*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 187-196.
- RUFFINI, Martha y BLACHA, Luis (2013). “La provincialización postergada de la Patagonia Argentina (1955-1958)”. En *Temas y Debates. Revista*



- Universitaria de Ciencia Sociales*, año 17, n° 25, pp. 59-81.  
<https://temasydebates.unr.edu.ar/index.php/tyd/article/view/242>
- RUFFINO, Mónica (Ed.) (2017). *El norte grande argentino. Cultura y región*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2007). *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (Dir.) (2013). *Nuevos territorios del diálogo*. México DF: Paso de Gato.
- RYNGAERT, Jean-Pierre y SERMON, Julie (2016). *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. México DF: Paso de Gato.
- SACCOCCIA, Hugo (1994). *Pioneros*. Neuquén: Fondo Editorial Neuquino.
- SAID, Edward W. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo – Random House.
- SALVAT, Ricardo (2004). “Entrevista a Luisa Calcumil”. En *Revista Assaig de teatre*, n° 44, Universidad de Barcelona, pp. 29-35.
- SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo (2007), *Imaginario del diablo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- SAPIRO, Gisèle (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2009). *El drama en devenir. Apostilla a L’avenir du drame*. Cuaderno de Ensayo Teatral, n°12. México DF: Paso de Gato.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México DF: Paso de Gato.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México DF: Paso de Gato.
- SEGATO, Rita (2002). “Identidades políticas/Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global”. En *Runa: archivo para la ciencia del hombre*, vol. 23, n° 1, pp. 239-275.  
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2253>
- SEGATO, Rita (2007). *La Nación y sus otros*. Buenos Aires: Prometeo.
- SEIBEL, Beatriz (2002). *Historia del teatro argentino: desde sus orígenes hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- SILVEIRA, María Laura (2007). “Lugares y dinámicas socio-espaciales en la Patagonia Norte”. En Zusman, Perla, Lois, Carla y Castro, Hortensia (Comps.). *Viajes y geografías*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 179-202.
- SIMMEL, Georg (2012). “El extranjero”. En *El extranjero. Sociología del extraño*. Madrid: Sequitur, pp. 21-26.

- SIRACUSA, Gloria (2009) “*Pasto verde: metonimia de una historia negada*”,  
*Revista Pilquen. Sección de Ciencias Sociales*, XI, n° 11, Viedma, pp. 1-5.
- SKIDMORE, Thomas y SMITH, Peter (1999). *Historia contemporánea de América Latina*. Barcelona: Crítica.
- SMITH, Anthony (1997). *La identidad nacional*. Madrid: Trama.
- SORIA, Nicasio (1984). *Bueyes perdidos. Humor patagónico*. General Roca, Río Negro: Editorial de la Patagonia.
- STRINDBERG, Augusto (1945). *El viaje de Pedro el afortunado*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (2002), “Escenificación del tiempo histórico (Nacionalismo e integración)”. En *Cuadernos de Historia de la Universidad de Chile*, n° 22, pp. 185-202.  
<https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/47130>
- TAHAN, Halima (Ed.) (2000). *Escenas interiores*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro – Artes del Sur.
- TAMER, Nelly (2007). “Santiago del Estero (1900-1968)”. En Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias, volumen II*. Buenos Aires: Galerna – Inteatro, pp. 479-522.
- TAMER, Nelly (2012). “Una aproximación al teatro sociopolítico de Raúl Dargoltz”. En Tossi, Mauricio (Comp.). *La quila. Cuaderno de historia del teatro, n° 2*, Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 221-241.
- TAMER, Nelly (2014). *La danza folklórica en el teatro santiagueño*. Santiago del Estero: Universidad Nacional de Santiago del Estero.
- TASSO, Alberto y CANEVARI, María Cecilia (2019). “La conducta esperada de las mujeres según la leyenda. Mayu Maman, Kacuy y Almamula en Santiago del Estero”. En *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, año 1, n° 1, pp. 21-38.  
<http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/305>
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- TIZÓN, Héctor (2013). “Petróleo”. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 53-57.
- TODOROV, Tzvetan (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (2001). “Definición de lo fantástico” y “Lo extraño y lo maravilloso”. En Roas, David (Comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco-Libros, pp. 47-81.

- TODOROV, Tzvetan (2007). *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad*. Madrid: Siglo XXI.
- TOLEDO, Leandro (1972). *Historia de la fundación y progreso de General Roca*. Bahía Blanca: Edición del autor.
- TOSSI, Mauricio (2004). “El teatro como arqueología del presente. Entrevista a Carlos M. Alsina”. En *Cuaderno del Picadero*, n° 2. Buenos Aires: Inteatro, pp. 28-39.
- TOSSI, Mauricio (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken – Ente de Cultura de Tucumán.
- TOSSI, Mauricio (2012). “Escena y exilio: una aproximación a la dramaturgia patagónica de la posdictadura”. En Tossi, Mauricio (Comp.). *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro*, n°2. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 111-129.
- TOSSI, Mauricio (2013). “Representaciones imaginarias en la dramaturgia argentina de la posdictadura: Camino de cornisa de Alejandro Finzi”. En *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 4, n° 7, pp. 101-114. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.25025/perifrasis20134707>
- TOSSI, Mauricio (2014). “La aldea de Refasí: el teatro infantil rionegrino en la reapertura democrática”. En *Revista Argus-a. Artes & Humanidades*, vol. III, n° 12, pp. 1-19. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/32877>
- TOSSI, Mauricio (2015a). “Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas”. En *Mitologías hoy*, vol. 11, pp. 25-42. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/53648>
- TOSSI, Mauricio (2015b). “Coordenadas dramaturgias o el esbozo de un estudio preliminar”. En Tossi, Mauricio (Comp.). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 9-46.
- TOSSI, Mauricio (2016). “Discursos de alteridad en la dramaturgia regional de la posdictadura argentina”. En *Revista Culturales*, Época II, vol. IV, n° 1, pp. 137-164. <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/311>
- TOSSI, Mauricio (2019a). “Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino”. En *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 10, n° 20, pp. 45-65. <https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.03>
- TOSSI, Mauricio (2019b). “Las condiciones de posibilidad del teatro argentino interregional como objeto de estudio”. En *Question. Revista Científica Especializada en Periodismo y Comunicación*, vol. 1, n° 62, pp. 1-17.

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4989/4564>

- TOSSI, Mauricio (2019c). "Entre lo documental y lo yoico: tensiones poético-liminales de la autoficción". En: Dubatti, Jorge (Ed.). *Políticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamoro", pp. 247-258.
- TOSSI, Mauricio (2019d). "La feminidad contraesencialista en la dramaturgia argentina de la posdictadura: un estudio comparado de las regiones Noroeste y Patagonia". En *Íkala. Revista de Lenguaje y Cultura*, vol. 24, n° 3, pp. 589-604.
- <https://revistas.udea.edu.co/index.php/ikala/article/view/328790>
- TRASTOY, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: CBC-Universidad de Buenos Aires.
- TRÍAS, Eugenio (1984). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.
- TRIBULO, Juan (2003). "El mito del eterno retorno en El sueño inmóvil de C. M. Alsina". En *Teatro XXI. Revista del GETEA*, n° 16, pp. 80-82.
- TROMBETTA, Jimena (2019). "El Che y su intertexto literario cervantino: a propósito de ¡Ladran Che! de Carlos M. Alsina". En *Acta Literaria*, vol. 58, pp. 41-56.
- [https://revistas.udec.cl/index.php/acta\\_literaria/article/view/1517](https://revistas.udec.cl/index.php/acta_literaria/article/view/1517)
- TURNER, Victor (1988). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- UBERSFELD, Anne (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- VALENTIÉ, María Eugenia (1998). *De mitos y ritos*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- VERÓN, Eliseo (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- VERZERO, Lorena (2018). "Políticas de la representación. Las artes escénicas desde los 2000". En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 19, pp. 56-69.
- [https://www.cetycli.org/cboletines/19/005\\_Verzero.pdf](https://www.cetycli.org/cboletines/19/005_Verzero.pdf)
- VIDELA DE RIVERO, Gloria y CASTELLINO, María Elena (Coords.) (2004). *Literatura de las regiones argentinas I*. Mendoza: Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- VIGNOLI, Marcela, Coord. (2017). *La cultura: artistas, instituciones y prácticas. Colección Historias Temáticas de Tucumán, siglo XIX y XX*. Buenos Aires: Imago Mundi.

- VILLEGAS, Juan (1999). "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia". En Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (Eds.). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor Libros, pp. 233-250.
- VILLEGAS, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- VIÑAS, David (1997). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.
- WEISS, Peter (1976). "Notas sobre el teatro documental". En *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, pp. 97-111.
- WILLIAMS, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península/Biblos.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2006). *Lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- ZAPATA, Néstor (2019). "Un artista tiene que ser la conciencia viva de una sociedad. Entrevista". En *Teatro. Truenos y Misterios. Revista de Investigación Teatral*, n° 121, Rosario, pp. 4-8.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (1998). "El teatro y sus posibles transferencias en diversas áreas sociales. A propósito de Aldo Grasso y Raúl Rithner". En Lena Paz, Marta (Comp.). *Los dramaturgos/as del interior del país. Actas de las terceras jornadas*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo – Universidad de Buenos Aires, pp. 127-134.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (2006). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*, Tomos I y II. Buenos Aires: Inteatro.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (2012). "Luisa Calcumil, una renovadora de la escena nacional". En Tossi, Mauricio (Comp.). *La quila. Cuaderno de historia del teatro*, n° 2. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 75-88.
- ZUSMAN, Perla (2013). "La geografía histórica, la imaginación y los imaginarios geográficos". En *Revista de Geografía Norte Grande*, 54, pp. 51-66.  
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/23842>