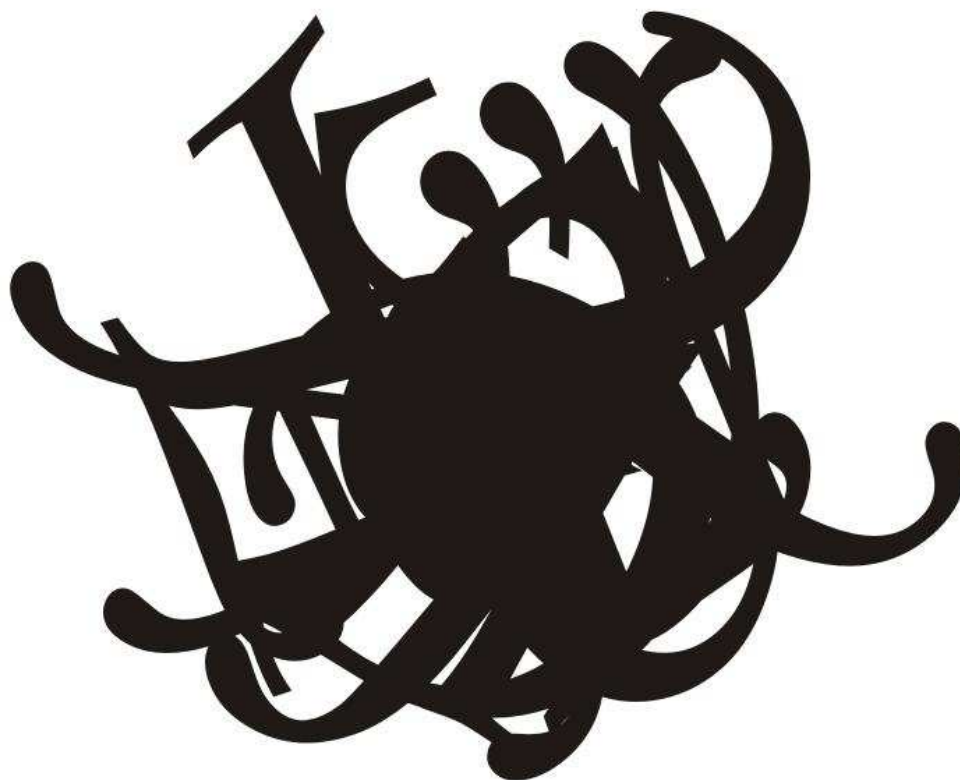


PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN



ACTAS

PRIMERAS JORNADAS DE LAS
DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA:
NEUQUÉN



12 de octubre 2009
Departamento de Letras
Facultad de Humanidades
Universidad Nacional del Comahue
Neuquén – Argentina
<http://www.uncoma.edu.ar/dramaturgias/>

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

Primeras Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: actas / dirigido por Margarita Garrido. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras, 2009. Internet.

ISBN 978-987-604-177-5

1. Dramaturgias. I. Garrido, Margarita, dir.
CDD A862

Fecha de catalogación: 10/12/2009

Consideraciones:

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *Primeras Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*, realizadas en la ciudad de Neuquén, República Argentina, el 12 de Octubre de 2009. El volumen se estructura en una sección única correspondiente a Comunicaciones, elaboradas por los miembros del equipo de Investigación de la UNCo: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso expreso de **Educo**.

educO
Editorial Universitaria
Universidad Nacional del Comahue

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

AUTORIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

VICERRECTORA
Prof. Teresa Vega

SECRETARIO ACADÉMICO Y DE INVESTIGACIÓN
Lic. Luis Bertani

SECRETARIO DE EXTENSIÓN
Abog. Juan J. Pilotto

FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO
Prof. Pedro Barreiro

SECRETARIA ACADÉMICA
Dra. María B. Gentile

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN
Mg. Analía Kreiter

SECRETARIA DE EXTENSIÓN
Lic. Alicia Frischknecht

DEPARTAMENTO DE LETRAS

DIRECTORA
Prof. Gloria Siracusa

**EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
EDUCO**

EDITOR RESPONSABLE
Luis Alberto Narbona

Tel. (0299) 4490300 (Int. 617)
Buenos Aires 1400 (8300)
Neuquén. Argentina

educ@uncoma.edu.ar

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

COMITÉ ORGANIZADOR

Proyecto de Investigación de la UNCo (04/H117)

Proyecto de Investigación del Instituto Nacional del Teatro (Expte: 691/09)

Proyecto de Extensión de la Fac. de Humanidades

DIRECCIÓN

Lic. Margarita Garrido

CODIRECCIÓN

Prof. Gloria Siracusa

ASESORÍA

Oswaldo Calafati

DISEÑO GRÁFICO

Prof. Marisol Torres

GESTIÓN CULTURAL

Prof. Alba Burgos. Carina Boggan

DISEÑO DE WEB

Mario González

<http://www.uncoma.edu.ar/dramaturgias>

INVESTIGADORES

Alba Burgos. Lorena Pacheco. Mariela Piedrabuena. Mirta Sangregorio. Marisol Torres, Néstor Tkaczek. Nora Mantelli.

INTEGRANTES DEL GRUPO DE TEATRO *THEATRON*. 2009

Alba Burgos, Alexis Balco, Alfredo Robledo (invitado), Antonio Pérez, Aureliano Massoni Muñoz, Belén Cervantes, Diego Castro (diseño y producción artística), Florencia Dicaro, Francisca Laino, Gabriela Nemiña, Gastón Fernández (invitado), Horacio Bascuñán, Julia Vidal, Mailén Baldo, Lucía Abella, Lucía Descarrega, Mariana Elder, Marisol Torres, Martín Torrellas, Miguel Bascuñán (locución), Mirta Sangregorio, Sofía Czarnowski (invitada).

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

DECLARACIONES DE INTERÉS

Declaradas de “**Interés Cultural**” por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Neuquén (Disp.0050/09) y por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén (Disp.026/09).

AUSPICIOS Y AVALES

Secretaría de Extensión de la UNCo (Disp.0166/09). Secretaría Académica y de Investigación de la UNCo. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras.

AUSPICIOS

Adunc. Sosunc. Banco Credicoop.

ADHESIONES

Teatristas Neuquinos Asociados. Argentores. Biblioteca Teatral Hueney. Escuela Superior de Bellas Artes. Escuela de Títeres. Consejo Provincial de las Mujeres. Radio Universidad-Calf.

COLABORADORAS

Ana Raffo. Cecilia Calegari. Florencia Dicaro. Julia Vidal. Lucía Descarrega

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

CONTENIDO DEL PROGRAMA

***.-APERTURA (9 hs.)**

Palabras a cargo de la Secretaria de Extensión, Prof. Alicia Frischknecht

TEMARIO

***.-CRUCE DE CULTURAS I: (9 a 11 hs.)**

(Coordinación: Margarita Garrido)

Audio de *Sheyapuquín y Juan (...)* de Carlos Herrera-José L. Bollea

“Indicios de teatralidad en *Sheyapuquín y Juan. Memoria cantada* de Herrera-Bollea” (Lorena Pacheco)

Audio de *El huinca blanco (...)* de Manuel Olascoaga

“*El huinca blanco. Una justificación de la Historia*” (Gloria Siracusa)

Audio de: *Baigorrita (...)* de Gregorio Alvarez

“*Baigorrita* de G. Alvarez. Espacio dramático histórico neuqueniano” (Nora Mantelli)

Teatrista invitado: Carlos H. Herrera.

***.-CRUCE DE CULTURAS II: (11 a 13 hs.)**

(Coordinación: Gloria Siracusa)

Audio de *Los pehuenes no se trasplantan* de Daniel Massa

“La interculturalidad en el teatro para revisar la educación” (Cecilia Calegari y Florencia Dicaro)

Audio de *Pasto verde (...)* de Lilí Muñoz

“*Pasto Verde: Metonimia de una historia negada*” (Gloria Siracusa)

Teatrista invitada: Lilí Muñoz

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

*.-**POLÍTICA Y SOCIEDAD:** (13 a 15 hs.)

(Coordinación: Nora Mantelli)

Audio de *Aguante Painepe* de José Bastidas

“Al oeste de Neuquén se levanta Tren Ten” (Mirta Sangregorio)

“La otra escena. *Aguante Painepe* de J. Bastidas” (Margarita Garrido)

Teatrista invitado: José Bastidas

*.-**REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES:** (15 a 17 hs.)

(Coordinación: Alba Burgos)

Audio de *Antigonía* de Alba Burgos

“El deseo en la dramaturgia de mujeres” (Alba Burgos)

Audio de *Modelos de madre (...)* de Hugo Saccoccia

“*Las recortadas*. Representaciones de las mujeres en una obra de H. Saccoccia. *Modelos de madre (...)*” (Alba Burgos)

Audio de *Sueño con redes* de Victoria Martínez

“La escritura teatral. Una partitura de sueños” (Margarita Garrido)

Poesía y teatro (Victoria Martínez)

Teatrista invitada: Victoria Martínez

*.-**MEMORIA** (17 a 19 hs.)

(Coordinación: Mariela Piedrabuena)

“Pennini: la escritura del guiñol” (Mariela Piedrabuena)

Audio de *La hora. (A solas con todos)* de Horacio García.

“El hombre y los espejos revolucionarios. *La Hora (A solas con todos)*” (Mirta Sangregorio)

Consideraciones del autor

Audio de *La sombra del sol* de Alejandro Flynn.

Consideraciones del autor

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

Audio de *Revoltijo* de Horacio Arévalo

“El *Revoltijo*. Imágenes de un dramaturgo austral” (Marisol Torres)

Teatristas invitados: Alejandro Flynn, Gerardo Pennini y Horacio García

***.-LA ESCRITURA TEATRAL** (19 a 20 hs)

(Coordinación: Margarita Garrido)

Audio de *Anais cero dos* de Gerardo Pennini

Juego teatral: Claudia García, Gerardo Pennini., Pablo Villagra

Teatristas invitados: Claudia García, Gerardo Pennini, Pablo Villagra

***.-EL TEXTO Y LA ESCENA:** (20 a 22 hs.)

(Coordinación: Néstor Tkaczek)

Audio de *Benigar* de Alejandro Finzi

“Algunas notas sobre el viaje en *Tablón de estrellas* de A. Finzi” (Néstor Tkaczek)

“Más allá de las fronteras. *Martín Bresler* de A. Finzi” (Margarita Garrido)

Teatristas invitados: Grupo de teatro *Los unos y los otros* de Junín de los Andes: Carlos Ceppeda y Marcelo Lirio

***.-CIERRE:** (22 hs.)

El humor en el teatro

Teatrista invitado: Gustavo Azar

VOCES EN ESCENA con la presentación de:

El amor y sus bemoles de G. Azar

GRUPO DE TEATRO *THEATRON* de la Fac. de Humanidades y Radio Universidad-Calf:

Palabras de Diego Castro y Horacio Bascuñán

Cierre con las palabras de Osvaldo Calafati

ÍNDICE

Palabras de presentación (A. Frischknecht).....	p. 10.
Reflexiones sobre la historia del teatro de Neuquén (O. Calafati).....	p. 11-14.
Neuquén. De <i>terra incognita</i> a espacio globalizado (O. Calafati).....	p. 15-33.
Indicios de teatralidad en <i>Sheyquúñ</i> y <i>Juan. Memoria cantada (...)</i> (L. Pacheco).....	p. 34-36.
<i>El huinca blanco</i> . Una justificación de la historia (G. Siracusa).....	p. 37-41.
<i>Baigorrita</i> de G. Álvarez. Espacio dramático histórico neuqueniano (N. Mantelli)	p. 42-48.
Un análisis de <i>Los pehuenes no se trasplantan</i> (M. Calegari y F. Dicaro)	p. 49-54.
<i>Pasto Verde</i> . Metonimia de una historia negada (G. Siracusa)	p. 55-60.
Al oeste de Neuquén se levanta <i>Tren Ten</i> (M. Sangregorio)	p. 61-65.
La otra escena. <i>Aguante Painepe</i> de J. Bastidas (M. Garrido)	p. 66-72.
La dramaturgia (...) para una presentación de <i>Antígona</i> (A. Burgos).....	p. 73-78.
Las recortadas (...) <i>Modelos de madre para recortar y armar</i> (A. Burgos)	p. 79-85.
La escritura teatral. Una partitura de sueños (M. Garrido)	p. 86-90.
La escritura del guiñol de G. Pennini (M. Piedrabuena)	p. 91-97.
El hombre y los espejos revolucionarios. <i>La hora (...)</i> (M. Sangregorio).....	p. 98-102.
<i>El revoltijo</i> . Imágenes de un dramaturgo austral (M. Torres)	p. 103-107.
Algunas notas sobre el viaje en <i>Tablón de estrellas</i> de A. Finzi (D. Tkaczek)	p. 108-114.
Más allá de las fronteras. <i>Martín Bresler</i> de A. Finzi (M. Garrido)	p. 115-122.
Sobre la situación del campo cultural patagónico (O. Calafati)	p. 123-129.

PALABRAS DE PRESENTACIÓN

Todas nuestras ideas sobre la vida deben retomarse en esta época en la que ya nada adhiere a la vida. Y esta penosa escisión es la causa de que la poesía ya no esté en nosotros y de que ya no encontremos apoyo más que en lo malo de las cosas (...) [Sí] el teatro está hecho para permitir que nuestros deseos cobren vida.

Antonin Artaud, *El teatro y la cultura*

Con las palabras de Artaud quise solamente acercar el saludo de la Facultad de Humanidades y el mío particular, felicitar a los organizadores y augurar fuerzas para continuar el camino iniciado. Ya en su tiempo, el dramaturgo sugería que la civilización había torcido su rumbo: ha desarrollado hasta el paroxismo su capacidad de olvidar que no son las palabras las que justifican la acción sino, a la inversa, precisamente, la acción, la vida la que justifica la palabra. La academia, tradicionalmente aceptada como cuna de la civilidad y de la cultura, se refugia también en las tramas de signos y parece olvidar muchas veces la vida que los justifica. Las palabras parecen perder su sentido: la amenaza no es vana, no es otra cosa que la vida misma la que queda desplazada.

Con la investigación de las dramaturgias, que han emprendido la profesora Garrido y su equipo de trabajo, la Facultad de Humanidades, la Secretaría de Investigación y la Universidad están proponiendo una cruzada por la recuperación no sólo de un fondo de obras importantísimo para la cultura regional, ni tampoco relevantes lecturas de ese corpus documental; están dando una lección de vida que, esperemos, trace un rumbo novedoso para las prácticas académicas. Este camino, en el que la Facultad de Humanidades ha confiado y al que seguirá apoyando, se ha abierto a la comunidad local de la que ha recibido una respuesta altamente halagadora. La palabra, la vida, la verdad todavía pueden desplazar a la hipocresía, a los huecos y falaces parámetros de las formas que toma la 'vida' en nuestros tiempos, y a la mentira.

Alicia Frischknecht
Secretaría de Extensión
Facultad de Humanidades

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO DE NEUQUÉN

Oswaldo Calafati

Quiero dejar por escrito unas primeras reflexiones acerca de los motivos que me llevaron a realizar la primera historia del teatro de la provincia del Neuquén y la disposición anímica que siempre he tenido hacia ese trabajo.

Por un tiempo estuve sumido en la perplejidad. Además de la acumulación de datos, aparentemente "concretos" reflexionaba con respecto a la necesidad de encontrar la manera de disponer esos datos en una secuencia que les diera un significado que, tomados de una manera aislada, no tenían. Esta búsqueda "secuencia" es lo que se denomina "historia", palabra con que antes se designaba cualquier esfuerzo ordenado por conocer algo. Naturalmente, debía adquirir una forma "narrativa" que es la manera de "exponer" una secuencia de acontecimientos que un investigador "cree" unidos sincrónica y diacrónicamente en un "sistema" y en una "historia". Ambos conceptos o proyectos teóricos hoy seriamente cuestionados por su tendencia a ocultar las discontinuidades y los elementos (hechos o documentos sobre los hechos) que parecen no formar parte de ningún "sistema". Además, el ordenamiento en una "secuencia temporal" también es criticado en la actualidad como formando parte de un sesgado ordenamiento de la información sobre hechos o acontecimientos que no están o estuvieron necesariamente vinculados en un "sistema" que hubiese sufrido cambios notorios a través del tiempo. Por lo tanto, corría el peligro de "inventar" o "producir" una "narración" (tan ficticia como un cuento o una novela) con elementos tomados de un mundo heteróclito y confuso que se resistía a los embates de una razón que se empeña en asignar un orden donde en realidad sólo se puede verificar un caos.

Pero, a pesar de estas "críticas posmodernas", me quedaba todavía la necesidad de explicar el "deseo" de producir esa narración. Porque, al margen de los problemas epistemológicos y metodológicos planteados por las actuales ciencias sociales, descubrí que el proyecto era "esperado" por la comunidad de teatristas neuquinos (por lo menos, por la parte de esa comunidad conocida por mí) con cierta ansiedad. Ellos querían que yo escribiera esa historia. Mi demora, que no fue pequeña, los irritaba. Supongo que estimaban que en esta historia sus esfuerzos, sus ideales quedarían definitivamente "reflejados" o "documentados" como para que el tiempo "que todo lo destruye" quedara superado por el "documento" y el "monumento". Es decir que su actividad quedaría fijada por un *epos* que tendría, seguramente, sus héroes y sus

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

villanos, sus San Jorges y sus dragones. Y esto sería como hacer ingresar toda la actividad teatral local en una especie de espacio mítico en donde, por fin, todos los acontecimientos significarían algo más que su mero acontecer, ya que estarían inscriptos en un "modelo" o "paradigma" preexistente, modélico y por lo tanto, moralizante.

Pero, me parecía que ese proyecto de "gran relato" tampoco era lo que me movía a inmiscuirme en el pasado, no tan remoto, de las actividades teatrales norpatagónicas.

Tratando de ser fiel a mis intereses más profundos, yo no quería hacer una "historia edificante" sino que quería rescatar del olvido la existencia de las personas concretas, de carne y hueso que, en estas regiones apartadas y alejadas de los grandes centros urbanos del país, se habían esforzado en superar, en la zona fantástica de la cultura, los avatares, a veces muy adversos, de su vida cotidiana y de la de sus vecinos.

¿Cómo explicar, si no, la representación de un romántico español del siglo XIX en Chos Malal, en 1894? ¿O la de la crítica, positivista y progresista *La gran vía* en ese mismo pueblito de cordillera, por esa misma época? ¿Por qué los victoriosos aparentes de una gran guerra interior necesitan representar la tragedia de los vencidos, en *Pehuen Mapu*, de Gregorio Álvarez, en 1954? ¿Qué función cumple una enigmática y existencial obra de Priestley, en el Neuquén de los años '60? ¿Por qué un dramaturgo de la vanguardia del centro del país estrena una obra fundamental en la frontera de Neuquén, en 1970? ¿Por qué, en el Neuquén de los '90 se representan *La pequeña Mahagonny* y *Los fusiles de la Madre Carrar* de Brecht? ¿Qué tiene que ver la sombría obra *La noche devora a sus hijos* de Veronese con la experiencia de los neuquinos de la actualidad?

Posiblemente, este tipo de preguntas valgan también para cualquier otra manifestación artística en cualquier otra parte del país, en cualquier época. Con lo que volvemos a los interrogantes del principio. En realidad, no es que me interesara en particular por estos hechos de los neuquinos, de los que formo parte ya, por haber transcurrido aquí la mayor y la más importante parte de mi vida. Me interesaron desde siempre la existencia paradójica y a veces contradictoria de estos hechos culturales en el actual mundo en que vivimos.

Es sorprendente que estos fenómenos ocurran no sólo en una zona apartada como lo era Neuquén hace unos años, sino en un país como la Argentina y en un mundo como el actual. "El sueño del arte nos libera de la pesadilla de la realidad (...) Ese arte es magia liberada de la mentira de ser verdad", dejó escrito Adorno. He aquí una postura interesante y que le hace justicia al arte y a los artistas. Historiar las manifestaciones artísticas es como novelar los sueños que, seguramente, todos tenemos por las noches o en una tarde de siesta. Esos sueños ya tienen una estructura narrativa. Naturalmente, es nuestro deseo el que les atribuye un sentido. No es, creo, necesario ningún análisis del discurso onírico para llegar a este resultado trivial. Bien, creo que es esta coherencia de la fantasía, originada en la necesidad de restañar las injustas condiciones de la vida real, lo que puede llegar a otorgar coherencia a esa historia. No

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

se trata de una necesidad de congruencia sintáctica ni de coherencia lógica, sino de la existencia "maravillosa" de la fantasía, de la imaginación individual concretada en imaginarios sociales, congruente con la necesidad vital de otorgar sentido, atribuir significado positivo, no sólo a la felicidad sino aún a la frustración, a la derrota, al dolor, a la misma destrucción, a la desaparición y a la inevitable muerte. A la acción y a la pasión. Al éxito y al fracaso. Y a la necesidad de la historia como memoria, como combate contra el olvido de este fundamental esfuerzo de los hombres. Y esa memoria no es sólo memoria de lo heroico, de lo épico, sino recuerdo de la lucha, del antagonismo tenaz, del conflicto no resuelto y siempre latente. Es decir, memoria o testimonio no sólo de una victoria, sino de la perpetua existencia de un campo de batalla, con sus heridas abiertas y no restañadas, con sus inevitables vencidos y sus circunstanciales vencedores.

Por todos estos motivos, primero me aferré y me esforcé en tratar de meter la información de los hechos en el molde duro de un estructuralista confeso, de un sociólogo de la cultura como Pierre Bourdieu, que hasta ha criticado la vergonzante "denegación de la economía" que ostentan los artistas para "distinguir" sus actividades productivas de la "producción meramente mercantil". Necesitaba la contención de uno de los últimos empiristas para combatir el asedio de los variados practicantes de los métodos inspirados en el "giro lingüístico", gnoseológicamente relativistas y culturalmente pesimistas.

Partiendo de la "estructura" elaborada en el modelo de campo intelectual, nos vimos en la necesidad de analizar el mismo en todas sus posibilidades, ya implícitas. Eso nos llevó a concebir un "modelo de desarrollo e integración" del campo. Luego ha sido necesario entender la "instalación" de los campos en espacios sociales y en "geografías naturales y políticas" con desarrollos históricos. Naturalmente, si el sociólogo francés entendía al campo intelectual como un campo de fuerzas, de tensiones y de luchas y si teníamos que ser coherentes con su pensamiento, necesariamente, teníamos que concluir que las relaciones "entre campos separados por un espacio físico y social" también tenían que ser conflictivas y competitivas.

En ese contexto "material" complejo, en esa "estructura dura" teníamos que insertar las prácticas artísticas de los teatristas, que tienden, como la mayoría de los artistas en la sociedad actual, a criticar esas estructuras y a oponer a las mismas, justamente, "soluciones o reflexiones imaginarias".

Entonces, para finalizar estas reflexiones, hechas a posteriori, teníamos que advertir que este trabajo oscila constantemente entre las constricciones del "mundo real", eminentemente manipuladoras pugnas y competencias por el reconocimiento y la consagración, falta de presupuestos, censuras y persecuciones, organización y desorganización de grupos y proyectos, creación y consolidación de instituciones de reconocimiento y consagración, consolidación de audiencias, organización de la actividad artística como empresa económica, otorgamiento de premios, etc., y las propuestas artísticas concretas, en el campo de lo imaginario artístico, de

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

carácter, generalmente, emancipadoras (“promesa de felicidad”, respeto por un canon tradicional, adhesión a innovaciones vanguardistas, tendencias "profesionalistas", intentos experimentalistas, construcción de la institución arte y destrucción de esa misma institución, etc.). Hombres y mujeres, jóvenes y viejos, debatiéndose entre estos conflictos, entre estas restricciones y estas esperanzas, entre estas miserias y estas maravillas, persistentes y obcecados, exhibicionistas y tímidos, sádicos y masoquistas, manipuladores e ingenuos, inteligentes y sensibles, orgullosos y humillados. Creo que ese proyecto era tan irrealizable como provocativo. Traté de hacer honor a ese desafío.

Afortunadamente, sólo sembré en campo fértil, que no es poco. Un grupo de profesores de la Universidad del Comahue, encabezado por las profesoras Gloria Siracusa y Margarita Garrido, en una actitud académica poco común, volvió sus ojos hacia este humilde trabajo y desarrolló un proyecto de investigación que, creo, es innovador y muy promisorio para la cultura local. Eso que yo sólo pude entrever, se está desarrollando con gran fuerza y, seguramente cumplirá ampliamente una misión muy postergada: la reivindicación de una parte de la verdadera cultura de la provincia del Neuquén, que no es la a veces muy promovida oficialmente, sino la que se cultiva gracias al esfuerzo anónimo con una modestia y una tenacidad sorprendente para la hostilidad que siempre la ha rodeado.

NEUQUÉN.

DE *TERRA INCOGNITA* A ESPACIO GLOBALIZADO

Oswaldo Calafati

Una de las primeras reflexiones que tuvimos al comenzar la historia del teatro de Neuquén fue sobre la delimitación espacial a la que deberíamos circunscribir nuestra investigación. Se nos solicitó reducirnos a la provincia del Neuquén, de acuerdo a un plan preestablecido de división cultural del país.

Pero era el caso que la región o zona a estudiar no siempre fue, en su breve historia, una provincia, como en la actualidad.

Esta zona austral, de la que forma parte Neuquén, a partir del paralelo 36° hacia el sur integraba toda la América Meridional, que correspondía, desde el descubrimiento de América, a la Corona de Castilla. Nuestro adelantado conquistador, designado el 26 de junio de 1529 por la emperatriz Isabel y confirmado el 21 de mayo de 1534 por el emperador Carlos V, fue el caballero portugués Simón de Alcazaba. Partió de Sanlúcar de Barrameda el 21 de septiembre de 1534 a conquistar la Patagonia, sur de Chile y Tierra del Fuego. Luego de un viaje tempestuoso y poco prevenido, ya que no había cargado la necesaria agua potable, fondeó el 26 de febrero a los 45° de latitud sur, en una bahía de la Patagonia que llamó Puerto de los Leones (¿Cabo Blanco, Puerto Deseado?). Allí, en una carpa, fundó la capital de Nueva León. Y el 9 de marzo emprendió una expedición a pie hacia el oeste con el fin de llegar al océano Pacífico. Es fácil concluir que de doscientos hombres que se lanzaron a esa aventura, sólo 75 retornaron, con las manos vacías, a la isla de Santo Domingo, luego de una serie de borrascosas jornadas, en las que perdió la vida el ilustre e intrépido adelantado. (Morales, 1948)

A partir de esos primeros intentos, un sinnúmero de aventureros, naturalistas, misioneros se internaron en estas tierras desoladas y azotadas por el viento y el frío. Desde fines del siglo XVIII hasta la campaña militar de 1879, Carmen de Patagones fue el único asentamiento urbano estable del norte de la Patagonia.

En 1833, en la época de Rosas hubo un intento de conquistar estas tierras para la Federación, ya que grupos indígenas de La Pampa rompieron la paz acordada con ese mandatario.

En 1861 estas tierras formaban parte del Estado de Buenos Aires. Sólo en 1878, al crearse la Ley de Fronteras, se designa la Gobernación de la Patagonia, con capital en Mercedes de Patagones, que luego pasó a denominarse Viedma, ubicada frente a la antigua Carmen de

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Patagones. Entonces se organiza y se despliega la llamada Conquista del Desierto, desde 1879 hasta 1883. En 1884 se crean los Territorios Nacionales de La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego, que integraban antes la mencionada Gobernación de La Patagonia. El Coronel Manuel José Olascoaga fue el primer Gobernador del Territorio Nacional de Neuquén. Sólo en 1955 se obtiene la provincialización de Neuquén que, luego de dictarse su propia constitución, designa a su primer gobernador, el señor Ángel Edelman, en 1958.

En esta rápida retrospectiva hemos visto que lo que ahora es Neuquén formaba parte de un confín, de una *terra incógnita*, la América Meridional, la tierra al sur del paralelo 36, el *Far South*, como lo denominó Osvaldo Bayer (2009).

Confín, frontera, borde, al que podemos agregar hibridez y, naturalmente, nomadismo (todos elementos configuradores de una especie de postmodernidad premoderna), que comienza por ser territorio, amplio, ilimitado y sojuzgado a los intereses del poder central, de Buenos Aires. La Patagonia fue como el patio trasero de la Argentina, pero, al mismo tiempo, el maravilloso reservorio, el tesoro sin explotar, la ilimitada infinitud, plena de misterios y de promesas. Luego de la conquista del desierto y del consiguiente etnocidio y genocidio de sus habitantes naturales (unos 60.000 nativos, según Curruhuinca-Roux, 1984) era necesario extender el proyecto republicano, apropiándose de la tierra, poblando y asignando, finalmente, espacios de gobierno autónomos. Para esa generación de liberales había que extender las prácticas republicanas a todo el país, creando élites afines a sus intereses en el “interior” del mismo.

El borde, la frontera se transforma en provincia, con gobiernos autónomos elegidos por sus propios vecinos. Surge la utopía de la autodeterminación, de la explotación de los recursos, primero agrícolas y luego hídricos-petrolíferos para promover el desarrollo local y el desarrollo regional, en beneficio de los esforzados pobladores que abrieron los canales de riego, que construyeron este valle fértil a partir de pedregullos y de coirones, en beneficio de “la integración” del país.

Ya el gobierno de Perón, con sus planes quinquenales, pretende establecer una economía planificada al estilo del Tercer Reich en armas. Toma muchas ideas de su admirada Alemania y comprende el fracaso del primer liberalismo para salir del atolladero provocado por la Segunda Guerra Mundial. Una mezcla de keynesianismo y planificación central era necesaria. En la época de Frondizi, había que “planificar” el desarrollo económico y social, considerando a la región como una parte integrante de un espacio nacional autónomo que debía combatir la depreciación de los términos de intercambio con el extranjero. Y así se crearon los Consejos para el Desarrollo. Se debía desarrollar la industria, agregar valor a las materias primas, salir del círculo diabólico de ser mero proveedor de materias primas, de ser “países subdesarrollados”, poco industrializados. Se creía todavía en la posibilidad del progreso incesante y se hablaba de la necesidad de la “modernización”.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Por eso era necesario agruparse en “regiones integradas” para el desarrollo. Y se debía propiciar “parques industriales” e industrias “eslabonadas” con las de extracción del petróleo y el gas y la explotación hidroeléctrica, en la soñada industria petroquímica “nacional”. Además, la instalación de las presas hidroeléctricas generarían amplias zonas irrigables que propiciarían nuevos cultivos y nuevas empresas. Hidronor quiso ser, en la Argentina, una réplica de la Autoridad del Valle del Tennessee, administradora comunitaria de amplios beneficios para toda la comunidad cercana y aguas abajo de las represas de ese legendario río norteamericano.

Neuquén dejó de ser una frontera para ser una provincia y entonces, dejó de ser una provincia para ser una región. La “región del Comahue”, junto con Río Negro y algunos departamentos de la provincia de Buenos Aires, en torno al puerto de Bahía Blanca. Se crean otras regiones en la Argentina, de acuerdo a estos proyectos planificadores y desarrollistas:

Esas regiones eran ocho: 1: Patagonia (Tierra del Fuego, Santa Cruz y Chubut); 2: Comahue (Río Negro, Neuquén, La Pampa y 15 partidos de la Provincia de Buenos Aires); 3: Cuyo (Mendoza y San Juan); 4: Centro (La Rioja, San Luis y Córdoba); 5: Noroeste (Santiago del Estero, Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy); 6: Noreste (Formosa, Chaco, el Norte de San Fe, Corrientes y Misiones); 7: Zona Pampeana (Centro y Sur de Santa Fe, Entre Ríos, y zona Norte y central de Buenos Aires) y 8: Área Metropolitana con la Capital Federal y 25 partidos de la Provincia de Buenos Aires).

En realidad, se planificó la represión y se liberalizó totalmente la economía. Simultáneamente, durante los gobiernos de Onganía-Levingston-Lanusse (1966-73) y de Videla-Viola-Galtieri-Bignone (1976-1983) se dejaron de lado los proyectos planificadores de la economía y se planificó minuciosamente el peor genocidio de la historia argentina, con unos 30.000 desaparecidos y un aumento de la deuda externa de 472 %.

La guerra de las Malvinas hizo reflexionar al gran país del Norte que comenzó otra operación continental, pero ahora para desarmar y deshacerse de estos peligrosos militares “nacionalistas”. Este desmantelamiento de las fuerzas armadas nacionales se hace sentir con mucha fuerza en la Patagonia, donde buena parte del comercio era proveedor de los distintos destacamentos militares apostados a lo largo de la frontera.

Con el gobierno democrático de Alfonsín, la deuda externa subió otros 44 % y con el neoliberalismo menemista, otros 123 %. Gracias a las privatizaciones, impuestas en los '90, del petróleo, el gas, las presas hidroeléctricas, los servicios públicos, las carreteras y los ferrocarriles, entre otras cosas, dos tercios de la mano de obra ocupada en esas empresas públicas quedaron sin trabajo, por lo que varias ciudades llegaron al borde de su desaparición, como los pueblos fantasmas del oeste norteamericano. Las “puebladas” de Cutral Có y Plaza Huincul son los primeros síntomas de esa decadencia. De los “planes de desarrollo” no se habló más, ante los embates de esta nueva “economía de libre mercado” que entiende toda “intervención estatal” como “dirigismo, populismo y autoritarismo”.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Neuquén, por lo tanto, pasó de territorio bárbaro a provincia, después integró una región de desarrollo y ahora es un “espacio abierto” (Colantuono, 1995) cuya energía hidroeléctrica y petrolífera, mayormente, se exporta a precios internacionales gracias a empresas multinacionales que, además, están comprando extensas superficies de tierra patagónica para asegurarse la cada vez más escasa agua potable, la tierra para criar ovejas y amplias extensiones como paraísos naturales privados, cuyos propietarios podrían terminar por tener pretensiones separatistas, como en el norte de México (De Jong, 2003, Laurín, 2003). Es decir, es ya un espacio “globalizado”, con posibilidades de “desprenderse” del territorio nacional. Las compañías aéreas surcan constantemente sus cielos; las líneas de ómnibus de alta velocidad unen sus poblaciones y, a pesar de que se ha levantado el servicio ferroviario de mediano alcance, los vehículos transitan continuamente sus rutas. Por otra parte, las comunicaciones radiales, televisivas, telefónicas y por internet han conectado las zonas más apartadas. El gobierno ha creado una red oficial de emisoras de FM en el interior neuquino, que es utilizada, naturalmente, para dar a conocer, preferentemente, las obras realizadas por ese mismo gobierno. Por lo que creemos que ya es impropio hablar de “borde”, “frontera”, “límite” o cosas parecidas, especialmente cuando las políticas de integración con Chile, fundadas en razones económicas (las multinacionales con asiento en Chile operan en el Chocón- Cerros Colorados y en varios supermercados y negocios de importancia en la región) se han incrementado como nunca antes y, probablemente, por estos motivos, finalmente se construya el tan anunciado ferrocarril transandino, por esta provincia o por Mendoza. Neuquén se convertirá muy pronto, en una parte importante de una “región” integrada a las regiones del sur de Chile.

El gobierno provincial está totalmente cooptado por estos intereses, por lo que las utopías de la formación de un estado independiente, democrático y provincialista en el norte de la Patagonia, parecen, a esta altura, o especulaciones ingenuas o interesadas en ocultar una realidad justamente opuesta a estos viejos ideales de los primeros pobladores y de los primeros partidos políticos provinciales, como el hegemónico y aún gobernante MPN.

En este contexto, la cultura no puede unificar lo que la realidad económica y política separa y fragmenta. En Neuquén capital ya hay, a pesar de los restos del auge de los sesenta y de que la mayoría vive de una relación económica clientelista con el Estado provincial, fragmentación social en los barrios periféricos en donde predominan las “tomas” de tierras fiscales plagadas de casillas hechas con maderas de descarte. Todos los días los cartoneros revisan la ciudad. Los limpiadores artesanales de autos han invadido el centro de la misma y tienen el aire agresivo de una verdadera mafia. Hace poco más de treinta años, casi nadie cerraba la puerta de calle de sus casas y de los automóviles. En la actualidad, los pobladores tienen que atrincherarse en sus domicilios mientras crece peligrosamente la criminalidad y las cárceles están atestadas.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

A pesar de que el municipio está embarcado en un amplio proyecto de embellecimiento del centro, denominado “Parque Central” con el diseño de callecitas peatonales, la triunfal apertura de una sucursal del Museo Nacional de Bellas Artes y otras comodidades, como la nueva Terminal de Ómnibus y el Paseo de la Costa, los “nuevos ricos” (es decir, los beneficiados con créditos blandos para los nuevos emprendimientos para la exportación y, naturalmente, los altos funcionarios del entorno del gobierno) ya se han mudado a barrios cerrados creados en los alrededores del viejo casco central, con cuidadores privados y todas las comodidades y tecnologías para la seguridad del “primer mundo”.

Es decir, en definitiva, un panorama de creciente pauperización y fragmentación social, con la violenta y prepotente separación, de acuerdo a las nuevas pautas del mundo globalizado, de la clase alta y gobernante, que se comporta, más que como gobernante de la provincia, como gerente regional de las grandes multinacionales con intereses en la región, “encastillada” en sus *countries* privados y asegurándose el futuro con inversiones en otras provincias o en el exterior, a través de empresas fantasmas *of shore*.

Algunos actuales estudiosos de la cultura insisten en aplicar los discursos postmodernos sobre fronteras, límites y poblaciones nómades, además de la consabida recomendación de tolerancia multiculturalista. Esos son modelos creados en la frontera norteamericana-mexicana, en donde prospera el intercambio de mano de obra barata hacia el gran país del norte, por períodos de tres años. Y que se han extendido al mundo, a los países del sudeste asiático, a la India, a China y al Japón. El mundo actual es un mercado abierto, un coto de caza de mano de obra muy barata, donde circulan todas las mercancías imaginables, desde *fast foods* hasta órganos para trasplantes, niños para pedófilos, drogas alucinógenas y las armas más mortíferas y sofisticadas. Ese es el contexto del multiculturalismo de Taylor y la necesaria “tolerancia” en contra de los “prejuicios” (p.e. contra el consumo de drogas, la pedofilia o la proliferación de la violencia en los videojuegos para PC). Es probable que la Patagonia sea, a la brevedad, la región más modernizada del cono sur americano, por razones económicas, estratégicas y políticas, por lo que no creo que los discursos “post” esclarezcan su verdadera situación actual.

¿“CAMPO INTELECTUAL” NACIONAL, REGIONAL, PROVINCIAL O LOCAL?

En este contexto, pretendemos aplicar el modelo de campo intelectual, del sociólogo francés Pierre Bourdieu, para interpretar el proceso de formación y de presunto desarrollo de las actividades teatrales, en principio, en la provincia del Neuquén.

En primera instancia, las pocas discusiones que se han entablado sobre el tema, para esta región, desde que ese modelo se ha puesto en circulación en el campo de la sociología de la cultura y especialmente de la sociología de la literatura, discrepan y aparecen como interpretaciones distintas de la propuesta del Bourdieu.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Para Augusto Raúl Cortázar, colaborador en la clásica *Historia de la Literatura Argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta en 1959 (Cortázar, 1959), el ámbito patagónico debe ser estudiado por la ciencia folklórica, es decir, por una disciplina que investiga “lo subalterno” de la propia cultura, lo que le es popular retrógrado y, sin embargo, está aún incluido en el territorio nacional. La Patagonia era todavía, para Buenos Aires, en los años '60, espacio de la barbarie, casi mera “naturaleza”.

Por ejemplo, dado el macrocefalismo capitalino, documentado y criticado por numerosos estudiosos de la realidad argentina (p.e. Martínez Estrada, 1940 y también por Cohen Imach, 1994, entre otros), la primera conclusión más sencilla que se obtiene es que existe un solo campo intelectual en la Capital Federal y que todo el resto del país es sólo una “periferia” de dicho campo.

Casi toda la denominada “literatura de frontera” o “literatura patagónica” no ha sido, en su gran mayoría, más que intentos, realizados desde el “centro”, por “integrar civilizadamente” a esa “periferia bárbara” que parecía ser la Patagonia. Baste mencionar ese exitoso folletín, *La Australia argentina*, escrito en 1898 por Roberto Jorge Payró, que recorrió en el barco “Villarino”, toda la Patagonia, para el diario *La Nación*, de los Mitre. Se trata de una “apropiación literaria” que “decora” la otra apropiación, la de los nuevos terratenientes del “Far South” (Dottori-Lafforgue, 1993), como lo reconoció el propio Mitre.

Prieto (Prieto, 1968) adopta el modelo “desarrollista” vigente en esos años y reafirma el concepto de “centro-periferia”, manteniendo la integridad nacional, es decir, la existencia de un solo “campo intelectual” nacional, en su capital.

Esa “periferia”, a veces, alimentaría con algunos autores consagrados en concursos, academias, editoriales, la vitalidad del “centro” en donde funcionarían las mejores y más reconocidas instancias de reproducción y consagración (IRC). Además, el campo de la gran producción (CGP) está claramente instalado y desarrollado en la capital federal donde, por otra parte, existiría su público, la gran demanda, dada su gran concentración poblacional.

El tema ha sido tratado, muy pocas veces, por el periodismo. Tomamos sólo dos ejemplos. El 22/10/1978, *La Opinión Cultural* dedicó un suplemento a “La literatura del desierto”. En el mismo, escrito por Osvaldo Seiguerman y Martín Granovsky, fueron entrevistados Ricardo Juan y Samuel Tarnopolsky, escritores interesados en difundir la gesta de la Conquista del Desierto. Se planteó allí el escaso interés del público por esa literatura y la ausencia de películas sobre el tema comparada con la abundancia de *westerns* que han inundado al mundo con las epopeyas de su propia Conquista del Oeste. El 18/06/2000, *Página 12* dedicó su suplemento *Radar Libros* al tema de “Narrar al Sur”, con un extenso artículo de Guillermo Saccomanno. Es un largo monólogo sobre una visita a los galeses de Gaiman. Esa es “la Patagonia” para Saccomanno. Finaliza, tratando de cerrar una definición, afirmando que “Todo cuento (en la Patagonia), (...) si a algo refiere es a la crispación de las relaciones entre centro y

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

periferia. Si contar historias acá tiene un sentido, lo tiene también como reconstrucción de una memoria vulnerada”.

Dos antologías de cuentos regionales argentinos publicadas por la editorial *Colihue* están prologadas por los profesores Pinto de Salem (1983), Chiama de Jones, Lara de Mateo y Corallini (1992), quienes nos informan sobre los criterios regionalistas que utilizaron en esas antologías escolares.

Pinto de Salem se refiere a la zona de Catamarca, Córdoba, Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán, que subdivide, a su vez, en una región central, que abarca las provincias de Córdoba y Santiago del Estero y una región Noroeste, que incluye a Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy. La autora cita un concepto de región elaborado por las profesoras Abner, Krause y Klement y presentado como comunicación en el Primer Simposio de Literatura Regional organizado por la Universidad Nacional de Salta, del 17 al 20 de octubre de 1978. En dicho concepto, tomado del geógrafo Federico Daus, se especifica que:

(...) el hombre no habita en lugares sino en regiones, subconjuntos de una totalidad que es el mundo. Lo que caracteriza a la región es la homogeneidad de los paisajes físico y cultural. Y esta condición origina un funcionamiento igualmente homogéneo en la actividad humana y una cohesión interna que responde a la necesidad de grupos poblacionales de integrarse en una comunidad, por razones de supervivencia y de afinidades culturales, lo que desemboca también en una vocación espiritual compartida.

Para la selección de los autores, se ha considerado, tanto para los consagrados como para los noveles, que hayan nacido en esas regiones y hayan desarrollado en ellas gran parte de su actividad literaria o que las hayan elegido para vivir y realizar, desde allí, su aporte a la literatura nacional. La misma autora cita también un trabajo de Edelweis Serra, presentado en el simposio mencionado más arriba, sobre *La investigación de la literatura argentina desde la perspectiva regional*. Serra entiende que el estudio de la producción literaria por regiones es imprescindible para acceder “al cuerpo total de la literatura nacional”. También combate la concepción del regionalismo como pintorequismo o expresión menor de la literatura nacional.

Lo regional no sería más pobre, más “cerrado”, primitivo o “poco universal”, ya que eso mismo podría achacarse a la literatura urbana, capitalina. Podría quizás evaluarse -dice Serra- una evolución diacrónica de un sistema literario circunscripto a un espacio y a un tiempo, donde prevalecería primero la reproducción mimética del paisaje, con tipos y tópicos particulares y luego un sistema con mayor autonomía y creación artística.

En todas estas consideraciones queda claro que “lo regional” forma parte de “lo nacional”, en donde “se integra”. Es decir, que se trataría de “una parte” que debería, siempre “integrar un todo” en el que alcanzaría su “sentido universal”.

La otra antología, organizada por Chiama de Jones, Lara de Mateo y Corallini (1992) abarca textos escritos en la Patagonia (Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego).

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Sin hacer distinciones de subregiones, estos autores toman una clasificación propuesta por Virgilio Zampini en un curso sobre *Literatura de ámbito patagónico* dictado en 1979 en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. La literatura de esta inmensa región podría dividirse en: a) literatura de encuentro, escrita por cronistas que narran itinerarios, descubrimientos, justifican muertes, ejecuciones sumarias y ocupaciones de tierras por diversos motivos; b) literatura del testimonio personal, escrita en el siglo XVIII hasta el XX y elaborada por los evangelizadores, los naturalistas, los geógrafos y los aventureros; c) literatura de compenetración, en el siglo XIX, que narra con mucho detalle las características geográficas, naturales, o las costumbres de los nativos y sus formas de vida y d) literatura de la búsqueda de raíces, que sobre la tierra arrasada por la depredación blanca, va elaborando textos regionalistas que intentan describir la vida, las costumbres y el paisaje, denunciando la explotación de los trabajadores y la negación de la identidad indígena por los blancos. Finalmente, se logran textos de un mayor valor expresivo, medidos y precisos.

En el caso de esta última antología, se destaca el esfuerzo taxonómico con respecto al material, pero la cuestión regional se deja de lado, ya que la zona abarcada es muy grande geográficamente hablando y muy heterogéneamente poblada, con grandes espacios totalmente vacíos. Desde el punto de vista demográfico y, por lo tanto, desde el punto de vista cultural, no se puede hablar de la Patagonia como un todo ni como una parte homogénea del país, como precisaremos más adelante.

Otros antologistas, Cristian Aliaga y María Eugenia Correas (1997) anuncian que tratan de desentenderse de teorías, pero se refieren a los “patagónicos, narradores del país austral”. Adoptan una clara defensa de los escritores de este “país”, de estos “artistas nacidos fuera de la Capital Federal”. Se oponen, por lo tanto a los calificativos de “provinciano”, “regional”, “patagónico” o “del interior”. Citan al jujeño Héctor Tizón que ironiza: “¿Alguien oyó hablar de un escritor del “interior” de Francia?” y al poeta chileno Jorge Teiller que afirma: “No me siento provinciano en Temuco, porque de todas formas Santiago es una provincia de París”. Expresan, concretamente, manifestando su aversión por la teoría:

Por puro reduccionismo, se ha gastado tiempo en busca de una caracterización precisa de rasgos identificatorios de una eventual “literatura regional patagónica” para caer en la mera toponimia o la enumeración geográfica; o se discurre acerca de cuánto tiempo deberá pasar para que la Patagonia tenga su Melville o un movimiento cultural que aporte cualidades propias a la literatura del país.

Afirman que, silenciosamente, han surgido autores que “narran” la región y que “hay que jerarquizar las obras construídas con vigor y talento y en las que la imagen de la región surge de la ficción, más auténtica que aquello que llamamos realidad”. Hablan de “la potencia metafórica del paisaje de Héctor Méndes” y “de la intensa sugestión de la imagen de región casi metafísica” en una novela de Isla.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Cabría aquí acotar que, al margen de lo más “ficticia” o más “realista” que sea la descripción literaria del paisaje patagónico, en la medida que es considerado “paisaje” ya ha sufrido una “transfiguración estética”, y ha dejado de ser mera “naturaleza” (Ritter, J. 1986). Luego, los mismos autores, ponen en cuestión “el sistema de las artes imperante” aduciendo críticas del dramaturgo Alejandro Finzi y bregando por un “sistema de las artes que nos pertenezca” y finalizan insistiendo en la existencia de una “percepción muy fina” de la belleza “en el sur del mundo”.

Me he extendido en este caso, porque aquí surge una clara posición de presuntos integrantes de un “campo intelectual”, que se oponen a lo convencional o académico y bregan por “un sistema de las artes” propio. Se nota agresividad y búsqueda de la confrontación con “el centro”, concretamente, con “la Capital Federal”.

Estos antologistas se refieren a otra antología, pero en este caso de ensayos sobre “La literatura de la Patagonia Norte: un imaginario en la frontera” compilada por María Amelia Bustos Fernández y producto de un seminario realizado en 1995 por el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

En este trabajo, quizás el más interesante de los comentados aquí, se defiende “una literatura de la Patagonia Norte” y no una literatura patagónica en general.

Utilizando el concepto de “imaginario social” de Bronislaw Baczko, los autores de los trabajos y la misma compiladora toman distancia con respecto a la “realidad” (en estos años ya fuertemente criticada por las epistemologías afiliadas al “giro lingüístico”) y se proponen una valorización de los “imaginarios de” y los “imaginarios en” la Patagonia Norte que se pueden entrever en las escrituras literarias. Hay una defensa expresa (en un texto de la poetisa Irma Cuña) de las utopías literarias, folklóricas, políticas, sociales, sobre el espacio, sobre la naturaleza del “otro” (habitante originario animalizado, idealizado, exterminado). Esas utopías y mitos se encarnarían en cuatro prototipos: el paraíso, la barbarie, el vacío y el laberinto. Estos son “imaginarios de”. Pero la literatura patagónica trata de conjurar esos imaginarios y crear “imaginarios en” que funden un orden. Según la profesora Bustos Fernández estos “imaginarios en” patagónicos son construcciones que oscilan entre una “forma falsa” (disimulan el caos-vacío pero no lo conjuran realmente) y una “ausencia de forma” (es lo informe, lo que se lee como ruido, barbarie, anacronismo y desorden). Es decir, se trata de una “literatura informal” en sentido estricto, que no repite la forma tradicional sino que la problematiza. Se trata de desplazar la prepotencia de los “esquemas bipolares, binarios” como civilización-barbarie; centro-periferia; vacío-ocupación; Argentina visible-invisible o el esquema reductivo al Uno, como el país indivisible, por ejemplo. Se trataría, entonces, de una oposición a toda teoría esquemática que silenciaría las “voces de los sujetos de carne y hueso que salen del juego o de las casillas”.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Aquí nos encontramos con una propuesta similar a la anterior, de defensa de una literatura rebelde, que pide otro mundo, que se presenta como aventura de la historia, de la palabra, de lo verosímil, como “forma de la experiencia”. Cita a Jameson que apunta que:

(...) una nueva forma de la utopía se puede leer en los textos literarios del Segundo Mundo que se gesta desde los restos de la modernidad y que libera un imaginario positivo, entablando un diálogo con la realidad caótica, terrorífica e indiferente hasta humanizarla y hacerla tierra habitable.

Sería una literatura epopéyica, de ruptura, con una enunciación de múltiples voces, que estimula las oposiciones, la variedad, la coalición de fuerzas y desecha la uniformidad y que trata de reconquistar una palabra que se vuelve densa y burlona, en vez de trágica y melancólica. Justamente, en esta antología hay un breve trabajo del profesor Alejandro Finzi sobre “El teatro patagónico y el fin de siglo”. En ese texto encontramos algunos elementos del discurso anteriormente resumido y una “definición” del teatro patagónico.

En principio, no habría “teatro” sino “teatros”. La arcaica “fábula” teatral sería inutilizable por estar monopolizada, en términos de espectáculo, por el cine, la radio y la televisión. Brecht todavía la defendía -consciente de su crisis- mientras fuera generadora del “acontecimiento y el evento teatral”. Por eso, en las últimas décadas, la teatralidad ha recurrido, para sus historias, a argumentos fragmentarios, con hiatos y contramarchas que desmienten una filiación agobiante. El teatro patagónico es precario. Finzi arremete contra la teoría estética, aún la más progresista, por su naturaleza social y por su pretensión a lo universal y a lo eterno mientras que cada puesta en escena es un fenómeno (único e irrepetible). Llega a escribir que: “Aristóteles es un aliado de la industria cinematográfica”. Hasta Pirandello cae en esa crítica. El teatro patagónico debe buscar un lugar en la Historia, ya que nunca lo tuvo en la historia oficial. No hay ni hubo ninguna Primera Actriz, porque cuando la tuvimos “dejó el pago y la consagración llegó desde lejos”:

No se pone en valor ni las propias realizaciones, sólo las comparamos y tan huérfanas nos parecen que les buscamos padre y madre que les den nombre e identidad (...) por nuestros caminos del Sur no hay fuentes que estudiar. sino que aquello que habrá que estudiarse son los comienzos de una teatralidad.

El teatro patagónico trata de:

(...) ocupar un lugar, siempre ilegal, imperioso, producido por marginales, cuya expresión, antes que estética, es la de exhibir el estado de situación de los procesos de eufemización de los discursos colectivos. El pequeño grupo que puede superar la quinta representación (...) se afirma contra la barbarie, es un teatro que funda la civilización en el momento en que es capaz de hacer magia del despojo (...), el lenguaje escénico está hecho de actos de falta, de lapsus, olvidos, pérdidas (...) nuestra práctica ha probado resistir, con solvencia, las técnicas residualistas con las que se maneja y se organiza la circulación de los bienes culturales (...) El teatro, entre nosotros, es pues, un palimpsesto: el gesto del actor recupera, en el espacio imaginario, todos los elementos de su arte: elementos de descarte, en desuso, inutilizables en su materialidad corriente, para hacerlos fugaces, efímeros. Los sintetiza en un aprendizaje: en ese saber que va construyendo con el espectador. La

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

unidad de lo mostrado no es ni la apariencia ni una fisura: es una escuela, donde la escena y el espectador cambian sin cesar sus roles.

Nos hemos detenido en este trabajo porque nos será útil para explicar el propio teatro del dramaturgo Finzi, así como algunas experiencias locales de los últimos años. Además es importante destacar su énfasis en que el teatro local trata de “ocupar un lugar, siempre ilegal, imperioso, producido por marginales.” Finzi entiende su arte como un impulso similar al que anima a los ocupantes de las “tomas” en la periferia de Neuquén.

Esa “localización” no es “universalista”, sino bien concreta y local. Afirma: “estamos aquí y aquí, en este lugar, haremos el esfuerzo común y, finalmente, lo obtendremos (...) Puede ser poco, pero será auténticamente nuestro”.

La licenciada Alelí Gotlip (1999) se esforzó en reconstruir los orígenes de la literatura neuquina, abarcando el período 1904-1930. Es interesante señalar que su trabajo es “...el resultado de una cierta disconformidad: no podía entender cómo los textos estudiados en la cátedra de Literatura Argentina se ciñeran exclusivamente a aquéllos textos escritos por porteños o por provincianos que habían triunfado en Buenos Aires. No estudiamos de manera alguna los otros textos: ni los orales o populares, ni los escritos en las provincias que circulan en un mercado distinto, menos aún estudiamos posibles relaciones, críticas, parodias, resonancias, diálogos de estos textos con los “consagrados” (p. 9).

Concretamente, en el período mencionado, llega a la conclusión de que

(...) es posible afirmar que no existe una constitución del campo intelectual neuquino al mismo tiempo que se produce la constitución del campo intelectual porteño. ¡Pero que importante han sido los primeros textos, aquellos que comenzaron una tradición, aquellos que fueron escritos por primera vez en Neuquén y desde Neuquén, aquellos que nominaron antes que otros el desierto! (p. 91)

Un poco más adelante, reconoce:

(...) un rol importante a los intermediarios culturales. En este tipo de sociedades de relaciones directas, ‘cara a cara’, los escritores funcionaban como intermediarios entre la cultura popular analfabeta y la cultura de élite, tal como lo eran el cura, el maestro de escuela, el barbero, el periodista, el vendedor ambulante, el juez. La función que cumplen es la de ‘aculturalización descendente’. En nuestro caso, los agentes de transmisión de la cultura que dependían de la élite política-económica no eran solamente escritores. Eran hombres cultos de orígenes disímiles (inmigrantes, porteños, cordobeses, mendocinos, puntanos) con militancias políticas a veces opuestas (socialismo, conservadurismo), sin embargo, todos apoyaban la autonomía provincial (pero siguiendo el paradigma de modernidad porteña) y el progreso y funcionaban como intermediarios culturales entre la élite neuquina, la porteña y los sectores populares de la zona. (p. 92)

Finalmente, Gotlip apunta que Neuquén funcionaba como:

(...) espacio de recepción de ideologías y estéticas ajenas y los intelectuales aparecen como traductores de poéticas porteñas en un proceso de aculturalización, de conservación de la cultura hegemónica (...) En este entramado cultural, la capital porteña funciona como horizonte de paradigma y es ella quien legitima los productos culturales y las distintas posiciones de los sujetos mediadores de la cultura. Así, los escritores que escriben en Neuquén se insertan en las

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

problemáticas de la capital: las estéticas modernistas, el neorromanticismo, el arielismo, el hispanismo, el nacionalismo cultural, las vanguardias incipientes, la autonomía relativa de los intelectuales. Es oportuno señalar la variedad de ideales estéticos. Los textos neuquinos se caracterizan por la mixtura de géneros, de estilos como la variedad de modelos: Lugones, Darío, Alfonsina Storni, Lynch-Güiraldes. ‘Eran una mezcla de Victoria Ocampo, Güiraldes, Lugones y los fundadores (...) Cercanos a los hombres del ‘80’ (Irma Cuña). (p. 92)

Gotlip entiende que, con Gregorio Álvarez, recién en los ’50, nos encontramos con uno de los exponentes del ya constituido campo intelectual neuquino.” (p. 93).

Las dificultades planteadas por esta autora se fincan en la ausencia de un modelo genético del campo intelectual. Se aferra a la constatación o no de la existencia de un campo ya constituido. No propone etapas de constitución de ese campo. En cuanto a la falta de sincronía entre la constitución del campo intelectual de la Capital Federal y el de Neuquén, nos parece una conclusión trivial. De todos modos, su observación de la función de “los intermediarios culturales” es muy importante y ha sido reconocida para la cultura europea por el historiador del arte argentino José Emilio Burucúa (Burucúa, 1993 y 2001). Naturalmente, vale para los “intelectuales” (cura, maestro, periodista y juez) por lo que no veo la función de los “barberos y vendedores ambulantes” a menos que éstos fueran, además, intelectuales bohemios muy humildes.

Cabría ahora mencionar tres intentos de describir “campos culturales o teatrales” en el interior del país.

Erostarbe y Castañeda (2004) han dirigido y han dado a conocer una amplia investigación sobre la historia del teatro en San Juan. Se trata de un trabajo de equipo de investigadores de la Universidad Nacional de San Juan y, en general, han acordado afirmar la formación de un campo teatral en la comunidad sanjuanina en el período estudiado: 1959-1965. En lo que respecta a nuestros intereses, cabe destacar la defensa que se hace en el trabajo de la singularidad y de la relativa autonomía obtenida por la comunidad teatral sanjuanina en su producción, lo que avalaría la formación de un campo en esa provincia y sus diferencias y especiales peculiaridades con respecto al teatro de la Capital Federal.

Los autores desarrollan nuevas nociones, producto de un verdadero trabajo interdisciplinario, como los de “convivio” y “resiliencia” que sumados al de “persistencia” enfatizan la formación de una comunidad resistente a la indiferencia y al vacío cultural y totalmente convencida en persistir, a pesar de las adversidades, en la creación cultural. Varios son los aportes de este libro que cierra la dramaturga Susana Lage poniendo el énfasis en otros varios fenómenos que define como “intermitencia”, “discontinuidad”, “nacimiento y dilusión”, “interrupciones” y “retrocesos” en las relaciones entre el campo teatral y el campo de poder de esa provincia. Recordaremos y trataremos de utilizar algunos de estos conceptos en nuestra historia.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

No nos podemos detener en un análisis más profundo de esta excelente investigación, pero cabe una reflexión. En este y en otros trabajos se está generalizando el uso del concepto de “campo teatral” que, creo, no figura en el horizonte teórico de Bourdieu. En todos sus trabajos, Bourdieu se refiere al “campo intelectual” y, particularmente, al “campo literario”, al que dedicó el trabajo más extenso sobre este tema (1995). Nosotros creemos que puede ser perjudicial tratar de aislar “campos” específicos para cada arte o especialidad de la producción intelectual. Como veremos más adelante, el modelo de Bourdieu propone ya varias estructuras interrelacionadas que integran el campo intelectual. Las distintas artes y ciencias integran el “campo intelectual” que es una nueva teorización sobre un viejo tema tratado por otros sociólogos y pensadores como Mannheim, Gramsci, Le Goff, Sartre, Benda, Chomsky, Aron, Wright Mills y, entre nosotros, por Ayala, Marsal, Echeverría, Marías, Bagú, entre otros muchos. No se trata sólo de los artistas, sino de los artistas conscientes, de los “intelectuales”, que compiten entre sí por el liderazgo y la consagración y mantienen complejas relaciones de oposición y cooptación con el campo del poder.

Por ese motivo, además de los problemas planteados por la existencia del espacio social y del espacio real o geográfico (lo que nos lleva a las cuestiones de la delimitación de regiones, provincias, zonas, “centros” y “periferias”-con sus variantes- los bordes, las fronteras, los límites, etc.) deberíamos dirimir la existencia de “campos” para cada actividad artística especializada. Nos inclinamos por no hilar tan fino, por lo menos por ahora. Justamente, en este fin de siglo, asistimos a una gran “hibridación artística” en donde vuelven a “mezclarse” -como en otras épocas de la historia- la música, la danza, además de la literatura y la plástica, en una actividad artística que todavía consideramos denominar “teatro”. Además, el mismo Bourdieu, al forjar el subcampo de la gran producción (dentro del campo intelectual) plantea el tratamiento integrado de lo que otros historiadores y teóricos separan, es decir, en lo que respecta a las relaciones conflictivas o complementarias entre la producción artística de las vanguardias y la producción de la “industria cultural” (o “cultura de masas” o “cultura popular”, como lo denominan otros autores, creemos que incorrectamente). Nosotros creemos que la propuesta efectuada por Bourdieu es valiosa en este aspecto porque establece una relación no meramente contradictoria entre producciones muy dispares, destinadas a distintos públicos y, por lo tanto, con muy distintas legitimaciones, como él mismo lo destaca. Por lo tanto, bregaremos por el uso indistinto del concepto de “campo intelectual” que integra, en cada caso estudiado, todas las artes y ciencias. Sabemos que Bourdieu ha investigado, por separado, el “campo literario” y el “campo científico”. Pero, al hacerlo, no aisló a estas disciplinas del resto de la actividad cultural sino que, justamente, efectuó un análisis complejo y matizado de las mismas, manteniendo el entramado cultural en el que se “recortaban”.

Nos referiremos ahora a la breve introducción que Halima Tahan hace a su antología “Escenas interiores”(2000) en la que compila distintos aportes de varios autores sobre el “teatro

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

del interior”. Además de reivindicar una realidad poco conocida, critica la oposición capital/interior. Es interesante su comentario con respecto a que “el interior” comienza a descubrirse a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, concordando en esto con Cohen Imach. Luego hace una apología de la diversidad, de la complejidad y de la variada calidad que se puede apreciar en el teatro de las provincias. Previene contra el prejuicio de que en el “interior”, en “el campo” (en el sentido de la oposición ciudad-campo) reside, aún -a pesar de la contaminación foránea sufrida por la capital federal- la pureza, lo esencial de la nación y luego describe algunos ejemplos de grupos y directores de provincias que están protagonizando, en estos momentos, importantes innovaciones de la escena argentina, tratando, en particular, el caso de Córdoba. Lástima que después, en el cuerpo de la antología, haya colaboraciones tan desaparejas y pobres, como en el caso, por ejemplo, de Neuquén.

El tercer caso es el libro *Un siglo de teatro en Salta. Memoria y balance* compilado por Graciela Balestrino, Marcela Sosa y Mabel Parra (2000) y realizado por el Instituto de Investigaciones Sociocríticas y Comparadas del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Salta.

Nos detendremos solamente en dos trabajos de la profesora Balestrino incluidos en ese libro. El primero introduce la compilación comentando unos artículos de José Luis Valenzuela, director y responsable del departamento de Teatro Universitario de la Universidad Nacional de Salta. Valenzuela caracterizaba al teatro salteño por su discontinuidad, su precariedad y su carencia de orientaciones programáticas proponiendo un “movimiento (teatral) regionalmente situado”. Seguidamente, Balestrino enumera los numerosos impedimentos que dificultaron el desarrollo del teatro salteño, especialmente el fuerte conservadurismo y la moralina de la sociedad más encumbrada y finalmente celebra que, a partir del año 1993, se haya producido un punto de inflexión con la aparición de nuevas manifestaciones más profesionalizadas.

El segundo trabajo trata la integración del campo teatral salteño entre 1930 y 1939 y allí la autora define a este campo como:

(...) un entramado de relaciones entre los siguientes agentes: dramaturgos, directores, actores, empresarios, público (...) y entre instituciones que otorgan legitimidad, tales como la crítica periodística, los premios, las visitas de teatristas ilustres.

Sus cambios y sucesivas combinaciones “develan consagraciones y marginalidad. con toda una gama de posibilidades intermedias”. Ello “requiere continuidad y profesionalización, aunque no necesariamente deben existir todos los agentes e instituciones mencionados.” (el subrayado es nuestro, OC).

Luego, la autora pasa lista a esos elementos del campo salteño: la crisis social del año '30; el teatro y las otras artes, como el cine, las “variedades”, los circos, el carnaval, las compañías locales, las visitas ilustres, los grupos filodramáticos y de aficionados, la crítica

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

periodística y las salas existentes. Llega a la conclusión de que el campo teatral se formó, a pesar de todas las falencias, justamente, en esa década (1930-1939).

Lo interesante de este trabajo es que la autora no se ciñe rígidamente a la definición y percibe lo que nosotros hemos subrayado, la necesidad de elaborar una evolución de la integración del campo, con la aparición secuencial y sucesiva de sus elementos, partiendo, naturalmente, de “alguna actividad reconocida como teatral”.

Finalmente, concluiremos este repaso del tema del campo intelectual comentando algunos recientes aportes que se han referido al campo patagónico regional o provincial.

La licenciada Silvia N. Barei (1990) presentó una ponencia en el Segundo Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano, realizado en la Universidad de Córdoba, en 1990 planteando la posibilidad de un teatro argentino desde la perspectiva de un “regionalismo crítico”.

Desarrolla este último concepto tomándolo de Mumford, Frankptom, Tzonis, Lefavre y Valenzuela. Se trataría de un arte ligado a la memoria y a la experiencia colectiva de un territorio concreto, no pintorequista sino como rescate de voces, para dar nombre e identidad a una comunidad. Su versión “crítica” se basa en una defensa de lo nuevo contra lo viejo, planteando resistencias a la visión cotidiana del mundo circundante. Esto se haría deconstruyendo “lo universal”, lo “valorado hegemónicamente”. Este es un enfoque de “lo regional” desde el punto de vista de las más recientes propuestas postmodernas, en las que milita, justamente, Valenzuela y de las que simpatiza también Finzi. Se propone como “autoconciencia que desarma y reconstruye el esquema del saber y se realiza a la luz de las necesidades, de las historias de vida y de los problemas inmediatos de un grupo”. Se trataría de “convivir con lo diferente en una práctica resistente opuesta a todo populismo demagógico”.

Barei no parece interesada:

(...) en una región, en una particular ubicación geográfica (...), sino más bien en un discurso que se manifiesta en una gran variedad de producciones y expresiones culturales -el discurso de un área policultural dando cuenta de ‘ese estado de movimiento propio de lo vivo-.

Luego ejemplifica con la obra *Benigar* de Alejandro Finzi, que pone como modelo de este “regionalismo crítico”. Tratando de definir esta postura, encuentra dos puntos esenciales:

a) la naturaleza social de la producción, expresada en un lenguaje “desfamiliarizador”, aquel que fractura las convenciones pero está innegablemente “situado” y por medio del cual el teatro enfatiza la emergencia de lo social regional y b) la apelación al trabajo reflexivo del espectador propiciando una visión insatisfecha mediante la reformulación del discurso sobre las problemáticas regionales.

Fonseca y Novelli (2004) adoptan un punto de vista diametralmente opuesto, ya que critican la globalización de pensamiento único y defienden la identidad regional contra posiciones mercantilistas. Distinguen identidad de *identikit* mercantil y propenden a estimular la producción literaria regional en la actualidad desvalorizada por la gran competencia de la

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

producción masiva de los medios de comunicación modernos así como, también, de los discursos posmodernos.

Di Santo (2002) apela a la idea de literatura de tendencia que propone Brecht en contra de una literatura patagónica meramente “folklorista” o “populista”. También recurre a las recomendaciones de Benjamin para desarrollar una literatura progresista y consciente.

Por su parte Williams (2004) propone que se está desarrollando evidentemente una literatura, un campo literario patagónico. Y él entiende que esto es así porque han aparecido varios grupos literarios en esta región que se oponen entre sí con propuestas estéticas diferentes. La presencia de “(...) una fractura en el conjunto de los escritores patagónicos que antes se habían caracterizado por una relativa homogeneidad ideológica y estética” evidenciaría la existencia de un campo literario. Este autor dice que los escritores pugnan por la ocupación de sitios de poder como puestos en diarios y medios de difusión masiva, organización de encuentros literarios y cátedras universitarias. Estas pugnas no son sólo literarias sino ideológicas y políticas. Según él ya hay “poéticas del compromiso” que se oponen a las “poéticas académicas”. Antes de la formación del campo la línea estética que imperaba en la Patagonia era homogénea y se basaba en una estética regionalista y paisajista-costumbrista. Y esta tendencia, según Williams, es aún hoy mayoritaria y la que disfruta del favor de los lectores. Se queja de que las estéticas apoyadas por el “patronato estatal” sean las más difundidas, pero después aclara que tanto las comprometidas como las académico-regionalistas han recibido, en algún momento, algún apoyo del Estado.

Es interesante señalar que Williams afirma que el campo literario patagónico ha sufrido de un gran aislamiento que se va revirtiendo con el uso creciente de Internet, que le ha ido permitiendo ingresar en el “campo literario argentino”. De todos modos, los patagónicos tienen una cierta especificidad que los separa de la tradición nacional. Reivindica que ahora el triunfo y la consagración puede darse en el campo patagónico y no en el argentino y también al revés. Lo importante es que Williams anuncia la formación del campo patagónico con todos sus elementos totalmente autónomos del resto del país.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar el hermoso artículo que escribió el poeta neuquino Gerardo Burton (2005) para el fascículo dedicado a la cultura neuquina publicado en el suplemento cultural “Ñ” del diario *Clarín*.

Burton afirma que la cultura neuquina es:

(...) una cultura hecha por hombres de las orillas, de la periferia, en una posición incómoda. Aquí hay una sociedad plural que no respeta las aristocracias de cuna o fortuna. Es una sociedad plebeya como no pueden serlo las comunidades del Norte argentino, irrespetuosa y cimarrona como ninguna otra sociedad sudamericana (...) Eso atenta contra la formación de grupos o movimientos perdurables, salvo en el caso de algunos elencos de teatro históricos -la compañía *Lope de Vega* y el grupo *Río Vivo* en Neuquén capital y el grupo *Hueney* en Zapala.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Sólo existen fragmentos de narrativa, poesía y artes plásticas vinculadas a la estética regionalista. Los mapuches han comenzado a reivindicar sus derechos culturales. Hay un sector muy movilizado a favor de los derechos humanos, que es el de las mujeres, que están desarrollando su modo de ver el mundo en esta cultura.

Burton rescata el concepto de “literatura querencial” de Irma Cuña para oponerla a la “regional”. Se trata de una cultura del “querer estar aquí” y no sólo del mero “estar”. Reconoce que “se mira más a Chile y al sur” que al resto del Alto Valle, aunque se busque la aceptación de los porteños o los cordobeses.

Los neuquinos se niegan a aceptar jerarquías, son cerriles y bizarros. Ni la cultura como espectáculo ni la cultura como torre de marfil”. “Aquí se escuchó por primera vez, en 1995, la palabra piquetero.” Es la orilla de un país que está en la periferia. Es el mundo de los que se imponen por su voluntad, por su ruido, su perseverancia y su insolencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, C., y Correas, M. E., (1997). *Patagónicos. Narradores del país austral*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Balestrino, G., Sosa, M. y Parra, M., (2000). *Un siglo de teatro en Salta. Memoria y balance*. Salta. Consejo de Investigación. Universidad Nacional de Salta.
- Barei, S. N., (1990). *El teatro argentino en la perspectiva de un regionalismo crítico*. Córdoba. Segundo Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano.
- Bayer, O., (2009). *La Patagonia rebelde*. Buenos Aires, Página/12, dos tomos.
- Bustos Fernández, M. A., (Comp.), (1996). *La literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario en la frontera*. Neuquén. Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNCo.
- Burton, G., (2005). *Una cultura cimarrona*. Buenos Aires: Suplemento Interior Neuquén de la Ñ, suplemento cultural del diario *Clarín*, 26/02, p. 12.
- Burucúa, J. E., (1993). *Sabios y marmitones. Una aproximación al problema de la modernidad clásica*. Buenos Aires: Lugar.
- (2001). *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica-siglos XV a XVII-*. Madrid: Miño y Dávila.
- Bourdieu, P., (1995). *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Calafati, O., (2005). *Hacia un modelo general de los campos culturales, con especial aplicación a la historia del teatro*. Ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, realizado en Buenos Aires, del 2 al 6 de agosto del 2005.
- Cohen Imach, V., (1994). *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latino-americanos.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

- Colantuono, M. R., (Coord.), (1995). *Neuquén, una geografía abierta*. Neuquén. UNCo.
- Cortázar, A. R., (1959). “Ámbito patagónico”, en Arrieta, Rafael Alberto (Dir.). (1959). *Historia de la literatura argentina*: Buenos Aires: Peuser, tomo V, p. 196-218.
- Curruhuinca, Curapil-Roux, L., (1984). *Las matanzas del Neuquén. Crónicas mapuches*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Chiama de Jones, M. C., Lara de Mateo, N. y Corallini, J. C., (1992). Introducción a AA.VV. *Cuentos regionales argentinos: Chubut, Neuquén, Río Negro, Santa Cruz y Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Colihue, p. 15-35.
- De Jong, G. M., (2003). *Regiones y amenazas de secesión en el marco de la decadencia del capitalismo*. Neuquén. Boletín Geográfico. Departamento de Geografía de la Facultad de Humanidades de la UNCo, N° 23, mayo, p.73-86.
- Di Santo, P., (2002). *Conceptos de lo social, lo popular y la constitución de tradiciones en la Patagonia*. Trelew. Primera Jornada de Literatura Patagónica.
- Dottori, N. y Lafforgue, J., (1993). *Las fronteras*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Erostarbe, J. M. y Castañeda, A., (2004). *Telones de arena. El Instituto Superior de Artes de San Juan, 1959-1965*. San Juan. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan.
- Finzi, A., (1996). “El teatro patagónico y el fin del siglo”, en Bustos Fernández, M. A., (Comp.) (1996). *La literatura de la Patagonia Norte: Un imaginario en la frontera*. Neuquén. Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNCo.
- Fonseca, R. y Novelli, A. L., (2004). *La literatura regional: ¿Identidad o identikit?*. Neuquén. Primeras Jornadas de Literatura Argentina en la Patagonia. UNCo.
- Gotlip, A., (1999). *Neuquén: los comienzos de una literatura. 1904-1930*. Neuquén.
- Laurín, A., (2003). *Las transformaciones territoriales fronterizas según la concepción ideológica de frontera (1991-1995)*. Neuquén. Boletín Geográfico. Departamento de Geografía de la Facultad de Humanidades de la UNCo, N° 23, mayo, p.105-120.
- Martínez Estrada, E., (1940-1968). *La cabeza de Goliath*, Buenos Aires: CEAL.
- Masés, E. H., (1995). *La cultura de los sectores populares y la perspectiva regional. El caso del Territorio del Neuquén 1880-1930. Algunas reflexiones teórico-metodológicas*. Revista de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. N°5, mayo, p. 255-262.
- Morales, E., (1948). *La ciudad encantada de la Patagonia*. Buenos Aires: Emecé.
- Pinto de Salem, V., (1983). Introducción a AA.VV. *Cuentos regionales argentinos: Catamarca, Córdoba, Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán*. Buenos Aires: Colihue, p. 12-25.
- Prieto, A., (1968). “Subdesarrollo y regionalismo. La literatura regional”, en *Literatura y subdesarrollo*. Rosario, Biblioteca, p. 147-163.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

Ritter, J., (1986). "Paisaje. Sobre la función de lo estético en la sociedad moderna", en *Subjetividad. Seis ensayos*. Barcelona: Alfa, p.125-158.

Seiguerman, O. y Granovsky, M., (1978). *La literatura del desierto*; La Opinión Cultural, Buenos Aires, Suplemento. (22/10).

Saccomanno, G., (2000). *Narrar al Sur*. Suplemento Radar Libros de Página 12 (18/06).

Tahan, H.,(Ed.) (2000). *Escenas interiores*. Buenos Aires: INT/Artes del Sur.

Williams, A., (2004). *Campo literario patagónico: políticas, zonas, territorios*. Neuquén.

Primeras Jornadas de Literatura Argentina en la Patagonia, UNCo.

INDICIOS DE TEATRALIDAD EN *SHEYPUQUIN Y JUAN*.

MEMORIA CANTADA

DE CARLOS H. HERRERA Y JOSÉ L. BOLLEA

Lorena Edith Pacheco

Se trata de una obra poética, musical y teatral escrita por Carlos Herrera y musicalizada por José Luis Bollea. Fue estrenada el 23 de septiembre de 1988 en el Aula Magna de la Universidad Nacional del Comahue y el 8 de diciembre del mismo año en Plaza Huincul. En ambos casos, la puesta en escena contó con la participación del Coro Provincial de Adultos, componentes del grupo *Sanampay* y músicos del INSA de Roca. En escena interpretan la obra más de treinta músicos (entre instrumentistas y vocalistas).

Explica Herrera en una nota al diario Río Negro que esta cantata empieza a surgir como idea hacia 1985 cuando se interesa por el personaje Juan Benigar. En ese momento, realiza una investigación biográfica pero no científica. Es decir sólo repara en su vida no en sus logros científicos. Con su colaborador, J. L. Bollea, producen entonces un guión con poemas, relatos y música. Esta forma, bastante imprecisa de nombrar, de catalogar la especificación de este espectáculo: guión, cantata, memoria cantada, nos hace reflexionar acerca de un producto artístico polifónico (si queremos recuperar un término estrictamente musical), polimorfo cuyo cruce de distintas artes produce un tejido mayor de significación pero a la vez también de mayor complejidad. Complejidad que tiene lugar sólo para el lector, no así para el espectador, quien percibe sin dificultad y en forma simultánea, la multiplicidad de signos. El lector debe encontrar un método que le permita reconocer “la composición sincrónica y diacrónica de la obra.”¹

La dificultad y el error radican, entonces, en querer separar o desvincular teatro, música, poesía cuando el vínculo de éstas construye un único signo aunque polifónico. Se trata, entonces, de una voz que sostiene otras voces que a su vez generan otras. Podemos afirmar apoyándonos en el gran teórico de la literatura, Roland Barthes, que lo distintivo del texto dramático es que presenta una verdadera polifonía de informaciones, dado que es, en sí, un espesor de signos (Ensayos, 309-310) expresión que emplea para marcar el contraste entre el texto teatral y la monodía literaria.

Es mi intención en este trabajo buscar algunos indicios de teatralidad en la obra de Herrera y Bollea. El interrogante a plantearnos sería qué elementos teatrales surgen en el espectáculo y cómo se presentan.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

En primera instancia es interesante remarcar la importancia dramática del diálogo dentro del espectáculo. Un diálogo diferente al que estamos acostumbrados los lectores y espectadores de teatro, es decir, como intercambio de voces entre personajes que hacen avanzar la acción y proponen un conflicto. Asimismo, en este caso, a la percepción de distintos textos poéticos que constituyen actos de habla que presuponen de hecho las condiciones de enunciación. Si el diálogo debe entenderse en virtud de la presencia/ ausencia de dos o más voces, aquí existen vocativos, ya en el interior de los cantos ya en los títulos que anuncian la presencia de esa otra voz. Se trata, entonces, de diálogos cantados entre el relator y Juan, el relator y Sheypuquiñ, Sheypuquiñ y Juan, el coro y Juan, el coro y Sheypuquiñ.

Aún así, el diálogo no se agota en este intercambio vocal. El espectáculo trae a los espectadores diálogos más sutiles, aquellos que ocurren en el interior de los personajes. Así, por ejemplo, el personaje que encarna Juan conversa con su otro yo, un yo original y desterrado, puesto en los orígenes, donde Juan deja de ser él para ser Janko.

Por otra parte, es interesante la figura del relator que se hace cargo de algunos diálogos. Incorpora otras voces que no están presentes, voces que vienen de otros tiempos y otros espacios que son llamadas a decir nuevamente lo que siempre tuvieron para decir.

Otra gran singularidad que presenta la obra es que hay un diálogo que ocurre en el plano musical. Son los instrumentos los que entran en diálogo. Instrumentos que son propuestos desde la escritura como analogías de los personajes. De este modo, Juan y Sheypuquiñ tienen su paralelo instrumental:

Ella, Sheypuquiñ, será la flauta travesa y su lenguaje musical, simple, grácil, espontáneo. El, Juan, será el violoncello y su representación sonora, un poco más complicada, racional, severa. Sonando uno primero, otro después se irán acercando (conociendo) hasta encontrarse y se escucharán entonces las dos melodías distintivas al mismo tiempo (yuxtapuestas).

Es la música la encargada de comunicar el drama, la que propone al espectador entrar en los distintos momentos de mayor o menor clímax que presenta la historia. Hay distintos tonos musicales que comunican los distintos momentos de la acción: la pasión, el encuentro, la desesperanza la sed, el hambre, la muerte. Por ejemplo el encuentro amoroso entre Juan y Sheypuquiñ es acompañado paralelamente al encuentro de la flauta y el violonchelo. Por otra parte, en aquellos momentos de mayor expectación también es importante la presencia, paradójico es decirlo, del silencio, figura indispensable de la música. El silencio, como metáfora de la espera y de la paciencia.

Puede verse entonces, cómo la memoria cantada produce una transgresión puesto que el diálogo aparece ubicado en otro nivel que va más allá de lo estrictamente lingüístico. Se trata de un diálogo en lenguaje musical.

Otro de los indicios importantes de esta obra con respecto a la teatralidad es el uso de las didascalias. Si entendemos que la teatralidad de un texto consiste no sólo en aquellas palabras

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

que dicen los personajes sino aquellas que establecen cómo deben decirse, nos preguntamos dónde aparece en esta obra el aparato didascálico. Debemos remitirnos al paratexto que lleva el nombre de “Precisiones sobre la música, correspondencias con el texto” para encontrarlas. Allí están las indicaciones para los personajes de Juan y Sheyputuñ pero también hay indicaciones para los músicos, dado que la obra propone a los instrumentos musicales como verdaderos personajes:

Las tres primeras jornadas que relatan el tránsito por el desierto, desde Cipolletti hasta Peñas Blancas están incidentalmente musicalizadas. En las tres se escucha la misma melodía, tratada rítmicamente en dos tiempos (el ritmo de la marcha). En la primera la toca el cello (sin acompañamiento), en la segunda, con el bajo y en la tercera con el bajo y la guitarra. De tal forma se va haciendo cada vez más densa, más trabajada (como la pesadez del viaje). Sobre el fin de cada jornada Juan canta, en forma de recitativo, una melodía con clara reminiscencia a milonga, cuyo texto alude a lo vivido ese día.

Vemos, entonces, que esta historia cantada hecha espectáculo contiene sutiles indicios de teatralidad: diálogo en plano musical más que en el lingüístico, mínimas didascalías, acción evocada y no representada, ausencia de elementos paralingüísticos como el vestuario. Aún así, sólo bastan el cuerpo y la voz para poner en escena vidas que, incluso fuera de escena, son profundamente dramáticas.

En síntesis, estamos ante un teatro que ha hecho de la voz el elemento fundamental del espectáculo. Voces que en el presente de la escena, convocan a otras, que llegan de otros mundos para iniciar la magia del relato. Se diría que lo que escuchamos es la voz múltiple de la cultura, la de los orígenes de Juan Benigar, la de la princesa catrielera, Sheyputuñ, la de la reina Bibiana, la de los hijos, la voz de las creencias, la voz de la ciencia, la voz de la literatura. Una vez, hace 21 años, con la fugacidad de las cosas bellas, esas voces, esos ecos, esos rumores, esos susurros y esos gritos subieron a escena para quedar en la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1977). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Herrera, C. H. y Bollea, J. L. *Sheyputuñ y Juan. Memoria cantada* (en prensa).
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Ryngaert, J. P. (2004). *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica del teatro*. Madrid: Cátedra.

EL HUINCA BLANCO.
UNA JUSTIFICACIÓN DE LA HISTORIA

Gloria Siracusa

Esta ponencia se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue (2009-2012): *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*. Es intención dar cuenta de la lectura y el estudio de una primera escritura dramática, por lo menos hasta ahora, con la que se iniciaría un corpus de la historia del teatro neuquino. Se trata de *El huinca blanco. Drama musical-histórico en cuatro actos*. (1899, publicada en 1903), Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1899, 41 páginas. (Este texto se registra a la “Biblioteca Patagónica” de la Biblioteca Central de la UNCo. Fue donado en 1977 por la Profesora Teresa Arriaga de Valero).

El título y la explicitación del género “drama” responden a un proyecto escritural de su autor: José Manuel de Olascoaga (1835-1911), proyecto del que hablaremos más adelante. Llama la atención la dedicatoria: “Escrito para un Maestro Compatriota y Amigo” porque no devela en ningún momento el nombre del destinatario, escamoteo que da para pensar sobre la identidad de este amigo. El título pone al lector ante un primer indicio: la formación cultural del autor y su intención de obedecer a una tradición histórica. Una construcción nominal en la que destaca “huinca” (denominación del indio al español, al cristiano o al extranjero) y “blanco” (clara alusión al color de la piel, a la condición de extranjero), sintagma en epíteto, ya que la cualidad de blanco es inherente al conquistador, y que además se relaciona con la intencionalidad de exaltar simbólicamente la figura del personaje. Signo inicial con una información importante, que contiene una significación especial a futuro. Además en el listado inicial de los personajes aparece en primer lugar, a pesar de que su aparición en la acción es tardía, mientras los demás son ordenados por orden de aparición. Este personaje y el de la Matchi (india bruja, prometida de Lautaro) mediadora entre lo divino y lo terrenal, por otra parte, son los únicos personajes, cuyos nombres son precedidos por artículo, en una ratificación de sustantivar a dos de los actores fundamentales de la acción. Muchos de los personajes son presentados como opuestos, por ejemplo: “varios guerreros españoles” / “varios indios” (atendamos que a éstos no se los considera “guerreros”), “Cuerpo de bailes de Gnomos”/ “Cuerpo de bailes de cristianos” con concentración argumental en aquellos que quiere resaltar.

En la primera cita a pie de página el autor dirá que el “huinca blanco” es un héroe histórico aunque fantástico, guerrero todo blanco, al que se refieren “todos los historiadores de

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

la conquista araucana”, guerrero resplandeciente, que interviene en los momentos más reñidos de los combates, siempre resolviendo la victoria para los cristianos. Por esa razón algunos cronistas le atribuyen, a este guerrero, que espantaba al ejército enemigo, un carácter divino:

Era un guerrero huinca, distinto de los otros, había avanzado, infundiéndoles extraño espanto (...) Todo era blanco y resplandeciente en ese hombre extraordinario: su caballo, sus armas, sus vestidos y plumajes. Nadie resistía su empuje: su aparición fue la derrota final de nuestros hermanos. (Escena III, p.10)

Cabe preguntarse ¿quiénes son esos historiadores que aceptan incorporar en el discurso histórico el elemento sobrenatural? ¿Acaso piensan como los Cronistas de Indias, que a su vez mantenían el criterio de los cronistas medievales sobre la labilidad de fronteras entre Historia y Ficción? La misma cita dirá que este personaje es legendario aunque “humanizado”, aclaración que deja dudas sobre si los héroes legendarios no tuvieran rasgos humanos. Vemos cómo la pretendida fuente histórica comparte con la ficcional la función referencial, un concepto historiográfico ya superado para la época en que Olascoaga escribe este texto. Continuamente la interpolación de lo legendario se combina con el discurso dramático, en una voluntad de avanzar en forma paralela con el planteo histórico-ficcional.

En nuestra lectura y análisis de *El huinca blanco* atenderemos a los siguientes rasgos:

1.-Género de la obra: una manera de organización de la ficcionalidad dramática determina que es un drama musical histórico en cuatro actos. Ambigüedad o hibridación genérica que muestra la necesidad del autor de ubicarse en un canon, también de lograr un efecto en el lector. ¿Deseo de convertirla en una pieza musical? O ¿solamente lo musical se debe a la intervención de los coros y de los cuerpos de baile de Gnomos y de cristianos? Sorprende el empleo del *tutti* (Escena III, p8) propio de la ópera italiana. Posiblemente, el autor, en consonancia con la moda contemporánea, proyectara una escenificación apoyada en una partitura musical, con la intención de convertirla en una cantata o en una ópera criolla, posible de representar en los escenarios porteños, a los que acudía un público muy afecto a este tipo de espectáculos. Aunque la intervención del coro sigue al modelo de la tragedia griega ya que repone las secuencias narrativas y adelanta noticias de sucesos posteriores y también es el que arenga a los guerreros.

2.-Ubicación temporal y espacial: año 1554 (siglo XVI) “época de la conquista” (emplea la convención histórica de dominación imperialista de la corona española), del “Arauco” o “Araucanía” (referencia a la araucaria, importante árbol de la flora autóctona, cuyo fruto, el piñón, era un primordial alimento para los pueblos precolombinos de la Cordillera andina). Esta es primera denominación territorial que los españoles dieron a la Capitanía de Chile, de allí llamaron araucanos a sus primitivos habitantes, término rechazado por ellos, que se reivindicaron como mapuches, “gente de la tierra (mapu-che)”. Habla de la conquista realizada “por los guerreros españoles”, rescata el hecho como una hazaña heroica como así también el nombre del conquistador Pedro de Valdivia. Esta referencia histórica aparece luego como ficción en el

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Acto Tercero (p24): Tucapel, ciudad chilena, es atacada por Valdivia, el ejército español sufre grandes pérdidas y esto provoca una venganza. Suceso que es contado en *La araucana* de Alonso de Ercilla (1533-1594), adelantado español que participó del acto fundacional de dicha ciudad. El acto primero ubica la escena en el valle de Antuco, al pie del volcán y en la ribera del lago Laja, estos topónimos y los de la acotación escénica revelan la voluntad del autor de ubicar la acción dramática en un espacio geográfico verosímil: bosque, cordillera andina, volcanes en una región trasandina (actual territorio chileno), en el siglo XVI, cuando tuvo lugar la conquista de Chile.

3.-Circunstancias culturales de la producción textual: según leemos en la biografía de José Manuel de Olascoaga, escrita por su hijo Laurentino en 1911, el coronel del ejército argentino es un hombre de su tiempo, segunda mitad del siglo XIX, un sujeto histórico y cultural que podemos pensar se ha educado según la formación intelectual de la Generación del '80. Educación europeizante, dominaba el idioma inglés y era traductor, formación humanista con cierto diletantismo cultural, aunque neutralizada por su otra formación, la castrense, que lo llevaba a incursionar en la cartografía, la historia nacional, la geopolítica regional. Sin haber leído todas sus obras de ficción, en su mayoría novelas, las que solamente son ordenadas por títulos y géneros en la biografía escrita por Laurentino Olascoaga; y además por algunos comentarios críticos que podemos extraer de los obituarios publicados en periódicos nacionales cuando el coronel Olascoaga muere en 1911, es posible advertir en este militar, devenido en escritor, ciertas lecturas literarias: la epopeya clásica, la épica europea, la lírica romántica rioplatense, la novela histórica, la prosa sarmientina y la de los prosistas porteños del ochenta.

No hay dudas de que Olascoaga escribe para sus contemporáneos, a quienes dirige explicaciones en notas a pie de página. Estas notas construyen un destinatario: un par letrado pero desconocedor del referente geográfico e histórico; además explican cómo debe leerse la obra y dirigen la mirada sobre el personaje principal. También se vale de personajes que cuentan la historia pasada y que no están en escena. Hay una conciencia explícita en Olascoaga para dar su versión de la Historia Argentina y su intención de instalar esa versión en los círculos de poder en Buenos Aires. Por eso predomina el relato sobre la acción, abunda en planteos discursivos, en el que la palabra es mediatizadora de la acción, pero la opción no es la novela histórica, sino el drama, hay una necesidad en el escritor de catarsis; y en el hombre político urgencia de justificarse ante la Historia.

1.-Las acotaciones escénicas: en el contenido y disposición de las acotaciones pasa lo mismo, se advierte la intención de informar pero también de crear un artificio retórico-ideológico: el discurso del blanco, en un gesto didáctico, intenta ponerse del lado del indio, pero desde la mirada y el pensamiento del escritor blanco de cultura europea. Su discurso sobre la cultura mapuche tiene dos destinatarios: otros blancos que no saben o conocen muy poco o nada sobre

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

esa cultura, y destinatarios contemporáneos a los que hay que convencer de su accionar político y militar.

2.-Intertextualidad con la épica española: de la lectura de *El huinca blanco* puede inferirse que Olascoaga ha leído probablemente los poemas épicos europeos, como *La chanson de Roland* de la épica francesa y el *Poema de Mio Cid* de la épica castellana, por la presencia de tópicos y motivos característicos de los poemas de gesta medievales. Cabe por ejemplo, señalar el tópico de la exageración hiperbólica en la cantidad numérica de las huestes árabes, que superaban ampliamente a las cristianas y sin embargo éstas las vencían en el campo de batalla, esta misma hipérbole aparece en la explicación de la primera victoria de los españoles sobre los araucanos: “150 cristianos contra 7.000 indios”. Buscar el cuerpo del héroe caído en batalla (Escena III, Acto Primero) reedita la búsqueda de Carlomagno en Roncesvalles a su sobrino Rolando, cuyo cuerpo está oculto entre los cuerpos de los soldados muertos; motivo que también aparece en *Los siete infantes de Lara*, de la primitiva gesta castellana. En la Escena IV (Acto Segundo) emplea el tópico del valor del enemigo que enaltece al guerrero que se enfrenta con él, como así también la exaltación del valor como la virtud que equipara a los enemigos (Escena X, Acto Cuarto). La magnanimidad del héroe que perdona al enemigo vencido, y en ese perdón se cifra la mayor gloria del mismo (Escena IX, Acto Cuarto). La extraña presencia de los guerreros cristianos que llevan una cruz en el pecho, paráfrasis de los caballeros cruzados, implica un significativo entrecruzamiento con la historia medieval, referente epocal de la poesía narrativa heroica española. El Misionero, especie de Santo Militante, también es de inspiración medieval, ya que los monjes guerreros son protagonistas de las gestas, pensemos en el Obispo Jiménez que lucha junto al Cid o en el Obispo Turpín del “Ciclo de Rolando”. En la obra, este personaje, cercano al mártir de la primera iglesia cristiana, es opuesto a la Matchi, la bruja mediadora entre lo divino y lo terrenal, personaje con algunos ecos de las maléficas magas de la Materia de Bretaña y la leyenda artúrica. Todos estos tópicos, algunos motivos épicos germanos que, a través de la romanización, vienen de la epopeya clásica, inscriben este drama neuquino en la tradición literaria de las gestas heroicas primitivas. En este punto se puede marcar la voluntad del autor de equiparar a *El huinca blanco* con un Dios, casi un Zeus en paralelo a Pillán.

Otro sugestivo tema, que acerca este drama a la literatura medieval es de carácter político, nos referimos a la justificación del absolutismo monárquico (Escena VI, Acto Tercero), intención proselitista en Ercilla, reafirmar el poder de la corona española en las Indias; cabe preguntarnos si en el caso de Olascoaga es inducir a una lectura política: acatar el orden instituido por el ejército argentino después de la llamada Conquista del Desierto, que permite intuir en J. A. Roca como una fiel representación de la omnipotente figura real española (¿Podría Roca ser el nombre negado en la Dedicatoria?) De la lectura de *El huinca blanco* podemos señalar la relación intertextual más clara con la épica, esta vez la americana: *La araucana* de Alonso de Ercilla (1533-1594), este adelantado español escribe este poema épico

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

en 1589 y participa de la fundación de Tucapel, la que es atacada por Valdivia, quien sufre grandes pérdidas y esto provoca una venganza de los españoles, suceso que es narrado en el Canto II de *La araucana*. El personaje femenino de Yancaliv tiene su correlato en el de la bella Tegualda, hija del cacique Brancol, quien participa del asalto a Tucapel (Canto XIX) del poema de Ercilla. Algo semejante sucede con el personaje de Lautaro, el valiente hermano de Yancaliv, símil de Lantano, el mapuche que se enfrenta en una feroz batalla al español marqués de Cañete (Canto XII al XVI de *La araucana*). También en este personaje valiente y arrojado de Lautaro podríamos reconocer a Caupolicán, el cacique araucano, que sí participa en el Canto II del poema de Alonso de Ercilla.

Hemos tratado de argumentar a favor de nuestra hipótesis de trabajo, es decir mostrar, desde la escritura dramática de un texto fundacional de la dramaturgia regional, cómo un escritor finisecular siente la necesidad de justificar las acciones políticas de un ejército, que en aras de integrar territorios a la joven nación, avasalla los derechos de pueblos originarios, cuya cosmovisión dice interpretar históricamente, aunque las contradicciones ideológicas y el tratamiento ficcional de los hechos históricos lo relativicen. Olascoaga, desde su postura de hombre blanco e integrante de una fuerza invasora, símil de la española del siglo XVI, evade muchas verdades y niega otras, aunque su intención sea justificar la Historia.

El huinca blanco constituye un texto interesante, que ofrece otras aristas de estudio, que por supuesto no se agotan en esta ponencia, lo que hemos querido plantear en esta primera aproximación al texto, es ubicarlo como texto fundante de una serie de obras dramáticas que son la base del edificio de una historia del teatro patagónico, y neuquino en particular, que para nuestras investigaciones recién comienza.

BAIGORRITA DE GREGORIO ÁLVAREZ.
ESPACIO DRAMÁTICO HISTÓRICO NEUQUENIANO

Nora Mantelli

Sabemos que en el teatro hay que avenirse con una contradicción fundamental: el habla siempre está dirigida al espectador/el habla nunca está dirigida al espectador. Al actor le corresponde mostrar/resolver esa contradicción, mostrar a cada instante no solamente lo dicho sino lo *hecho* por la palabra. En todos los casos, lo que esta *habla solitaria* expresa al espectador es el estallido de los lazos y la dificultad de encontrar al otro, la dificultad o imposibilidad de la interlocución mediante el diálogo. (Ubersfeld, 2003, p. 10)

¿Existe un teatro neuquino o neuqueniano? Desde un proyecto de investigación tan incipiente como ambicioso, intentamos sistematizar la producción teatral del Neuquén a los efectos de diseñar un posible canon dramático contextualizado y abarcador desde sus primeras manifestaciones, en el siglo XIX hasta la actualidad. Con esta expectativa, indagamos un corpus heterogéneo de textos dramáticos y espectaculares tan fértil para la historia del teatro regional, nacional y latinoamericano como limitado en lo que a su estudio minucioso se refiere. En este sentido, sí es necesario recordar la productiva tarea cronológica, descriptiva e interpretativa que ha configurado Osvaldo Calafati (2007) en el capítulo “Neuquén (1884-1985)” del libro dirigido por Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Volumen II. Este último, en la introducción, analiza desde una mirada neohistoricista, las retenciones dramáticas y espectaculares en nuestro sistema teatral, sus cambios en la producción, circulación y recepción no sólo de las puestas en escenas de textos dramáticos sino también de distintos tipos de fenómenos teatrales. Este fructífero trabajo de sistematización de los acontecimientos dramáticos en todo el país da cuenta de una etapa en plena evolución, lo que avala que las provincias y en particular las patagónicas, intenten profundizar en sus respectivas producciones teatrales y dramáticas.

En este marco, el hecho teatral neuquino se inicia con espectáculos correspondientes al:

“subsistema de la emancipación cultural” en el modelo de periodización del teatro argentino (Pellettieri, 2002, p.13-21) al que se suma una segunda etapa conectada con el “subsistema moderno” que incluye pocas obras hasta la década del '80; a partir de aquí la producción se expande y llega en la actualidad a más de un centenar de textos de disímiles dramaturgias como

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

las de autor, de director y/o de grupo. Estas prácticas dramáticas reelaboran “en sus poéticas las condiciones culturales de la Norpatagonia neuquina; no obstante, hay que hacer notar que es inexistente un estudio pormenorizado de ese corpus teatral en el ‘proceso de producción’ atravesado por los ‘conflictos de poder.’ (Grüner, 2006, p. 255)²

Con respecto a nuestro recorte, indagamos acerca de *Baigorrita. Drama Histórico de la conquista del Neuquén en tres actos*, publicado en 1964 en Buenos Aires por editorial *Pehuén* con autoría de Gregorio Álvarez.

Si bien es cierto que hay una distancia considerable entre las obras previas recuperadas, como son *El huinca Blanco* (1899) y *Facundo* (1903) de Manuel José Olascoaga y las de Gregorio Álvarez, *Pehuén Mapu* (1953) y la citada *Baigorrita* (1964), no obstante, cabe destacar que se vinculan por compartir un subsistema remanente de formas tradicionales de teatro y de contextualización histórico cultural (Calafati, 2007).

Nuestro propósito aquí es mostrar que el enunciado del subtítulo responde con legitimidad aquellas características del teatro histórico argentino, especificadas por Perla Zayas de Lima (1995), en su libro dedicado al análisis de la producción dramática de Carlos Somigliana.

Creemos que rescatar este aspecto de la obra menos difundida de Gregorio Álvarez no es una tautología sino que la inserta en un corpus dramático no sólo regional sino también nacional de permanente actualización en los debates sobre las inquietantes y potentes relaciones entre arte dramático, historia, política y lo político (Grüner, 2005). En este caso puntual, la intención del primer maestro y médico neuquino de fortalecer o crear un espacio de afirmación territorial y cultural neuqueniana ensambla con los objetivos nacionales y provinciales epocales pero con diferentes motivaciones, impregnadas en el sentido del espacio escénico.

Zayas de Lima cita de su objeto de estudio, Carlos Somigliana, el siguiente punto de partida: “No quiero hacer un teatro arqueológico. Me apoyo en alguna documentación.” (1995, p. 45) y a continuación, la investigadora enumera algunas características del teatro histórico y su especificidad que resultan clarificadoras y organizativas. En primer lugar, el teatro histórico es un género hipercodificado. La referencia alude al Eco de *Lector in fabula*: “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo, significa aplicar una estrategia de juego, aquella en la que el estratega se fabrica un modelo de adversario”. (1993, p. 79). Esta hipercodificación está en la lengua y en la historia porque recrea héroes conocidos y localizados en el espacio y en el tiempo, es una historia escrita o transmitida por la tradición.

Baigorrita. Drama histórico de la conquista del Neuquén en tres actos, está centrada en una reconstitución referencial del trágico final del último gran cacique, Baigorrita, en Neuquén.

² Este fragmento corresponde a la fundamentación del Proyecto de Investigación titulado *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI* (2009-2011). UNCo, dirigido por la profesora Margarita Garrido.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Este jefe aborigen compartió ese atributo heroico con Namuncurá, Queipo y Painé, quienes tuvieron destinos diversos. Acerca del retrato del cacique, Álvarez presenta registros anteriores como, por ejemplo, el acuñado por Lucio Mansilla (*Una excursión a los indios ranqueles*, 1870), por Julio A. Roca (*Iconografía militar*, 1879) y el del historiador del Neuquén Félix San Martín en 1930.

A poco de comenzar, en la escena primera del primer acto, un soldado destaca la figura de Baigorrita en dos aspectos: como aborigen, es el cacique más importante que queda de los ranqueles y respecto de su relación con el criollo es ahijado del coronel Mansilla. Es puente y parte de las dos fuerzas políticas regionales en pugna.

En la escena tercera del segundo acto, un cabo llamado Carrizo retrata a Baigorrita como valiente en los malones, manso en su tribu. Aficionado a las mujeres y el juego:

(...) por eso es pobre (...) pero tiene también buenas costumbres. Es un hombre mitá triste y reservao y mitá bravo como un toro. Su mirada de ojos negros y redondos, tanto como es dulce con su familia y las mujeres, se hace dura cuando se halla en la pelea (...) y parece un tigre. (1964, p. 44)

En la escena primera del segundo acto, otro militar, Illescas define a los seguidores del cacique como héroes bárbaros y lamenta “que se expulse a indios genuinos de esta tierra, porque la aman y se sienten tan argentinos como nosotros, es una injusticia perseguir a Baigorrita, indio argentino, inteligente, astuto y bravo como pocos...” (1964, p. 39). En la escena cuarta del tercer acto, el sargento Ávila trae malherido a Baigorrita quien denuncia el incumplimiento del gobierno y exhorta a los prisioneros que luchen después de su muerte inminente. A continuación, en la escena quinta del tercer acto, el sargento mayor y comandante Torres debate entre conducirlo al cuartel para que lo curen o dejarlo morir entre los suyos. Opta por lo primero pero la Machi ve la muerte de Baigorrita en su ritual. El Nguempin, sacerdote aborigen, traduce a la Machi y Ávila trae el cuerpo exánime del cacique que ha muerto peleando. Los lamentos y el ritual fúnebre de los indios incluyen dichos como “¡Malditas todas las generaciones de los huincas!... ¡De los huincas trehuas, asesinos y ladrones!... ¡De los huincas que mataron a nuestros hermanos y a nuestro padrecito Baigorrita!” (1964, p. 58). Luego del homenaje de los indios prisioneros, los oficiales y soldados hacen lo propio y Torres declara:

¡Baigorrita!... ¡Que esta bandera que envolvió dignamente tu cuerpo, sea tu mortaja; este poncho que te abrigó en tu pampa, sea tu ataúd; y esta tierra heroica del Neuquén, tu apropiado sepulcro!... ¡Baigorrita!... ¡Algún día, una generación de argentinos, orgullosa de tu estirpe, y tu bravura, ha de levantarte en este mismo lugar el monumento que mereces! (1964, p. 60)

Huelga subrayar la honestidad del actante emisor en este caso, el cacique Baigorrita merece un monumento, especialmente ahora que está es su apropiado sepulcro.

La reflexiva respuesta del sargento mayor Taboada es que:

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

(...) la evolución de nuestra civilización requiere progresivos y constantes cambios (...) Podemos plantear el problema, pero la solución no depende de nuestra generación (...) Y es obra, de la cultura y del corazón de los hombres en función del tiempo, no de la inteligencia. (segundo acto, escena primera, 1964, p. 41)

Siguiendo con la enumeración de Perla Zayas, otro rasgo del género es la predesignación convencional, en tanto que el teatro histórico funciona como un código común al emisor y al receptor. Gregorio Álvarez, inicia el prólogo de este modo: “El presente drama es auténticamente histórico excepto el romance, recurso artístico necesario para darle matiz humano a la obra.” (1964, p. 5)

Una tercera característica se evidencia en que lo escrito o referido en el extratexto global de la cultura nacional restringe el campo de los personajes convirtiéndolo en su destino. Además, dichos actantes están contaminados tanto en el nivel de la producción como en la recepción por el conocimiento a través del aprendizaje de la historia, de las tradiciones o de los aportes de otros textos dramáticos y narrativos.

Por otra parte, es preciso observar una confusión e identificación entre los términos héroe y personaje en la recepción. El personaje adquiere una dimensión polifónica que resulta de la superposición del texto dramático o escénico con los textos orales o fuentes anteriores.

A modo de ejemplo gráfico de estas notaciones, la didascalia inicial del primer acto propone un escenario representante donde un mismo espacio temporal se multiplicará por tres, pues la única variación en los tres actos está dada por los niveles de luminosidad que identifican el avance de la tarde. Ese espacio inicial cristaliza la tensión y convivencia de los grupos humanos que diagrama la dramatización eufemizada del gran conflicto social intercultural constitutivo de la formación del pueblo neuquino:

En el primer término del escenario, pero a ambos lados, un vivac de soldados y otro de indígenas prisioneros. En el fondo, una carpa para la oficialidad. Alrededor del fuego hay soldados que toman mate, charlan o juegan con naipes. Se oye de manera continua un rumor o salmodia indígena matizada con gritos y expresiones aborígenes. (1964, p. 19)

El espacio y el tiempo dramático confluyen, se interceptan e interculturalizan entre el género dramático y el acontecer histórico.

Tanto la relación de los huincas entre sí, como la de los criollos con los aborígenes, la interacción de los propios nativos y los indios con los blancos son todas conexiones partícipes del lugar común en la sonora dicotomía del teatro tradicional y de nuestra literatura en general, civilización y barbarie (Pellettieri, 2007). Sin embargo, no es anacrónico decir que la recepción contemporánea de la pieza nos ubica en el sentido postmoderno del término, de acuerdo con la aseveración de Néstor García Canclini (2000, p. 2):

La barbarie es un componente habitual en los procesos culturales. Según Walter Benjamin, todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie. A través de toda la historia, cada sociedad se arregló para colocar lo bárbaro fuera de sus fronteras. El populismo absolvió la

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

barbarie dentro de la propia sociedad. La globalización la trajo y la reprodujo dentro de nuestras naciones y de nuestras casas.

Volviendo a la secuenciación de Zayas de Lima (1995), esta crítica observa referencias a una intertextualidad en dos niveles: por una parte se ratifica la consagración de ciertos eventos fundacionales, en este caso la Conquista del desierto neuquino y por otro, esos textos no alcanzan para nombrar la realidad. Como observamos *supra*, tanto la voz de Baigorrita como la de los soldados reclaman una necesidad y responsabilidad que se neutralizará en la historia oficial.

Otra peculiaridad del drama histórico es el esfuerzo por lograr el efecto de realidad barthesiano a partir de la información plena de las referencias a las fechas y nombres propios. En nuestro caso, al avanzar con la lectura, este efecto de recepción se mediatiza en la homonimización inmediata ante todos los nombres de los personajes que se corresponden con calles de la ciudad de Neuquén. De modo que la relevancia del anclaje referencial es un espacio de verificación inmediata.

En otro orden, dos cuestiones fundamentales están expuestas en *Baigorrita*, una es la demanda, al autor, de sinceridad, autenticidad, objetividad, como si se tratara de una obra científica. Es imprescindible la verosimilitud y la concordancia con el patrón de pensamiento del destinatario. La otra exigencia es la publicación en el propio texto o en el programa del estreno, de un discurso metateatral. En este caso un extenso prólogo. Es que el requisito indispensable del teatro histórico argentino consiste en explicar su relación con la historia y con el presente.

Finalmente, Zayas de Lima (1995) se interroga ¿Por qué nuestros dramaturgos intentan de manera frecuente recrear un pasado lejano o cercano? Y encuentra varias razones en posibles respuestas: en primer término, derivan en la evasión de la mediocridad del presente, en segundo lugar, les permiten revivir ejemplos eternos de coraje, una tercera opción es reparar olvidos o rectificar juicios a partir de sus propias investigaciones. Por último, para el dramaturgo es un modo de organizar las experiencias públicas en categorías que conduzcan a su comprensión.

Nos preguntamos ¿Qué sucedió con la circulación y recepción de *Baigorrita* de Gregorio Álvarez? Su tragedia esotérica *Pehuén Mapu*, de 1953, fue puesta en escena un año después por el *Conjunto Vocacional Amancay*, con dirección de Ángel Santagostino en la ciudad de Neuquén. Sin embargo, de *Baigorrita*, no se tienen registros de representación. Para Perla Zayas, las reflexiones de los dramaturgos sobre este tipo de obras giran en aclarar cuál es su relación con la historia, porqué eligieron determinado personaje, cuál es el papel de la imaginación creadora y las fuentes empleadas. En el caso de Álvarez, expone sus referencias explícitas:

Si este esfuerzo llegara a resultar útil para dar a conocer uno de los aspectos de nuestra historia indígena neuquina, a la vez que el sacrificio y penurias sufridas por el viejo ejército argentino en

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

su función de acrecer la extensión de una patria en constante dinamismo hacia una era de progreso, se habrán colmado las aspiraciones de un hijo del Neuquén que se siente cada día más amante de su tierra. (1964: 15)

La evolución de este teatro histórico conlleva al teatro político. En el caso de Gregorio Álvarez (1981), si bien se manifiesta apolítico parte de su obra resultó funcional a las ambiciones regionales gubernamentales de la época, pero no fue el caso de su teatro histórico prácticamente desconocido.

Retomando el epígrafe de Ubersfeld (2003, p. 10), desde un puente imaginario entre la noción abstracta del actante y la concreta del actor, la no puesta en escena de *Baigorrita* quizá apela a una dramaturgia donde “el habla solitaria expresa al espectador el estallido de los lazos y la dificultad de encontrar al otro, la dificultad o imposibilidad de la interlocución mediante el diálogo.”

BIBLIOGRAFÍA

AIH Actas X. University of Ottawa, Centro Virtual Cervantes. Recuperado el 20 de mayo de 2009 de www.cervantesvirtual.com.

Álvarez, G., (1964). *Baigorrita. Drama histórico de la conquista del Neuquén en tres actos*. Buenos Aires: Pehuén.

----- (1981). *El tronco de oro. Floklora del Neuquén*. Neuquén: Siringa Libros.

----- (1986). *Neuquén, su historia, geografía y toponimia*. Buenos Aires: Congreso de la Nación.

Blanco, G., (2001). “Gregorio Álvarez y la revista *Neuquenía*: un intento de conciliar la tradición indígena y la hispanocriolla en el norte de Patagonia”. *Revista Estudios Trasandinos* N° 5 (p.291-344). Recuperado el 20 de mayo de 2009 de <http://www.ucongreso.edu.ar/biblioteca/index.php>.

Calafati, O., (2007). « Neuquén (1884- 1985) » en O. Pellettieri (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. vol II (p. 297-346). Buenos Aires: Galerna. Instituto Nacional del Teatro.

De Diego, F., (1989). “Autonomía del discurso didascálico en el teatro español del siglo XX”, en AIH. Actas X. Centro Virtual Cervantes.

Del Gesso, E., (2007). *Pampas, araucanos y ranqueles*. Buenos Aires: Patagonia Sur Libros.

Dubatti, J., (2005). “De un mirador a otro. Dramaturgia(s) y ampliación del concepto de texto dramático: una conquista epistemológica de la teatralogía”. *Dram@teatro* revista digital. Recuperado el 30 de mayo de 2009 de <http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/editorial/editorial.html>.

Eco, U., (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

García Canclini, N., (2006). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

----- (2000). "Para un diccionario herético de estudios culturales." *Fractal* n° 18, julio-septiembre, año 4, vol. V. (p. 11-27). Recuperado el 16 de mayo de 2009 de www.fractal.com.mx/F18cancl.html.

Grüner, E., (2005). *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós.

Jáuregui, G., (2003). "Neuquén Neuquén: un horizonte sin fronteras, un contexto histórico, un espacio significativo." *Urbano*, enero, vol. VI, número 7. Universidad de Bío Bío, Chile (p. 87-93). Recuperado el 25 de abril de 2009 de <http://redalyc.uaemx.mx>.

Lenton, D., (2005). "Discursos de diversidad." *Revista de Indias*, vol. LXV, núm. 234. Recuperado el 30 de marzo de 2009 de <http://www.unrc.edu.ar/publicar/tefros/revista/v5n1i07/bibliograf.htm>

Mansilla, L., (1980). *Una excursión a los indios ranqueles*. Vol. I y II. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Pellettieri, O., (Dir.) (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol II, Buenos Aires: Galerna. Instituto Nacional del Teatro.

Roca, J. A., (2006). *Iconografía militar*. Buenos Aires, Museo Roca, Instituto de Investigaciones históricas. Recuperado el 16 de mayo de 2009 de www.lagazeta.com.ar.

San Martín, F., (1991). *Neuquén*. Neuquén: Fondo Editorial Neuquino.

Sastre, C. E., (2004). *Identidades plurales de frontera* [CD] Neuquén: UNCo. Primeras Jornadas de Literatura Argentina en la Patagonia.

Velázquez, M., (2008, mayo 5). "Neuquén ha olvidado la obra de Gregorio Álvarez." *Río Negro*, p. 26.

Tamagnini, M., (2003). *Soberanía territorial indígena. Cartas de frontera*. Jorge Calbucura, Ñuke Mapuförlaget. Working Paper Series 19. Recuperado el 17 de febrero de 2009 de <http://mapuche.info/mapuit/tamagnini031101.pdf>

Touceda, R., (1975). "Gregorio Álvarez", en G. Álvarez, (1981). *Neuquén: su historia, geografía y toponimia. Neuquén, cuatro siglos de su historia*, Tomo II (p. 21- 23).

Ubersfeld, A., (2003). "El habla solitaria". *Acta poética* 24, 8-25. Recuperado el 27 de septiembre de 2009 <http://filologicas.unam.mx/indices/rap/actapoe242.html>

Zayas de Lima, P., (1995). "Carlos Somigliana, teatro histórico-teatro político." Prólogo de Roberto Cossa. Buenos Aires: Ediciones Fray Mocho.

-----, (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: FFYL. Publicaciones del CBC. UBA.

**Primeras Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia:
Neuquén”
Universidad Nacional del Comahue
12 de octubre de 2009**

“*Mapugumdum: un teatro querencial*”¹
Gloria Siracusa

Los pehuenes no se trasplantan (1988, estrenada en 1989) de José Daniel Massa
Circunstancias de producción:

José Daniel Massa es un actor y dramaturgo, integrante del grupo vocacional Hue-Nei de Zapala, dirigido por Hugo Saccoccia, participa de los talleres de escritura teatral que imparte Alejandro Finzi, en Cutral-Có, en 1984. En esa época reside en Neuquén, trabaja en TAN, la empresa de aviación provincial, y seguramente el contacto con la vida, costumbres e historias de los neuquinos, más la participación en el taller de referencia fueron los estímulos necesarios que lo impulsaron a la escritura de textos dramáticos, cuya temática se relaciona con conflictos y preocupaciones de los hombres y mujeres de esta región del norte de la Patagonia. Escribió *Yo te protegeré* (estrenada en el Primer Congreso de Teatro Neuquino en mayo de 1984, por el grupo Antué de Cutral-Có), *Animal de costumbre* (1985) y *Los pehuenes no se trasplantan* en 1988 (estrenada en 1989). Actualmente reside en la provincia de Córdoba y según conversaciones mantenidas con él continúa escribiendo.

Oswaldo Calafati en su *Historia del teatro de la provincia de Neuquén* (2006) ubica a Massa en “La nueva dramaturgia neuquina” (2006:96), fenómeno que se da a partir de 1982, finales de la dictadura militar, comienzos de la reinstalación de la democracia en nuestro país. Integra un grupo de dramaturgos que contribuye a enriquecer la escena provincial no sólo por la cantidad de obras que se producen, sino también por la calidad de algunas de ellas.

Los pehuenes no se trasplantan es una obra de estructura clásica: tres actos y con una resolución convencional: planteo del conflicto en el 1er. acto, desarrollo en el 2º y desenlace en el 3º. Ciertos recursos de la escritura formal dejan ver que el autor es portador de teatralidad (Ubersfeld: 2002), porque se filtran sus conocimientos actorales, como por ejemplo, la insistencia de las “pausas” como hiatos de silencio, a veces forzados, pero necesarios, indicaciones precisas en las acotaciones, descripciones de los objetos teatrales. La lectura de este texto permite analizar las didascalias, destinadas a los actores y al director, como también las acotaciones dirigidas al lector y al escenógrafo, según los conceptos de la palabra como acción y la palabra como instrumento (Vinavent: 2000).

Desde el título lo dramático instala lo mítico, ya que refiere al pehuén, “araucaria araucana”, especie arbórea nativa de la región andina del norte de la Patagonia, tanto argentina como chilena. Se inscribe así en una línea de recuperación de los relatos orales y de leyendas recopiladas del acervo del pueblo mapuche, como así también, en los imaginarios sociales y literarios del constructo que llamamos *norpatagonia*. Podemos pensar que hay una voluntad autoral de contribuir a fundar una tradición

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

teatral neuquina y patagónica y a diluir la precariedad que caracteriza el espacio que ocupa el teatro regional en la Historia teatral argentina y chilena.

El pehuén es una conífera que nace de una semilla, su fruto es el piñón, base de la alimentación de los mapuches, los que se llaman a sí mismos *mapugumdum*: “gente del pehuén”, esto habla de la importancia fundamental del árbol para la vida de este pueblo originario de la región. Se trata de un pino araucaria que nace y crece en suelos arcillosos y volcánicos, a los que se arraiga mediante un potente sistema radicular, es de lento crecimiento, su tronco se eleva recto como una columna y llega a alcanzar los cincuenta metros de altura; además es muy longevo (llegan algunos ejemplares a vivir mil trescientos años). Su desarrollo pleno solamente es posible en climas muy fríos, como los de la cordillera andina. Este árbol mítico ha adaptado su gruesa corteza y duras hojas para resistir incendios y sequías, especie arbórea que ha sobrevivido a terremotos, riadas de lava, aludes y desprendimientos de glaciares, durante los últimos ciento cincuenta millones de años.

La metáfora del título refiere a la imposibilidad de que un “niño de la tierra” pueda desarrollar su vida en otro lugar que no sea su hábitat natural, ya que carecería de las condiciones necesarias para crecer y desenvolverse. Si logra sobrevivir, adaptándose a otros suelos y a otros climas, lo hará a expensas de *desnaturalizar* su naturaleza arbórea primitiva. Esta conífera tiene tendencia a formar bosques puros, pero puede convivir con otras especies como lengas, ñires y coihues; quizás Martín pueda crecer y desarrollarse con otros niños y jóvenes diferentes, de otras creencias de otras culturas, pero perderá, tal vez, su pureza y correrá el riesgo de transmutarse. Ese es el temor de su padre, Mariano, “hombre de la tierra” que recela del trasplante y teme que su niño-pehuén no sobreviva al desarraigo, o que, si logra superarlo, ya no vuelva a la tierra de sus ancestros porque habrá perdido su esencia natural.

El contexto de escritura:

Más que un ejercicio de escritura dramática, más allá de la intención de un dramaturgo novel, como es el caso de José Massa, de participar del incipiente campo cultural, conformado a partir de la producción de Alejandro Finzi, Gerardo Pennini y Hugo Sacoccia, las figuras autorales más prolíferas de la década, este texto aborda un tema clave: la búsqueda y afirmación de una identidad propia. Este tema es planteado como conflicto, a partir de los años `80, por los dramaturgos que escriben y producen sus obras en la provincia de Neuquén. Y aquí es necesario puntualizar que Neuquén es una construcción colectiva de migración interna y de inmigración de personas de otras provincias argentinas y de países limítrofes. Es necesario recordar que un 60 % de la población neuquina era descendiente de chilenos, Chile fue desde mitad del siglo XX el país que más habitantes aportó a la Patagonia argentina, ciudades como Comodoro Rivadavia en Chubut o Bariloche en Río Negro llegaron a tener más de la mitad de su población integrada por inmigrantes chilenos. Ambos pueblos, de herencia hispana, unidos por la lengua y las costumbres, se integraron en armonía durante muchos años. En 1973, después del Golpe de Estado que derrotó al presidente Allende, la zona recibió con generosidad y solidaridad a millares de familias chilenas que huían de la represión implantada por la dictadura de Pinochet. La Universidad Nacional del Comahue enriqueció algunas de sus cátedras con profesores trasandinos, el arte fue un ámbito en el que se integraron artistas exiliados. Sin embargo, sucedieron algunos hechos que llevaron a una absurda confrontación, como el conflicto por el Canal de Beagle, en 1978, alimentado por miserables ambiciones de perpetuarse en el poder de los dictadores de turno; y en 1982, la Guerra de Malvinas, que produjo un rebrote de “argentinismo” y una xenofobia, más bien “chilenofobia” por la supuesta ayuda de Chile a Inglaterra. El Golpe de Estado en Argentina de marzo de 1976, que instala en el poder a la más

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

sangrienta de las dictaduras, obliga a muchos compatriotas perseguidos a buscar asilo en otras provincias, Neuquén y toda la zona del Alto Valle, recibe exiliados internos que se radican buscando un lugar para vivir lejos de aquellas ciudades en las que la represión *desaparecía* familias enteras. Todos estos hechos crearon un estado de debate y de reflexión que condujo a plantear la cuestión de la identidad, tan heterogénea y fragmentaria, de los que habitaban este suelo. Algunos sectores de la sociedad neuquina, sobre todo los del campo artístico, poetas, músicos, dramaturgos expresan esta preocupación en sus obras. Otro hecho que cambia la mirada y endereza el eje de la discusión es la tarea evangelizadora desplegada por el obispo Francisco de Nevaes, quien desde los años sesenta, visitaba y reconocía a las comunidades mapuches, vergonzosamente rezagadas en “reservas” por gobiernos de facto y por gobiernos democráticos. El trabajo de organización de estas comunidades, cuyos miembros comienzan a reconocerse como pueblos originarios, a vencer miedos y siglos de marginación, a rescatar una lengua avasallada por el español, y a llamarse con orgullo “mapuches” (“gentes de la tierra”) pone en circulación la idea de que en la conformación de la mentalidad del neuquino debe ser tomada en cuenta la cosmovisión y la cultura de estos pueblos originarios, que sobrevivieron al genocidio de la llamada “Campaña al Desierto”, en 1879.

La convicción del discurso femenino

En el planteo dramático, adquieren singular fuerza los personajes femeninos: Elda, la madre, Cristina, la maestra, ambas símbolo de la lucha por igualdad de oportunidades para Martín, hijo y alumno. Martín es el niño que no tiene voz, porque sus padres y sus maestros hablan por él, no hay espacio para que él opine, si bien es un niño, al que sabemos por boca de su madre que siente fascinación por los juegos y hábitos de los niños pueblerinos, no se sabe si estaría de acuerdo con el desarraigo. Es interesante comprobar que hay un registro equitativo en las relaciones de poder entre el hombre y la mujer, tanto en la pareja de campesinos como en el matrimonio de los maestros. Sobre todo llama la atención en la pareja de crianceros, ya que es un ámbito en el que las decisiones pasan por el mundo masculino y la mujer queda rezagada al mundo doméstico y sin posibilidad de ejercer decisiones propias y de emitir opiniones. Elda es una mujer con criterio propio y por tratarse de su hijo asume una postura valiente y sin prejuicios. Cristina, la maestra, aparece más dubitativa y en tensión entre su cultura y la cultura de la familia de su alumno. En torno a la toma de partido, con pasión y vehemencia, de las mujeres, giran las acciones de los hombres, Mariano y Leopoldo, quienes reconocen la justicia de sus planteos, y terminan apoyándolas. El quinto personaje es la Supervisora (significativamente el único personaje sin nombre propio), que representa la *civilización arrogante* (p. 12) según las palabras de Cristina, personaje que le permite al autor expresar la crítica a un sistema educativo que planifica, desde los centros urbanos, muchas veces sin tener en cuenta las formas de vida de los pobladores nativos, ni su historia de postergaciones y transculturalismo.

Circulación:

Esta obra *Los pehuenes no se trasplantan* no se ha publicado en forma independiente ni tampoco en alguna publicación colectiva o en antología de dramaturgos patagónicos. Sabemos que se estrenó en un teatro neuquino, pero no poseemos registro de esa representación. Su autor, Daniel José Massa no reside más en la provincia, actualmente vive en Córdoba, y generosamente aceptó la versión que reescribimos.

UN ANÁLISIS DE *LOS PEHUENES NO SE TRANSPLANTAN*

María Cecilia Calegari

Florencia Dicaro

Si la historia la escriben los que ganan
eso quiere decir que hay otra historia,
la verdadera historia,
quien quiera oír que oiga.
Litto Nebbia

En el presente trabajo analizaremos la relación entre educación e interculturalidad. Creemos que es difícil encarar este tema ya que al abordarlo surgen diversas dudas, controversias y contradicciones. Por otra parte, observamos que la revisión que se está dando en las escuelas acerca de la problemática de la diversidad cultural es reciente. Por eso, nos interesa compartir nuestras ideas con la comunidad educativa proponiendo, a su vez, el análisis de la obra de teatro *Los pehuenes no se transplantan* (1988), del dramaturgo de la norpatagonia argentina, Daniel José Massa.

Para comenzar debemos definir, a grandes rasgos, la noción de diversidad cultural como la coexistencia de distintas culturas que habitan en un mismo territorio y se encuentran en diversas instituciones. A partir del análisis de la sociedad en la que vivimos, una sociedad que creemos cada vez más signada por la fragmentación y el individualismo, vemos la necesidad de abordar la temática anteriormente mencionada con la finalidad de aprender a enseñar en la diversidad.

Nos parece que los discursos homogeneizantes y monolíticos que se visualizan a lo largo de la historia educativa, permiten una sola mirada, están pensados para un único tipo de estudiante y no atienden a la diferencia.

Podemos decir que desde hace más de quinientos años en estas tierras han existido diversas historias que en su continuidad se han ido entrecruzando generando distintas culturas. Creemos que es nuestra obligación como futuras docentes, reconstruir la historia, tener memoria de los hechos y enseñar basándonos en un principio básico: el respeto.

CONFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD Y LA DIVERSIDAD CULTURAL

Históricamente el ser humano ha tenido la necesidad de diferenciarse del otro para reconocer lo propio. Judith Butler explica en su libro *Vidas precarias* que los lazos con el otro constituyen lo que somos. “Ese tú forma parte de lo que constituye mi yo. Si bajo alguna

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

circunstancia llegara a perderte, lo que me duele no es solo tu pérdida sino también mi propia pérdida. ¿Quién soy sin ti?”. La autora nos explica que todos formamos parte de una sociedad que hoy en día se encuentra desvinculada entre sí, como si cada uno de nosotros constituyera “una sociedad diferente”.

Los diversos grupos étnicos comenzaron a reunirse bajo el rótulo de Nación, entendiendo que la conformación de la misma no fue un proceso simple sino un período histórico atravesado por tipos de relaciones dominador-dominado. Observamos que a partir de la creación del Estado Argentino se han promovido diferentes mecanismos para crear una conciencia nacional que tuvo como principal objetivo homogeneizar las identidades.

En la actualidad la identidad nacional ha dejado de ser una realidad –si es que alguna vez lo fue – y hoy prevalece en la mayoría de las sociedades la diversidad cultural o el reconocimiento de la misma que antes era negada. Hoy en día estamos frente a una crisis de identidad que es gestada a partir de un sistema diseñado para deshumanizar a los individuos generando entre ellos abismos que intentan ser interminables. He aquí la función del docente: establecer puentes entre estos abismos.

Desde el punto de vista cultural, vemos que el aula es un espacio en el que se reúnen chicos y chicas que tienen cosmovisiones distintas. Sabemos que la institución escolar responde a un sistema social, político y económico dominante que intenta imponer “la” cultura que debemos, obligadamente, seguir. La escuela en vez de ser un lugar en el que se respetan las singularidades de cada persona, se conforma, muchas veces, como un espacio en el que se produce un constante enfrentamiento entre individuos que están en plena construcción de su identidad. Al confrontarse las creencias, los valores, las ideas, etcétera, siempre termina dominando o venciendo una visión.

UNA OBRA DE TEATRO PARA LLEVAR AL AULA

Daniel Massa, en el año 1988, logra abrir con la obra de teatro *Los pehuenes no se transplantan*, un debate que todavía hoy no se resuelve. Toma la palabra para incorporar las voces del interior neuquino. Esta obra dividida en tres actos discute la función de una escuela pensada para la ciudad, en el medio del desierto patagónico.

En Argentina, la escuela estuvo ligada, entre otras cuestiones, a sancionar ciertos usos de la lengua, expandiendo y difundiendo algunos de éstos mientras que censuraba otros. Los usos “debidos y correctos” muchas veces implicaban un modelo autoritario que excluía el hablar de las distintas regiones del país. Así se constituía una autoridad cultural que postulaba que el “argentino estándar” era el más valioso y el más representativo.

En contraposición a esto, Massa recupera en su obra los modismos del interior de Neuquén y plantea la defensa de estas tierras. El conflicto versa en la discusión de una pareja de

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

campesinos acerca de la educación de su hijo Martín, quien según dicen los maestros de la escuela rural es un chico muy inteligente. Mariano, el padre, no quiere que Martín siga estudiando ya que plantea que debe ayudarlo en las tareas del campo; en cambio, Elda, su madre, sostiene que la educación permitiría a su hijo “que no lo pisen, p’ a que no le hagan (...) como a nosotros, que nos han matao el orgullo”.

Una escena del segundo acto también contempla una discusión, pero en este caso entre la Supervisora y Cristina, la maestra de grado. La primera se aferra a los usos y costumbres de ciudad y se presenta como una persona soberbia que desacredita el trabajo que la maestra realiza en la escuela rural, medio al cual desprecia al igual que a los estudiantes de allí:

¡Es horrible! No sé cómo lo soporta (...) a esta soledad, a este aislamiento y esos chicos (...) su nivel es deficiente (...) ¡están atrasados muchísimo en lo que al programa se refiere, en las escuelas de la ciudad se están cumpliendo rigurosamente (*pausa*) por otra parte es como si no comprendieran de que se trata.

Este fragmento visualiza la problemática de los planes de estudio y del currículum, que en boca de Cristina se plantean como “demasiado técnicos”. Ella propone enfrentar a sus superiores y enseñar “nuestra realidad, quizás mezquina, pobre, pero al fin y al cabo la única que tienen a su alrededor”. Defiende a sus estudiantes y defiende la visión del docente que se preocupa por aquellos que “más nos necesitan, los que no pueden, los que no tienen los medios, los que jamás ¿se da cuenta? los que jamás podrán salir de estos lugares aún cuando así lo quieran (...) porque son ellos los que hacen patria en estas soledades, piedra sobre piedra, para que los “brillantes” se lleven los laureles”.

Por otra parte se denuncia el abandono en el que se encuentran aquellas escuelas perdidas por el interior de la provincia al reclamar la escasez de útiles y herramientas de trabajo. Esto se puede ver en el pasaje en que la Supervisora pide por un escritorio y una regla y obtiene la siguiente respuesta por parte de Cristina:

(...) úselo [al escritorio], es el único que hay (...) [con respecto a la regla] lo siento (*pausa*) no nos envían útiles desde noviembre del año pasado (...) [el pedido de suministro] se habrá traspapelado en algún escritorio camino al depósito, como suele ocurrir.

En otro momento de la obra debaten en primera instancia Leopoldo y Cristina. Ella se encuentra en una encrucijada, porque al mismo tiempo que pretende educar a sus estudiantes y plantea que la educación es base de todo cambio, se cuestiona “¿para qué?”. El idealismo que tenía en un principio esta docente se ve resquebrajado cuando se pregunta si tiene el derecho de estar realmente allí. Se da cuenta de que no ha ido a luchar allí, sino “a compartir sus vidas”. Con respecto a esto se pregunta:

¿Acaso es compartir, tratar de imponer nuestras costumbres? ¿Hablarles de un modo que no conocen? ¿Inculcarles ideas que no entienden? (*pausa*) no es eso lo que quieren ¿sabes? Yo pretendo ser útil, ayudarles a recuperar la dignidad que nosotros les quitamos (...) Sí, nosotros

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

(*pausa*) porque somos nosotros parte de esta civilización arrogante, que todo lo destruye, que todavía los engaña y los margina.

Esta exposición de ideas se ve interrumpido por la presencia de Mariano que ha ido a la escuela para dejar en claro que no quiere que su hijo se vaya a la ciudad a continuar sus estudios. A través de sus argumentos se le filtran críticas a la noción de progreso por ejemplo, del cual plantea que les “quita las tierras, [los] empuja cada vez más lejos de los buenos pastos”. Y más adelante dice,

¿Ve esos cerros maestra? (*pausa*) hace muchos años, cuando todavía no había caminos, ni aviones, mi gente andaba por allí libre, Señores de la tierra que pisaban; llevaban su ganado donde les parecía (*pausa*), todo era nuestro hasta donde alcanza la vista (...) Hoy tenemos que sacar permiso para la veranada y ni los cimientos de mi casa me pertenecen (...) Si el Martín se va, no vuelve.

Luego de estos planteos ingresa Elda en la escena cuestionando las decisiones de su marido, y a partir de este momento la obra se sume en una discusión que nos retrotrae a lo que venimos esbozando desde las primeras palabras de la presente ponencia. Creemos que una de las singularidades de la obra es la mudez del niño, que en ningún momento aparece ni se le consulta lo que él quiere hacer.

La obra de teatro nos presenta, entonces, una problemática actual, ¿cómo enseñar en la diversidad cultural? Nosotras pensamos en un tipo de relación que se base en el respeto mutuo, pero sabemos que es difícil reconocer las diferencias de los otros, es decir, las diferencias que hacen a la identidad de quienes nos rodean.

Atender a esta proposición implica revisar varios conceptos, ampliar algunas propuestas desde lo metodológico y curricular integrando sociedad y aprendizaje desde un punto de vista distinto (más amplio), y por ende, salir de la matriz de “normalidad” en la que fuimos formados desde niños/as.

CONCLUSIONES

Todos somos diferentes y es por esto que al diferenciarnos también vamos constituyendo nuestro propio Yo. Pensamos que las relaciones deben ser dialécticas o dialógicas: yo aprendo del otro como el otro aprende de mí.

Sabemos que los cambios son lentos y progresivos, y que las respuestas a nuestros interrogantes serán respondidos por el tiempo y la experiencia, pero como dice Paulo Freire, debemos mantener la esperanza y seguir luchando de la manera en que podamos y acorde al momento histórico en que nos toca vivir. La realidad no es de una determinada manera, sino que está de una determinada manera, nada es imposible, cambiar es posible.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, J., (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.
- Eldestein, G., (1998). “Un capítulo pendiente: el método en el debate didáctico contemporáneo” en: Camilloni, A. et al. *Corrientes didácticas contemporáneas*. Buenos Aires: Paidós.
- Freire, P., (2006). *El grito manso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gallart, M. A., (2006). *La construcción social de la escuela media*. Buenos Aires: Stella.
- Litwin E., (2008). *El oficio de enseñar*. Buenos Aires: Paidós.
- Obiols, G. y S. Di Segni Obiols, (2006). “Adolescencia, posmodernidad y escuela media”, en Parte I: “Modernidad y posmodernidad: elementos para entender un debate”; y Parte II: “Ser adolescente en la posmodernidad.” Buenos Aires: Noveduc.
- Pereyra, D., (2002). *Globalización, hegemonía y crisis: una mirada sobre la globalidad y la transformación del capitalismo mundial*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pérez Gómez, A., (1997). *La perspectiva crítica en Educación. Socialización y Educación en la época posmoderna*. Universidad de Málaga: Mimeo.

PASTO VERDE.

METONIMIA DE UNA HISTORIA NEGADA

Gloria Siracusa

Este artículo es un avance de un trabajo de más largo aliento que desarrollamos un grupo de investigadoras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue (UNCo) en el marco del Proyecto de Investigación *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*. Nuestros estudios se encuadran en el espacio socio-cultural de esta región geográfica y planteamos el análisis de la política teatral como poética histórica y con un eje vertebrador memoria-identidad.

Teniendo en cuenta el fenómeno teatral como un espacio de conformación de identidades culturales, nos abocamos a la tarea de ordenar y estudiar un corpus disperso, en su mayoría obras inéditas, cuyo primer intento serio de catalogación es la *Historia del teatro de la provincia de Neuquén* (2007) de Osvaldo Calafati.²

Nos anima el propósito de reflexionar sobre la cultura y el teatro regional, en la perspectiva de generar una memoria escénica y un registro de esta actividad teatral.

En esta ocasión elegimos *Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto)* de Lili Muñoz¹, escritura dramática que nos permite, desde una mirada femenina, abordar un personaje histórico, el cual es tomado para teatralizar algo que escapa a la Historia: la cuestión del individuo como enigma ontológico

Pasto Verde (Reflexión en un acto) forma parte de una antología de dramaturgos patagónicos, que contiene las obras elegidas por un Jurado de Selección, integrado por Jorge Accame, Carlos Alsina y Hugo Saccoccia, quienes son convocados por la Sociedad General de Autores de la Argentina, en oportunidad de realizarse el Primer Congreso de Dramaturgos Patagónicos en Zapala, provincia de Neuquén, en abril de 2006. Como lo expresan en la Presentación y el Prólogo, el dramaturgo Carlos Alsina y la especialista Cecilia Boggio, respectivamente, la intención de Argentores fue hacer conocer la dramaturgia que se produce en esta región del país y poner al alcance de lectores y teatristas una producción dramática desconocida e inédita, en la mayoría de los casos, y al mismo tiempo darle la oportunidad a esos autores de publicar sus obras. Es decir, que el principio que inspira a esta publicación es otorgar un espacio a una actividad escritural, que tiene escasas posibilidades de incorporarse al mundo literario de publicaciones y ediciones de amplia difusión, más allá de las restringidas que se ofrecen en las provincias de este sur tan lejano de los centros editoriales importantes.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

En este “territorio de desmesura” como lo denomina Cecilia Boggio se escriben textos cuyos temas no son exclusivamente locales sino que responden a las preocupaciones del hombre universal. En el Prólogo, Carlos Alsina habla de un teatro nacido en la Patagonia, en el que conviven distintas generaciones de dramaturgos, y cuyo rasgo distintivo es la variedad de estilos y de formas, diversidad que le imprime una vitalidad fundamental

En el aparato paratextual, la autora explica que se trata de una versión dramática de la vida de Carmen Funes, una vecina de Plaza Huinca, que identifica como cuartelera y comerciante del villorrio. Abre con esta aclaración una vía de lectura: la histórica, sobre la que haremos hincapié. El texto dramático está inscripto en una formación social y en un momento histórico determinado y como ningún otro texto depende de las condiciones de enunciación, que sobre todo se perciben en las didascalias, el equivalente a la voz narrativa en las novelas.² Nos interesa este principio historiográfico porque se trata de un teatro conectado con la cultura patagónica y su historia, un teatro que se inserta en un mapa de fronteras nacionales, en la misma cartografía de dramaturgos como Alejandro Finzi, un cordobés afincado en tierras neuquinas, y los rionegrinos Juan Raúl Rithner y Maite Aranzabal, entre otros, empeñados en retratar a hombres y mujeres que dieron vida a lo que hoy es la Patagonia, “esta región hecha de distancias y soledad.” (Finzi: 2005)

Lilí Muñoz puntualiza que la obra se estrenó el 15/11/97³, como *Cuartelera*, título que reafirma su intención de ficcionalizar la vida de una mujer que formó parte de una circunstancia histórica de la Patagonia Norte, como fue la mal llamada Conquista del Desierto, que finalizó en 1879, genocidio mediante de sus primitivos habitantes, incorpora a la nación los extensos territorios al sur del río Negro, parte de los cuales fueron entregados a los militares como retribución de los servicios prestados. Detrás de la avanzada militar llega la avanzada de los rieles del ferrocarril, integrando el “desierto” (que no estaba desierto, sino habitado por pueblos originarios) al puerto de Buenos Aires. Esta mujer de muchas guerras, un día abandona su nomadismo y cansada de deambular detrás de la tropa se instala en una aguada de la llanura desnuda. Carmen Funes, a la que llamarán la *Pasto Verde*, epíteto que se relaciona con el verdor que rodea su rancho, posada de carreros, viajeros y aventureros, convierte su casa en el lugar obligado de paso y abastecimiento de troperos y de los que buscaban a principios del siglo XX, los “lloraderos de petróleo”.⁴

Con respecto al planteo de la estructura textual, la obra consta de un solo acto y cuatro escenas. Ya en el paréntesis, que sigue al título, aclara a modo de subtítulo *Reflexión dramática en un acto*. Las tres primeras responden a un planteo escénico cercano a un teatro realista con indicios de cierto lirismo, sobre todo en el uso de un lenguaje poético, como el referido al mundo exterior, con figuras retóricas sobre el viento, la noche, la luna. En la cuarta escena se produce un desplazamiento hacia una estética desrealizada, con la incorporación de un personaje mitad monigote, mitad ser abstracto: “Títere del ángel”, que contribuye a imprimir un

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

clima de extrañamiento, acentuado por la actitud de la protagonista, que parece no ver ni oír y permanece en un estado de ensimismamiento, que marca una profunda diferencia con su actitud en las otras tres escenas. Este planteo de la última parte de la obra, tal vez, abone la opinión de Carlos Alsina, cuando en el Prólogo de la Antología *Dramaturgos de la Patagonia argentina*, afirma: “Me llamó la atención el predominio de cierto teatro expresionista en la lectura de todo el material recibido.” (2007:15). También la alusión a *Cüyen*, deidad mapuche que representa a la luna, y que la noche del último encuentro amoroso “estaba llena”, símbolo del presunto embarazo de la protagonista, representa un elemento que contribuye a que la irrealidad del ambiente de la escena cuatro continúe acentuada.

LA INSCRIPCIÓN EN EL TEXTO DEL PERSONAJE CENTRAL

En el análisis de esta escritura dramática, me asiste la ventaja de que mi lectura no está mediatizada por la interpretación actoral, por lo tanto el tratamiento del personaje principal puede ser más objetivo (Ubersfeld: 2004). Mi interpretación está avalada por la presunción de que el discurso del personaje es el discurso de la escritora, en este caso, distribuido en varios sujetos. Estamos ante una dramaturgia que habilita una lectura que inscribe al personaje central en el texto, punto de intersección de todos los códigos y signos teatrales. Ubicado el personaje en el vértice de incertidumbres textuales y metodológicas, su situación puede ser polémica (Kurt Spang: 1990), sobre todo tratándose en este caso de un texto teatral cercano a la Historia. El personaje principal de *Pasto Verde* tal como se nos presenta en la lectura no está solo, sino que viene acompañado por los discursos e informaciones referenciales de los que ha sido objeto a lo largo de su vida ficcional. De este personaje femenino no solamente ha habido diferentes interpretaciones sino que ha sido objeto de otras expresiones literarias, por ejemplo, relatos orales anónimos, guardados en la memoria popular, y recopilados por el folklore provinciano, crónicas de la historia local, la letra de la zamba del poeta neuquino Marcelo Berbel, muy difundida por la música nativa. También de la misma autora Lilí Muñoz hay un texto narrativo incluido en *Pupilas del desierto* (relatos, 2003), titulado “Pasto Verde”, en el que combina ficción narrativa con datos de la crónica histórica, con reflexiones sociológicas y opiniones políticas cercanas al ensayo. Texto que responde a una manipulación de géneros, a un horizonte de expectativas más complejo y abierto⁵; obviamente la escritura dramática que nos ocupa es reescritura de esta extensa narración, es la suma de las escrituras preexistentes. Aparece, entonces, como una confluencia de diversos resonadores: el lector percibe la relación transtextual, especialmente en las didascalias, en las que se repite la situación de enunciación de la voz narrativa. Lilí Muñoz nos desafía a una doble decodificación: para iluminar su texto, hay que mirar el texto que está detrás, plantea el pasado como un presente reflexivo (cobra mayor significación el subtítulo “Reflexión en un acto”), reafirma la necesidad muy posmoderna de

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

volver al pasado, por eso el intertexto cumple la función de reversibilidad entre el pasado y el presente, cambia la noción de la Historia al poder leerla como ficción.

Por eso la lectura implica el metatexto, el cual se adiciona al texto dramático a modo de *amplificatio*, confirmando el propósito de Lilí Muñoz de hablar de un personaje históricamente identificable, utilizado como un elemento catártico, no tanto para hablar de los hechos fácticos que lo circundan en su época, sino para que el lector-espectador se identifique con el personaje, pero a la vez, se distancie de él y pueda analizar su propia existencia.

Sin embargo, creo que estamos ante un personaje histórico, que es tomado como excusa para hablar de algo que escapa a la Historia, referirse al individuo como enigma ontológico. Bien lo dice la autora en la Sinopsis inicial: “el eje de la obra es el amor en la vida de esta mujer”. Dice Alberto Miras Nouzelles (1996:305): “El teatro es el lugar del poeta, no del historiador” y es muy cierto en este caso: la autora es una poetisa que ficcionaliza al personaje de la crónica para convertirlo en un personaje literario de potente fuerza dramática. Personaje que considera complejo y que pretende mostrar en diferentes facetas, a través de situaciones que se desarrollan en un contexto cultural determinado.

El personaje teatral tomado como un lexema e integrado en un discurso textual como figura retórica puede funcionar como metonimia paradigmática de uno o varios personajes. En el caso de la *Pasto Verde* es metonímico del conjunto de las soldaderas o cuarteleras, que seguían a la tropa de soldados y fueron incorporadas por el gobierno argentino (durante la “Campaña del Desierto”) como parte de ese ejército. Estas mujeres son sometidas a los mismos deberes aunque no les asisten los derechos, que sí tenían los soldados, como la paga, los ascensos y el premio de leguas de tierra en compensación a los servicios prestados: los territorios arrancados a los indios⁶. Estas mujeres aparecen en la obra en un creativo recurso teatral que reorganiza espacialmente la representación de lo verdadero, vinculado al teatro de la parodia, al poner en discusión los métodos de similitud emergentes del realismo. En la Escena II: frente a un espejo, las cuarteleras representan acciones femeninas como coser, peinarse, dar de mamar, preparar la comida; se prueban ropa, pero también limpian armas, curan heridos, forman fila, presentan armas y como vínculo entre ambos tipos de acciones hacen el amor en el suelo con distintos soldados. El gesto actoral crea escritura, esta representación mímica habla del rol que cumplían estas mujeres en las distintas campañas militares en el siglo XIX. En el diálogo que sigue a la didascalia de esta Escena II se describe paródicamente la función erótica amorosa en términos de relación militar, por ejemplo, cuando el Soldado II la requiere a *Pasto Verde* con voz de mando, ésta se incorpora “cuadrándose malamente” (186). La cuartelera se comporta como un soldado, responde a la arenga, se cuadra marcialmente y dispara hacia el frente, aunque éste sea la cama del coronel. La metonimia se corporiza, dice la mujer: “éramos cuerpos para entibiar la soledad”, hetairas que asumen con generosidad el mandato social de saciar los apetitos sexuales de soldados, viajeros y buscadores de pozos de petróleo, “el agua que da

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

fuego”. También es metonimia del proyecto político del poder central: incorporar a la joven nación los territorios ubicados al sur del río Negro, arrebatándoselos a sus primitivos dueños, para ello hay que enviar hombres, guerreros, instrumentos del genocidio, y estos hombres solos necesitan mujeres, que los acompañen y *sirvan*, en el más amplio sentido de este término. Es decir, que remite metonímicamente a la totalidad de una política de expansión del territorio y de ocupación demográfica; en el cuerpo de las mujeres fortineras se hace carne la consigna de Alberdi: “gobernar es poblar”.

Más allá de ese funcionamiento metonímico, el personaje puede ser metáfora de varios órdenes de realidades. En *Pasto Verde* encontramos la metáfora del amor y del renunciamiento, ya que ella ama a Campos pero permanece en la Aguada, no lo sigue a “cordillerear”, cuando éste supuestamente deserta. Campos, el personaje que permanece la mayor parte de la escena “en un cono de sombras” (claro recurso escenográfico para subalternizarlo a la figura femenina) es quien instala una cala en el pensamiento hegemónico y exterminador de los nativos, que impera en el contexto de la época. Campos duda de seguir matando indios, defiende las razones del indio “que malonea por su cría y por su mundo”, y reconoce como su única patria, el mezquino pedazo de tierra de la Aguada, que comparte con la mujer. Carmincha, como la llama a su amante, es metáfora de renunciamiento ya que no tiene fuerzas para dar vida al hijo que espera, sino que *se* “deja secar” porque ella era “una cuartelera, una mujer-para-todo-uso”, la maternidad no le estaba permitida. Se instala con fuerza la metáfora del cuerpo, instrumento erótico, proveedor de placer, pero al que se le niega la posibilidad de ser portador de la vida. La soledad, la angustia del abandono de su hombre y la perturbadora ambición de los que buscan “los lloraderos de alquitrán”, debilitan a la mujer, cuya vida se extingue como sus negras trenzas. El “títere del ángel”, garabato del niño no nacido, cuyo discurso coloca a *Pasto Verde* como sujeto del enunciado, repone el relato de la leyenda: la mujer muere de parto, pero también muere de amor, resabio de heroína romántica, y sobre su tumba crece el verde pasto tan esquivo en la costra dura de la meseta patagónica.⁷

Funcionamiento metonímico y figurativo concentrado en un mismo personaje, ejes fundamentales sobre los que gira su retórica. Pero, al mismo tiempo, es lugar de conflicto, por concentrarse en él un juego de opuestos: ternura/fiereza, vida/muerte, sometimiento/rebeldía. *Pasto Verde* muestra ternura por los chivitos huachos a los que amamanta con mamadera y fiereza ante la pretendida imposición machista; ama la vida pero se deja morir: “¡Me despedacé sola! ¡Nos desangramos todos...!” está sometida por un sistema patriarcal pero asume gestos de rebeldía, aunque sólo sean gestos, que no alcanzan para romper el sometimiento ancestral que pesa sobre las mujeres cuarteleras. Lilí Muñoz al darle la voz a una “cuartelera” escribe una página de la negada historia de todas estas mujeres, reencarnadas amazonas, Polas, Juanas, Adelitas, Maruchas, Carminchas, una larga tropa femenina, que a la vanguardia o retaguardia, daba lo mismo, entregaban sus vidas, sus sueños, su rebeldías.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

NOTAS

¹ Para designar a la literatura neuquina, la poetisa Irma Cuña emplea el término querencial en oposición a “regional”

- 1.-Muñoz. L., (2007). *Dramaturgos de la Patagonia argentina*, editoras Ana Ferrer –Lucía Laragione, Buenos Aires, Argentores, p. 183-190.
- 2.-La propia autora escribe unos años antes un extenso relato titulado “Pasto Verde”, texto que constituye el antecedente intertextual de esta escritura dramática. Este cuento fue publicado en *Pupilas del desierto* en 2007.
- 3.-La obra se estrena el 15 de noviembre de 1997 por el Grupo Teatral Estudiantil *Mutisia*, dirigido por Ángela Gandini en el CPEM 22 de la ciudad de Neuquén y reestrenada el 27 de noviembre del mismo año en la sala teatral Alicia Fernández Rego de la misma ciudad.
- 4.-Debemos tener en cuenta que Plaza Huincul (hoy a la vera de la Ruta Nacional N° 22) es un pueblo nacido alrededor del Pozo N° 1, que registra el descubrimiento de petróleo en la provincia de Neuquén.
- 5.-Para trabajar las escrituras regionales contemporáneas es indispensable cambiar la orientación y proveerse de un aparato conceptual que sería el correspondiente a los estudios posmodernos, regidos por la relatividad del pensamiento, tanto en cuestiones de la Historia como de la ficción.
- 6.-Luis Franco, *La Pampa habla*: “El gobierno militar se vio pues obligado a considerarlas parte de la tropa y someterlas a los mismos deberes, aunque de derechos nunca se habló a las claras (...) gritaron más en la decisión de la guerra que los fusiles de Levalle o Villegas, que la estrategia de Roca.”
- 7.-La tumba de Pasto Verde es hoy objeto de peregrinación y culto, si bien sin alcanzar la enorme popularidad de sus adláteres como la Difunta Correa o el Gauchito Gil, o el Maruchito y Ceferino Namuncurá en la provincia de Río Negro. Su mito se integra al de todos estos “santitos-as” populares de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergero, F., (2005). “Oficio de distancia y soledad” (reportaje a Alejandro Finzi) en *Revista Ñ, La realidad cultural de Neuquén*, Suplemento especial, febrero, 3.
- Bourdieu, P., (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera-grupo editorial.
- Calafati, O., *Historia del teatro de la provincia del Neuquén* (en prensa).
- De Toro, F., (Ed.). (1990). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- , (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Frankfurt-Madrid.
- Dillon, S., (1991). “La soldaderas, Juana y Adelitas” en *Mujeres que hicieron América*. Río Cuarto-Córdoba, Universidad Nacional de Río Cuarto, 157-160.
- Franco, L., (1982). *La pampa habla*. Buenos Aires: La Verde Rama.
- Miras Nouzelles, A., (1996). *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro contemporáneo español*. Valencia: Soler.
- Pavis, P., (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- , (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: Lom Ediciones.
- Pellettieri, O., (2007). *Historia del Teatro en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, 297-247.
- Poniatowka, E., (1994). *Luz y luna, las lunitas*. México: ERA.
- Sagastume, J., (2007). *Responsabilidad ética en la lectura del texto teatral*. La Plata: Ediciones al Margen.
- Spang, K., (1990). *Teoría del drama*. Pamplona: Eunsa.
- Ubersfeld, A., (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- , (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Vinaver, M., (1999). *Écritures dramatiques (Essais d'analyse de textes de théâtre)*. París: Actes Sud.

AL OESTE DEL NEUQUÉN SE LEVANTA *TREN TEN*

Mirta Sangregorio (1)

ENTRE BARDAS Y SEQUÍA SE CONSTRUYE EL OESTE TEATRAL: *TREN TEN*

En el Barrio San Lorenzo sur de la ciudad de Neuquén Capital, en el año 1986 se instala una toma, a ese lugar llega del otro lado de la cordillera José “Chino” Bastidas. Hace su vivienda en la cúpula de una vieja camioneta enterrada en el barro, mientras que los vecinos se arreglaban con madera de cantoneras y nylon. Una iglesia, *Nuestra Señora de la Paz*, y un cura, el padre Jorge Crespo, cobijaban a estos vecinos para hacer reuniones. Una madrugada, el Intendente de la ciudad mandó a tirar abajo con una topadora las viviendas, sin tener en cuenta a los vecinos.

(...) esto me pareció muy teatral (...) fueron esa noche fogata, gente que corría (...) con Sobisch, la topadora y los vecinos (...) y eso me permitía hacer esto que tanto me gusta, teatro. Hablé con el cura para poder hacer un teatro, para contar todo lo que nosotros vivíamos. (Bastidas 04/03/2009) (2)

El cura autoriza para formar un taller de teatro coordinado por Bastidas y nace la obra “*Los ilegales*”, que se estrena el 02 de octubre de 1987:

Hace algunos meses se formó en el Barrio San Lorenzo el grupo de teatro *TrenTen* para tratar en el escenario, una problemática de la población, que ha ingresado ilegalmente (...) La mayoría de los integrantes de este nuevo nucleamiento, son obreros de la construcción, también hay empleadas domésticas y estudiantes. Nos unió un objetivo común. (*Río Negro*, 1987) (3)

Surgen las palabras en el trabajo y en el dejar escrito en los rincones de las escuelas, los salones comunitarios, el sentir del grupo:

Aceptando el desafío de todos los teatros del mundo aun no han comenzado a enfrentarse a los movimientos de nuestros tiempos, para que se saturen de Brecht, para que estudien al *Berliner Ensemble* y vean todas la facetas de la sociedad, que no han tenido cabida en sus aislado escenarios. Es que hemos considerado un deber artísticamente revolucionario; representar la dramática verdad de un pueblo oprimido: ‘no mostrando como son las cosas verdaderas sino mostrando como verdaderamente son las Cosas.’ Bertolt Brecht.” (J.L. Marín) (4)

Y cuando se le pregunta, ¿Por qué *Tren Ten*?:

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Dice la mitología araucana que una serpiente amiga de nombre “Trentén” avisó a los mapuches que otra serpiente enemiga del genero humano llamada “Caicavilú” les tramaba el exterminio, levantando el mar. Entonces parte de los antepasados ascendió a la cumbre de un cerro y Trentén lo levantaba a medida que se elevaba en las aguas. De esta manera se salvaron los refugiados. Leyenda que aun persiste en el pueblo araucano y reviste gran analogía con el diluvio bíblico. (Bastidas 04/03/2009) (5)

Transcurre el año 1988, un nuevo trabajo nace en escena *Requiem para un desesperado*, creación colectiva del Grupo *Tren Ten*, escrita y dirigida por José Luis Marin, Categoría: Teatro Popular, Cultural (del pueblo y para el pueblo). Con empleo y técnicas del teatro popular latino-americano (colages de textos y poemas de autoría propia, escénicamente corporizados, improvisaciones, etc.)

En el encabezado de la nota del diario del Neuquén: “No hay suero contra la picadura de Tren Ten”. Actores de San Lorenzo presentan su obra en el Auditorium. En la nota, los actores dicen que adoptaron el nombre *Tren Ten* “para producir una picadura en la conciencia latinoamericana a través del teatro.”

Requiem para un desesperado aborda, la situación de sojuzgamiento en la que se encuentran los países latinoamericanos, desfilando conceptos: solidaridad, las luchas internas, el exilio, la muerte en manos del traidor, las necesidades básicas y la llegada del fabricante de mentiras que representa el imperialismo.” (*Río Negro*, 16/10/1988) (6)

1989: *Ritos y Caretas*, sátira, religión, iglesia y todas aquellas instituciones, que se aprovechan de los vecinos carenciados. En este caso se trata de una familia que tiene la presión de dejar la casa, con el apremio constante del dueño de la propiedad. Y van surgiendo personas que van aprovechando la situación, distrayéndolos del problema, ofreciéndoles soluciones mágicas. “(...) como usan a la gente, los políticos, las religiones, pero las soluciones no aparecen.” (7)

1990: *Quehaceres domésticos*, (creación colectiva), plantea la problemática social y económica en la familia. La mujer que debe salir a trabajar de empleada doméstica ante los bajos ingresos que trae el marido. Y la modificación que sufre el grupo familiar ante la ausencia de la madre en la casa. Los personajes quedan congelados en la escena y un Arlequín aparece en el escenario preguntando al público “(...) creen que está bien la actitud resignada de los actores.”

1991: *Víctor hermano* es una pieza breve que plantea la problemática de los pobres sin vivienda, “canilla comunitaria”. En el relato se ponen de manifiesto las carencias en la voz de Herminda, una joven que dice: “La ropa es fría cuando no abriga el alma mami”, y evocan a Víctor Jara “el cantante de los pobres” mientras organizan la forma de tomar los terrenos.

Víctor, ligeramente recuperado (...) y comenzó a escribir su última canción (...) le pasó de prisa el papelito a un compañero sentado a su lado y éste lo escondió en su calcetín. Cada uno de los que

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

allí quedaron intento aprenderse de memoria esas palabras para que fueran conocidas por el mundo si lograban salir de allí. (Andrez Márquez, 1973) (8)

Cuanta Humanidad
Con hambre, frío, pánico, dolor,
Presión, moral y locura.
(Víctor Jara) (9)

1991/1992: *Los cuenteros se divierten*, una comedia ‘saterizada’ (como dicen los actores de *Tren Ten*), referida a los 500 años del descubrimiento de América. Salen a convocar a gente por el barrio. Participan ese mismo año, en Buenos Aires (08 de diciembre) del encuentro de Teatro Popular (10), en el Barrio de *La Boca*. El diario *Crónica* dice: “Teatro popular a pedir de boca” (11)

1993: *Autómatas* (fechas 1993/1998). Dice Francis Stingbert:

Configurada como una propuesta escénica adaptable a cualquier espacio físico, es una sátira tragicómica que utiliza para su concreción teatral, técnicas y códigos propios del teatro popular latinoamericano. Su temática de fuerte contenido social, transita los caminos de la deshumanización del hombre actual y su entorno, apuntando a realizar y reencontrarse con los valores humanos. (*La Nación*, 4/12/1991) (12)

1994: *Historia San Lorenzo, nuestro barrio*. “(...) Proyecto Nacional 100 ciudades cuentan su Historia, de esta rica experiencia participan niños por Neuquén (...) y el barrio San Lorenzo.” (*Río Negro*, 05/07/1996) (13)

1995: *Remedando la calle*. (Bastidas 18/06/2009) (14)

1997: *Quiñilhue: Flor de amor*, (versión libre de una leyenda escrita por una alemana, del libro de Gregorio Álvarez, sobre los Mapuches). Para lograr una buena adaptación, se organizaron charlas con Organizaciones Mapuches y se incluyeron conocimientos de la filosofía de vida de este pueblo originario. (Bastidas, 18/06/2009) (15)

1998: *Kalfukura una historia inconclusa*: cuenta la historia del Ñogko Kajfvkurá, una de las autoridades mapuches, que organizó la resistencia a la invasión cultural que sufrió y aún sufre el pueblo mapuche (PTN, 1997) (16). El guión de la obra fue escrito por José Bastidas, en base a la recopilación histórica “(...) que hicimos junto a la coordinación de Organizaciones Mapuches de Neuquén. Actuaron 15 personas (adolescentes, jóvenes y adultos del barrio)” (PTN, 1998) (17). Fue presentada en *XV Parlamento mapuche de Neuquén* (03/12), Trabun '99 en San Martín de los Andes.

1999: *Paz a Marte* (Bastidas 04/03/2009) (18). Paisaje desértico, plantea el fin de la tierra y la búsqueda de otro lugar habitable. Trabajo teatral donde conjugan personajes: bailarines, hombres primitivos, campesinos, animadores televisivos etc.

2000: *Reciclado.com*. Los integrantes del grupo dicen que es la síntesis espectacular de los veinte años de producción e investigación del fenómeno teatral de base, destacando y difundiendo la resultante filosófico-ideológica de su accionar creativo.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Trágica muestra sobre la fatalidad del destino de hombre, el fin de los sueños y las utopías. La prelación de nuestro ambiente a manos de la sobreexplotación y la ambición desmedida. Música, teatro y poesía todo en un sólo espectáculo.” (Bastidas 04/03/2009)

2003: *La pantalla gris*. “Se trata la historia de una familia dislocada se pelea por los programas de la televisión, las series, el uso del control remoto”. (Bastidas 04/03/2009) (19)

2004: *Obra gruesa* (Bastidas 04/03/2009) (20)

2007: *Aguante Painepe*:

La obra es una historia real que habla del dolor, la injusticia, la crueldad, el amor y la soledad. Es la historia de un niño de 7 años que vive en una localidad de la cordillera neuquina. Su padre es alcohólico, y vive de trabajo esporádicos. Su madre es humilde, analfabeta y está enferma. Este niño tiene un hermano deficiente. En medio de esta cruel realidad este niño vive y padece. (*Río Negro*, 17/08/2007) (21)

A principio de ese año la obra fue ganadora del concurso *Soñando en cine*, premio provincial por el cual no hubo reconocimiento ni devolución. No se hizo la realización cinematográfica. “Se desviaron los fondos y fueron a parar a otro lado.” (sic) (Bastidas 18/06/2009) (22)

CONCLUSIÓN

El Oeste, el otro centro de Neuquén, donde las bardas se elevan como cuenta la leyenda de *Trenten* para defender a los hombres. Y esta vez hay un grupo, “con la necesidad de crear un espacio a la expresión ‘marginal’ (...) contar esas historias que nacen mudas y buscan una voz que sepa gritar por ellos.” (*Río Negro*, 17/08/2007) (23). Un grupo que convoca a la gente a ver, a compartir recorriendo la calle del barrio en una camioneta con una bocina, gritando “vecino, vecina (...) hoy teatro (...) no se lo pierda.”

A CONTINUACIÓN SE CITAN LAS OBRAS DEL AUTOR

1987-*Los Ilegales*. 1988-*Requiem por un desesperado*. 1989-*Ritos y Caretas*. 1990-*Quehaceres Domésticos*. 1991-*Víctor hermano*. 1992-*Los Cuenteros se divierten*. 1993-*Autómatas*. 1994-*Historias de San Lorenzo: Mi barrio*. 1995-*Remedando la calle*. 1996-*Queñilhue: Flor de amor* (versión libre de la leyenda escrita por una alemana, del libro de Don Gregorio Álvarez). 1997-*Kaffvkura; El valor de una historia inconclusa*. 1999- *Paz a Marte*. 2000-*Reciclado.com*. 2002-*Agua de fuego*. 2003- *La pantalla gris*. 2006-*La toma*. 2007- *Aguante Painepe*.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

NOTAS

- 1.-Esta ponencia forma parte de un proyecto de investigación y otro de extensión llevado a cabo en la Universidad Nacional del Comahue, con el título de *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*. Esta ponencia fue presentada en las *III Jornadas de Historia Regional*, Neuquén, Zapala, 28 y 29 de Octubre 2009. ISBN 978-987-24715-2-1.
- 2.-Entrevista a José Bastidas 04/03/2009 (M. Sangregorio).
- 3.-"Cultura y Espectáculos", *Diario Río Negro*, p. 22. 07/11/ 1987.
- 4.-Texto de José Luis Marín.
- 5.-Entrevista a José Bastidas 04/03/2009 (M. Sangregorio).
- 6.-Diario *La mañana de Neuquén*. 16/10/1988.
- 7.-Entrevista José Bastidas (M. Sangregorio).
- 8.-Andrez Márquez, R. A., (1973). *Te recuerdo Víctor*. 16/09/2002.
- 9.-Extracto de la 4ta estrofa de la última canción Víctor Jara, a la que hace referencia Ricardo Ariel Andrez Márquez.
- 10.-Diario *La Nación* del 04/12/1991.
- 11.-Diario *Crónica* del 05/12/1991.
- 12.-1993-Francis Stingbert, crítico teatral. Revista *La farsa*.
- 13.-Diario *Río Negro*, "Teatro", 05/07/1996.
- 14.-Entrevista a José Bastidas (M. Sangregorio).
- 15.-1997- Boletín N° 1 *Tren Ten* -Proyecto Teatro Nacional-1999: "Las ciudades cuentan sus tradiciones en el nuevo milenio".
- 16.-1998- Boletín N° 1 *Tren Ten* -Proyecto Teatro Nacional-1999: "Las ciudades cuentan sus tradiciones en el nuevo milenio".
- 17.-Entrevista a José Bastidas (M. Sangregorio).
- 18.-Entrevista José Bastidas (M. Sangregorio).
- 19.-Entrevista José Bastidas (M. Sangregorio).
- 20.-Entrevista José Bastidas (M. Sangregorio).
- 21.-Diario *Río Negro* 17/08/2007.
- 22.-Entrevista José Bastidas (M. Sangregorio).
- 23.-Diario *Río Negro* 17/08/2007.

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, C., (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Piadós.
- Boal, A., (1972). *Categorías de teatro popular*. Buenos Aires: CEPE.
- Bourdieu, P., (2002). *Campo de poder. Campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- Catena, A., "Experimentar con nuevas semillas teatrales" en *Revista Picadero* N° 10-INT- Publicación trimestral Nov/Dic/2003-Ene/2004, p. 3-5. (Entrevista a Norman Briski).
- Isaacson, J., (Coord.), 1974. *El populismo en la Argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Stingbert, F., (1993). Revista *La farsa*.
- Ubersfeld, A., (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

LA OTRA ESCENA.
AGUANTE PAINPE DE J. BASTIDAS

Margarita Garrido

Lo “real” de la representación es imposible,
pero su “imaginario” es inevitable.
(Grüner, 2005, p. 356) (1)

“Me gusta cantarle al viento porque vuelan mis cantares (...)” dice un personaje cuyas penas vuelan –como el mítico Icaro- pero no escapan de la realidad que encarcela, realidad que integra el paisaje de la obras del Grupo de Teatro *Tren Ten*, nacido en un barrio de Neuquén, hace más de dos décadas. Su director, José “Chino” Bastidas, expulsado por la situación económica de Chile, llega a Neuquén en ‘86 y en su recuerdo ante la pala mecánica de una topadora que se esfuerza en la investida a la gente de una “toma”, su ojos de espectador advierten que allí hay material suficiente para el teatro. El espectáculo de la miseria ronda en sus motivaciones como dramaturgo, actor y director por lo que ha asumido la difícil tarea de motivar a su comunidad y a autoridades del quehacer cultural para la construcción de un espacio teatral en un barrio donde mantener un elenco es tarea de gigantes cuando las voces de su gente reclaman trabajo.

En la tensión entre la utopía y la vida cotidiana, Bastidas escribe varias obras (2) que registran los fracasos de las políticas sociales. En su haber registramos su primera obra, en el ‘87, *Los ilegales*, y la última, *Aguante Painepe*, en el 2007, en la línea trazada por el eje conceptual de “los diferentes, los desiguales y los desconectados”, para tomar términos de Néstor García Canclini quien, en época de globalización, advierte detrás de aquellos conceptos los fracasos de los sistemas políticos, fracasos que parecen más fáciles de percibir en el campo socioeconómico y político pero que no son menos nítidos en el ámbito cultural. (García Canclini, 2006, p. 207-208) (3)

Cantando las penas al viento patagónico, el Grupo *Tren Ten* es definido por su director como “teatro popular y comunitario porque simplemente nace de estar inserto en el barrio”, porque construye con “gente de la periferia” la íntima relación entre la producción teatral y su contexto histórico, político y económico. “Teatro político” en términos de Lola Proaño-Gómez (2007) porque pone especial énfasis en “el espacio de la conflictividad” entre el discurso teatral o escénico y la historia contemporánea.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Para la investigadora de las poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano, la manifestación cultural que presenta el conflicto político entre la articulación simbólica y el afuera del escenario teatral es radicalmente diferente del teatro de la década del sesenta y setenta. Proaño-Gómez incluye en el concepto de “teatro político” las propuestas de teatro que, sin tratar explícitamente “la política”, crean un clima social y/o escénico que motiva al espectador a interrogarse acerca de su rol social. Un “teatro político” tal incluye, entre otros rasgos, a “los no contados”, es decir, a aquellos que siendo necesarios para el funcionamiento del sistema no usufructúan sus ventajas. Y en tal clase de teatro se da también el encuentro de dos lógicas: una, la lógica del poder que precede a la ley –ley que se interpreta como una obediencia consensuada y que en su nombre se silencia a quienes son el origen mismo de la investidura legal. Y otra sería la lógica de un nuevo orden donde antes que el poder preceda a la ley, inversamente, la ley precede al poder (Proaño-Gómez, 2007, p. 5-10) (4). Desde estas consideraciones nos preguntamos si la producción del Grupo *Tren Ten* podría incluirse en el concepto de “teatro político”.

Entrevistado respecto del nombre de su Grupo, José Bastidas responde con la imagen de la serpiente. La serpiente Treng Treng, Tren Tren o Tnten forma parte de un mito de los pueblos originarios, mito que el doctor Gregorio Álvarez menciona en su *Pehuén Mapu*, publicado en 1953. Treng Treng es el “reptil gigante de las montañas, protector del género humano –de los pueblos originarios en este caso- a los que salvó neutralizando el poder del monstruo marino (la serpiente) Kay Kay” (Álvarez, 1953, p. 136) (5). Especie de Prometeo de los pueblos originarios, *Tren Ten* ha realizado una serie de actividades culturales en su comunidad. Obra gruesa en la denuncia que encierra la elección de tres sujetos sociales, referentes que figuran en los títulos de la producción dramaturgica de su director: Calfucurá, Víctor Jara y Painepe.

Calfucurá, el cacique que en tiempos de Juan Manuel de Rosas organizó la Confederación Araucana y que en época de la Conquista del Desierto, a pocos años de su muerte, en 1873, sufrió la profanación de su tumba. Víctor Jara, el director de teatro chileno, músico y cantautor que murió torturado y asesinado por la dictadura de Augusto Pinochet en 1973. Painepe, el niño desaparecido en un barrio de la periferia de Neuquén, sin dejar más huellas que la pregunta por los Derechos del Niño.

Calfucurá, Víctor Jara, Painepe, convertidos en personajes, se ven envueltos en la masa informe de “los ninguneados”, en términos de Bastidas, cuya denuncia de los fracasos de los sistemas políticos creemos que excede a la época de la globalización. De ahí que, en la producción escrita de Bastidas, desde *Los ilegales*, la primera de sus obras, a la última, *Aguante Painepe*, se inserta *Requiem para un desesperado. Automatas. La pantalla gris. Calfucurá, una*

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

historia inconclusa. Remedando la calle. Víctor, hermano. Ritos y caricias. Obra gruesa, entre otras.

En la producción de poco más de veinte años del Grupo *Tren Ten* creemos entrever como constante la función utópica del discurso desde un “teatro político” que, desde la escena teatral, apela a la otra escena, la de la historia contemporánea, interrogando al espectador a cerca de su rol social. Para dilucidar lo dicho nos detenemos en la última obra de Bastidas, *Aguante Painepe*, que surge de la necesidad de denuncia a partir de un caso real, manifestación textual finalmente teatral vinculada al acontecer histórico y político. En una entrevista, su autor nos refiere el hecho que registra en un barrio cercano a su comunidad. Painepe, nombre de origen mapuche, es el apelativo de un niño, con un padrastro sumido en la borrachera, una madre que conserva las huellas de su primer marido -la sordera-, y un hermanastro discapacitado.

En el itinerario escriturario de Bastidas, el personaje de Painepe transita por distintas texturas discursivas. Primero tuvo formato narrativo, luego obra de teatro, finalmente guión de cine y, últimamente, con la autorización de su autor, *Aguante Painepe* adquirió formato radial, en la versión del Grupo de Teatro (*Theatron*) de la Fac. de Humanidades. La adaptación radial, acompañada de una entrevista al autor y enmarcada por la versión musical, *Despierta*, del Grupo San Lorenzo City, fueron componentes principales en la emisión del 11/05/2009 en Radio Universidad-Calf en el programa *Voces en escena* (6). (<http://vocesenescena.blogspot.com>)

Aguante Painepe fue estrenada en 2007, en el Selectivo Provincial de Teatro (7), en Neuquén, en un clima polémico entre los Teatristas Neuquinos Asociados (TENEAS) y los organizadores del Instituto Nacional de Teatro (8). De las cuatro obras presentadas, fue una de las seleccionadas para la Fiesta Regional de Teatro de la Patagonia. Por su “calidad expresiva”, José Bastidas recibió una mención como actor.

En septiembre del 2008 la obra fue puesta en escena en el Salón *El sol* de su propia comunidad, el barrio San Lorenzo, en el contexto del Día Nacional del Migrante. También participó del VII Encuentro Interprovincial de Teatro Comunitario organizado por el Grupo *Tren Ten*. Asimismo, en octubre de ese mismo año fue presentada como guión de cine en el Concurso Nacional *Soñando en cine* realizado por el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo. En ese Concurso fue seleccionada entre las 24 obras que participaron en Mar del Plata (del 10 al 13 de febrero de 2009), en el Ciclo contra la Discriminación organizado por el INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación). En tal circunstancia *Aguante Painepe* representó a Neuquén.

Y hablando de la discriminación, la discriminación negativa, en el circuito de producción y circulación de *Aguante Painepe* se advierte los escollos sembrados por los fracasos de los sistemas políticos, que si son fáciles de percibir en el espacio de la ficción teatral

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

no son menos nítidos en el circuito socio económico y cultural del autor. Así pues, ganadora del Concurso Nacional “*Soñando en cine*”, para guiones de películas filmadas con el apoyo de la Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Neuquén, su autor todavía conserva el mal gusto de la espera del incentivo económico prometido.

Precisamente para interrogarnos acerca del “espacio de la conflictividad” entre el discurso teatral y la historia contemporánea advertimos que *Aguante Painepe* (9) se construyó en 2007 como un monólogo a manera de réplica con esporádicos diálogos en estilo directo. Diálogo de sordo ante un juez. Infructuosa réplica después de la condena. La réplica de Painepe parece más bien un ejercicio de distopía, es decir, negación de la posibilidad de utopía en el plano de la ficción teatral.

De la casilla a la cárcel sucede el encadenamiento lógico. La pobreza es el eje isotópico de un texto que se inicia con la mención de una “mal nutrida y carente infancia” hasta su cierre con la referencia al padrastro que, “cabizbajo y abatido (...) recontaba unas mone´as”. Los derechos del niño no parecen percibirse, los derechos del hombre tampoco. La falta de trabajo, el hambre, la cárcel surgen como temática de un texto literario y espectacular que su autor señala como “metafórico” respecto de la historia contemporánea. “Atrapado sin salida”, “hijo de la nada” resulta Painepe, en palabras de Bastidas.

En la génesis de la obra, la inicial versión narrativa del año 2007 adquirió, ese mismo año, formato dramático. Se sumaron abundantes didascalias cuyas matrices de teatralidad anuncian una estética montada con quiebres espacio-temporales determinados por el cambio de luces. En la didascalia introductoria, “didascalia instrumental” en términos de Michel Vinaver (1993) (10), se lee: “La técnica en luces y sonido será utilizada para contribuir a la creación de climas y a la construcción del realismo mágico que por momento la dramatización necesita, para dar vida a esta historia que narra sucesos reales (...)”.

A manera de “obra-máquina” (Vinaver, 1993), la escritura pentagramática se estructura en 8 microsecuencias anudadas con la lógica de la causalidad. La primera se titula “El robo”; la última, “La consecuencia”. Nota llamativa del texto es que la breve microsecuencia del “El robo” no aparece en palabras del personaje. En una “didascalia instrumental” se menciona la ejecución del hecho: “Aguante con una gallina bajo el brazo, a la que le provoca agudos graznidos por falta de oxígeno”. Motivo de “denegación” parece “El robo” en el discurso de Painepe. (Pavis, 1983, p. 121-122) (11)

Con la lógica de causa-efecto, el hilo narrativo desanda la historia del hombre hasta llegar al niño, historia que explica el presente del hombre. No obstante, en el eje temático que engarza la transgresión y el castigo, desentona el extemporáneo discurso judicial del hombre encarcelado, pues su discurso quiebra la lógica causal. Irrumpe el sinsentido. Entonces, puede interpretarse a Painepe como condenado antes de su defensa, es decir, in-defenso. O bien,

influenciado por un determinismo socioeconómico, a manera de un mítico Sísifo, Painepe es condenado a cargar con una pesada piedra, es decir, in-defenso *ad infinito*. De un sistema que se mueve con esta lógica, Painepe no puede escapar.

En la versión teatral Painepe recibe el apelativo de “Aguante”, más bien, imperativo de resistencia. El carcelero es diseñado como voz en off, fuerza ciclópea que castiga, que excluye, que margina. Y la voz en off anuncia a un visitante desconocido cuya identidad se deja en suspenso hasta que se sabe que se trata de un Juez. Sus palabras son escasas, entre ellas: “Tiene derecho a réplica ...”. En reacción a esta interpelación se entiende la réplica de Painepe que, al final de la obra, desde la cárcel, reitera las palabras del inicio. Historia repetida, texto de estructura circular. La circularidad como eje formal y conceptual da cuenta del encierro del personaje cuyas penas vuelan, como el mítico Icaro, pero, como Icaro, no escapan de la realidad que encarcela. El derecho a réplica otorgado a Painepe se vuelve eje de la ironía dramática, guiño del texto al espectador. El derecho a réplica invita a la reflexión. (Pavis, 1983, p. 147-148)

En el estreno de 2007, la puesta en escena encuentra a Bastidas en los roles de autor, actor y director. Como director, su sistema procedimental de adaptación de su propio texto comenzó por la sustitución de la música de *Quilapayún* propuesta para el inicio y cierre de la obra. Fiel a su lugar de origen, sus marcas escriturarias develan la elección de actores socio-políticos como Calfucurá y Víctor Jara. José Bastidas inserta en las didascalias la propuesta musical de *Quilapayún*, el conjunto musical chileno nacido en el '65 como paradigma de la canción revolucionaria, en cuyo desarrollo artístico tuvo parte Víctor Jara. Acordando con el hipotexto, en la puesta en escena *Quilapayún* se escucha mientras se ejecuta el recuerdo de Painepe niño. En su presente de hombre encarcelado, en cambio, la música que abre la obra está en inglés. Esta propuesta musical provoca en el orden semiológico una nueva significación por la denuncia de contaminación de lo latinoamericano con registros de otras latitudes.

Por otro lado, un procedimiento macrotextual importante en el hipotexto, y que el hipertexto explota, es la focalización en monólogo desde la perspectiva de Painepe. Monólogo doblemente dialógico: ante un contradestinatario, el juez, y ante un paradestinatario, el espectador (Verón, 1987, p. 15-26) (12). Ante el Juez, resulta un diálogo de sordos pues el monólogo funciona como una réplica frente a la acción judicial condenatoria. Y ante al espectador, la réplica es un recurso de acción discursiva para la apelación a la reflexión.

En definitiva, en el juego ficcional adquiere protagonismo la otra escena, la del pasado del niño que explica -aunque no lo justifica- el presente del hombre. La otra escena, la de la humilde casilla al borde del río, dialoga con la escena en la cárcel y potencia la pregunta respecto de la otra escena posible, más allá de los barrotes. En la trama de la exclusión surge el carácter patético del monólogo, confesión de una soledad en tres dimensiones temporales. El

recurso de la réplica desde la cárcel devela la impotencia de un condenado en un callejón sin más salida que el recuerdo. El pasado se potencia como única posibilidad de fuga del presente. ¿Y el futuro...? Encarcelados los sueños, condenado por un pasado que a su vez parece hipotecar el futuro, la réplica delata la búsqueda de solución en la otra escena, en la del espectador, más bien, en la de un espectador crítico.

En síntesis, con la actuación de dos actores, la puesta en escena en general sostuvo la inicial propuesta del hipotexto. En el encadenamiento lógico de ocho microsecuencias, la dramaturgia compositiva a manera de obra máquina, despliega un coro polifónico de voces que confunde al narrador omnisciente, al testigo y al protagonista, soportes de la denuncia del fantasma que los acosa: el hambre. Fusión, confusión, más bien fundido de personajes que desdibujan las fronteras entre el niño y el hombre en búsqueda de lo que parece plasmarse como utopía. Un *topos* que no sea la casilla junto al río, ni la cárcel.

En una entrevista realizada a Bastidas en el diario *La mañana de Neuquén* se lee:

Painepe cuenta su historia desde el dolor porque lo vive desde la tragedia. Sin embargo no hay rastro de resentimiento en su modo de contar. Asume que es la historia que le tocó vivir, lo acepta porque no puede cambiar lo que ya pasó ni su situación actual. En su postura se puede apreciar algo de resignación frente a lo inevitable frente a eso que seguramente estará obligado a cargar de por vida. (22/01/2009) (13)

La situación se enuncia como naturalizada desde la perspectiva de Painepe, en la escena de ficción, y naturalizada parece también en las palabras del autor. ¿Obediencia consensuada a un poder cuya ley somete a aquellos que son el origen mismo de su investidura legal? En fin, ficción y realidad se cruzan cuando Bastidas advierte que es un “relato metafórico”. Sin embargo, ante la mirada espectral, frente a la distopía que se maneja en la escena, puede generarse la utopía, al menos por efecto de contraste. Precisamente ese encuentro conflictivo entre distopía/utopía, rasgo que advertimos en el “teatro político” definido por L. Proaño-Gómez (2007), nos parece uno de los rasgos clave de *Aguante Painepe*. La denuncia que expresa la disconformidad con la realidad actual hace de esta obra una intérprete del teatro de crítica política con su función discursiva de proyección de lo posible. Tal teatro funciona entonces como el espacio de la alteridad, la otra escena, desde el que se critica las fallas del lugar “real”. Y en esta apertura hacia el espacio de lo posible consideramos que radica la función utópica de *Aguante Painepe*.

Si el presente de Painepe, hombre, ha sido fraguado en su pasado de niño, ¿se puede prever su futuro entonces? Al menos en el discurso, la utopía resulta un género subversivo: la utopía como “función crítica”, como “función liberadora” del determinismo legal y como “función anticipadora” del futuro. (Proaño-Gómez, 2007, p. 32)

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Aguante Painepe surge como un discurso de réplica, palabra en acción, única manera de reacción ante un sistema que penaliza con la pobreza. Acción de la palabra que trasciende la escena teatral para interpelar a la otra escena, la del espectador, juez crítico del sistema social que anula las libertades humanas, los derechos del niño, los derechos del hombre. Con tales términos en que “lo político” se levanta frente a la impostura de “la política” consideramos que puede entenderse *Aguante Painepe*.

NOTAS

- 1.-Grüner, E. (2005). *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós.
- 2.-Los ilegales. *Réquiem para un desesperado. Quehaceres domésticos. Los cuenteros se divierten. Automatas. De cebollas y cocodrilos. La pantalla gris. Un lindo sol de amor. Calfucurá, una historia inconclusa. Historia de San Lorenzo, nuestro barrio. Paz, a Marte. Remedando la calle. Víctor, hermano. Ritos y caricias. Obra gruesa, Aguante Painepe*.
- 3.-García Canclini, N. (2006). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- 4.-Proaño-Gómez, L. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Gestos.
- 5.-Álvarez, G. (1953). *Pehuén Mapu (Tierra de la araucaria). Tragedia esotérica del Neuquén en tres actos*. Buenos Aires: Editorial Pehuén.
- 6.-<http://www.fm1037online.com>. Ver también <http://vocesenescena.blogspot.com/>
- 7.-La ficha técnica del programa señala la actuación de José Bastidas y Sandra Leiva. Iluminación y prensa: Sandro Calderón. Sonido: Sebastián Acosta y Álvaro Bastidas. Utilería: Diego Pintos. Dirección: José Bastidas.
- 8.-En el clima polémico de los Teatristas Neuquinos Asociados (TENEAS) frente a la política cultural del Instituto Nacional del Teatro, cuando la proclama de TENEAS advierte que “el teatro no es un comercio ni un negocio”, se presentaron cuatro obras: *Cuentos para no callar* de Humo Negro, *Spiedo* de Britos-Barreto-Castelo, *Factum* del Grupo de Teatro del Histrión, *Aguante Painepe* de J. Bastidas. <http://www.kilometroargentina.com/turismo/detalle/2435-Comienza-el-Selectivo-Provincial-de-Teatro>.
- 9.-Para el análisis de este tránsito por varias texturas disponemos, como registros textuales, las dos versiones del texto dramático y un video de la puesta en escena del 06/04/2008.
- 10.-Las didascalias activas aportan un cambio en la situación; en cambio, las didascalias instrumentales contribuyen a la comprensión de lo manifiesto en palabras o en acciones. Vinaver, M. (1993). *Escrituras dramáticas. (Essais d'analyse de textes de théâtre)*. Paris: Actes Sud.
- 11.-Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- 12.-Verón, E., (1987). “La palabra adversativa”, en *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Edicial.
- 13.-<http://www.lmneuquen.com.ar/noticias/2009/01/22/16604.php>

(Anticipo de esta ponencia se presentó en IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, organizadas por la Fac. de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, del 9 al 12 de septiembre de 2009).

**LA DRAMATURGIA COMO PUNTO DE PARTIDA EN LA
EXPLORACIÓN DEL DESEO
PARA UNA REPRESENTACIÓN DE *ANTÍGONA***

Alba Burgos

Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil. (A. Artaud) (1)

PUNTO DE PARTIDA

Cuando los/las teatristas nos vemos atraídos por esta protagonista que cautiva apenas se la nombra y que casi es un imán al querer representarla, surgen las primeras preguntas: ¿Cuál es la acción en esta obra de Sófocles? ¿Cuál es el conflicto que lleva adelante la acción? ¿Cómo es que Antígona perdura a lo largo de los siglos y desde su nombre parece adquirir una presencia intocable?

La representación escénica plantea en esta obra cuestiones que parecen traspasar lo dramático. Se trata de un personaje inserto en una tragedia que cumple con las características clásicas de una obra, enunciadas por Aristóteles (2). Sin embargo, la protagonista ejerce una atracción: Jaques Lacan nos habla de un “brillo” que es el hilo que nos transporta y por el cual volvemos la mirada a ella.

Teatro, mujer protagonista, la ley, parecen ser temas suficientes para comenzar a posicionarnos en la dramaturgia y el hecho mismo de la construcción, de la representación pone en juego el hilo conductor: la palabra de una mujer cuya sombra parece ser el deseo.

REDES

¡Oh tierra tebana, ciudad de mis padres! ¡Oh dioses de mi estirpe! Ya se me llevan, sin demora; miradme, ciudadanos principales de Tebas: a mí, a la única hija de los reyes que queda; mirad qué he de sufrir, y por obra de qué hombres. Y todo por haber respetado la piedad. (3)

¿Cuál era esa tierra ciudad de sus padres, para Antígona? Estamos hablando de una Grecia en la que confluían un desmesurado temor que consideraba a las mujeres como un ser “peligroso y maligno” y también en otras circunstancias como un ser inferior que debe dedicarse a las tareas menores en la privacidad del hogar. La ciudad las ve como seres amenazadores que pueden hacer tambalear la estabilidad social. (Según la investigación de Mercedes Madrid, (4)

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

en la época heroica las mujeres aparecen como “el motor que pone en marcha” algunos relatos: Helena, cuyo rapto lleva a la guerra de Troya; la pérdida de Briseida que provoca a Aquiles; Penélope, Calipso, Circe, etc. Aunque es cierto que no es en un sentido positivo, ya que son más bien causantes o motivos de demostración de la capacidad de dominio o de poder de un hombre ante otro). En la tragedia, la figura de la mujer aparece con mayor frecuencia y muchas veces como protagonista y aunque sus palabras sean menores en cantidad que la de los varones sigue estando “el peligro potencial que encierra la naturaleza femenina” (5). El hecho de que Antígona se nos presente tan individual, con unas características tan sobresalientes, significa ese temor por la salida de la norma, de lo establecido.

Nos encontramos en este momento con una tradición oral basada en las creencias y algunas fórmulas de oración que con el tiempo fueron codificadas por los legisladores como Dracón y Solón y tuvieron origen en costumbres de tipo obligatorias cercanas a lo que hoy conocemos como leyes.

Creonte: Y así y todo, ¿te atreviste a pasar por encima de la ley?

Antígona: No era Zeus quien me la había decretado, ni Dike, compañera de los dioses subterráneos, perfiló nunca entre los hombres leyes de este tipo. Y no creía que tus decretos tuvieran tanta fuerza como para permitir que sólo un hombre pueda saltar por encima de las leyes no escritas, inmutables de los dioses. (p. 91)

Es necesario recordar que *logos* significa palabra, discurso, expresión oral o escrita, proviene del verbo “decir”, y se lo traduce como pensamiento, contenido conceptual de un discurso, idea objetiva o concepto o la razón que elabora el pensamiento. Es principio y fundamento de las leyes humanas. Esto es lo mismo que afirmar que los valores morales –tales como la justicia, la libertad, la igualdad- y las normas del obrar son susceptibles de ser descubiertos en el *logos*.

Leyes, ciudad, padres, stirpe, lo escrito y lo no escrito:

En Lacan, lo que es culturalmente universal es entendido como normas simbólicas o lingüísticas y estas normas son las que codifican y explican las relaciones de parentesco. La gran posibilidad de un “yo”, un “tú”, “ellas” depende de esta forma de parentesco que actúa en y como lenguaje. Este paso de lo cultural a lo lingüístico es lo que Lévi - Strauss trata hacia el final de *Las estructuras elementales del parentesco*.”(7)

Según Butler, en el parentesco se dan cambios para los que son necesarios una rearticulación de los supuestos estructuralistas del lenguaje. La norma social y la posición simbólica tienen diferentes modalidades. La primera parece tener un estatus indisputable, la ley del falo, “el lugar simbólico del padre”, una ley que no permite la relación crítica, de autoridad máxima ante la posibilidad de un cambio, una ley que pone fin a la vida del parentesco. Lo simbólico pone límite a esas relaciones, una distancia de la escena edípica.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Volviendo a Antígona, ella es hija de Edipo, su padre-hermano, con lo que las normas que éste desafía ya no tienen la estabilidad que Levi-Strauss les asignó: a quién representa Antígona (“anti-generación”) ?

Las migraciones, los exilios, los divorcios, las nuevas familias, las situaciones de refugio las apropiaciones de personas, las familias heterosexuales, las *gays*, sus mezclas, la movilidad global aparecen los límites de la inteligibilidad del *logos*, de las leyes símbolos, sedimentos de relaciones antiguas que intentaron un cosmos, un orden que vuelve a desdibujarse. ¿Cómo nombrar este corrimiento? Si Antígona toma la palabra, prohibición explícita en la *polis*, y ese lenguaje es de quien ella se opone, de Creonte, el tirano, el gobernante de la ciudad:

Antígona: La tiranía tiene entre otras muchas ventajas, la de poder hacer y decir lo que le venga en gana. (p. 93)

También está la intención de que su acción y que lo que ha dicho sea público. ¿Cuál es la diferencia con el discurso de Creonte?

Antígona : yo no nací para compartir el odio, sino el amor. (p. 94)

Aparece un sentimiento adjudicado más a las mujeres, una sensibilidad que hace peligrar, en lo público, los intereses del estado. La actitud de Antígona pervierte la universalidad de la ley del estado mediante la defensa de un fin privado. La obligación de la guerra, impuesta por el estado para defenderse del peligro externo y perpetuarse, no condice con esta feminidad que defiende a su parentesco y sus deseos. Pero este rasgo adjudicado como peligroso también fluctúa cuando Antígona es considerada por Creonte y algunos guardias como “hombre” por su atrevimiento. Nuevamente la figura de la protagonista entre dos géneros, entre dos muertos, entre-dos: la vida y la muerte, pues es condenada a ser enterrada viva, mientras su hermano muerto no debe ser enterrado; ella misma es hermana e hija de Edipo, hija y nieta de Yocasta. Un futuro “aberrante” según Butler (6) que pone en juego la fatalidad e inteligibilidad de sus representaciones y cuyo acto de habla es fatal. Pero no puede rehuir de dar sepultura a su hermano: un muerto sin sepultura no permite marcar la diferencia entre la vida y la muerte, la construcción de ese significante. He allí el deseo puro de Antígona, conducida por su locura, su rebeldía hacia la construcción de un orden simbólico diferente, un abreacción y catarsis a la vez, en que nuestra compasión y temor nos purifican en una especie de iniciación fundante de la palabra propia. Una purificación que nos libera como red social, del temor de la búsqueda de nuestros muertos y su inscripción en ese tejido: Nuestras Madres de Plaza de Mayo también buscan ese epitafio, esa inscripción en la tumba de sus muertos sin sepultura, el orden simbólico de su paso por la vida.

EN BUSCA DE NUEVAS REPRESENTACIONES

Las arañas enloquecidas silban del alba y susurran
cada hora transparente. (A. Burgos, *Antígona*) (11)

El teatro, las formas teatrales de representación de la realidad, dan cuenta de un discurso, de una simbología o significación de la realidad. Cuando estas prácticas son hechas por mujeres que más allá de olvidar o revocar su memoria, insisten, bordan, bordean y cruzan las fronteras (de toda clase), las representaciones dan cuenta de una etapa de la memoria que es un cuestionamiento a las tradiciones y a los sistemas establecidos. El arte da cuenta de un empoderamiento significativo porque va creando su propia ley, su nombradía de la realidad en la que se refleja y aún se corporiza la experiencia, la memoria y la nueva imaginación que se convierten en una promulgación en relación a lo social, a lo político y aún jurídico. Analizar las puestas actuales y sus representaciones, y nos referimos concretamente al trabajo del grupo *Theatron, Voces en escena*, significa siempre, en cada puesta o programa, un develamiento, un evidenciar las formas de opresión que ha ejercido y ejerce el discurso patriarcal. Las artes teatrales nos permiten ver, traer al presente los momentos en que nuestros cuerpos y nuestra voz son acallados. Y en esto el trabajo cotidiano de las actrices y actores tiene mucho de contribución a la reconstrucción y creación de nuevos signos: la elección temática, los elementos escénicos, la distribución de los roles en los grupos, las dramaturgias de actores, actrices, de dirección y edición, los conflictos con el dinero, las formas de “decir” un texto, etc. La plasticidad actoral es la capacidad de viaje por diversos personajes, personas, máscaras de distintas culturas y aún distintas formas de sujetos dentro de ellas. El imaginario se pone a andar y va “informándose” en cada tiempo y lugar en donde es vuelto a presentar a través de nuevos indicios performativos. Se unen en la dramaturgia de autora, actriz y directora, el viaje que realiza una actriz con su cuerpo y psiquis al viaje de su existencia a través del mundo. Y por aquí encontramos el punto de partida para una tesis dentro de los Estudios de género: las mujeres como sujetos nómades, en un viaje donde las figuraciones del yo son puestas a prueba por ellas mismas. Las representaciones del mundo, que hasta el momento vienen funcionando y que ya son criticadas (incluso por un pensamiento como el de Giorgio Colli) (7), reflejan la decadencia de un *logos* que venimos reproduciendo y corporizando desde hace tantos siglos.

El estilo nómade alude a las transiciones y a los pasos sin destinos predeterminados ni patrias perdidas. (8)

Nos es necesario entonces un redescubrimiento a través de la palabra, del nombrar en ese viaje que va desde el gineceo, oculto, hacia lo que se parece a una diáspora, una expansión con un hogar como punto de partida y no de llegada. No es tan sencillo en América Latina,

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Argentina y en la Patagonia, echar a andar conceptos nuevos que van desde propuestas diferentes de escrituras híbridas, hasta la lucha por entender, deshacer y hacer nuevas leyes y códigos que nos urgencian con la sintaxis de muertes de mujeres y trata de personas como factores identitarios de la región.

La idea falocéntrica es puesta en crisis en un devenir nómada, en las transformaciones a las que nos llevan las multiplicidades étnicas y diversidades del paisaje sudamericano. Nuestra historia, y son la literatura y el teatro que nos llevan a memorizar, no comenzó con el colonialismo español.

Las feministas nómades son posmodernistas afirmativas cuyo propósito es dismantelar las estructuras de poder que sustentan las oposiciones dialécticas de los sexos, aunque respetan la diversidad de las mujeres y la multiplicidad de cada mujer. (9)

La lógica aséptica impuesta por el patriarcado tiene grietas por donde se manifiestan otras formas de las subjetividades que tienen que ver con el deseo, con un deseo productivo y que significa otros movimientos y otras relaciones de poder que se transparentan en las voces casi siempre silenciadas

Desear, actuar, viajar, nombrar, constituirán imaginaciones diferentes como distintas también son sus representaciones: hasta esa estatua de mujer blanca, con ojos vendados y un pecho descubierto, tomará nueva significación en la comprensión de códigos en construcción.

En la vida de las imágenes está siempre presente la idea de ausencia. Nos representamos lo que está ausente porque deseamos que esté presente o porque hay algo que nos exige que lo tengamos presente. (10)

Para concluir, la experiencia de poner el cuerpo, voces, de corporizar nuevamente una versión de Antígona nos posibilita también la producción de nuevos símbolos para las nuevas ausencias: el grito en la búsqueda, el deseo en los cuerpos, las voces de mujeres que intentan construir su identidad en forma continua y a través de sus propios lenguajes y en diferentes lugares del mundo.

NOTAS

(1) Artaud, A., (1971). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.

(2) Aristóteles: *Poética* "Consiguientemente: toda tragedia consta de seis partes que la hacen tal: 1. el argumento o trama: 2. los caracteres éticos; 3. el recitado o dicción: 4. las ideas: 5. el espectáculo: 6. el canto. De ellas dos partes son medios con que se reproduce imitativamente: una, la manera de imitar: tres, las cosas imitadas: y fuera de éstas no queda ninguna otra. Casi todos los poetas, se puede decir, se han servido de tales tipos de partes, puesto que todas las tragedias tienen parecidamente espectáculo, caracteres, trama y recitado, melodía e ideas."

(3) Sófocles, (1982), *Ajax, Antígona, Edipo rey*. España: Salvat, p. 108.

(4) Madrid, M. (1999). *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra.

(5) *Idem*, p. 219

(6) Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.

(7) Colli, G. (1996). *Filosofía de la expresión*. España: Siruela.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

- (8) Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. España: Gedisa.
(9) Braidotti, *op .cit.* p. 222.
(10) Messuti, A. “Reconstruyendo la imagen de la justicia.” en *Revista Zettel*. Arte y Cs. Sociales. Año III. n° 3.
(11) Burgos, A.”Antígona” en *Máscaras caídas*. Ed. El Golem. Una de las dramaturgias para *Voces en escena*, Proyecto de Extensión de la Universidad Nacional del Comahue y Radio Universidad-Calf, Neuquén.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
Bournissen, D., (2000). *Antígona: Un “entre-dos” muertes*, en XV° Simposio Nacional de Estudios Clásicos.
Garrido, M., (2001). “La Muerte de Antígona. Doble condena ritual “, en *La Aljaba. Segunda época*. Vol.VI.
----- (2000). “La condición fraterna en Antígona de Sófocles” en *Argos* 24, p.113-123.
Lacan, J. *Seminario VII .Obras completas*. Edición virtual. Psikolibro.Planeta Sedna. www.elortiba.org.
Pabón de Urbina, J., (1993). *Diccionario manual Griego-español*. Barcelona: Vox.
Segato, R., (2003). *Estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

LAS RECORTADAS.
REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN EL TEATRO
NORPATAGÓNICO:
MODELOS DE MADRE PARA RECORTAR Y ARMAR

Alba Burgos

El origen de la comedia debe buscarse precisamente en esa ceguera cruel, la incomprensión de la realidad trágica de una situación.
(Žižek, 1994, p. 2)

Señoras y señores, tengan uds., muy buenas noches! Pasen y vean. Gran exposición que hoy comienza! (*Modelos de madre para recortar y armar*, Saccoccia, 2000, p. 1)

La obra de Hugo Saccoccia (1) que vamos a considerar construye las imágenes de madres a partir de fotografías, imágenes fijas en distintas etapas de una vida que han quedado establecidas como “edades de alguien que sólo aparece acompañando” a otros y otras: una madre que en la pieza teatral son *las* madres, las representaciones que la cultura establece como esencia de una mujer. Si bien sabemos que ya en el S. XXI se repiensa la noción de mujer como sujeto y no como la ejecutora del mandato social de reproducción según lo establece una determinación social:

(...) la ecuación mujer=madre no responde a una esencia sino que es una representación -o conjunto de representaciones- producida por la cultura”. (Tubert, 2008, p. 206-207)

Nos hallamos frente a una obra teatral cuya temática es esa imagen fija, un pretendido modelo que puede pasar por la tijera y armarse a gusto propio o mejor dicho, a medida de las necesidades propias. Pero esto es lo obvio.

-La obra se desarrolla entre la aparición y relato de “comentaristas” intercalados con modelos de madre. Son secuencias que desarrollan conflictos pero responden a la lógica de los comentaristas. En el nivel de la representación, vemos la falta de independencia de los diálogos: la voz del narrador/a escénico, dirige las secuencias.

-El título de la obra es una prescripción de madres.

-El autor es juez, su discurso ante los ojos del feminismo alerta sobre la hegemonía del patriarcado en instituciones y estereotipos que marcarán su escritura.

- *Madres* (...) es un muestreo, al mejor estilo publicitario, de ciertos “modelos”.

ELEMENTOS DRAMATÚRGICOS DE LA OBRA

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

El fragmento que extraemos (2) al comienzo de la obra: antesala de una casa. Sus segmentos (3):

- *1. antesala con fotos de mamá
- *2. voces de los hijos e hijas.
- *3. aparición del comentarista
- *4. modelo futura mamá

Entre los dos primeros hay información sobre acontecimientos pasados en la vida de una familia y voces que no parecen estar en acción, sino ser registro de un tiempo anterior: se crea un clima, un coro con demandas y telón de fondo en cuanto a las fotos: fotos familiares que presiden y voces en la conciencia que hablan y dan mandatos, deseos de otros/as a las mujeres, las madres en la infancia, la adolescencia, etc.

Tercer segmento: comentarista, un cambio de luz y la voz que parece replicar. Aún así, es una invitación a mirar, a convertir lo que hay en los percheros en recortes para armar a medida, mujeres cosificadas: de imágenes pasaron a ser las demandadas, las necesitadas y luego los vestidos colgados listos para usar: “Esperamos que encuentre el modelo que mejor le sienta.” (Saccoccia, 2000, p.1-3)

Comienza a funcionar un otro en el diálogo: el público hacia quien está dirigido el mensaje.

Último segmento: diálogo propiamente dicho: una escena dentro de otra: “la futura madre”.

Las palabras funcionan como información: la madre del mañana será este modelo de mujer caprichosa con un muñeco entre las manos.

¿Tema del fragmento? La sociedad espera madres y nos dice cómo serlo; las mismas madres “educan” a sus hijas, cuando éstas son “caprichosas” aparece la violencia dirigida a la más débil: la nena.

¿El tema son los modelos? ¿Cómo y cuándo se sale de ellos?

Las oposiciones entre personajes no llegan a ser dramáticas, son “forcejeos”. Son en realidad para el autor, oposición a “sus” modelos. La consecuencia serían las madres violentas, caprichosas, gritonas, abandonicas. La obra tiene elementos posmodernos con respecto a la imagen, al tiempo, pero un tono didáctico y ejemplificador. Las palabras de los personajes son expresivas pero no activas. En cambio, las didascalias, la palabra del autor, sí implican cambios:

(la nena sigue cantando)
(actor se acuesta y duerme, actriz se sienta y cose, la nena canta despacio, y va subiendo el volumen)
(Baja el volumen y se pasea hasta que se acerca al actor se le sube encima y canta con todas sus fuerzas) (Saccoccia, 2000, p. 4)

En cuanto a las figuras verbales, hay “esquive”: los personajes no replican directamente sino terceros. En otros pasajes hay “duelo”: ataque-defensa-esquive.

ACTRIZ: callate amorcito....

NENA: (*canta con todas sus fuerzas*)

NENA: yo quiero ser mamá, quiero ser mamá!

ACTRIZ: esta nena nos va a traer complicaciones...

ACTOR: Mirá que te reviento eh? .Quiero dormir, entendés?

NENA :Yo quiero ser mamá ,quiero ser mamá.

Me retó papá! Malo papá! Malo! (*Idem anterior*)

En las palabras de los comentaristas, las figuras son de apelación al público y anuncios. En el resto de las escenas, va surgiendo la repetición como figura textual relacionante, ya que si bien cambian los personajes y las situaciones, se repite la estructura comentarista-diálogo (que muestra un modelo de madre) y hacia la mitad de la obra: apagón –diálogo (modelo de madre). Dentro de esas réplicas, la figura que prevalece es la de duelo.

EJES DRAMATÚRGICOS

-La palabra es instrumento de la acción.

-La acción de conjunto es a-centrada, no “una espera que debe ser satisfecha”

-Parece ser muy emotiva a través del tema de las madres: recuerdos, voces de los niños/as, pero esas figuras maternas no salen bien paradas desde las primeras réplicas.

-Los personajes son estereotipos fuertes , una hilarante coincidencia con la realidad que creemos particular.

-Los momentos de la obra están siempre en un tiempo: todo gira en el presente porque lo único que importa es el rol de cada uno: madre e hijos/as.

-Hay un déficit a nivel de la fábula: hay muchos movimientos y muestreos, pero no acción, no hay transformación.

-Al referirnos al ritmo, vemos que hay una cadencia, una continuidad en la aparición comentaristas o apagones y modelos.

-Hay atenuación de la ilusión teatral: débil separación entre personajes y actores o actrices .Los únicos personajes que aparecen como tales son la madre, el nene, la nena, él, ella y los demás son “actores” y “actrices” poniendo cierta distancia con la ficción, aparecen los comentaristas que se dirigen al público o encargados de “vender” los modelos en otro plano de la ficción.

-Dice Michel Vinaver que las ideas “(...) son motrices, constituyen el resorte de la acción y la oposición entre ellas funda la acción.” (Vinaver, 1993, p. 4-5.) (4)

El autor no expresa, ni aún por medio de los personajes, sentencias o proposiciones que expliciten sus ideas. Pero una de las finalidades del análisis era conocer cómo Saccoccia “arma” la ficción a través de las acciones. La ficción no es tan fuerte, y las acciones aparecen a un nivel suave, haciendo de ésta una obra paisaje, con yuxtaposiciones de escenas o fragmentos, o tipos de madres, no hay una tensión de ideas, un oponerse a esta muestra de modelos; si la elección y el recorte se hicieran en escena, en los cuerpos, esto daría lugar a conflictos.

ESTEREOTIPOS Y MATERNIDAD

La mirada feminista intenta develar en este análisis, el uso de un “discurso” que históricamente se ubica en el del patriarcado al establecer modelos de mujeres necesarios a un sistema económico hegemónico como el capitalismo, estereotipos que “son” los esquemas de pensamiento o lingüísticos, recurrentes y previos al individuo.

Estos organizan representaciones colectivas del imaginario social y se apoyan en esquemas lingüísticos de las conversaciones rutinarias o fórmulas rituales:

“Madre hay una sola, padres a montones.”
“No hay nada que hacer, la madre es la madre.”

Los enunciados siguen las prescripciones que imponen los géneros discursivos en una sociedad y los locutores orientan los temas, tono y estilos de acuerdo a lo que se busque en el interlocutor a quien está dirigido. El enunciador produce contenidos que expresan valores sociales y de ellos puede tomar distancia, criticarlos o ironizarlos.

Las preguntas frente a una obra escrita y para ser representada en este caso, darán cuenta de las diferentes instancias de producción y recepción, las relaciones que se establecen entre actores sociales: mercado, premios, lectores, autores, congresos. Nos parece evidente la elección de Saccoccia: las imágenes de madre en fotografías, a través de las voces de sus hijos e hijas y en momentos extremos en que se convierten en actancias: oponentes como la histérica, la melancólica, la separada, la sobreprotectora, la caprichosa, la inmadura digamos, “objetos” de la representación ya que son modelos identificados con sus vestidos, en primera instancia, que están colgados y en exposición para ser recortados, si es necesario y armados para la ocasión. No creemos en una construcción de la ficción desde la nada y hacia una imagen desligada de la realidad: estos modelos se miran: “pasen y vean.” (Saccoccia, 2000, p. 1)

Es por un lado lo “instituido”, lo establecido y lo “instituyente”, es decir, lo que va dándose forma de acuerdo a los movimientos que realizan los sujetos en las sociedades configurando nuevas significaciones.

La problemática del lenguaje desde el feminismo, en distintos niveles, se centra en el androcentrismo y sexismo, en descubrir la invisibilidad de la mujer en el discurso. Cuando en la primera escena dialogada de *Madres...* aparece esa vocecita de niña cantando un arrorró decimos con Hélène Cixous:

(...) que la voz de la mujer, su propia habla, se remonta aquella canción que alguna vez oyó de la boca de su madre. La voz materna es entonces, una figura omnipotente debido a su capacidad infinita de dar y es anterior a la voz de la ley. (Cixous, 2007, p. 186) (5)

Otras consideran que la mujer no habla su propio lenguaje sino el habla masculina, entonces surge también la necesidad de pensar qué sucede con la noción de sujeto y de qué manera el sujeto femenino podría pensarse. Consideramos que el sujeto de la enunciación debe “anclarse” en lo real físico-psíquico sumando la historia personal y la experiencia. Se hace necesaria la aclaración cuando escuchamos de las feministas que en el discurso no puede haber sexismo lingüístico, que se refiere a la consideración de la mujer como un ser inferior o ridiculizado; el androcentrismo lingüístico, trata de invisibilizar a la mujer de lo que el ejemplo más común es la configuración del género gramatical en español. El lenguaje es ese materialismo, sobretudo en literatura, con el que creemos comunicarnos: en realidad es más lo que oculta. Es necesario un despojamiento, un desnudar la palabra de todo lo que sea cotidiano. En ese desnudar ocurre hoy el darse cuenta de lo que queda: a veces entre los vestidos, los trapos y maquillajes que caen quedan estructuras prefijadas, estamos hablando de lo que cuelga en las perchas, según *Madres (...)* y que es mostrado para luego “llenarse” con algún detalle o *aggiornamento* al que nos referimos cuando hablamos de una dramaturgia en que las palabras no generan acciones, conflictos, sino que muestran modelos a reproducir, acorde a una idea de “reproducción” que “funcionaliza” el rol de las mujeres en sociedad, al menos capitalista y hegemónica.⁷

Judith Butler, llama al cuerpo “constructo”, es una mezcla que surge del choque entre los cuerpos: cuerpo-carne, cuerpo-palabra, un incorporal, al decir de los estoicos. El cuerpo es “aspirado” por el simbólico, la palabra, luego que se ha incorporado a ésta. He aquí el valor performativo del lenguaje es decir, hay una relación constructiva mutua entre cuerpo y lenguaje, como también entre sexo y discurso: “el lenguaje hace mientras dice”, va dando significación a las diferencias anatómicas.

Este proceso de cosificación, de “cirugía a través de la imagen y las palabras, está en publicidades televisivas en Argentina también: los medios vienen a entrelazarse con algunas cuestiones vista en *Madres (...)*: los mensajes son “mediatizados”. ¿Cómo debe verse una mujer a sí misma para ser “mirada” y completada? ¿Qué escuchamos en palabras y sonidos que nos van regulando y educando para cumplir roles necesarios a esta sociedad de consumo?

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Las mujeres son madres abnegadas, obsesionadas por la limpieza, jóvenes y sensuales buscan belleza, un príncipe. Los varones saben invertir y decidir, son deportistas y exitosos en su profesión.

Teatro y publicidad son géneros discursivos diferentes. Pero hay muchas coincidencias en la estructuración de imágenes⁷ que parten de una búsqueda de determinados/as receptores. Hay una “función ideacional referida al objeto que se representa; un nivel interpersonal: la relación entre quien produce el signo y quien lo recibe; un nivel textual: función coherente de los componentes del signo ¿objeto que se representa? ¿relación productor/a –receptor/a? ¿coherencia del texto?” (Ribas, Todoli, 2008, p. 153) (6)

Ojo y oído al servicio de la transmisión de modelos, estereotipos *aggiornados* en positivo o negativo: el lenguaje construye identidades sociales, regula las relaciones entre la gente y se sirve de sistemas de conocimientos y creencias a través de representaciones del mundo: objetos, sujetos y relaciones. Se traslucen las construcciones pasadas, presentes y porvenir, los instituyentes, los estereotipos que determinan relaciones de poder e ideologías.

El concepto de maternidad según Silvia Tubert (7), relaciona la dicotomía público / privado: el hijo/a nace en la intimidad de un cuerpo para desarrollarse en la comunidad, por lo que no es sólo natural por ser la mujer quien concibe, o sólo cultural por ser la sociedad y su imaginario quien espera o modela a la madre universal. También encarna lo misterioso de los orígenes y su relación con lo que va más allá de lo racional, lo monstruoso, lo ambivalente y contradictorio. Articula la figura de la madre, entre reproductora como hembra y reproductora cultural “pero... volvemos a empezar”: La mujer como sujeto social ¿sólo es modelo de “reproducción”?

NOTAS

(1) Autor de la obra analizada: Artista pionero, Hugo Saccoccia es hoy un autor reconocido y representado en Chile, Uruguay, Venezuela, Brasil y España. Ha escrito, entre otras obras, *Casa sin trancas, ¡Chau, Felisa!, Cuando la vida es otoño, Modelos de madre para recortar y armar, Pioneros, ¿Y mi pueblo dónde está?, La primera confesión, Humo de leñas verdes* (en colaboración con Cristina Merelli, para Teatro por la Identidad, 2002), y piezas breves de café-concert. Se desempeña como juez en Neuquén.

(2) (3) Hugo Saccoccia: *Modelos de madre, para recortar y armar*, Edición del Instituto Nacional del Teatro. Octubre de 2000. Argentina.

(4) Seguimos, aunque no de manera única para el análisis, el texto de Michel Vinaver, (1993). *Écritures Dramatiques*. Arles: Actes Sud.

(5) En “Lenguaje” por Magui Belotti. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos, p. 186.

(6) Tomamos niveles de análisis publicitario de Montserrat Ribas y Julia Todoli (2008): “La metáfora de la mujer objeto y su reiteración en la publicidad”, en *Discurso y sociedad*, p. 153- 169.

(7) Tubert, S., (2008).” Maternidad “definición del *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.

BIBLIOGRAFIA

- Boria, A., (2004). "Identidad y subjetividad: Aproximaciones." En *Discurso social y construcción de identidades*. Centro de Estudios Avanzados de Univ. Nac. de Córdoba.
- Braidotti, R., (2004). *Feminismo, deferencia sexual y subjetividad nómada*. España: Gedisa.
- Buttler, J., (2006). *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós.
- Chaer, S. y Santero, S., (Comp.). (2007). *Las palabras tienen sexo*. Buenos Aires: Artemisa comunicaciones.
- Dalmaso, M. (2004): "Construcción/reconstrucción/Identidades." En *Discurso social y construcción de identidades*. Centro de Estudios Avanzados de Univ. Nac. de Córdoba.
- De Toro, A.: *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'*. Iberoamerikanisches Forschungsseminar Leipzig Universität Leipzig.
- Gamba, B. et. al. (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Herrero C. *La teoría del estereotipo aplicada a un campo de la fraseología*. Universidad de Castilla. La Mancha .<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/teoreste.html>.
- Larramendy, A. (2004)."El lenguaje es una cirugía plástica" en *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Pewny, C., (2007). "Perfomance Theory as a Queer /Feminist Critique of Violence." *Rev de Estudios Sociales*, N° 28 Dic. Bogotá, p. 96-103.
- Žizek, S., (1994). *¿Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.

**LA ESCRITURA TEATRAL.
UNA PARTITURA DE SUEÑOS**

(Relato de una experiencia) (1)

Margarita Garrido

Quiero leer aquello que
sin embargo no está escrito.
(Blanchot, 1992, p. 183) (2)

En el intento de atender a algunas de las demandas ante las problemáticas que movilizan al II Congreso Latinoamericano de Comprensión Lectora, organizado por el Consejo Provincial de Educación de Neuquén, en septiembre de 2009, consideramos que podrían resultar oportunas las reflexiones sobre *Lectura y Tecnología* publicadas por la Biblioteca Nacional (2007) (3). Entrevistados sobre las importantes mutaciones en las prácticas de lectura y escritura figuran Roger Chartier, Ricardo Piglia, Noé Jitrik, José Pablo Feinmann, Mempo Giardinelli, entre otros. De sus opiniones rescatamos que nunca se han publicado tantos libros como ahora, formando parte de la “cultura impresa”. Sin embargo, pensando en el diálogo entre la “cultura impresa” y la actual “cultura digital” –dicen- habría que priorizar lo siguiente: 1.- desarrollar políticas que permitan la lectura del texto a partir de todas sus formas impresas, incluyendo la digital. 2.- desarrollar políticas que permitan las formas múltiples de escritura y de publicación del texto. Y agregan que la movilidad de los textos, las políticas de autoría, el rol de las bibliotecas y el análisis de los períodos culturales a partir de la materialidad de sus modos de producción llevan a plantear el desafío de la simultaneidad entre los distintos medios expresivos. (2007, p. 10) (4)

Con estos criterios nos atrevemos a socializar una forma de escritura en el eje que anuda Teatro y Tecnología en relación con un medio de comunicación como la Radio. Se trata de una propuesta del Grupo de Teatro (*Theatron*) de la Fac. de Humanidades de la UNCo y Radio Universidad-Calf. En este ejercicio de reescritura para una puesta en escena radial tomamos como fuente un texto de la dramaturgia de Neuquén, escrito y estrenado en el 2005, por Victoria Martínez.

Oculto o no tanto tras una escritura autobiográfica, Victoria Martínez viene explorando el surco poético teatral desde que la vida la puso en crisis en 1983. Desde entonces, de la mano de Mauricio Czertok, Darío Altomaro y Víctor Mayol, pudo desandar los caminos en su

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

particular trayectoria teatral. *Sobrevivir* la encuentra junto a la rueca, hilando historias de mujeres en el Teatro Municipal de Zapala (1984). *Pasaje a una muerte soñada* la hace partícipe de la creación colectiva que se genera en una canción, *Construcción*, de Chico Buarque (1985-86). *Con pena y sin gloria* la emociona en Piedra del Águila (1989). *Operación recuerdo* la moviliza junto a Cristina López tras los fantasmas que bregan por el patrimonio histórico de Plottier (1991). Y en su última propuesta dramática, Victoria Martínez enhebra danza y palabras en *Sueño con redes* (2005), escrita como “un desafío”.

Precisamente respecto de la versión radial de *Sueño con redes*, emitida el 6 de mayo de 2009, socializamos esta particular experiencia estético-expresiva, desarrollada con el desafío de enfrentarnos a la palabra, a la palabra poética, como nos anticipa Victoria Martínez en *Soledario*. (5)

Me enfrento a las palabras/ las filtro, las sopeso, las separo,/ las uno en ramo/ luego, las deshojo/
hasta que el ojo prístino del alma/ elija, a pura ciencia de sentidos,/ cuál hablará por mí,/ dirá de mí/
lo que no he descubierto todavía.

Podría ser que escribir fuera retirarse de la escritura misma desplegando el sentido hasta alcanzar el no sentido. Podría ser que en el lenguaje el escritor sumerge y deshace su propia subjetividad. Si esto fuera así, rechazando la categoría de autor como origen, propietario y soberano del lenguaje –concepción derivada del sujeto cartesiano– podríamos partir de la noción de “sujeto en proceso”, de “sujeto de la escritura” cuya constitución sólo se percibe en el acto de escribir (Jara, 2008, p. 42) (6). En tal sentido, resistiendo contra el logocentrismo, nos atrevemos a enhebrar teatro y tecnología en el desarrollo de esta experiencia que pretende colaborar con el texto de partida poniéndolo en marcha en un proceso de producción de tres etapas. En primer lugar, la adaptación del “hipotexto” al “hipertexto” (Genette, 1989, p. 14) (7). En segundo lugar, la etapa de actuación con el texto encarnado en los/as integrantes del elenco, hasta llegar a la grabación. Finalmente, la etapa de edición que requirió su reescritura desde un procesador de texto sonoro.

En la adaptación de *Sueño con redes* se ejecutó un repertorio de procedimientos que convirtieron el hipotexto en un hipertexto radial de aproximadamente 9 minutos. Recordando que la obra fue puesta en escena, por la misma Victoria Martínez, con dos actrices y un solo personaje (8), en nuestra propuesta quedó traducida en las voces de ocho integrantes del elenco. Este procedimiento de “adición”; en particular, de “amplificación”, a manera de voces de la conciencia de un personaje central, nos llevó a la elección de una estética cercana al expresionismo. (Finzi, 2003, p. 105-106) (9)

Por otro lado, el espacio alógico del hipotexto poético estimuló a la búsqueda de un punto de apoyo en el nivel discursivo y semántico. El primer verso de la obra colaboró en la construcción de la partitura escénica a partir de “Un interrogante me columpia”. Iniciamos,

entonces, nuestro viaje hacia el enigma y pronto encontramos una pregunta: “¿Quién es el hombre?” Desandando los seis poemas que componen la trama, y sin procurar orden alguno sino más bien promoviendo el caos, nuestra mirada quedó atrapada por ciertas palabras: “locura”, “orden”, “desafío”, “misterio”, “encrucijada.” Al estallido del sentido articulado por el entretejido de este campo lexical se acopló enseguida la pregunta inicial, “¿Quién es el hombre?”, y de inmediato se consolidó un esquema conceptual básico -Enigma-Respuesta.

Desde estos dos roles actanciales, el lugar del actante Enigma se potenció con otro actante que propusimos como ayudante, con su reiteración imperativa: “teje” “teje” “resiste”. Por último imaginamos otro actante, enunciador desde un otro plano de la realidad, por su tono mágico-profético. De modo que tras la pluralidad de voces coordinadas desde un esquema actancial básico se fue construyendo una partitura espiralada y polifónica.

A esta configuración discursiva del hipertexto le sobrevino la segunda etapa: la actuación. Era momento de encarnar las palabras, y, al pasarlas por el cuerpo, el mapa fantasmático corporal del grupo comenzó a desenmascararse en el juego. Se plasmaron imágenes, sonidos, palabras, réplicas. Un canto de mujer. Despliegue de pájaros. Una pareja. La pregunta. Múltiples respuestas. Anuncio de crisis. Clima de encrucijada. Propuesta de resistencia. Sin embargo, a la hora de llegar al montaje de las escenas, con el dinamismo de la improvisación, el texto entró en el caos de microsecuencias que finalmente terminaron grabadas en forma aislada, cabos sueltos de una red que había que tejer.

Y tras la grabación, llegó la edición, es decir, la etapa de elaboración de la reescritura final del texto sonoro. Fue entonces cuando advertimos que el material grabado parecía denunciar nuestro atrevimiento por extender al máximo el período de juego. Al liberar las potencialidades del actor, al cuestionar la concepción informativa y comunicativa del lenguaje, se hizo necesario una nueva escritura, por lo que el hipertexto inicial se convirtió, a su vez, en hipotexto de otro hipertexto, esta vez, auditivo. En este proceso iniciado en el hipotexto de *Sueño con redes* y que hace transitar el pasaje del sentido de la vista tras la lectura de un texto en formato papel, al pasaje por el sentido del oído a partir de voces en la escena radial, se fue conformando una escritura palimpséstica. Tal escritura palimpséstica denunciaba las migrantes huellas del continuo proceso de producción de reescrituras hasta llegar a una textualidad de resolución tecnológica.

“Las innovaciones tecnológicas contemporáneas modifican la relación entre lo posible y lo pensable”, afirma Noé Jitrik aunque aclara que la tecnología se extralimita; como si se pudiera formular: “la tecnología existe, todo es posible”. Y advierte que una mutación que no reconoce fronteras, procesada bajo el signo de una imaginación ilimitada, sirve a los intereses corporativos transnacionales que trastocan las sensibilidades del presente (2007, p. 60-68) (10). Polemiza con esta opinión, la reflexión de José Pablo Feinmann en una entrevista sobre

Heidegger y la técnica. ¿El tecnocapitalismo ha olvidado el ser? No, más bien, no es que lo haya “olvidado” sino que “jamás pensó en el Ser”. Sostiene, entonces, que entre nosotros, desde la periferia del saber, desde la periferia de la política, “la gente se muere de hambre no por exceso de técnica sino por carencia de ella.” (2007, p. 68-75) (11)

En fin, en este dilema filosófico sobre la tecnología, no podemos dejar de pensar en el lugar social de la cultura electrónica contemporánea. Sabemos que la poesía, la literatura, el teatro no necesitó de la tecnología para llegar decorosos hasta nuestros días, sin embargo, en nuestra experiencia por el teatro poético de *Sueño con redes*, la tecnología contribuyó a articular las relaciones entre la dramaturgia de autor, la dramaturgia de actor y la dramaturgia de dirección.

Precisamente desde la dramaturgia de dirección, recordamos el uso del concepto de “montaje” desde una estética que inicialmente planteaba la discontinuidad del discurso como procedimiento para hacer del escenario un lugar demostrativo de los contextos histórico-sociales, a la manera de Vsiévolod Meyerhold, Erwin Piscator y Serguéi Eisenstein (*El acorazado Potemkín*, 1925). Ya en la década del '20 del siglo pasado, estos directores teatrales señalaron la dialéctica existente entre los objetos de reivindicación política y sus producciones, especialmente mediante el empleo de un amplio arsenal tecnológico (Hormigón, 2001) (12). En *Sueño con redes* reconocemos que la integración de la tecnología sólo contribuyó a explotar las posibilidades del hipotexto a partir de una escritura pentagramática que da transparencia a una serie de elementos expresivos que aportan al placer del texto, particularmente del “texto de goce”, ese texto que expresa el placer en pedazos, la lengua en pedazos, la cultura en pedazos para dejar en pedazos la noción de sujeto cartesiano. (Barthes, 1987, p. 20-21) (13)

En fin, experimentando una forma de escritura que lleva las marcas de condiciones de producción que van de una textualidad impresa a una textualidad electrónica, nos preguntamos si acaso en el espacio áulico no hay motivación suficiente para la elaboración de textos que permitan desplegar las capacidades estético-expresivas de los estudiantes. En un mundo que parece atentar contra la constitución del sujeto, y atendiendo a los hechos estéticos y a los rasgos liberadores del hecho técnico, praxis política puede resultar una experiencia estética dialógica entre Teatro y Tecnología.

NOTAS

- 1.-Este relato de experiencia de reescritura teatral fue presentado en el II Congreso latinoamericano de comprensión lectora, Consejo provincial de educación, Neuquén, 2009.
- 2.-Blanchot, M., (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- 3.-A.A.V.V. (2007). *La Biblioteca. Lectura y Tecnología*, Biblioteca Nacional de la República Argentina. Buenos Aires.
- 4.-A.A.V.V. (2007). “Roger Chartier: Hay una tendencia a transformar todos los textos en bancos de datos,” en *La Biblioteca (...) op. cit.*

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

- 5.-Martínez, V., (2008). *Soledario*. Neuquén: Talleres gráficos de imprenta de Plottier. http://www.patagonia.com.ar/neuquen/artistas/esc_victoriarmartinezcobral.php.
- 6.-Jara, S., (2008). "Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna. Sobre lo impensado del sujeto y el lenguaje", en Piña, C., (Ed.) Buenos Aires: Biblos.
- 7.-Hipertextualidad es la relación que une a un texto anterior (hipotexto) con otro posterior en el que se injerta de modo que no llega a ser un comentario (hipotexto). Tales categorías de relaciones transtextuales, son definidas por Genette a partir de la semiótica de Julia Kristeva. Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- 8.-*Sueño con redes* fue estrenada en Plottier, en el Sepete, el 26/03/2005, bajo la dirección de Victoria Martínez quien asimismo actuó junto a Verónica Moyano. Ese mismo año, se puso en escena también en la UNCo (aulas del Rectorado) y en el Encuentro Interprovincial de Teatro Comunitario organizado por el Grupo *Tren ten*. Y en el 2006, Victoria actuó junto a Ana Solenzi (en reemplazo de V. Moyano), con la dirección de Enrique "Menduco" Araujo, con música exclusiva en vivo, de "Cano" Becerra (flauta dulce) y "Menduco" Araujo (guitarra y cajón).
- 9.-Finzi, A., (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario (...)*. Córdoba: El apuntador.
- 10.-Jitrik, J., (2007). "Naturaleza, humanidad y cultura", en AA.VV. *Biblioteca, op. cit.*
- 11.-Feinmann, J. P., (2007). "Heidegger y la técnica", en AA.VV. *Biblioteca, op. cit.*
- 12.-Hormigón, J. A., (2001). "Máquina y puesta en escena", en *Revista Teatro Celcit 17-18*.
- 13.-Barthes, R., (1987). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collage de France*. México: Siglo Veintiuno.

LA ESCRITURA DEL GUIÑOL DE GERARDO PENNINI

Mariela Alejandra Piedrabuena

Lo que nos sostiene en la inquietud y en el oficio de escribir es la certidumbre de que en la página queda algo que no ha sido dicho. (1)

El gran guiñol de Gerardo Pennini es una pieza teatral escrita en el año 1981 aproximadamente, en la provincia de San Luis y representada en el año 1985 en el I Encuentro de Teatro Provincial, en la ciudad de Centenario, provincia de Neuquén. Es la tercera obra del dramaturgo oriundo de Buenos Aires e interpretada por el grupo teatral *Itinerante* que recién comenzaba a dar sus primeros pasos.

Fue concebida en el contexto histórico-político-social de los años 80, casi al final de una época nefasta en nuestro país que dejó su impronta en las vidas y producciones de artistas ciudadanos argentinos en general.

La inestabilidad de la vida, la imposibilidad de comunicar y expresarse sin evadir la censura obligada sumado a una atmósfera social en la que el terror estaba instalado de la mano de las desapariciones de personas y la complicidad de unos pocos, pero, sobre todo, una estructura mental y social herméticas constituyen en gran parte el marco de producción de *El gran guiñol* y extienden su campo dentro de las grandes problemáticas de la condición humana.

En relación al título de la obra, es significativo desde el comienzo la mención al teatro de guiñol pero utilizando un aumentativo que funciona como modelo universal al modo de los nombres de los personajes expresionistas.

Es sabido que en la historia del teatro y en particular, en los antecedentes españoles que pueden registrarse en torno al teatro guiñolesco, la elección del uso de peles, muñecos de trapo, marionetas y fantoches como recurso escénico es variadísimo. En algunos casos el comportamiento de éstos consiste generalmente en abandonarse, quedar expuestos en escena o participar limitándose a mover los brazos con aplomo. En otras piezas, sin embargo, desempeñan una función primordial. Son muñecos que asumen el lugar central del personaje-actor planteando una actuación comprometida, súbita o ridícula. En especial, son utilizados a la hora de dar a conocer los signos de una vida huidiza, hueca (pero no por ello carente de

significado) que, al decir de Zamora Vicente, (1974) pueden ser vistas como: “vidas acosadas por la brutalidad de un azar cualquiera”.

Otros autores, como Claudel (2) sostienen que: “la marioneta es una palabra que actúa y en eso reside su esencialidad, en el mimo verdadero de la palabra humana viva, tanto más viva en cuanto está confrontada con la máquina”. También Kleist, (1978) ve al teatro de marionetas en cuanto representa todas las propiedades referidas al cuerpo humano como un reflejo automatizado del hombre. (3)

Entre los autores teatrales de la tradición que han utilizado muñecos para retratar a sus personajes figura Don Ramón del Valle Inclán, con *Luces de Bohemia*, y *Los cuernos de don Friolera*, entre algunas de sus piezas.

Alfonso Reyes, publicó en la revista *España*, el 10 de Junio de 1920, (unos días antes de la aparición de la primera entrega de *Luces*, un artículo donde comenta la opinión de Valle Inclán al respecto:

Hay veces en que la seriedad de la vida, en que la fatalidad es superior al que la padece. Cuando el sujeto es un fantoche ridículo, el choque manifiesto entre su inferioridad y la nobleza del dolor que pesa sobre él, produce un género literario grotesco.

Este género al que alude Valle Inclán es el que inaugura por esos años, en España, una nueva estética: el esperpento.

El esperpento resulta del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos farsantes”. (4)

Con este trabajo, intentaremos abordar la construcción del esperpento en *El gran guiñol* en lo que hace a procedimientos que configuran el marco comprendido dentro de esta estética. Por ello focalizaremos el análisis en el personaje principal y en los procedimientos que pertenecen al género esperpéntico, de manera de acercarnos a una lectura posible de la visión de la condición humana representada en la pieza teatral.

El trabajo es deudor de la relación entre la Semiótica y el teatro, sobre todo del análisis teórico propuesto por Fernando de Toro (5) quien se ocupa exhaustivamente en sus trabajos, de la vinculación texto/ideología. Este autor, considera el texto como portador de múltiples signos y estructuras, ya sean sociales, ideológicas, institucionales, etc. Desde este punto de vista se proponen distintos niveles de relación entre el texto y el nivel contextual. (6)

Por nuestra parte, hemos elegido centrarnos metodológicamente en el ideotexto, es decir, en ver cómo se produce ideología en la obra, tomando en cuenta que muchas veces, los silencios son reveladores a pesar de la ausencia explícita de ideotextos. (7)

En *El gran guiñol* el bicho colorado es un muñeco que desciende incluso hasta el último escalón de la naturaleza, el de los insectos, y dentro de esta clase –más determinada aún- la de los “chupadores”.

Se define por medio de un rasgo más que significativo: su invisibilidad. El protagonista confiesa desde el comienzo ser un comodín que puede rellenar cualquier obra sin resaltar demasiado. Es un personaje secundario, en sus palabras: un bicho “insignificante” que pasa inadvertido ya que nadie lo recuerda. Debido a su condición puede aparecer en otras obras fácilmente.

En medio de la escena su monólogo consiste en comunicar el proceso de metamorfosis que intenta vivir, es decir, la experiencia de convertirse a la vida humana y olvidar su condición original. Sin embargo, este proyecto fracasa.

Observamos que, desde el principio la realidad representada se ha sometido al desorden y a la degradación ya que el conjunto de signos que supone la conformación del personaje-muñeco implica desde sus inicios una desvalorización y pérdida de las características humanas acentuando sus rasgos mecánicos y la pérdida de la libertad. (8)

Con la obra se instala la problemática existencial de los personajes-marionetas que desplazan el lugar tradicional del personaje-héroe en el teatro. Como veremos luego, de esta manera, la escritura del guiñol se vuelve tesis que denuncia la cosificación humana imperante

Retomando lo dicho anteriormente, la elección de este tipo de personajes no es casual y a la “muñequización” (a), podemos agregarle otros elementos y procedimientos que van conformando la estética del esperpento: “la animalización” (b) como técnica de caricaturización está en consonancia también con la deshumanización de los personajes. Su uso nos remite a rastrear su antecedente en la deformación plástica de los *Disparates* de Goya y al estilo denominado “grotesco” que implica, en principio, una combinación de lo vejatorio y lo ridículo resolviéndose en un tipo de “extrañamiento” perceptual.

Siguiendo a Pavis, P. (1980), lo “grotesco” puede ser definido como: “lo que es cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño”. La deformación en la tradición grotesca, cuyo antecedente es el Goya de los *Disparates*, implica una combinación de lo vejatorio y lo ridículo que se resuelve en “extrañamiento”.

Lo grotesco en principio puede ser definido como:

(...) lo que es cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño (...) Al igual que la distanciación, lo grotesco no es un simple efecto de estilo, sino que compromete toda comprensión del espectáculo (...) La bestialidad de la naturaleza humana y la humanidad de los animales provocan un cuestionamiento de los valores tradicionales del hombre. (9)

Para hacer posible este “extrañamiento” es necesario entonces, incorporar otro procedimiento que proponga (c) “la idea de mezcla y difuminación de cualquier límite”, tanto en el tratamiento del tiempo como en las creencias con las que el bicho colorado emprende su experiencia. Este nos relata, que en el pasado los límites estaban claros, se podía distinguir entonces a las personas: los “malísimos vestidos con uniformes de malos” de los otros. En

cambio, en el presente “no todo es lo que parece”. En su exposición, la vida como las categorías para interpretarla, aparecen distorsionadas, como reflejo deformado en el espejo del presente. Este hecho, abre progresivamente un “espacio de profundo desencanto y una zona de crítica.” (d)

Hacia la mitad de la obra, el bicho colorado cambia de alocutario, se dirige al payaso: “te conozco mucho” le dice, y se pregunta por qué razón su amigo se obstina en recibir golpes que se vuelven ridículos en cada aparición rutinaria, en el empeño de mantenerse a fuerza de contorsiones y tumbos. Su amigo está condenado ahora a luchar contra el olvido. La comicidad, con el paso del tiempo se ha vuelto una caricatura, una mueca amarga “que no es risa ni llanto”. La carcajada: símbolo del payaso se torna en el presente amargo una excusa para “echar afuera el mal aliento del alma”.

A partir de aquí “el enmascaramiento de la identidad” (e) es el elemento dominante. El bicho se dirige a las marionetas colgadas para diferenciarse de ellas: “Uds. tan patipuestas, siempre colgadas allí, a la vista del público, heroicas y triunfales”. Él es otra cosa, aprendió a salir al paso de los directores y a sobrevivir en la inestabilidad. Dice: “Es como ir caminando en la cuerda floja de uno mismo, cambiando los caparzones”. En su recorrido se enfrenta con su propia vulnerabilidad, con errores y obstáculos que le hacen correr riesgos como el de “entrar en reparaciones” lugar del cual, no se vuelve.

Sin embargo, olvidando que él también es una marioneta juega e intenta ser humano. Creyendo poseer vida propia, comienza a desmaquillarse. El payaso será su interlocutor inmediato, como lo apunta la indicación autoral a la animación del muñeco para que funcione como contrapunto del diálogo de las acciones. Su compañero lo ayuda a quitarse el vestuario de bicho colorado y forma con él escenas cotidianas de pareja. Mientras tanto, el bicho comienza el relato de la anécdota detallando las acciones que emprende en su aventura humana: “Un día quise aprovechar los piolines cortados y la puerta abierta (...)”

Otro procedimiento que cruza el texto es la “ironía” (f). El protagonista nos cuenta que volviéndose un hombre:

No quería escuchar informativos ni el pronóstico del tiempo, hubiese querido subirme a una calesita, pero me dijeron que era solo para niños. Quise llenar la mesa de poesías, escribir en servilletas, pero me dijeron que era sólo para los poetas, enterré semillas en las macetas, pero se había cortado el agua (...) y espere (...) hasta que se secaron las plantitas.

La ironía resulta del efecto que produce los intentos fallidos del bicho colorado por ser un humano. Las tareas: escribir poesía, plantar una semilla, jugar en la calesita, vivir el amor de una pareja, una a una fracasarán pero no sólo para el bicho sino también serán proyectos clausurados para los hombres. En su experiencia advierte el dolor, el frío, la incomunicación humana y esto lo llevará a meterse en la caja-baúl ante los intentos fallidos de rescate por parte del payaso. Es este planteo de la dimensión humana, lo que se cuestiona aunque no

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

explícitamente. Se trata de un procedimiento irónico (10) en el que cobra dimensión lo “contextual” cuyos componentes interaccionales y paraverbales tienen mucha fuerza” Booth, W. (1986) (11) señala:

Al leer cualquier ironía que valga la pena tener en cuenta, leemos la vida misma, y al abordarla nos basamos en nuestras relaciones con los demás. Leemos personajes y valores, hacemos referencia a nuestras más profundas convicciones.

Lo que el bicho colorado no puede realizar, tampoco parece ser muy fácil para los hombres. La realidad de las situaciones provoca el resultado frustrante, la situación es grotesca ya que cualquier expresión feliz se rellena de amargura. El bicho es un desheredado que pierde las ilusiones, se autoexilia al comprender su naturaleza. Finalmente confiesa no tener estómago porque ni siquiera es un insecto, sólo es un muñeco más.

Por último, debemos tener en cuenta para la escritura esperpéntica de *El gran guiñol*, los objetos que integran el espacio escénico (g).

Si consideramos con Ubersfeld, A. (1981) que el espacio dramático en cuanto abstracción propuesta “comprende no sólo los signos de la representación sino toda la especialidad virtual del texto” (12), el espejo puesto en el tocador de muñecos escenificaría metafóricamente la relación con el otro en cuanto reflejo de la identidad propia y la diferenciación del protagonista con las marionetas colgadas. En cuanto a estas, son representativas de “tipos” sociales como: el cura, el soldado, el maestro, es decir que plantean aspectos normativos de cualquier sociedad: la religión, la educación y la fuerza.

Otros elementos significativos son “el gran reloj blanco” como signo universal del tiempo y la caja-baúl, signo metonímico del último encierro, el de la muerte. De esta manera, reuniendo los objetos podemos comprender entonces que la elección de los elementos determina y extiende el espacio dramático subjetivo hacia la interioridad del protagonista a la vez que universaliza su significado hacia toda la condición humana.

CONCLUSIONES

Si bien es cierto que, de modo similar a lo que sucede en *Luces*, la obra se concentra en la metamorfosis de la imagen del protagonista bajo el peso de las circunstancias y el reajuste de valores que se ve obligado a hacer; en *El gran guiñol* se procede a la inversa que en *Luces*. Será el contexto inadecuado el que ha procedido a reemplazar al hombre por una marioneta-bicho; a un payaso-bufón condenado a un destino y a un trabajo forzado que torna la risa en una mueca ridícula. Una vida que se vuelve un libreto que actuar.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

A pesar de que el personaje es una marioneta, busca romper sus determinismos y se opone al destino. Asume la indiferencia y la incompreensión social tanto en él como en el payaso, pero no se resigna.

El papel “heroico” de conquistar una autenticidad y dignidad le aparece vedado por el titiritero, amo y señor de sus hilos y destino. Finalmente, el bicho frustrado su empeño, asume su condena y clausura sus posibilidades al encerrarse dentro de la caja-baúl (la muerte) confirmando así la cosificación resultante del contexto y de su propia condición de títere. En su anécdota se encuentra con una realidad que no puede superar: la incomunicación entre las personas y el dolor como herencia humana.

Así, el esperpento se construye como una animalización grotesca que se extiende a la condición humana inserta en la historia. En esta estética la vida es representada a través de un “espejo cóncavo” deformante y confusa que muestra al mundo como un gran teatro en el que hay un titiritero que maneja los hilos de esas marionetas.

En suma, *El gran guiñol* exhibe una vida en permanente tensión. Presenta el reverso de un orden humano clausurado y en ruinas donde las imágenes más bellas se vuelven absurdas y degradadas que de otro modo no podrían haber sido denunciadas.

NOTAS

- 1.- Pavese, C., (1942). *El arte de escribir*.
- 2.- Claudel, “L ‘Ours et la lune”, citado por Ubersfeld, A., (1981). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Colección teatrología, dirigida por Osvaldo Pelletieri, (2002). Buenos Aires: Galerna, p. 70.
- 3.- Kleist, arquitecto y escenógrafo de la escuela alemana de la *Bauhaus*. aborda la problemática del hombre y la máquina en: *Le theatre de marionnettes*, citado por Ubersfeld, A., *op. cit.*
- 4.- Zamora, V., [1974]. *La realidad esperpéntica: aproximación a las luces de bohemia*. Madrid: Gredos. 1984, p. 158-159.
- 5.- De Toro, F., (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Frankfurt.-Madrid.
Ver el componente ideológico en el texto, en este caso, el teatral, supone considerar los instrumentos y procedimientos específicos para su construcción que integran a su vez una determinada estética de acuerdo a sus rasgos comunes de construcción. Comenta: “No solamente los contenidos del texto son ideológicos sino también la forma misma, puesto que la ideología pre-existente se articula de cierta forma, proporcionando al texto estructuras que son incorporadas como ideotextos en el texto.” (p. 29-30)
- 6.- Entre algunas características del teatro latinoamericano, como la representación como simulación y la intertextualidad, De Toro, (1990), en *Semiótica y teatro latinoamericano*, señala la apropiación y recuperación del pasado como memoria pero no para presentarlo como hecho dado y concluido sino para cuestionarlo, para re-pensarlo, para re-interpretarlo. Enfatiza que el teatro, luego de los 60 “(...) toma conciencia de que la historia no es algo concreto sino una forma de textualización, de ordenar los acontecimientos y transformarlos en hechos significativos (...) no se trata de negar que el mundo material existe, sino más bien, que este está siempre mediado por el discurso. Lo que caracteriza la escritura post moderna con respecto a la historicidad y realidad es la indecibilidad y practicidad (En “La historia como constructo”).
- 7.- En su estudio “La referencialidad especular del discurso en el teatro de Griselda Gambaro” de *Intersecciones*, sostiene que “es precisamente este no- dicho lo que provoca, contradictoriamente el acto de semiosis (...) el sentido, la comprensión y aprehensión del discurso no viene determinado por lo que se dice, por lo que se manifiesta en y por el discurso, sino por lo que no se dice y permanece oculto, fenomenológicamente en el acto del lenguaje.” (p. 139-140)
En la propuesta de De Toro, la decodificación discursiva puede ser realizada en un plano doble. Por un lado, un componente interno al discurso mismo, al interior del texto donde se delimita una zona de

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

indeterminación o ambigüedad que resulta a partir de lo no dicho o ausente en el texto y cuya producción de sentido depende de las “competencias teatrales” del receptor.

Por otro lado, un componente externo al texto donde se vinculan elementos del espacio y tiempo epocal. Es en este sentido que vemos que los aspectos sociales que aborda aquí la obra seleccionada muestra elementos exteriores del ideotexto como: el encierro, la identidad, la invisibilidad, la opresión, la desconfianza, el miedo y la frustración a partir de la experiencia subjetiva que comunica el protagonista en su monólogo.

8.- En un apartado de su trabajo, Villegas, J., (2005), destaca el uso de muñecos y del clown dentro de los aspectos circenses que se incorporan al teatro, sobretodo a partir de la experiencia con el *Odin Teatret*.

9.- En este sentido, Pavis, P., (1980), en *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós. sostiene que “en el mundo actual, caracterizado por su deformación, es decir, por su falta de identidad y armonía, lo grotesco renuncia a dar una imagen armoniosa de la sociedad: reproduce *miméticamente* el caos, al mismo tiempo que ofrece una imagen reelaborada de este.” (p. 247)

10.- Para Maingueneau, D. y Charaudeau, P., (2005), la ironía traspasa el ámbito que tradicionalmente le da la Retórica al considerarla sólo un *tropo*. Al respecto, Pavis, P., (*op. cit.*) esclarece que “La ironía dramática es un principio estructural y siempre está vinculado a la “situación”. Es experimentada por el espectador cuando percibe los elementos de la intriga que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa. La ironía dramática siempre permanece oculta, a diversos niveles perceptible para el espectador (y para el autor).” (p. 279)

11.- Booth, W., (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, p. 78.

12.- Ubersfeld, A., *op. cit.*, p. 48.

BIBLIOGRAFÍA

Charaudeau, P. y Maingueneau, D., (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.

Marchese, A. y Farradellas, J., (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Schlemmer, O., (1978). *Theâtre et abstraction*, Lausana: L' age d' homme.

Valle Inclán, R., [1920]. *Luces de Bohemia*, Bs. As.: Losada. 1968.

Villegas, J., (2005). *Historia multicultural del teatro*. Buenos Aires: Galerna.

Zamora, V., [1974]. *La realidad esperpéntica: aproximación a las luces de Bohemia*. Madrid: Gredos. 1984.

EL HOMBRE Y LOS ESPEJOS REVOLUCIONARIOS
LA HORA (A SOLAS CON TODOS)

Mirta Sangregorio (1)

Yo asediaré el 'eso no me concierne' con mi
angustia
y quebraré el sueño ajeno con fuegos de
artificio
horribles, indecentes
con fusilamientos incontables caeré sobre la
indiferencia
de los que pasan
hasta que empiecen a preguntar, a preguntarse (...)

(Griselda Gambaro. *Información para extranjeros*)

El teatro, como los diferentes campos socio-culturales que se enmarcan en una política de resistencia originada por el accionar político-económico de un país, hace que los medios de representación artística se generen dentro de un medio social con participación restringida en medios de sometimiento, por lo que hace que todo hombre se cruce con la necesidad de encontrarse frente a un espejo y buscar la imagen que no refleja su pensamiento político-social.

En el sur, un lugar de bardas, viento, aguas de ríos, valles, más precisamente en la Norpatagonia argentina, Neuquén, un autor, Horacio García. Su prolífica producción teatral cuenta con obras como:

Los despojados, 2002.

Pobre diablo, 2004.

Hasta la semilla, 2006.

Adaptación de *Las voces de Penélope*, de Ipse Pascual. 2006.

El hombre circular, 2007.

La hora (A solas con todos), 2008.

Last fast dinner, 2008.

Las ausentes, 2009.

Adaptación para Alicia Fernández Rego, *La edad de la ciruela* de Arístides Vargas, 2009.

EL AUTOR

Entre mate y mate, Horacio García confiesa:

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Nunca se me dio por escribir teatro, unos amigos que tenían un grupo de tango me piden hacer un hilo conductor al tango, a darle algo de mímica. (García, 13/06/2009)

Ahí surge un primer esbozo de *Pobre diablo*, junto con los tangos y algunas letras cambiadas para que quepan en la narración:

Lo que voy contando es la caída del ángel Lucifer y su transformación en Satanás, cómo fue despojado de su nombre, de su dignidad, de su honor, de todas las cosas que poseía por defender lo humano, una especie de Prometeo cristiano: un ángel que quería que el hombre comiera del fruto del árbol de la sabiduría. Si iba a ser perfecto a imagen y semejanza de dios ¿por qué no darle sabiduría también? El derrotero del diablo es que dios lo castiga dándole corazón y lo manda a la tierra. (Entrevista a García, 13/06/2009)

En la aventura de escribir, el autor tuvo compañía:

Luego me largué solito con un par de obras, una a pedido de Alejandro Finzi, que se llama *Hasta la semilla*, que habla de los viejitos, de cómo nos deshacemos de los viejitos, que también tienen esperanzas, tienen sueños, tienen ganas de hacer cosas. Basada en un cuento (...) de desaparecidos que fueron recopilados, la edición es del 2003/04. (García, 13/06/2009)

Comienza en ese momento la construcción del “giro político” en su dramaturgia. Sus amigos coinciden en su formación e inspiración:

Alejandro Cabrera me dice “tengo un pirata, una bailadora de flamenco, una gitana y un coleccionista de vientos y no sé qué hacer con ellos.” Dejame que los domo de alguna manera y nos divertimos mucho. Más que buscar la parte literaria era divertirnos entre amigos. Se llamó *Los despojados*. Fue más lúdico que pretencioso. Casi simultáneo con *Pobre diablo* y ahí terminó de cerrarme la dramaturgia sin dejar de lado la narración, la poesía. Los textos dramáticos tienen mucho de síntesis o de símbolo, porque no me puedo despojar de toda la parte poética y mi intención es recuperar la parte poética en el texto teatral. (García, 13/06/2009)

En su vida el arte tiene un lugar central, en todo sentido, y a partir de las herramientas más nobles:

La plástica me gusta mucho, siempre que sean elementos naturales: madera, piedra. Empecé sacando punta a un palo, y esa punta tomó forma de cabeza (...) si ya hice la cabeza le hago el cuello, (...) si hice el cuello le hago el torso y así salió la primera de todas, una mujer desnuda con las manos cruzadas sobre el sexo y la pinté de negro. Me quedo mirando y digo, esta es Gea. Le faltaba algo, le puse una piedra, caracoles, para armar la Gea. (García, 13/06/2009)

En cuanto a su relación con la academia sostiene:

Mi relación con la gente de teatro surge en la facultad, cuando cursamos vimos las tragedias griegas. Eurípides es alguien que me pegó mucho y luego cuando curse las literaturas europeas con Alejandro Finzi, que hizo bastante hincapié con la parte de teatro. Y a partir de ahí comencé a leer obras de teatro. Me preguntaron si me animaba a escribir obras de teatro. Quería empezar letras, aprender, que me enseñaran a ver una obra de arte, adquirir conocimiento, conocer gente, mi intención nunca fue terminar la carrera. La Universidad me dio las herramientas para entender a los autores y entender múltiples capas del texto. (García, 13/06/2009)

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

En su obra *El hombre circular*, habla de Jesús, que también es muy ambiguo. El tratamiento de Jesús es muy trillado. Lo tomó porque consideraba que es una deuda pendiente: Dios o lo que esté por encima de nosotros es una obsesión, por lo tanto lo trató obsesivamente. Y a esas obsesiones las canalizó con el hombre circular o con poesía que:

(...) habla de Dios o de Cristo que a veces nos peleamos o nos amigamos y me siento mucho más libre. Porque a Pedro, a Juan los visto del personaje que yo quiero y no hay nadie que me lo pueda refutar. Puede venir algún religioso, decirme, pero no, en la Biblia dice tal cosa, está bien, pero es la Biblia, pero digo esto, no me quiero poner a la misma altura que la Biblia. (García, 13/06/2009)

Las ausentes, 2009, su última obra, es un homenaje a un hombre muy querido, Luis Alberto Spinetta, a quién le debe el estar con la poesía.

Tomo un tema: Ana No Duerme, para presentar la trata de blancas, para ser prostituida en distintos lugares del país. Es básicamente un monólogo, hay una actriz que contradictoriamente dialoga con un perchero y ese perchero se va vistiendo de acuerdo como pasa el tiempo, y dialoga con un espejo que es su conciencia y hay un baúl que es su memoria.- que cada vez que atraviesa el espejo cambia la situación. Un día me instale un fin de semana en el convento de las carmelitas y en un día la escribí, Tan hecha la asumía que no tenía más que sentarme a escribirla. No me quedaba otra excusa, y aparte, ya duele. (García, 13/06/2009)

LA HORA

A partir de la obra de un dramaturgo podemos observar los giros estéticos que Jacques Derrida define como “giros políticos”. En su relato podemos hallar historias, memorias, que nos invitan a sentir e imaginar, pero también nos imponen una posición político-ideológica con la cual podemos coincidir o no en el juego de la creación ficcional. Horacio García nos dice:

Hay algunos personajes de la historia que siempre me parecieron interesantes, no sólo por lo que significaron sino también porque son paradigmáticos, por la ambigüedad de ser humanos. A mi me llama mucho la atención ver la ambigüedad en la gente. Esto de decir una cosa hoy y decir otra cosa mañana, por ahí la gente dice que sos un veleta, porque decís una cosa hoy y luego decís una cosa mañana y yo lo veo como un crecimiento, porque nunca el mismo hombre baja al mismo río (...) Creo que de alguna manera el día nos cambia y no podemos ser iguales a ayer. (García, 05/07/2009)

La Hora (a solas con todos) es una obra que surge a la dramaturgia en el año 2008. Nos dice su autor:

La idea me viene dando vueltas en la cabeza desde hace mucho tiempo. Hay algunos personajes de la historia que siempre me parecieron interesantes, no sólo por lo que significaron, sino también porque son paradigmáticos, por la ambigüedad de ser humanos. (García, 05/07/2009)

Según Federico Irázabal (2004), el “teatro político” es justamente eso:

Pensar el teatro es pensar la relación que se produce entre la obra y el mundo, el mundo y el artista (...) Esa imagen producida por el Teatro Político entrará inevitablemente en un juego dialéctico con los otros discursos. (2)

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

El autor, H. G., señala como un personaje paradigmático, al Che:

Tomé al Che como hombre, como personaje 'que hace' y lo enfrenté, o mejor dicho, tomé al mito del Che. Y lo enfrenté con el tipo que necesitaba al Che, con esa otra ambigüedad real, el campesino muerto de hambre que por necesidad prostituye a su familia y se convierte en soldado por un pedazo de pan y es aquel que justamente espera al Che para que lo liberte, sin embargo, debe participar de su cacería. Entonces ahí hay otra ambigüedad y me gustó jugar con eso. (García, 05/07/2009) (3)

En la magia del teatro todo está por construirse. ¿Qué lleva a un autor a detener su mirada en una foto... una foto del Che, tirado en una mesa con los ojos abiertos custodiado por un soldado?

Me acordé de la foto un día, buscando una imagen del Che para tallar, apareció la imagen con los ojos abiertos y un soldadito. Y ahí me pregunté: ¿Si este soldadito es el que mandaron a cuidar el cadáver hasta que vienen a sacar la foto, qué hubiese pasado en esa obra? ¿Qué hubiese dicho, no? ¿Se hubiese quedado quieto? ¿Se hubiese bancado las ganas de acogerlo por no llegar antes? ¿Hubiese llorado? (García, 05/07/2009)

En ese diálogo monologado, por el campesino con el Che, se entrecruza la pobreza, la humillación. En su diálogo ficcional establece una relación cuasi de amistad con el muerto. A él le expone sus angustias, problemas y sueños.

Esa imagen es la del "otro", la de ese campesino que, voluntaria o involuntariamente, es arrastrado por los hechos al momento más crítico de la historia latinoamericana.

Federico Irazábal (2004) sostiene:

El espectador que decodifica un texto como político obtiene y produce un saber nuevo a partir del texto. Este saber tendría a su vez un alcance social y no individual, de modo tal que modifica al sujeto y éste a su vez al mundo. Se trata entonces de un saber modificador que opera sobre los valores, la moral, la política entendida como arte de gobierno, la ideología, etc. (4)

Afirma el autor, H. G., en relación a su obra:

En la obra, *La Hora*, el que se miró más profundamente en el espejo es el campesino. Si bien hay cosas a favor en la obra del Che, una cosa en contra, es lo que le critico, es que no se miró lo suficiente en el espejo, para darse cuenta de (...) algunas otras cosas. El campesino sabe muy bien lo que está haciendo, a pesar de que en la obra trato de no mostrar eso, (...) para que el silencio diga. El campesino es el personaje más fuerte, porque se da cuenta, porque no tiene salida, es en definitiva una tragedia. Tome el camino que tome, va a ser siempre lo mismo, estando a favor o en contra del Che, va a ser siempre la misma historia. Si hubiese una revolución en Bolivia, como hubiera querido el Che, le hubieran repartido la tierra y quizás le tocaba el mismo salitral que le dio el europeo. Así que (...) no sé, o por ahí como digo, en alguna parte dice: al hombre la libertad le pesa, hay que hacerse cargo, duele y cómo (...) Entonces, la idea es ¿estamos de acuerdo en querer la libertad y hacernos cargo después? Es una pregunta que dejo ahí planteada. Comparto lo que decía Arlt: 'La palabra tiene que ser un cross en la mandíbula.' (García, 05/07/2009)

Lejos de ser un panfleto revolucionario el texto es un llamado a la reflexión acerca del mundo campesino, sus miedos y sus historias. *A solas con todos* es un llamado a la alteridad, a realizar un análisis más comprometido de la realidad latinoamericana.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

NOTAS

- 1.-Esta ponencia forma parte de un proyecto de investigación y otro de extensión llevado a cabo en la Universidad Nacional del Comahue, con el título de *Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*. La ponencia fue presentada en las III Jornadas de historia regional, Zapala 28 y 29 de Octubre 2009. ISBN 978-987-24715-2-1.
- 2.-Irazábal, F., (2004). *El giro político. Una Introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)* Buenos Aires: Biblos.
- 3.-Irazábal, F., (2004), *op. cit.*
- 4.-Irazábal, F. (2004). *op. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

- De Grandis, R., (2006). *Reciclaje cultural y memoria revolucionaria. La práctica polémica de José Pablo Feinman*. Buenos Aires: Biblos.
- Proaño Gómez, L., (2007). “Lo político en el teatro latinoamericano contemporáneo”, en *Revista Picadero* N° 20 –INT- Septiembre/Diciembre.

EL REVOLTIJO
IMÁGENES DE UN DRAMATURGO AUSTRAL

Marisol Torres (1)

Lo inescrito,
endurecido en lenguaje,
pone un cielo
al descubierto.
(Paul CELAM.
La rosa de nadie)

Hay olvidos que son usados o que son usables para ciertos fines. Con otras palabras ‘usos del olvido’ sugiere que olvidar (algo) puede no ser un mero no-recordar (lo), que puede convenirnos olvidar (algo) o puede que a otros convenga que olvidemos (algo)... Olvido, recuerdo, conveniencia, perjuicio... Es posible, entonces, usar el olvido. Pero ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Para qué? ¿Por qué? (2)

De esta manera Eduardo Rabossi (1998) reflexiona acerca de Identidad, Memoria y Olvido. Desde el interior de nuestra provincia, Horacio Arévalo, nos expresa a través de su *Revoltijo* las mismas dudas, las mismas luchas, una búsqueda de identidad intertextual poniendo en tensión la literatura clásica con la vida cotidiana y nuestra historia reciente.

Horacio Arévalo dramaturgo neuquino, que vivió en la ciudad de San Martín de los Andes, lugar en que desarrolló una fértil producción artística, como dramaturgo y actor. Realizó numerosas adaptaciones para teatro entre las que se encuentran las referidas a Radioteatro, en Radio “Nacional” de San Martín de los Andes, entre las que aún se guardan en el recuerdo, se encuentra la adaptación de *Barranca abajo* y su participación como actor en *Los mirasoles* y *Papá querido*.

Arévalo, como actor, no dudó en subirse a los *Aeroplanos* de Carlos Gorostiza en el Teatro San José de la ciudad de San Martín de los Andes, **escribió(es una adaptación Diario de un loco?????)**, dirigió y actuó *Diario de un Loco* y *Por la alegría*. Su primera obra como dramaturgo, recuerda hoy su amigo Rodolfo fue *Esa manito*. En este desafío de “habitar” el teatro realizó presentaciones en diferentes ciudades del sur neuquino y en la ciudad de Bariloche en la provincia de Río Negro.

El revoltijo, obra que no ocupa, presenta al protagonista ya entrado en años describiendo a partir de un monólogo participativo con referencias a William Shakespeare, al libro *Nunca Más* y a Eduardo Galeano, historias de dolor, sufrimiento y memoria.

Podemos definir la obra como de “teatro político”, según Lola Proaño Gómez (2007) es aquel que “se transmite mediante la creación de un clima social y/o escénico, mediante

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

procedimientos y técnicas muy variadas y particulares que, sumadas al elemento visual y conectadas con el contexto, producen vacíos, presencias y ausencias o silencios, frente a los cuales el espectador se pregunta por el significado sin encontrar, muchas veces, una respuesta fácil.” (3) En la obra el protagonista “Juan” surge del público intentando convalidarles pan y vino, como dignidad esencial de la vocación histórica del actor.

El comienzo del monólogo nos presenta a “Juan”, el crítico, el comprometido, el pueblo:

¿Por qué hay luz acá y ustedes están a oscuras? Es decir que ustedes ven pero no se los ve a ustedes (...) Me gustaba más en las asambleas que hacíamos en la ruta. Ahí nos veíamos todos (...) Éramos todos iguales. Si, nos veíamos todos. (s/f) (4)

En clara referencia a la historia reciente de nuestra provincia, cuna de los primeros piquetes y asambleas participativas. Las operaciones estéticas según Derrida son operaciones políticas. Y si la historia no es más que versiones de hechos, vale la pena preguntarse de qué manera el teatro construye sus propios puentes con aquellos relatos, individuales y colectivos, que conforman la memoria. Irizábal (2004) resalta:

La reconstrucción de la historia, en realidad, la construcción de un relato. Nada se reconstruye en el arte. El trabajo sobre la forma es pura construcción. Pero esa labor, minuciosa, esforzada y creadora, alimenta las ideas, las creencias y los valores que componen el imaginario social (...) Los fragmentos culturales significativos de nuestro universo simbólico nacen de cortes y señales que en buena medida provienen del campo del arte. (5)

Es así que Arévalo nos presenta su protagonista, guardián de la memoria reciente y dolorosa del país, del compromiso obrero y crítico político.

Lo político emerge frente a la impostura de la política, entendida esta última como la lucha interesada de los individuos, su acción en la polis dentro de un sistema de normas instituidas. Son justamente estas normas las que se ponen en juicio en escenas que descubren los vacíos del sistema, su lógica falaz y su falta de sentido frente a la vida humana o el absurdo de la administración política. (Proaño Gómez, 2007) (6)

Afirma Juan:

Se mueren de hambre cincuenta pibes por día aquí en el país y la gente debe estar dudando igual que el príncipe a ver qué hace. En Córdoba, los pibes de la calle. Una banda de pibes vive en las cloacas (...) una bolsa de pegamento (...) (7)

Así la lucha del dramaturgo en el campo social, como señala Irizábal (2004) “El espectador que decodifica un texto como político obtiene y produce un saber nuevo a partir del texto. Este saber tendría a su vez un alcance social y no individual, de modo tal que modifica al sujeto y éste a su vez al mundo. Se trata entonces de un saber modificador que opera sobre los valores, la moral, la política entendida como arte de gobierno, la ideología, etcétera.” (8) Su referencia a la infancia desprotegida, a la adolescencia como “dolescencia”, como abandono,

como futuro incierto. Su referencia a “el actor” proyecta en este personaje la idea de memoria y justicia.

También debemos señalar su referencia permanente al príncipe, Hamlet en ese continuo debate político entre el bien y el mal. Realidad, teatralidad e imaginación se amalgaman para conformar la representación teatral con un determinado contenido político e histórico.

Yo creo que si el príncipe viviera no dudaría tanto con lo que pasa. Nosotros, cómo te podría decir, somos de dudar y, a lo mejor es porque somos así, pero el príncipe no seguiría dudando. Porque eso sería al principio de la obra, pero después los amasijo a todos. Te lo juro, el actor me lo contó. La duda. Esta cuestión la estuve discutiendo con algunos compadres que se la saben lunga y me decían que el Che hablaba del factor subjetivo, pero yo no sé que mierda quiere decir eso. (9)

Siguiendo a Foucault, la subjetividad de los sujetos ha ido cambiando y ello se debe a que dicha subjetividad se encuentra íntimamente relacionada al contexto socio histórico en el cual se vive, mostrándonos a su vez, a los sujetos como sujetos sujetos. Allí reside nuestra duda, en esa “sujeción” social, política, que envuelve el relato que se encuentra minado de contenido político e histórico. La enunciación política, en este caso es radicalmente dramática, considerando al público como catalizador, delimitador, destinatario e intérprete del sentido político del drama.

Así decide limar las cuerdas más profundas y dolorosas de nuestra historia:

Voy a dar mis iniciales: C. G. F. Soy argentina. Casada. Me secuestraron en la puerta de mi lugar de trabajo. Me llevaron con los ojos vendados y me amarraron a una cama. Luego procedieron a interrogarme cinco hombres. Obtienen la dirección de mis suegros y deciden ir allí. Cuando volvieron estaban furiosos. Me atan, igual que a un estaqueado. Vuelven a interrogarme con peores tratos y con amenazas de que habían traído prisionero a mi hijo de dos años. (...) Luego procedieron a introducirme en la vagina lo que después supe que era un palo de la policía. (10)

Nicolás Casullo (2001) en su texto *Fragmentos de memorias, la transmisión cancelada* (11); señala:

La muerte masificada es miedo de la memoria a perderse en un mundo irrecobable. La muerte, que significa a la vida, que la abarca y la dispone, ahora sólo la mata. Ahora sólo se habla a sí misma ¿cuál relato para esa maldición? ¿Dónde quedó la vida, su “transmisión” no sólo biológica, sino de sus imágenes? ¿Dónde la historia que ordena narrativamente lo que no pudo seguir siendo presencia? (12)

Consideramos que Arévalo logra resolver el problema del relato incorporándolo a partir de los recortes que obtiene del Diario del Juicio. Allí el protagonista le “da” la voz a los “desaparecidos” que “aparecen” en un relato logrado “neutro”, no busca la emoción sino el “desapego”, ya no es un juego de palabras sino de imágenes que el espectador consigue lograr por el mismo impacto de la palabra.

De eso se trata. ¿De eso se trata? Transmisión (...) Reponer en la palabra, su palabra corporal de la muerte-vida que tenaza el tema eso que se alucina y a la vez se necesita: transmisión de un pasado. (13)

Así continua:

Soy M. de M. Fui secuestrada y trasladada en camioneta. Me dejaron en una pieza y, como sentí terror comencé, a gritar. Para que me callara, mis captores me metieron en un tanque de agua. Después me ataron de pies y manos con cables y me pasaron corriente eléctrica. Tuve convulsiones. Me desnudaron y me violaron. Me paseaban desnuda por la galería. En ese entonces, lo único que quería, era morirme. Ya no me importaba nada. Durante un tiempo no podía tocar el tema. Lo que me habían hecho. Sentía mucha vergüenza. Mi marido fue dándose cuenta porque empecé a tener delirios. Tenía temor de ir a un psiquiatra. Ahora empecé un tratamiento y puedo decirlo. (14)

El autor coloca la denuncia en un lugar central. Casi aséptico, inexpresivo pero sumamente motivados y movilizador de los recuerdos, de la memoria, de la identidad de un pueblo.

Me llamo Antonia Miño Retamozo. Los castigos no terminaban nunca. Todo estaba organizado científicamente, desde los castigos hasta la comida. A la mañana traían mate cocido sin azúcar. De vez en cuando, un trocito de pan duro que nos tiraban por la cabeza y, a tientas, -teníamos los ojos vendados-, nos desesperábamos buscándolo. La comida no tenía carne ni gusto alguno. Muy salaba, a veces. Sin sal, otras. Un día traían polenta, otro, fideos y al siguiente garbanzos en un bol de plástico. Cada presa debía comer un bocado y pasar al de al lado, y así hasta el final. Si alcanzaba y sobraba, volvía de nuevo.

En voz de Elvira Matorell (2001), en *Recuerdos del presente: memoria e identidad*, es la nueva generación que bucea hacia atrás, para armar con restos, con trozos de relatos, con prendas, con imágenes, cada historia individual que comienza a escribir la historia colectiva. (15)

A mí me contaron que muchas obras de teatro de este coso, Chespir, tienen asesinos. Con todos se hace justicia. Con el marido de esa mina que planeó todo, con uno que se llamaba Ricardo pero no sé el apellido, con el que amasijó al padre del príncipe que primero dudaba. Con todos se hacía justicia. Claro, vos podes decirme que era teatro. En la vida es otra cosa. ¿Las leyes de punto final, de obediencia debida, el indulto, el perdón a los asesinos de treinta mil desaparecidos, fue justicia? (16)

Julio Cejas (2006) refiere:

Hoy el tremendo desafío del teatro, en una sociedad donde el simulacro se ha institucionalizado, es desmitificar la idea del teatro como reducto de la ficción, es apartarse de la idea de construcción de un teatro político adecuado a las leyes del mercado, alimentar a un sector de espectadores que demandan cierto tipo de teatro de denuncia. (17)

Los testimonios rompieron el silencio sobre el que navega la amnesia. Lo real, entonces, es entendido como pura construcción, pero que en su proceso mismo de producción es conectada con la política y su hermano el poder. Arévalo, desde San Martín de los Andes, ciudad paradisíaca sirve de marco a un nuevo tipo de denuncia, aquella que une el presente y pasado, un pasado doloroso, triste, cuyas voces acalladas pero puestas en escena y un presente cruel, rebelde pero lleno de esperanza.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Y desde allí que, nos dice este teatro, el pasado y el presente, el sujeto y su discurso, la verdad y la mentira, son construcciones producidas desde la zona hegemónica, pero donde el “otro” sigue siendo pensable y posible. (18)

Es para nosotros “pensable y posible” la justicia cuando el contexto cambia, cuando la gente asume, cuando la memoria estalla...

NOTAS

- 1.-Esta ponencia forma parte de un proyecto de investigación y otro de extensión llevado a cabo en la Universidad Nacional del Comahue, con el título de *Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*. La ponencia fue presentada en las III Jornadas de historia regional, Zapala, 28 y 29 de Octubre 2009. ISBN 978-987-24715-2-1.
- 2.-Yesushalmi et al. (1998). *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 3.-Proaño Gómez, L. (2007). “Lo político en el teatro latinoamericano contemporáneo”, en *Revista EL Picadero*, INT, Sep.-Dic., N° 20.
- 4.-Arévalo, H., *El Revoltijo*.
- 5.-Irazábal, F., (2004). *El giro político. Una Introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- 6.-Proaño Gómez, L., *op. cit.*
- 7.-Arévalo, *op. cit.*
- 8.-Irazábal, F., *op. cit.*
- 9.-Arévalo, *op. cit.*
- 10.-*Ibidem*.
- 11.-Guelerman (Comp) (2001). *Memorias en presente*. Buenos Aires: Norma.
- 12.-*Ibidem*.
- 13.-*Ibidem*.
- 14.-Arévalo, *op. cit.*
- 15.-Guelerman, *op. cit.*
- 16.-Arévalo, *op. cit.*
- 17.-Cejás, J., (2006). “Buscando los orígenes de lo que NO desaparece”, en *Revista El picadero*, INT, enero-abril, N° 16.
- 18.-Calveiro, P., (2001). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.

**ALGUNAS NOTAS SOBRE EL VIAJE
EN *TABLÓN DE ESTRELLAS* DE ALEJANDRO FINZI**

Dardo Néstor Tkaczek

El presente trabajo tiene como objetivo explorar en una especie de vuelo nocturno y sin radares algunas notas sobre la temática del viaje en cuatro obras de Alejandro Finzi agrupadas bajo el título de *Tablón de estrellas*, recientemente publicado por Colihue. (1)

Las obras reunidas tienen entre sí una gran distancia temporal, ya que entre *Aguirre, el Marañón o La leyenda de El Dorado* y *Primavera, 1928* median dieciocho años. Si bien es cierto que hablar sobre obras al parecer tan distantes en el tiempo, con espacios y personajes tan diferentes, puede parecer forzado encontrar ciertas constantes; nada de eso ocurre con estas cuatro piezas de Finzi, ya que además del hilo conductor del viaje es posible encontrar entre las obras toda una serie de vasos comunicantes entre sí y que dan una idea de algunos perfiles inalterados y calificadores de la dramaturgia del autor.

Una nota antes de entrar de lleno a nuestro tema. El texto dramático en Finzi tiene una importancia central, no sólo es un texto que propone permanentes desafíos para la puesta en escena, sino que el texto mismo revela una preocupación central por el lenguaje y que adquiere en distintas partes de la obra una dimensión netamente poética; así lo ha visto la crítica en diversos trabajos como los de Ferrari (2004), Bustos Fernández (2004), y Caputo (2009). Y esto se refuerza con las propias palabras del autor en varias entrevistas (2). Además hay un uso particular de las didascalias, cada vez más independientes y partícipes del juego que establece con el lector.

El tema del viaje puede resultar sintetizador en un trabajo que por su mismo objeto de estudio es de por sí muy complejo y excede largamente una ponencia. Es este tema el que también nos permitirá rozar esas notas recurrentes y caracterizadoras del teatro de Finzi.

Inmiscuirnos en la problemática del viaje en la literatura es adentrarnos en un terreno inabarcable y de lejana tradición. El viaje es uno de los temas más frecuentados por la literatura de todos los tiempos (3). Aquí simplemente mencionaremos algunas conceptualizaciones sobre el viaje, útiles para nuestro propósito.

Según la RAE, entre las muchas acepciones de viaje podemos encontrar:

a) “Traslado que se hace de una parte a otra por aire, agua o tierra”. Aquí ya tenemos una característica central del viaje que es el movimiento, esto es el desplazamiento del sujeto del viaje desde un punto de partida hasta un punto de llegada.

b) “Camino por donde se hace”. Viaje también es el trayecto y depende muchas veces de la forma del trayecto como podemos caracterizarlo: rectilíneo, circular, laberíntico, etc. El viaje también es el paisaje por donde se transita, el espacio que influye de diferentes maneras en el ojo que lo mira.

c) “Ida a cualquier parte, aunque no sea jornada, especialmente cuando se lleva una carga”. Lo peor de viajar, suele decir un famoso escritor de libros de viajes, es que debe llevarse uno mismo a cuestas. Nos interesa trabajar la noción de “carga” desde un punto de vista, si se quiere, psicológico y no material.

Ahora bien, estas tres nociones de viaje se condensan en el *homo viator* con todas las resonancias del tópico. Es el sujeto itinerante que viaja con un propósito, ese viaje implica un trayecto que suele tener como nota distintiva la novedad, y este sujeto lleva una “carga” (interés, ambición, poder, etc.) generalmente unida al propósito. Todo esto da como resultado una transformación interna que hace que el sujeto que parte no sea el mismo que el sujeto que llega a su destino. Estas metamorfosis también se dan en el plano externo y están vinculadas a las vicisitudes del viaje, del tiempo, del clima, etc. (4).

El viaje también es transformación del espacio—gracias al viajero—en espacio nuevo. El que viaja, lleva de por sí la novedad en su mochila, aquello que no estaba, lo otro que irrumpe en la existencia y constituye una experiencia nueva. Todo viajero en la vivencia de un viaje se transforma, hay una metamorfosis que roza lo existencial, la esencia misma del individuo.

Denise Delprat en el prólogo al libro marca también como hilo conductor de los cuatro textos el tema del viaje:

Las cuatro piezas forman, también, cuatro islas dentro de la isla-continente, con correspondencias entre ellas, viajes en el espacio y el tiempo en el recinto cerrado de América. (Delprat, 2009: 9)

Viajan los personajes de *Aguirre, el Marañón* por el Orinoco, viajan por la Línea Sur rionegrina los dos matrimonios de la alta burguesía porteña de *Camino de cornisa*; viajan Lindbergh y Saint-Exupéry por el aire, viaja María Clara por el mar y el río San Lorenzo en *Primavera, 1928*, y viajan Jeremías y Crescencio, la pulga Magallanes y el bicho Blake con proa a Ushuaia en *Voto y madrugada*.

El tema del viaje está unido también a la construcción de un espacio, y en este caso es interesante señalar algunas digresiones sobre el espacio que importan para nuestro análisis. Si tenemos que caracterizar desde lo morfológico-semántico la constitución del espacio en estas obras, podemos decir que hay dos grandes vías que operan de manera simultánea. Siguiendo a Janusz Slawinski (1989:10) podemos enunciarlas como: 1) el plano de la *descripción*, 2) el plano del *escenario*.

El primer plano refiere a la descripción lisa y llana que se comunica generalmente por oraciones descriptivas. No es el plano más utilizado por Finzi, aparece sobre todo en *Aguirre*, en las demás obras se menciona fugazmente en las didascalias y a veces, en alguna mención de los personajes.

El segundo plano, el escenario, determina (diferencia, separa, clasifica) el territorio en que se extiende la red de personajes y además “constituye un conjunto de localizaciones —de los acontecimientos fabulares, escenas y situaciones en que participan los personajes” (Slawinski: 13).

El papel de las categorías espaciales consiste aquí en que a un personaje dado se le atribuye cierto repertorio de territorios en los que puede aparecer —en equiparación u oposición a los repertorios de lugares propios de otros personajes. Tales territorios están ligados más o menos obligatoriamente a determinados atributos y funciones de los personajes. Por ejemplo, el carácter, la pertenencia social, las aspiraciones, etc. Esto se ve claramente en *Aguirre (...)* y *Camino*, en ambas se marca el extrañamiento de los personajes que provienen de “otro espacio” que evidencia los contrastes. Además el espacio aparece como vertebrador de la historia, de allí el papel central del motivo del viaje en las obras. (5)

Para un acercamiento más detallado vamos a examinar las cuatro obras teniendo en cuenta los tres elementos ya caracterizados que integran el viaje, es decir los viajeros, el trayecto y sus “cargas”.

Aguirre; el Marañón y Camino de cornisa tienen como tema central el viaje mismo, el desplazamiento de los personajes por un paisaje determinado, con un propósito concreto que es la ambición ya sea por hallar la ciudad del oro o bien por el dinero que resultará de los negocios inmobiliarios.

Hay muchos elementos en común en ambas obras, uno de ellos, creemos, es central, y es el sujeto que viaja, un sujeto especial que podemos caracterizar como “explorador”.

El viajero-explorador en este caso está movilizado por el interés y vive el viaje como una aventura, ya que hay un desconocimiento importante del trayecto y no mide los riesgos. Tanto Aguirre y sus marañones como Enrique y Eduardo desconocen el itinerario, pero tienen en claro sus objetivos, la ciudad de El Dorado y Bariloche respectivamente. Por eso a estos viajeros se les hace imprescindible contar con un mapa. Y es el mapa el que denuncia la no pertenencia de estos viajeros al lugar, su extrañamiento.

Las cartas geográficas son esenciales en los exploradores. Poseerlas da poder.

Aguirre: (...) Ursúa, el arcón. Abrilo. Hay que estudiar los mapas.
Hernando: No, gobernador. ¡Los mapas se quedan allí! (82)

Por eso Ursúa las guarda bajo llave y cuando Aguirre rompe de una patada el arcón, Ursúa se abalanza sobre Aguirre sabiendo que pierde mucho más que un mapa y le dice: “¡Dame, son

míos! ¡Son las cartas de navegación, es la brújula!” (83). El desaliento de los soldados en medio de la selva se patentiza cuando se ve que Ursúa está perdido, que sus cartas están comidas por la humedad y los gusanos.

Aguirre lo mata también porque ha dejado de ser el depositario de los mapas y del rumbo, ya no tiene poder y no hay derrotero que seguir. La empresa vuelve a cobrar sentido para Aguirre cuando acorralado por la sublevación en la Isla Margarita, da —gracias a Juanco— con un pergamino, un mapa que supuestamente lo llevará a El Dorado. “Aguirre: Esta es la ruta. Este es el camino, el único. ¡¡¡Vamos, marañones, la conquista es para nosotros!!!” (114) Esa carta provoca el deseo febril de volver, esa carta provoca las disputas de los últimos soldados de Aguirre, esa carta se diluye al final de la obra en medio del paisaje teñido de sangre. Poseer la carta también es una maldición, descifrarla implica la muerte.

En *Camino de cornisa*, el viaje significa ni más ni menos que adentrarse en territorio desconocido en el que conviven dos mundos en conflicto ancestral y que repercute en los personajes. Es constante la mención en la obra de los mapas, de nombrar los pueblos, la topografía, la necesidad de ir siguiendo el recorrido que los acercará a Bariloche.

Eduardo: ¡No, si nosotros, te digo, che, estamos abriendo camino!: 102 son hasta Valcheta. Ahí qué tenemos: Buenos Aires, Bahía Blanca, Viedma, Valcheta, ¡llevamos 1391 (...)! (18-19)

Y ya sabemos que portar un mapa significa ser un intruso, la cartografía muestra la no pertenencia.

El concepto de explorador está unido al concepto de poder que está implícito por el hecho de pertenecer a las metrópolis. Enrique y Eduardo no sólo pertenecen a la alta burguesía porteña sino también y desde la mirada de Finzi a la cultura hegemónica que ignora (con una carga de desprecio) lo diferente, lo que no sirve a sus propósitos.

Prendados de su ambición y de sus negocios van Enrique y Eduardo:

Enrique: ¡Yo me llamo Enrique (...)! ¡Me voy a llenar de plata en Bariloche (...)!
Eduardo: ¡Yo soy Eduardo (...)! ¡Y tengo unos negocitos pendientes (...)! (28)

Es Ana, quien constantemente critica e ironiza ese juego de señoritos dados a la aventura. “Ah, los negocios (...) ¡y para eso hay que hacer de exploradores, justo nosotros (...)! (19) y más adelante “Estos, y su sentido de la orientación. Díganme, exploradores (...)” (21) y luego ante el paso del tren hacia Bariloche “¡Adiós, adiós! Un saludo de los exploradores y sus esposas (...)” (22)

Lo importante para ellos es llegar, no importa el trayecto, toda su energía está puesta en el final del camino, no en el camino mismo.- El paisaje es un obstáculo para estos exploradores que harán lo mismo que hicieron los generales de la campaña del desierto “Cuando la conquista terminó, volvieron a Buenos Aires y se olvidaron de la Patagonia (...)” (43)

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

El viejo soldado Sebastián pone de manifiesto un límite, una cornisa en el que adentra “(...) de aquí para allá el país; de aquí para allá, todo lo que se extiende, eso es, todavía, tierra de nadie, y aquí adonde ustedes han llegado comienza un destino y el otro, ¡lo que es y lo que no es!” (37). No es caprichoso que este encuentro se realice justo frente al borde de un gran precipicio.

En *Aguirre* todos están cegados por su propio interés y no reparan que es un límite el espacio, es lo otro y en su magnificencia pone a prueba a los exploradores y finalmente los derrotará. “La selva respira, en una multiplicidad de sonidos ásperos y acuciantes” (115). Es un organismo viviente que acecha a sus enemigos. En *Camino*, Pihuchén, la serpiente emplumada, es símbolo de otro espacio que resiste la invasión.

Son las mujeres en estas dos obras las que advierten sobre las inconveniencias de estas aventuras como lo hemos observado en Ana; ellas patentizan el contraste entre lo que se dejó y el viaje, así para Ana es un viaje a un mundo exótico, está deslumbrada con Valcheta: “Un descubrimiento, una revelación, te diría; y el almacén, qué te puedo decir, un cuadro de esos que últimamente están trayendo de Italia (...)” (18); pero también repara en lo que ha dejado (...)

Ah, Buenos Aires, qué lejos que te quedaste; a esta hora deben ser las siete de la tarde, aquí, claro, nadie sabe la hora; pero, en Buenos Aires, yo, mi querida, estaría preguntándome: ¿vamos al Bucking's, en Olivos, eh? (20).

Doña Inés, la mujer de Ursúa, también añora los elegantes salones de Lima y la miseria actual.

¿Las noches iluminadas como esta, con el balcón abierto para que llegue la brisa del Callao? En el salón, ah, en el salón del Marqués de Tiernas y Berdejo, con toda esa mesa puesta y aquellas copas enrojecidas. (...) (88)

Hay dos mujeres cuya sensibilidad es especial; por un lado Isabel, que percibe claramente que se ha entrado en un mundo desconocido, un mundo mágico que castiga a los intrusos. “¡Escóndanse (...) Pihuchén... escóndanse (...)!” (34) Es la única que puede vislumbrar lo que se avecina. Algo similar sucede con la hija de Aguirre, Elvira, que escucha los cantos de las Amazonas y quiere unirse a ellas: “Adiós, padre. Dejo tu expedición. Ella es; ella, la que me esperaba. Soy la elegida, me han reconocido (...)” (125). Ambas son quizás el único puente que puede unir esos dos mundos.

Aguirre diluido su poder en el fracaso de la expedición, cobra nuevos bríos al apoderarse del fuerte de la isla. Y desde allí desafía hasta al mismo Felipe II, un poder efímero que se planta ante ese mundo selvático impulsado por la ambición y la locura. Aguirre termina mal, como terminan mal esos remedos de exploradores en *Camino de cornisa*. Parece ser que los poderes se invierten ante determinados lugares, paisajes y culturas. Es que en ambas obras el espacio, el lugar del encuentro es un lugar de conflicto.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

En cuanto al trayecto, en *Aguirre* tenemos un viaje laberíntico, con cierta circularidad, que responde también a la compleja personalidad del personaje; en cambio en *Camino* el viaje es lineal. Ambos son sin retorno.

Los viajeros y viajeras en *Primavera, 1928* y *Voto y madrugada* son muy diferentes. En ambos se plantea no tanto un derrotero sino un lugar de encuentro. El aeropuerto en *Primavera* y el paredón en *Voto*. Esos lugares de encuentro también señalan un límite.

En *Primavera*, María Clara viaja impulsada por el amor y ese viaje es en realidad una metamorfosis, “contemplamos” en plena lectura cómo un lobo marino deviene en una maestra patagónica. Pero el viaje, con su poder de transformación prodigioso opera sobre la interioridad misma de María Clara, y hace que el objeto de su viaje, la figura del amado, quede desplazada; viajar modifica sus sentimientos y ahora sólo tiene ojos para el mecánico Michel y no para Saint-Exupéry.

Viajeros son también, ya por trabajo, ya por aventura los dos aviadores Charles Lindbergh y Antoine de Saint-Exupéry. Ambos relatan peripecias de sus viajes. El aeropuerto es un territorio indeciso entre la tierra y el aire, partir y llegar, viajar o no viajar, etc.

Hay un viaje que el aviador francés no llega a destino, es el que hace para encontrarse con María Clara en San Antonio Oeste, ese viaje fallido y la espera de la maestra patagónica, motiva el viaje de María Clara. Incómodo el aviador da explicaciones: “María Clara, (...) yo (...) aquella vez (...) lo que ocurrió (...) es (...) que tuve tormenta, (...) si todo hubiese sido normal a la madrugada habría aterrizado (...)” (67), pero ella lo ignora. El viaje trunco y el viaje proteico son los resortes de la acción de *Primavera*.

En *Voto* el viaje cierra la obra, es un viaje por agua; los personajes terminan embarcados rumbo al sur, a apuntalar la utopía. Es un viaje a la solidaridad, a la búsqueda de justicia. Es un viaje que tiene mucho de simbólico, más allá del propósito concreto de ir a apoyar una huelga.

El paredón, ya lo decíamos, es un lugar de encuentro de los viajeros. El paredón marca una división que va más allá de lo físico, es ideológica, por un lado los candidatos y la política y por otro Jeremías y Crescencio y su propósito de boicotear unas elecciones que sólo buscan engañar a la gente.

Los personajes llegan a las afueras de esa gran ciudad luego de viajar mucho, viajan por necesidad, por trabajo. Jeremías ha recorrido toda la Patagonia; Crescencio y Blake vienen del Amazonas, de las minas en las que los trabajadores son explotados; los dos nos hablan del desastre ecológico, “herbicida a mansalva para asesinar al Amazonas” (137); en el sur hasta el sol está empetrolado.

Sabemos que el tema del viaje en estas dos obras merece un mayor espacio que el que le hemos otorgado, pero no queremos salirnos de las pautas dadas por la organización de este Congreso.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Los viajes desnudan en los personajes aquellas cargas que traían y que son modificadas en virtud del trayecto y de los fines de cada viaje. Hay una frase de Pascal que dice “...toda desgracia de los hombres procede de una sola cosa, que no saben permanecer en reposo en una habitación”. Afortunadamente los personajes de Finzi no permanecen nunca en una habitación. Felices los desgraciados y felices los lectores.

NOTAS

- 1.-Alejandro Finzi. (2009) *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue. En adelante todas las notas sobre las cuatro obras del autor se citarán por esta edición con los números de página entre paréntesis.
- 2.-En algunas entrevistas Finzi sostiene la ligazón entre lo poético y lo teatral. Así: “Mi trabajo dramaturgico, se realiza convencido de que la ficción es la imposibilidad de decir lo real, pero que es el ensayo constante por decirlo. En ese dominio está la palabra poética”, en la entrevista de Gabriela Halac, (2003) *Revista Picadero*, n° 8. Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires, p. 32. Algo similar sostiene en la entrevista de Jorge L. Caputo para el libro que analizamos: “Creo que nunca dejé de escribir poesía”. p. 190
- 3.-“Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿qué otra cosa se puede narrar?”, sostiene Ricardo Piglia.
- 4.-Debo algunas nociones que se despliegan en este trabajo al artículo de Javier del Prado, (1996) “Apuntes para una poética existencial del viaje literario” en *Revista de Filología Francesa*, N° 9. Universidad Complutense de Madrid. p. 1-16.
- 5.-Los alcances de este trabajo dejan fuera un análisis detallado del espacio textual en estas obras de Finzi. Es sumamente interesante estudiar algunos procedimientos utilizados para la creación del espacio en el texto dramaturgico.

BIBLIOGRAFÍA

- Caputo, J. L., (2009). “El teatro, zona liminal: apuntes sobre la poética de Alejandro Finzi” en Finzi, Alejandro. *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue. p. 163-179.
- Delprat, D., (2009). “Prólogo” a *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue. p. 9-13.
- Ferrari, D., (2004). “El nuevo teatro de las provincias: Alejandro Finzi”, ponencia presentada en el XIII Congreso Internacional de teatro Iberoamericano y argentino. Buenos Aires, Getea, agosto.
- Finzi, A., (2009). *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue.
-, (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Halac, G., (2003). “Dialogar con Alejandro Finzi en ‘ningún lugar’”, en *Revista picadero* N° 8. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro. p. 32.
- Pavis, P., (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Trad. y Comp. Gloria María Martínez. Santiago. Lom Ediciones.
- Prado, J. del, (1996). “Apuntes para una poética existencial del viaje literario”, en *Revista de Filología Francesa*, N° 9. Universidad Complutense de Madrid. p. 1-16.
- Slawinski, J., (1989). *El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*. Trad. por Desiderio Navarro. La Habana. p. 1-17.

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS
MARTÍN BRESLER DE A. FINZI (1)

Margarita Garrido

Lo que busco está sobre la otra orilla del río.
Es por esto que me ocupo de canoas.
(Barba, 1992, p. 219) (2)

¿Cuál es el precio por el pasaje? Difícil de costear pues por siglos se ha mantenido la denuncia de las fronteras que separan la teoría y la práctica en el campo de la investigación teatral. En el intento de acortar la distancia entre los modelos analíticos y las teorías empíricas de la producción, recientes líneas de investigación consideran indispensable explorar todo lo que se encuentra más allá del texto y de su representación. En la búsqueda de la simbiosis entre práctica y teoría, abocarse al proceso de creación en sí mismo es la propuesta de Josette Féral (2004) (3). Siguiendo la consigna de esta semióloga de la representación nos atrevemos a transitar un camino en beneficio de la especificidad del lenguaje teatral. De este modo, en el pasaje del análisis del texto al análisis de la representación e interrogándonos sobre los límites de nuestras herramientas metodológicas, nos tiente ubicarnos en posiciones fronterizas que nos acerquen a zonas fundamentales de la producción teatral. Nos referimos a la noción de “teatralidad”.

La teatralidad, en el sentido moderno del término, parece ser un “proceso”, una producción que radica precisamente en la creación de un “espacio otro” del cotidiano, creado a partir de la mirada del espectador. Este “espacio del otro”, fundador de la “alteridad de la teatralidad”, se compone de tres signos: el “actor”, la “ficción” y el “juego escénico” (Féral, 2004. p. 91-95). Respecto del “juego escénico”, la teatralidad emerge de la dinámica que involucra a quien hace teatro y a su espectador. Respecto de la “ficción”, el teatro es el lugar donde lo imaginario se vuelve signo a partir de una especificidad escénica inscripta en el cuerpo del actor. Pero, siendo el “actor”, “productor y portador de la teatralidad”, sin embargo. -afirma Féral (2004)- la dramaturgia del actor es el aspecto que menos abordan los análisis teóricos.

Describir una “dramaturgia corporal” es una sospechosa tarea pues, en rigor, no es posible expresar en palabras lo que pasa en el cuerpo, sostiene Magaly Muguercia (1999) advirtiéndolo sin embargo que:

Esta acción de relegar lo corporal tiene un origen histórico. La cultura de la modernidad ha favorecido una separación entre la mente y el cuerpo en que la primer subordina al segundo. Tal

dualismo –que se manifiesta también como un divorcio entre el sujeto y los objetos, entre práctica y teoría, entre afecto y razón, entre naturaleza y sociedad- expresa la necesidad de los poderes dominantes de des-subjetivizar el mundo a fin de ponerlo bajo su control. (p. 49) (4)

Y sospechoso también parece el “camino de subjetivación de una dramaturgia” producida desde un “cuerpo-sujeto capaz de intervenir en la historia” (Muguerca, 1999, p. 48-57) (5). A pesar de estas advertencias, nos abocamos a explorar una obra de la dramaturgia de Neuquén, puesta en escena en 2008 por el actor Marcelo Lirio con la dirección de Carlos A. Ceppeda. Nos referimos a *Martín Bresler* (6), texto espectacular que analizaremos tomando el cuerpo del actor como construcción textual. Es decir, nos centraremos en el *bios escénico* de la puesta de *Martín Bresler* (7).

En la génesis del texto espectacular, señalamos el proceso de producción que involucra el pasaje de la escritura dramática de Alejandro Finzi en 1992, hasta la puesta en escena, en 2008, a cargo de un Grupo de Teatro de Junín de los Andes, *Los unos y los otros* (8). El texto espectacular contó con la supervisión de José Luis Valenzuela en el marco de un seminario de formación de directores fomentado por el Instituto Nacional del Teatro (9) en Neuquén.

A fin de distinguir los niveles de organización que constituyen el comportamiento escénico del actor, comenzamos por descubrir la “partitura” teatral, es decir, el diseño preciso de los movimientos como un todo coherente y virtualmente autónomo. El término “partitura” fue utilizado en teatro, por primera vez, por Jerzy Grotowski, al indicar el modo en que se entrelazan las acciones en la escena. Al respecto, Grotowski menciona la “compleja dramaturgia de la partitura” en cuya construcción advierte la importancia de la “dramaturgia del actor” (Barba, 1992, p. 76 y 186). “Teatro del actor”, a diferencia del “teatro del papel” y del “teatro del personaje”, como señala Marco De Marinis cuando advierte la difícil y problemática relación teatral entre actor y personaje. No obstante, en términos de De Marinis, la “partitura actoral” es el principio generador de la partitura de todo el espectáculo. (2005, p. 19 y 22) (10)

Ahora bien, en el diseño de la “partitura actoral” que se recorta en el diario físico del actor de *Martín Bresler* surgen dos tensores de la acción dramática: la transgresión y el castigo. A manera de una “obra-máquina” (11), la transgresión y el castigo anudan la red de un conflicto excéntrico y expansivo que nace en el espacio endocéntrico e implosivo de una cárcel de Neuquén. Obra-máquina que se abre en el espacio de la cárcel, se extiende en secuencias tras la fuga y se cierra en el nuevo encierro de un hospicio. En la configuración de esta partitura embrionaria que en rigor sigue la lógica de la causalidad, *Martín Bresler* se percibe como una obra-máquina cerrada, estructural y conceptualmente, pues niega la posibilidad de fuga.

Aplicando -en términos de Barba (1992)- el “principio áureo de la segmentación”, observamos el diseño de la partitura anudada por el contraste de secuencias en función de dos tipos de técnicas corporales: una técnica más próxima a la “cotidiana” y la otra, “extra-

cotidiana”. El ahorro de energía caracteriza a la “técnica cotidiana” frente al exceso energético de la “técnica extra-cotidiana” que intenta crear otra posibilidad de presencia escénica del actor.

En líneas generales, el uso de la “técnica cotidiana” encuentra su primer ejemplo, apenas iniciada la obra, cuando el protagonista es interpelado por el máximo representante de la ley, un Juez. Este primer dúo dramático constituido por Bresler y la otredad de un poder invisible en voz en off, avanzada la obra, es integrado a la escena a partir de otros antagonistas, agentes multiplicadores del sistema legal. La presencia de estos oponentes se visualiza en el cuerpo del actor a través del desdoblamiento, imagen clave de la alteridad, situación que si bien inicialmente se expone a través de una “técnica cotidiana”, en el avance del conflicto escénico se observa su manifestación a partir de una “técnica extra-cotidiana” que, tras el recurso del desdoblamiento, explota, inclusive, la deformación del cuerpo del actor.

Y en particular, la técnica “extra-cotidiana” salta a la vista, en la mayoría de los casos, cuando el protagonista instala en su propio cuerpo a su adversario. En tal circunstancias, se oponen movimiento y estatismo para indicar un complejo desdoblamiento como soporte de la dramaturgia actoral. Tal recurso corporal, antes que confrontación con un sujeto ubicado en un espacio frontal, provoca la disociación del cuerpo del actor que, tras el congelamiento de la imagen, construye a uno u otro personaje en su propio cuerpo a partir de la categoría de tiempo antes que la de espacio. Y si ya es difícil la relación “actor-personaje” por la precaria frontera que los separa, la complejidad de este juego actoral de identidades, construidas en el cuerpo de un solo actor, invita al espectador/a a confundir los límites entre personajes en un cuerpo disociado cuyos bordes pugnan por borrarse.

Confirmando lo dicho, el entramado de las relaciones actanciales se sostiene en una díada, unidad básica entre el yo y la otredad del personaje a partir de un “nodo excéntrico” que es el actor (Martins, 2007, p. 1-15) (12). En tal sentido, la partitura de *Martín Bresler* podría sintetizarse en varias micro-secuencias según la técnica corporal. No obstante, a los fines de nuestro enfoque, visualizamos sólo las que hacen uso de “técnicas extra-cotidianas”, es decir, aquéllas que despliegan un trabajo energético superior. Precisamente ponemos especial énfasis en una escena que consideramos alojada en el cuerpo del actor. Con la concepción de cuerpo como “territorio escénico”, enfocamos la primera micro-secuencia, centrada en el dúo dinámico protagónico: Bresler y la araña Solange (Matoso, 1996, p.75) (13). Este único personaje femenino de la obra, en su lentitud al caminar que parece develar la “lógica del ahorro”, impone el principio del deber, pero encuentra en Bresler a un oponente, dominado por la “lógica del exceso”, urgido por el imperativo del deseo. (Heredia, 2007, p. 48-56) (14)

En su primera aparición, Solange surge debajo de la cama, trepa por el cuerpo recostado de Bresler e intenta ahogarlo hasta que él la devora e intenta vomita. La interacción entre Solange y Bresler avanza en el tránsito de roles: de cómplice a oponente. De modo que el

animal sufre una transformación en la relación agencial pues de representar, inicialmente, a una mensajera de buenas noticias, agente mediador inicialmente a-dramático cuyo fin es proporcionar información, sin embargo, genera en Bresler, deseos y contradicciones. Volviéndose entonces un “obstáculo” en la red conflictual, Solange funciona como “primer punto de giro dramático” en el eje isotópico que araña la libertad de Bresler. (Propato, 2008, p. 1-15) (15)

En efecto, Solange, el animal que impone el control de los impulsos, aparece momentos previos a la fuga pues, después de su aparición, casi a mitad de la obra, Bresler se vuelve sujeto del hecho trágico en la ejecución de su plan de escape. Solange es, por lo tanto, tensor clave para poner a prueba a Bresler. A partir de entonces, el artrópodo resulta una extraña compañera de la cual el protagonista no puede desprenderse como se advierte luego, convertida en medalla que araña el pecho de Bresler, sujeto que termina disciplinado para la guerra. Y al final de la obra, confundidos resultan los límites entre el animal y el hombre. La araña parece haber devorado a Bresler. Bresler parece haber asumido la condición de hombre-araña en la soledad del hospicio, su nueva cárcel –según se constata en el texto literario.

Ahora bien, tras esta segmentación de la partitura vertebrada en torno al animal invertebrado, nos detenemos en el análisis de la primera micro-secuencia por presentar un notable desarrollo temporal, mayor despliegue corporal, clara textura rítmica, coherencia semántica y, sobre todo, por la creación de imágenes que devienen de acciones corporales. Siguiendo la propuesta de análisis de Michel Vinaver (1993), consideramos que esta micro-secuencia, de aproximadamente cinco minutos, anticipa el funcionamiento dramático de la obra por ser un punto clave de significación en la composición de la imagen escénica a partir de una especie de demiurgo: el actor. En esta micro-secuencia, el estudio de los procedimientos constructivos en base a la utilización particular del cuerpo en situación de representación se realiza en atención a dos principios señalados desde la antropología teatral de Eugenio Barba (1987, p. 184 ss.) (16): el equilibrio y la oposición.

Así pues, en cuanto al primer principio se advierte la alteración del equilibrio del cuerpo de un único actor sometido a la sinuosidad, el retorcimiento, la segmentación, la disociación, la distorsión. Y en cuanto al principio de oposición, la inestabilidad de tensiones entre impulsos y contra-impulsos define la dinámica de los movimientos en la danza bipolar de la energía corporal. En tal sentido, la particular utilización extra-cotidiana del cuerpo resuelve la dramaturgia del actor con una presencia energética muy alta: “Cuerpo dilatado”, en términos de E. Barba (1992, p. 129-157). “Cuerpo dilatado”, no necesariamente a través de la amplificación de movimientos en el espacio sino de la tensión entre acción y reacción, entre estatismo y movimiento, que llevan a proyectar la dialéctica en el cuerpo del actor. Es decir que el uso equilibrado de la energía en el juego de los opuestos opera en la dramaturgia del actor tras la

paradójica “alteración del equilibrio”. Y en conexión con el eje dramático de esta micro-secuencia, avanzada la obra, nuestra mirada enfoca otra micro-secuencia: la que muestra el conflicto entre Bresler y un agente de seguridad de las fronteras, después de la fuga. El eje dramático de esta escena marca a pleno el estado de la red conflictual modelada en el cuerpo del protagonista que, descentrado tras la inestabilidad en un contexto adverso, avanza de la fragmentación a la deformación.

Del análisis de estas micro-secuencias resulta, entonces, que la construcción del dúo protagónico se resuelve por la recurrente ubicación espacial del actor como figura en espejo, con un cuerpo confrontado por un adversario externo -que el actor construye cambiando de espacio- o bien con un cuerpo escindido que contiene en sí mismo a su oponente, especie de alter ego. En ambos casos, la percepción visual de un cuerpo desdoblado, disociado, fragmentado, en un “espacio real”, promueve la percepción cognitiva de un particular “espacio simbólico” a partir del trabajo corporal (Féral, 2004, p. 187). Con la explotación del cuerpo hasta lo permitido para sostener un unipersonal de casi 60 minutos, la dramaturgia del actor genera una estética que se sustenta en la plasticidad del *bios escénico*, es decir, la plasticidad de un cuerpo que proyecta el conflicto en imágenes que, particularmente en la secuencia analizada, podrían omitir las palabras.

En definitiva, la conjunción de dos técnicas corporales conforma el margen de acción de un cuerpo que potencia el particular uso de la técnica extra-cotidiana, técnica que por cierto otorga mayor energía para la resistencia del personaje en un contexto social adverso. Arañando la libertad en el tejido del deseo, el deseo distópico de Bresler se plasma en un viaje circular que tras la fuga de la cárcel vuelve al encierro del hospicio. Desde los cristales de un panóptico que castiga el sueño de libertad, la libertad es una utopía para esta especie de Sísifo que reincide en el encierro. Preso del sueño de libertad, este oxímoron define a Bresler.

Y en la conjunción de dos técnicas corporales se observa también la conjunción de dos principios básicos en torno a las categorías de equilibrio y oposición, claves para la conformación de un cuerpo construido sin posibilidad de integración conciliadora con el cuerpo social. En la ficción, Bresler parece castigado por sus propios deseos que, como fuerza centrífuga y a sabiendas, lo sacan de la celda un día antes del indulto y, paradójicamente, como fuerza centrípeta y a sabiendas, lo hacen regresar a la prisión, poco antes de la prescripción de su condena. Oponiendo otra lógica a la lógica hegemónica del sistema que lo encierra, eterno habitante de las fronteras resulta Bresler. Por eso, su subjetividad escindida entre diálogos y monólogos finalmente fluye en un discurso sin orden.

Al límite de la personalidad, podríamos pensar que el cuerpo de Bresler somatiza cuestiones resultantes de su entorno socio-cultural. Una multiplicidad de agentes del orden se aplica al castigo de una causa oculta en un número de expediente judicial cuyas fojas se

multiplican. Expediente cuya resolución se dilata en el tiempo y, dilatado en la espera, el cuerpo de Bresler no puede ocultar el grito de libertad que inicialmente Solange pretende ahogar. Solange es la especie de Penélope que construye el tejido del deber ser. Y mientras Solange es la fémica de la espera entre los barrotes de la cárcel, Bresler, en cambio, es el impulso del deseo que desespera en el viaje hacia la libertad. Portavoz de la resistencia, carne de cañón se vuelve Bresler en su odisea que, antes que a su anhelada Itaca en el interior de Neuquén, lo conduce a la guerra en Europa y finalmente a la locura, sujeto alterado en su equilibrio.

Por lo expuesto, la alteración del principio de equilibrio plasmado en el cuerpo del actor, resulta metáfora de la alteración del equilibrio social por la falla del sistema legal, falla penal en contra de la constitución de un sujeto en libertad. En un cuerpo social que prevee la revuelta, la aplicación de estrategias represivas se proyecta muy claramente con técnicas corporales que potencian la energía para la resistencia frente a una lógica cotidiana que ahoga la libertad. El derroche de vitalidad, como principio constructor del texto, es la exigencia energética de un *bios escénico* en un contexto social adverso a la constitución del sujeto, más bien, promotor de su disgregación. En tal sentido, el derroche de energía, tras la utilización extra-cotidiana del cuerpo del actor, deviene signo a través de Bresler en un contexto en que una subjetividad quebrada, rota, fragmentada, acorralada, se vuelve una constante que atraviesa América de Sur a Norte y, más allá del continente, penetra en una cultura que convierte en héroe al mismo sujeto que otra cultura condena.

Paradójica figura la de Bresler, extraña combinación de hombre-araña. Arañando la libertad, desespera enredado en la telaraña social. En la ficción, el “cuerpo personal y social” de Bresler se vuelve metáfora de una subjetividad fragmentada, disociada, en la lucha entre la distopía y la utopía, lucha que da sentido a la lógica del exceso energético de un cuerpo cuyo *ethos* parece caracterizarse por el lema: actúo luego existo. Por lo expuesto, la actuación plástica de un cuerpo, que con la práctica de la ruptura fragmenta la energía en focos de resistencia, construye un universo de imágenes que materializan la oposición a los poderes dominantes que intentan “des-subjetivizar” el mundo a fin de ponerlo bajo su control.

La dramatización corporal deviene, entonces, refugio estético de una puesta en escena en acuerdo ideológico con el texto de partida (17). Y en esto el texto espectacular, o hipertexto, parece haber devorado las matrices de teatralidad plasmadas en las indicaciones escénicas del hipotexto, para vomitar una “textualización especular y espectacular de la escena” y no una mera “escenificación del texto dramático” (De Toro, 1999, p. 41-45) (18). El actor deviene, entonces, cuerpo artístico construido para la “ficción” a partir del discurso dramático y escénico de su corporeidad. Su cuerpo es el gran narrador del conflicto social que expulsa al sujeto hacia la frontera situada entre la razón y la locura. En la ficción, el sistema representado se manifiesta con la lógica de una máquina que funciona eficientemente dejando sus huellas en los cuerpos. Y

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

en el juego escénico de una referencialidad indirecta se devela la función política de un discurso teatral que diluyendo la frontera entre ficción y realidad denuncia el orden de un mundo regido por una racionalidad cuya lógica no obedece a una construcción social armoniosa y equilibrada.

Martín Bresler, el texto dramático de A. Finzi, como texto espectacular aparece subtítulo: *Una historia verídica ocurrida en la Patagonia Norte*. En el programa del espectáculo se registran fuentes históricas que remiten al hijo de un sajón habitante de San Martín de los Andes que formó parte de la trágica sublevación de más de 150 presos de la cárcel de Neuquén, en 1916. De la conocida “Matanza de Zainuco”, en el programa se citan fragmentos de las obras de Juan Carlos Chaneton (19), Jaime Quezada (20) y Angel Edelman (21).

Y en el juego especular de lo imaginario y lo real de un texto integrado al proceso social de la Norpatagonia argentina, la teatralidad de una dramaturgia construida por el director a partir del actor hace ver la puesta en crisis de un paradigma cultural desde un articulador adversativo que deviene sujeto descentrado. En fin, desde una estética teatral dominada por el drama de la otredad nos surge el planteo de cuál es el lugar de Bresler. Tal vez sólo la utopía. Más allá de las fronteras...

NOTAS

- 1.-Anticipo de esta ponencia fue presentado en el XVIII Congreso internacional de teatro iberoamericano y argentino, organizado por GETEA, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2009, participó con 45 hs.
- 2.-Barba, E., (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, S. A.
- 3.-Feral, J., (2004). *Teatro, Teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- 4.- “Esta acción de relegar lo corporal tiene un origen histórico. La cultura de la modernidad ha favorecido una separación entre la mente y el cuerpo en que la primera subordina al segundo. Tal dualismo –que se manifiesta también como un divorcio entre el sujeto y los objetos, entre práctica y teoría, entre afecto y razón, entre naturaleza y sociedad- expresa la necesidad de los poderes dominantes de subjetivizar el mundo a fin de ponerlo bajo su control. En la época del capitalismo tardío la marginación del cuerpo adquiere también la forma de una primacía de lo reproductivo sobre lo productivo –de un imperio del signo sobre el deseo, para decirlo en términos de (Randy) Martín. Tal sería el resultado de condiciones civilizatorias –lógica de consumo, supertecnología, sociedad de la comunicación masiva que, mediante una inflación simbólica, domesticar por nuevas vías al sujeto y lo despojan de protagonismo.” (Muguercia, *op.cit.*)
- 5.-Muguercia, M., (1999). “Perú. Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani”, en *CELCIT.TEATRO. Año 9. Nro.11-12*.
- 6.-Con la dirección de Carlos Ceppeda fue presentada en 2008 en Junín de los Andes, San Martín de los Andes, en Zapala en la Fiesta Provincial del Teatro (08.11.2008) y en Neuquén en la Fiesta del Teatro Independiente (05.12.2008), entre otros eventos. Y en 2009, en la X Fiesta Estival de la Patagonia en San Martín de los Andes, y en la XXIV Fiesta Nacional del Teatro en Chaco, representando a Neuquén. Recordamos que *Martín Bresler*, en 1993, fue estrenada por el Grupo *Río Vivo* con la dirección de David Zampini.
- 7.-La fuente es un DVD ofrecido por los productores de la puesta en escena, el Grupo de Teatro *Los Unos y los Otros*.
- 8.-Con el nombre del árbol de la zona de Junín de los Andes, este grupo de teatro independiente se creó en 1998 con la dirección de Jorge Villalba.
- 9.-El seminario, de 120 hs. fue organizado por la Fundación Artística y Cultural *Tribu Salvaje*, en el marco del plan de fomento del Instituto Nacional del Teatro, entre marzo y septiembre de 2008, con el

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

auspicio de la Universidad Nacional del Comahue (Disp. Nro.40/08) y declarado de interés educativo por el Consejo Provincial de Educación (Res. Nro.0933). En el diálogo entre el actor, director y demás participantes del seminario con la supervisión del Prof. J. L. Valenzuela, se fue observando el proceso de construcción de la puesta en escena de *Martín Bresler*.

10.-De Marinis, M., (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el Teatro II*. Buenos Aires: Galerna.

11.-En oposición a la “obra-paisaje”, la “obra-máquina” encauza la progresión dramática por encadenamiento de causa y efecto. Vinaver, M. (1993). *Écritures Dramatiques*. Paris: Aries, Actes Sud.

12.-Martins, J., (2007). “Poética para el actor”, en *Revista Teatro*, CELCIT N° 22.

13.-Considerar el cuerpo en su dimensión escénica implica atender a las dramatizaciones que resultan “canales de simbolización” donde la fantasmática depositada en un cuerpo entra a jugar en un espacio y en un tiempo, revestida en personajes. Matoso, E. (1996). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires: Paidós.

14.-Heredia, Ma. F., (2007). “Ahorro y exceso: manifestaciones de lo corporal en el teatro argentino de las últimas décadas”, en AAVV, *Teatro XXI*. U.B.A: Revista del GETEA.

15.-Propato, C., (2008). “Notas acerca de la dramaturgia: De lo cotidiano a lo extracotidiano, de la imagen primigenia al armado de la obra”, en *Dramateatro. Revista Digital*, Venezuela. <http://www.dramateatro.com>.

16.-Barba, E., (1987). *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo y Dobal.

17.-Entre el repertorio de técnicas de adaptación dramática, particularmente entre los procedimientos macro-textuales, A. Finzi señala la “focalización de la función ideológica”. Ver Finzi, A. (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de A. de Saint-Exupéry*. Córdoba: Ediciones El Apuntador, p. 100. También en un capítulo del mismo autor, en Dubatti, J. (Ed.). (2003). *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*. Buenos Aires: Atuel.

18.-De Toro, F., (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post modernidad, feminismo, post colonialidad*. Madrid: Iberoamericana.

19.-Zainuco. Editorial Galerna. 1993.

20.-*Cum cum nieieu, Junín de los Andes, si historia*.

21.-*Primera historia de Neuquén, recuerdos territorianos*.

SOBRE LA SITUACIÓN DEL CAMPO CULTURAL PATAGÓNICO

Oswaldo Calafati

Como una consecuencia de la aplicación de la teoría del campo cultural de Bourdieu, tomamos el gráfico ya elaborado en una ponencia anterior (Calafati,2005) y extraemos las siguientes afirmaciones, con respecto al campo cultural patagónico:

1. Hay una tradición de oposición entre el Campo Cultural Nacional (CCN) y el Campo Cultural Regional (CCR) ¹.

Creo que no somos muy originales al recordar la secular oposición entre el CCN y los diversos y variados CCR del país. Esta es una tradición histórica que podemos remontar a las luchas por llevar la Revolución de Mayo al resto del Virreynato del Río de la Plata, a las luchas por la Independencia, a las luchas en contra de los caudillos, de los unitarios en contra de los federales, en fin, de la civilización, representada por Buenos Aires y sus líderes en contra de la barbarie, representada por los líderes de las provincias. Y esta lucha se dirimió a favor de la élite capitalina y de su modelo agroexportador de “crecimiento hacia fuera”, en detrimento de las élites y las incipientes industrias regionales, especialmente del Norte y de la región de Cuyo. Un mapa histórico del desarrollo demográfico del país muestra con notable nitidez esos primeros grupos poblacionales del interior radicados en el oeste y en el norte cordillerano. En la parte central del país encontramos las viejas ciudades de Córdoba y Santa Fe. Y más arriba, hacia el norte, el gran espacio vacío del Gran Chaco. En el Sur, sólo un espacio geográfico vacío.

Esta “victoria interior” significó que el CCN creció de espaldas al país interior y pendiente de las modas de los CCE, especialmente el español, el inglés y el francés, durante buena parte del siglo XIX y XX. Esto aumentó el aislamiento de la capital que mereció ser denominada “la cabeza de Goliat” y el aislamiento de las escasas regiones pobladas del interior, como Córdoba, Cuyo y las del Norte, que mencionamos.

En esta etapa, no se puede hablar de Campos Culturales Provinciales, sino sólo Regionales y muy pocos. Aún en la actualidad, se podría discutir si hay realmente constituidos campos culturales provinciales en todas las provincias argentinas o nos deberíamos circunscribir sólo a las regiones que desarrollaron los primeros centros universitarios organizados, como posibles y reales CCR.

Se creó un fuerte resentimiento provinciano, que siempre vuelve a resurgir, como en la actualidad, con la revalorización de la cultura del NOA y el recuerdo tardío de la proclama de Felipe Varela.

La primera historia del teatro de San Juan revela la preeminencia de todas las actitudes de resistencia de los teatristas de esa provincia en contra del centralismo porteño y en contra de la falta de apoyo de los gobiernos locales (se rescatan los conceptos de convivio, persistencia y resiliencia para explicar la unión y persistencia de los teatristas en las más adversas situaciones y se usan los conceptos de intermitencia, discontinuidad, delusión y retroceso como rasgos predominantes de su producción). Similares situaciones encontramos en la historia del teatro de Salta.

2. El CCR es fragmentario espacial y temporalmente.

Las actividades del CCR se concentran en varios pero escasos puntos del espacio nacional y provincial, generalmente aislados y separados por grandes distancias. Es el resultado de iniciativas personales de agentes aislados, que no recibieron ningún apoyo oficial, salvo pocas excepciones.

Estas iniciativas no tienen una larga continuidad en el tiempo, contradiciendo la idea de progreso acumulativo, sino que aparecen y desaparecen, en forma discontinua, originando trayectorias trucas y fallidas, senderos que no terminan por desembocar en avenidas centrales, más importantes y visibles.

Esta característica dificulta mucho la identificación de “sistemas teatrales”, en el sentido, por ejemplo, de Pellettieri (2005), ya que, en general, no se identifica la necesaria continuidad y las consiguientes rupturas y emergencias de los mismos que propone Tinianov como básicas para identificar la historia, en ese caso, literaria.

3. El CCR parece inexistente y no termina de constituirse.

Como dice Bourdieu (1989), el campo artístico y mucho más el teatral, es de una institucionalización débil, tardía y poco consensuada. Hay etapas o períodos de ciertas hegemonías de algunas IRC oficializadas en ciertas circunstancias del CCR. Pero pueden eclipsarse luego a favor de otras, opuestas o distintas, especialmente cuando la influencia del CGP, en la medida de su creciente peso en la producción total nacional, hace valer sus propios y muy cambiantes criterios de consagración, aún en los productores del CPR de la capital y de las regiones.

Esta situación dificulta la integración del CCR que parece inexistente o de integración débil o ilegítima, lo que origina luchas internas por el reconocimiento y la legitimidad entre los artistas provinciales o regionales.

4. El CCR es poco productivo con notorios intertextos del CCN.

Los productores del CCR, concretamente los del CPR tienden a “importar” temáticas y estilos del CCN (“influencias” o “intertextos”) reconocidos, legitimados y consagrados en ese campo. En las primeras épocas de formación del CCR hay mayor dependencia de los productos procedentes del CGP capitalino, distribuidos y consumidos en los estratos más bajos de la

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

población (que son los más numerosos). Más recientemente, con la formación e integración de áreas metropolitanas importantes en las provincias, se ha desarrollado una burguesía comercial e industrial, junto con grandes burocracias estatales, especialmente con integrantes de instituciones educativas secundarias y terciarias, más estables, que han generado horizontes de expectativas apropiados para productos del CPR tanto local como capitalino.

5. El CCR prefiere los productos del CCN a los propios.

Típico comportamiento de un campo dependiente, los consumidores culturales del CCR, especialmente los pertenecientes a las élites y a los estratos medios comerciantes e industriales y a la burocracia, prefieren los productos del CCN a los del CCR.

La élite aspira a los productos del CPR de la capital y puede promover a algunos del CPR local, en la medida que han obtenido reconocimiento y consagración en la capital o en los CCE.

Desde el comienzo de la constitución de las provincias y regiones, las élites de las mismas han viajado regularmente a la Capital Federal o al exterior para disfrutar y “estar al día” de las novedades artísticas y culturales de las grandes metrópolis.

Los estratos medios y burocráticos demandan, cada vez más, los productos del CGP de la capital o del exterior, vehiculizados por el sistema del CGD, en donde el mercado provincial es uno de los puntos de distribución de una cadena que abarca al país, a la región y, cada vez más, al mundo.

Por lo tanto, el CPR provincial o regional siempre mira y ha mirado con más simpatía, a los productos típicos del arte burgés de la capital y a los productos exitosos del CGP de la capital, que pueden llegar vehiculizados por la sucursal o sucursales locales del CGD, por la iniciativa privada o también, en muchos casos, por razones políticas, especialmente y escandalosamente promocionados por los organismos culturales del Estado (Secretarías de Cultura de la Provincia o Direcciones de Cultura Municipales).

En Neuquén, como veremos más adelante, ha llamado la atención, en los últimos años, y ha originado la consiguiente protesta de los artistas locales, la iniciativa estatal para traer en giras provinciales a un pianista neuquino, radicado en Miami, así como para la construcción e instalación de una sucursal del Museo Nacional de Bellas Artes, con muestras itinerantes de obras famosas nacionales e internacionales, por parte de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Neuquén Capital. El erario público siempre ha estado más dispuesto, en materia de cultura, a prestigiarse “trayendo a los artistas nacionales o internacionales consagrados” que a ofrecer apoyo a los ignorados artistas provinciales, que podrán ser tenidos en cuenta y hasta ser honrados si logran el éxito y el reconocimiento en el CCN o, mejor aún, en festivales o concursos extranjeros internacionales, en los CCE.

6. Retraso del CCR con respecto al CCN.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Como ya ha sido observado por historiadores del arte, como Hauser y otros, siempre se ha verificado un “retraso” del CCR con respecto a la integración de la producción del CPR de la capital. Es un rasgo de las provincias, ahora cada vez menos evidente, por el efecto de la rapidez y ubicuidad de los medios de comunicación modernos. De todos modos, hay una tendencia a la sobrevivencia de lo “artesanal” en el CPR, tanto local como capitalino. Es el rasgo “conservador” de las provincias, más evidente en la música folklórica y en la producción artesanal local, a veces, sin embargo, también industrializada gracias a la demanda turística, como arte “regional o pintoresco”.

7. Las IRC del CCN predominan sobre las del CCR.

Esto tampoco es una novedad. El consejo de que “nadie es profeta en su tierra” lo aclara sin necesidad de mayores comentarios. Los artistas del CPR del CCR que persisten y trabajan esforzadamente para ser reconocidos, pueden llegar a consagrarse a través de las IRC de la capital, mucho antes que en las incipientes y conflictivas IRC provinciales se percaten del valor de sus artistas. Realmente, en la historia, nos vamos a encontrar que los artistas del teatro no triunfan en la provincia, sino en concursos o festivales realizados en Buenos Aires o, en el mejor de los casos, en los CCE del extranjero. Ésas son sus verdaderas glorias.

¿DÓNDE ESTÁ EL CAMPO PATAGÓNICO?

Hechas estas digresiones, creo que es más que válido plantearse: ¿dónde está el campo cultural y artístico que realmente funciona como propone la teoría de Bourdieu, por ejemplo, para la región de la Patagonia?

Ante todo, tenemos que empezar a desmitificar a la denominada, genéricamente, “Patagonia”.

En 880.000 km² (casi un tercio de la superficie total del país, es decir, de 2.791.810 km²) habita el 4 % de la población nacional: 1.500.000 habitantes sobre un total de 37.981.000 km²). Esto significa una muy escasa población en un amplio territorio, todavía casi deshabitado.

Pero, además, esa población está concentrada sólo en cuatro zonas o regiones:

a) el Alto Valle de Río Negro y Neuquén, con 500.000 habitantes, la mitad de los cuales viven en la aglomeración de pueblos que integran y rodean a Neuquén-Cipolletti. Esta población se ha venido duplicando cada diez años desde 1957.

b) la región de Comodoro Rivadavia, con 190.000 habitantes.

c) la zona de los Lagos y Montañas, con 170.000 habitantes, organizada alrededor de San Carlos de Bariloche, Esquel, San Martín de los Andes y El Bolsón.

d) el Valle Inferior de Chubut, con 150.000 habitantes agrupados en el triángulo formado por Trelew, Rawson y Puerto Madryn. (Vapñarsky en Schneier-Madanes, 1998)

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

¿Podemos hablar de campo intelectual patagónico?. Creemos que se podría formular esa hipótesis si las cuatro zonas o regiones mencionadas compartieran un único campo de poder y un único sistema de IRCs. Pero es evidente que no es éste el caso. Estas cuatro regiones están separadas por un amplio espacio geográfico y comunicacional y poseen sus propios campos de poder e instituciones de reproducción y consagración.

Luego de 45 años de existencia de la Escuela Superior de Bellas Artes del Neuquén, de 33 años de la fundación de la Universidad Nacional del Comahue y de más de veinte años de realizarse muestras y fiestas provinciales de teatro: ¿dónde están las IRC que legitiman y consagran realmente, que dan trabajo, que profesionalizan a los consagrados?.

Nosotros afirmamos que todavía muchas de esas instancias “serias y reconocidas” residen, para el espaldarazo final, en Buenos Aires, cuando no son ampliamente rebasadas por instancias internacionales que, en los últimos años han tenido, cada vez más, la autoridad suficiente para consagrar a un artista de cualquier país en el mundo globalizado actual.

Pero, además, lo que es ya innegable es que, por ejemplo, en la capital neuquina y en su entorno se han asentado más de 250.000 habitantes en la época de mayor esplendor. Esa amplia región metropolitana, tan bien estudiada por Vapnarsky y Pantelides, merece ser tratada como una “región”, junto con todas las localidades rionegrinas vecinas hasta Villa Regina. Luego de mucho tiempo de reflexionar sobre este punto, afirmamos que el “campo intelectual” en que se ha forjado el “teatro del Alto Valle de Río Negro y Neuquén” está situado en esa aglomeración urbana y en el entorno mencionado. El trabajo que ya presentamos, dedicado al teatro de la provincia de Neuquén, debe ser considerado, por lo tanto, como la primera parte de un estudio que debe abarcar al mencionado Alto Valle, con sus otras instituciones culturales y artísticas, como la Casa de la Cultura, la Fundación Cultural Patagonia y el actual Instituto Universitario Patagónico de las Artes, de General Roca, junto con otras instituciones culturales importantes de otras localidades vecinas.

Veremos que podemos comprobar la existencia, en la actualidad, de un “campo intelectual” regional en ese “corredor de ciudades” del Alto Valle de Río Negro y Neuquén.

Los datos demográficos que se adjuntan a este trabajo confirman esta hipótesis. Pero, para que se pueda hablar de un “campo intelectual” no basta con la existencia de poblaciones aglomeradas en ciudades. Es necesario, también, la creación y el funcionamiento, por un tiempo, de escuelas e institutos de arte y la conformación, con los profesores y egresados de las mismas, de una “comunidad de artistas conscientes de su labor” (la necesaria reflexividad) que hayan adoptado una posición autónoma frente al campo del poder, generalmente “profesionalista” y crítica. Además, es necesario que esta situación, estas “tensiones” (recordemos que un campo intelectual, en el sentido de Bourdieu, es un campo de lucha) sean públicas, sean percibidas por sus actores y sean comentadas en reuniones y en diarios y revistas.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN

Debe haber, también, competencia dentro del mismo campo, entre sus integrantes, por el reconocimiento y la consagración pública. Debe crearse un mercado. En nuestro caso, un mercado, aunque incipiente y “artesanal”, del espectáculo. Y toda esta actividad debe generar, naturalmente, una audiencia, un público del cual deberemos disponer alguna información con respecto a la recepción de las obras propuestas por los teatristas.

NOTAS

Las siglas utilizadas, de acuerdo al gráfico adjunto, significan lo siguiente:

CCC. Campo cultural de la Capital Federal.

CCR. Campo cultural regional.

CIRC. Campo de las instancias de reconocimiento y consagración.

CPR. Campo de la producción restringida.

CGP. Campo de la gran producción.

CGD. Campo de la gran distribución.

PpP. Productores para productores o artistas de vanguardia.

Pab. Productores de arte burgués.

CCN. Campo cultural nacional.

CCE- Campo cultural exterior.

AB. Arte burgués.

BIBLIOGRAFÍA

Balestrino, G., Sosa, M. y Parra, M., (2000). *Un siglo de teatro en Salta. Memoria y balance*. Salta, Consejo de Investigación. Universidad Nacional de Salta.

Bourdieu, P., (1967) “Campo intelectual y proyecto creador” en Pouillon, J. et al. *Problemas del estructuralismo*; México: Siglo XXI, 135-182.

----- (1983). “Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase”. Bourdieu, P. *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 9-35.

----- (1989). “El campo literario. Requisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, 25-28, 3ª época, enero-diciembre 1990, 20-42.

Calafati, O., (2005). *Hacia un modelo general de los campos culturales, con especial aplicación a la historia del teatro*, Buenos Aires, ponencia presentada en el XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

Erostarbe, J. M., Castañeda, A. (2004). *Telones de arena. El Instituto Superior de Artes de San Juan, 1959-1965*. San Juan, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan.

Hauser, A., (1961). “Arte del pueblo, arte campesino y arte provincial”, en Hauser, A., *Introducción a la historia del arte*. Madrid: Guadarrama, 369-397.

Pellettieri, O., (Dir) (2005): “Introducción. Para una historia del teatro argentino en Buenos Aires” en: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna, volumen I. 15-43.

PRIMERAS JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS DE LA NORPATAGONIA
ARGENTINA: NEUQUÉN

Schneier-Madanes, G., (Dir.) (1998). *Patagonia. Una tormenta de imaginario*. Buenos Aires: Edicial.

Vapnarsky, C. A. y Pantelides, E. A.(1987). *La formación de un área metropolitana en la Patagonia. Población y asentamiento en el Alto Valle*. Buenos Aires: CEUR.

Vapnarsky, C. A. (1998). “Una región a la escala inhumana”, en Schneier-Madanes, G. (Dir.) (1998).