

**ACTAS**  
**II JORNADAS DE LAS DRAMATURGIAS**  
**DE LA NORPATAGONIA ARGENTINA: NEUQUÉN**  
En homenaje a Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera (1929-2010)

II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina:  
actas / dirigidas por Margarita Garrido. - 1ª ed. - Neuquén: EDUCO -  
Universidad Nacional del Comahue.

Facultad de Humanidades. Departamento de Letras, 2011.

ISBN

El presente volumen, obra colectiva científica en idioma español, contiene los aportes intelectuales presentados en las *II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*, realizadas en la Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, República Argentina, el 11, 12 y 13 de octubre de 2010.

El volumen se estructura en tres secciones correspondientes a homenajes, ponencias y colaboraciones. La mayoría de las ponencias han sido elaboradas por los miembros del equipo de investigación que integran dos proyectos: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI* (Universidad Nacional del Comahue) y *El texto y la escena en la dramaturgia de Neuquén* (Instituto Nacional del Teatro).

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

## **COMITÉ ORGANIZADOR**

Proyecto de Investigación de la UNCo  
Proyecto de Investigación del Instituto Nacional del Teatro  
Proyecto de Extensión de la UNCo: *Teatro-Educación*  
Grupo de Teatro *Theatron*, Fac. de Humanidades, UNCo

### **DIRECCIÓN**

Margarita A. Garrido

### **CODIRECCIÓN**

Gloria E. Siracusa

### **ASESORÍA**

Oswaldo Calafati

### **INVESTIGADORES**

Alba Burgos. Carina Boggan. Gloria Siracusa. Guillermo Haag. Katia Obrist. Lorena Pacheco. Margarita Garrido. Mariela Piedrabuena. Marisa Reyes. Marisol Torres. Mirta Sangregorio. Néstor Tkaczek. Nora Mantelli. Oswaldo Calafati.

### **INTEGRANTES DEL GRUPO DE TEATRO *THEATRON***

Alba Burgos. Lucía Abella Padín. Margarita Garrido

### **EDICIÓN DE ACTAS**

Néstor Tkaczek

### **DISEÑO DE WEB**

Mario González - Carina Boggan

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

<http://vocesenescena.blogspot.com/>

## **DECLARACIONES DE “INTERÉS CULTURAL”**

Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCo. Honorable Legislatura del Neuquén. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Neuquén. Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén. Consejo Provincial de Educación.

### **AUSPICIOS Y AVALES**

Complejo Teatral de Buenos Aires. Área de Teatro y Letras de la Dirección General de Cultura de la Municipalidad de Cipolletti (Río Negro). Secretaría Académica y de Investigación de la UNCo. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras.

### **PATROCINIOS**

Banco Credicoop. Instituto Nacional del Teatro. Centro Canadiense Comahue.

### **ADHESIONES**

Teatristas Neuquinos Asociados (TE.NE.AS). Biblioteca Teatral Hueney. Escuela Superior de Bellas Artes. Escuela Provincial de Títeres. Radio Universidad-Calf. Asociación de docentes de la UNCo (ADUNC). Servicio de obra social de la UNCo (SOSUNC).

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE  
11, 12 y 13 DE OCTUBRE DE 2010  
NEUQUÉN

CONTENIDO DEL PROGRAMA

LUNES 11

ACREDITACIÓN Y ENTREGA DE PROGRAMAS (8.30 hs.)

APERTURA (9 hs.)

Palabras a cargo de Gloria E. Siracusa

TEATRO Y CULTURA (9.30 a 11 hs.)

(Coordinación: Margarita Garrido)

*Distribución, venta y promoción de las Artes Escénicas. Circuitos, festivales, instituciones. La coproducción como parte del desarrollo*

Invitada: Débora Staiff (Gestora Cultural y Productora Artística. Centro Canadiense Comahue)

TEATRO Y POLÍTICA (11.30 a 13 hs.)

(Coordinación: Alba Burgos)

Invitados: TE.NE.AS (Teatristas Neuquinos Asociados): Cristina Mancilla

MONÓLOGOS (15 a 16.30 hs.)

(Coordinación: Alba Burgos)

Ponencias: *Dramaturgias de Neuquén* (Grupo de estudio: ESBA-IUPA-UNCO)/*Aparecer y parecer* (Florencia Gravina)/*Personaje y autor en "Sueño, Carmelinda" de A. Finzi* (Laura Maccoccia)/*"Mirar hacia atrás para ser útil hoy": teatro de la memoria en la Patagonia* (Gloria Siracusa)

Invitados/as: Alejandro Finzi, Alejandro Flynn, Eduardo Gotthelf, Gerardo Pennini, Lilí Muñoz

PUBLICACIONES: (17 a 18.30 hs.)

(Coordinación: Gloria Siracusa)

*“Monólogos de la Revolución”* de A. Flynn

*“Molino rojo”* de A. Finzi: a cargo de N. Tkaczek

*“Personaje y ficción”* de A. Finzi y otros: a cargo de H. Castaño, G. Charosky, L. Marcoccia

*“La dramaturgia de Neuquén en la encrucijada. Antología”* a cargo de C. H. Herrera

*“Actas de las I Jornadas”* (Grupo de investigación de la UNCo)

Invitados/as: Norman Portanko (Instituto Nacional del Teatro), Mauricio Bertuzzi (Editor de la UNCo), Mario González (Dpto. de Desarrollo Web, UNCo)

LA ESCRITURA TEATRAL (19 a 20.30 hs.)

(Coordinación: Margarita Garrido)

Ponencias: *“Operación recuerdos”* (Ma. Cristina López y Victoria Martínez)/*“Malahuella”, dramaturgia que parte de iniciativas grupales* (Carol Yordanoff y otros)

Invitado: Grupo La Hormiga Circular (Villa Regina, Río Negro)

HOMENAJE A “KIQUE” SÁNCHEZ VERA (20.30 a 21.30 hs.)

(Coordinación: Alba Burgos)

*El Kique*, Carlos H. Herrera/*Marionetista de veras*, Ricardo Fonseca/*Un dramaturgo entre los títeres del Neuquén* (registro visual de Alba Burgos)/*Entrevista a “Kique”* (06/11/2009, Radio *Sayhueque*, Centenario, Margarita Garrido)

Adaptación radial de *“Autocensura”* de “Kique” Sánchez Vera (*Voces en escena*: Grupo Theatron y Radio Universidad-Calf)

Invitado: Flavio González

## MARTES 12

### TEATRO, MITO Y FILOSOFÍA (9.30 a 11 hs.)

(Coordinación: Margarita Garrido)

Ponencias: *Dramaturgias de Neuquén* (Grupo de estudio: ESBA-IUPA-UNCO)/*Perversa y triunfarás (de niños, muerte)* (Mariana Arabarco)/*Poética y filosofía: acerca de los alcances de la “mimesis” aristotélica* (Mariana Castillo Merlo)

Adaptación radial de “*La manzana de Troya*”/“*Edipo, te vas...*”/“*Antigonía*”  
(*Voces en escena*: Grupo Theatron y Radio Universidad-Calf)

Relato de experiencias de Alba Burgos y Carina Boggan

Invitados/as: Alejandro Finzi, Horacio García, María Amelia Bustos Fernández

### EL TEXTO Y LA ESCENA (11.30 a 13 hs.)

(Coordinación: Margarita Garrido)

Ponencias: *Dramaturgias de Neuquén* (Grupo de estudio: ESBA-IUPA-UNCO)/*¡Que el diablo me lleve!* (Mariana Arabarco)/*Miguel Hernández en la escena patagónica* (Lorena Pacheco)

Relato de experiencias de Omar Marticorena

Invitado: Jorge Otegui

### REESCRITURAS (15 a 16.30 hs.)

(Coordinación: Alba Burgos)

Ponencias: *Dramaturgias de Neuquén* (Grupo de estudio: ESBA-IUPA-UNCo)/*Metamorfosis. El cuento se hace obra teatral* (Alejandra Sponda)/*El lazarrillo de Tiresias. Una experiencia de escritura* (Pedro Morales Gallardo)/*Meta-voces. Desterritorialización en la Patagonia* (Alba Burgos)

Relato de experiencias de Lucía Abella (actriz de 11 años, Grupo Theatron)

CREACIÓN COLECTIVA (17 a 18.30 hs.)

(Coordinación: Marisa Reyes)

Ponencia: *Los primeros pasos de Cutral C6 y Plaza Huincul* (Marisa Reyes-Guillermo Haag)

Adaptaci6n radial de "*Buscando raices, buscando petr6leo*" del Grupo Aitu6 (*Voces en escena*: Grupo Theatron y Radio Universidad-Calf)

Relato de experiencias de Beatriz Moreno y Ra6l Seoane

Invitado: Grupo Aitu6 (Cutral C6)

TEATRO Y MEMORIA (19 a 20.30 hs.)

(Coordinaci6n: Margarita Garrido)

Ponencias: *Huellas de la memoria en la dramaturgia neuquina* (Marisol Torres)/*El conjunto vocacional Amancay* (Osvaldo Calafati) (Registro audio-visual: Carina Boggan)/*Grupo teatral El Grillo* (Direcci6n de Alicia Fern6ndez Rego) (Registro audio-visual: Carina Boggan)/*Fantasmal presencia de la ausencia* (Margarita Garrido)

Invitada: Alicia Villaverde

HOMENAJE A "KIQUE" S6NCHEZ VERA (20.30 a 21.30 hs.)

(Coordinaci6n: Alba Burgos)

Ponencia: *El humor gr6fico de "Kique"* (Osvaldo Calafati)

Relato de experiencias de Lorenzo Kelly, autor de la pel6cula "*Una vida de mu6ecos*"

Invitado: Ra6l Venegas



## MIÉRCOLES 13

ENTRE TEXTOS (9.30 a 11 hs.)

(Coordinación: Nora Mantelli)

Ponencias: *La dramaturgia de Neuquén* (Grupo de estudio: ESBA-IUPA-UNCo)/*Ecos de los Alpes en la Patagonia* (Mirta Sangregorio)/*Una audibilidad evanescente* (Nora Mantelli)

Invitados/as: Cecilia Arcucci, Fernando Aragón, Susana Fernández

RECEPCIÓN (11.30 a 13 hs.)

(Coordinación: Néstor Tkaczek)

Ponencias: *La palabra poética y denuncia: "Voto y madrugada" de A. Finzi* (Patricia Vaianella, Bs. As.)/*Un manual para las zonceras patagónicas* (Mariela Piedrabuena)/*La construcción del espacio dramático en una obra de Oscar Castelo* (Néstor Tkaczek)/*"Desesperando" de Juan Carlos Moisés: la interrelación entre lo absurdo y lo grotesco* (Mauricio Tossi. Río Negro)

Invitados: Alejandro Finzi, Gerardo Pennini

TÍTERES EN DRAMATURGIAS (15 a 16.30 hs.)

(Coordinación: Alba Burgos)

Ponencia: *Voces de atacados* (Alba Burgos)

Relato de experiencias de Jorge Onofri

Invitado: Grupo Atacados por el Arte (Río Negro-Neuquén)

TEATRO Y EXILIO (17 a 18.30 hs.)

(Coordinación: Osvaldo Calafati)

Ponencias: *Sobre la “mimesis” y el teatro: la lectura política de Arendt* (Mariana Castillo Merlo)/*“La vaca blanca”. Metáfora y crítica del presente* (Sergio Devita)

Adaptación radial de *“La vaca blanca o la gran marcha hacia donde el diablo perdió el poncho”* de R. Espina (Voces en escena: Grupo Theatron y Radio Universidad-Calf)

Relato de experiencias de Roberto Espina

Invitado: Grupo Génesis (Registro audio-visual: Carina Boggan)

HOMENAJE A “KIQUE” SÁNCHEZ VERA (19 a 21.30 hs.)

(Coordinación: Horacio Bascuñán)

Puesta en escena de *“Autocensura”* de “Kique” Sánchez Vera

Actuación: Javier Santanera

Dirección: Cristina Mancilla

Invitado: César Nadín

CIERRE

Palabras a cargo de Osvaldo Calafati

***Agradecemos la presencia de familiares de***

***“Kique”***

***Luis Alberto Sánchez Vera***

***(1929-2010)<sup>i</sup>***

---

<sup>i</sup> La citada fecha de nacimiento de “Kique” corresponde a la indicada por su compañera, Miriam Arroyo, en entrevista realizada en Centenario, Neuquén, 2010.

## ÍNDICE

### PALABRAS DE PRESENTACIÓN

Gloria Siracusa .....14-15

### HOMENAJE A “KIQUE” SÁNCHEZ VERA

*Se nos fue Cachiduede* (G. Pennini) ..... 17

*Marionetista de veras* (R. Fonseca) ..... 18

*Luis Alberto Sánchez Vera, El “Kique”* (C. “Tata” Herrera) ..... 19-20

*“Kique” en las puertas del cielo. Divertimento irreverente pero con todo respeto* (H. Bascuñán) ..... 21-27

### PONENCIAS

*Meta-voces. Desterritorializaciones en la Patagonia* (A. Burgos) 29-35

*El conjunto teatral Amancay. Más de veinte años de teatro neuquino* (O. Calafati) ..... 36-43

*Poética y filosofía. Acerca de los alcances de la “mimesis” aristotélica* (M. Castillo Merlo) ..... 44-60

*Fantasmal presencia de la ausencia en la dramaturgia de Neuquén* (M. Garrido) ..... 61-81

*De silencios, opiniones y ausencias* (F. Gravina) ..... 82-89

*Una audibilidad evanescente. Notas acerca del sonido en el teatro en potencia* (N. Mantelli) ..... 90-98

*Personaje y autor en “Sueño, Carmelinda” de Alejandro Finzi* (L. Marcoccia) ..... 99-108

<i>Creación colectiva. Taller de Trabajo Cultural Aitúé</i> (B. Moreno-R. Seoane) .....	109-122
<i>Miguel Hernández en la escena patagónica</i> (L. Pachecho) .....	123-128
<i>Un “manual” de zonceras patagónicas</i> (M. Piedrabuena) .....	129-141
<i>Teatro. Los primeros pasos. Cutral C6 y Plaza Huin cul</i> (M. Reyes-G. Haag) .....	142-157
<i>Eco de los Alpes en la Patagonia</i> (M. Sangregorio) .....	158-166
<i>Teatro hist6rico en el Bicentenario. “Mon6logos de la Revoluci6n”</i> (G. Siracusa) .....	167-180
<i>La construcci6n del espacio dram6tico en una obra de Oscar Castelo</i> (N. Tkaczek) .....	181-191
<i>“Desesperando” de Juan Carlos Mois6s. La interrelaci6n entre lo absurdo y lo grotesco</i> (M. Tossi) .....	192-201
<i>Palabra po6tica y denuncia. “Voto y madrugado” de Alejandro Finzi</i> (P. Vaianella) .....	202-213
<i>T6teres en dramaturgias. Voces de Atacados</i> (A. Burgos) .....	214-222
<i>Sobre la “m6imesis” y el teatro. La lectura pol6tica de Hannah Arendt</i> (M. Castillo Merlo) .....	223-231

## COLABORACIONES

<i>“Kajfvkura” o La reposici6n de una voz que faltaba</i> (S. Alegre) .....	233-238
<i>¡Que el diablo me lleve!</i> (M. Arabarco) .....	239-245
<i>Interpelando el silencio o Una interpretaci6n del silencio de La Aguada</i> (G. Barrientos) .....	246-249
<i>Edipo/s. Sentidos de identidad</i> (S. Devita) .....	250-254
<i>Sobre “Amor turco... en tiempo de boleros”</i> (G. Fuentes) .....	255-260

<i>“Café Patata”</i> . <i>Tres son multitud</i> (Y. Heredia Reyes) .....	261-264
<i>Parodia de un justo juicio</i> (V. Jiménez) .....	265-272
<i>Acerca de tres monólogos de una obra de Pennini-Gotthelf</i> (J. Volpe) .....	273-277
<i>Los caminos de la metamorfosis. El cuento se hace obra teatral</i> (A. Sponda) .....	278-285
<i>Soy, sos, es: la realidad</i> (E. Stange) .....	286-292
<i>Perversa y triunfarás (de niños, muerte)</i> (M. Arabarco) .....	293-303
<i>“La vaca blanca”</i> . <i>Metáfora y crítica del presente</i> (S. Devita)	304-308

## PALABRAS DE APERTURA

Gloria Siracusa

Con el mismo espíritu que nos animó el año pasado, cuando organizamos las I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén, en el año del Bicentenario, inauguramos estas II Jornadas, a fin de promover el intercambio entre teatristas, investigadores y demás integrantes de la comunidad a los que el teatro -complejo fenómeno estético-político- convoca, involucra y apasiona.

Creemos que plantear el estudio de la poética teatral como poética histórica en el espacio socio-cultural que llamamos “Norpatagonia” da muestras del renovado brío en un camino de indagación que, hace un año, nos propusimos transitar. Jornadas como las que hoy iniciamos aspiran a consolidar ese espacio de diálogo fecundo entre reflexiones que aúnan diversos conocimientos y saberes que no solo enriquecen el intercambio entre las múltiples formas de la dramaturgia local sino también hacen su contribución al resto de la producción nacional.

Consideramos enriquecedor y necesario también, como contribución a la exploración de la identidad cultural de la región, este encuentro anual diseñado desde una perspectiva integradora de las diversas poéticas que circulan entre las dramaturgias de la Patagonia. Por eso se nos hace prioritaria una visión del teatro, como proceso histórico, que nos sirva de marco de referencia para la comprensión de las micro-poéticas. Y se nos hace prioritaria también una visión del teatro como totalidad orgánica inserta en el campo

cultural patagónico en relación con el campo cultural nacional y, por qué no, internacional que en épocas de globalización debe también identidades.

En tal sentido, entre ponencias y relatos de experiencias en torno al eje Teatro y Memoria cultural, las reflexiones aquí expuestas darán testimonio de un complejo fenómeno estético-político como lo es el teatro, en particular, el teatro de la Norpatagonia.

Y en pos de la edición y circulación del corpus dramático que ya integra el patrimonio teatral de Neuquén, dejamos huellas del esfuerzo y la tenacidad de nuestros teatristas e investigadores, que con sus publicaciones y demás instancias de difusión contribuyen a la conservación de nuestra memoria cultural.

Este año en memoria de quien, estimulado por la andariega carreta de Javier Villafañe en los valles de Catamarca, inició un recorrido que lo llevó a convertirse en reconocido maestro de titiriteros, “Kique” Sánchez Vera, “marionetista de veras”.

Neuquén, 11 de octubre de 2010.

## HOMENAJES



## SE NOS FUE CACHIDUENDE

Gerardo Pennini

Cuando los españoles pisaron lo que hoy es el Valle de Catamarca, en su mismo centro, una figura aguantaba el solazo, solitaria. Tenía ojitos de zorro colorado y hocico de liebre y de sus brazos emergían figurillas tejidas en chala y talladas en marlo'e choclo. Pero al caer el sol, desde todos los rincones de la sierra bajaban niños, y se armaba una salamanca feliz en torno a la figura que también reía. Al irse le dejaban acullicos. Como no mascaban coca, Fernando de Lerma y Diego de Rojas le dejaron una boina negra y un perro.

Con el correr de los años, los muñecos tallados y tejidos fueron guerreros de la independencia, montoneras de gauchos tristes y desangelados, obreros de las minas. El CachiduenDE partió siguiendo la Cruz del Sur y llegó a la Patagonia. Allí tuvo que ponerse un nombre de persona, y se llamó "Kique" Sánchez Vera, y se multiplicó, y sus niños crecieron y fabricaron más y más muñecos. Y él consideró que ya estaba cumplido. Hace poco, con el solazo y el calor del verano patagónico, "Kique" se nos fue.

Pero volvió el Zupay, ojos de zorro y hocico de liebre.

Neuquén, 01 de febrero de 2010.

## MARIONETISTA DE VERAS<sup>1</sup>

Ricardo Fonseca  
*A Quique Sánchez Vera*

Conversa con un gorrión  
con su perro y doña Sol  
acerca de sus criaturas  
y si lo acosa el amor  
también lo pone en canción  
y le hace caricaturas.  
Pero de algunos sucesos  
charla con sus propios huesos  
y hasta les da sepultura.

Mucho después de vivir  
el Quique quiere morir  
con un muñeco jugando.  
Pero antes quiere llenar  
ese hueco que es mar  
y asirlo de vez en cuando.  
Y uno se pone a pensar  
en el duende popular  
que se banca a este artesano.

Qué lindo viajar con él  
en su Barco de Papel  
aunque parezca locura  
sin importar el desdén  
que nos pudieran hacer  
los que reparten cordura.  
Y detrás de ese dintel  
esconden toda la hiel  
que forma a los caraduras.

Mas el Quique original  
vive en mi pueblo y soñar  
es su mayor aventura.  
Y en su Barco de Papel  
hay todo un mundo y en él  
sus posibles escrituras.  
Pero de un modo cabal  
al Quique le falta pan  
y le sobra levadura.

---

<sup>1</sup> Grabado por el grupo Zanampay, IRCO, 1986.

El poema está publicado en *Animal lingüístico. Poemas y canciones*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 2003, p. 340-341.

## LUIS ALBERTO SÁNCHEZ VERA

### EL “KIQUE”

Carlos Horacio “Tata” Herrera

“Kique” Sánchez -en adelante solo “Kique”- constituye un hecho infrecuente, acaso único en el espectro del arte en Argentina, por la amplitud de géneros que ejerció con talento: poeta, letrista, músico, cantor, dibujante, grabador, cuentista, titiritero, marionetista, autor de singulares obras de títeres muy representadas por la titiritaina, dibujos animados -cuya técnica conocía a la perfección-, constructor de maravillosos muñecos de títeres de guante y marionetas -algunos de sus muñecos se exhiben en museos de Francia. Transitó tan variado abanico con congénita gracia, ayuno en absoluto de Academia.

Puede inferirse que trazar un perfil certero, acabado, de tan singular personaje, es asaz difícil. Quienes lo conocemos desde lo matinal -incluyo en esto a “Pato” Gentilini- creemos que debemos abordarlo a través del tamiz de una realidad esclarecedora: “Kique” nació para jugar, y como tributo a este sino, defendió incoercible el niño que lo habita hasta hoy en sus ochenta años de endeble salud. De juro es por esto que los títeres constituyeron el espacio propicio para jugar sin pausas. ¡Y qué titiritero! Puedo decirlo sin hesitaciones, pues participé de sus talleres, y actué en uno de sus teatros, *El Barco de Papel*. Javier Villafañe lo reputaba su discípulo dilecto.

A fines de los sesenta del siglo pasado, a mis instancias, “Kique” se trasladó a Neuquén desde entonces vive, y donde influyó indeleble en el mundo de los títeres y la docencia: Creó el Teatro Municipal de Marionetas de la ciudad de Centenario, al que donó

maravillosos muñecos tallados en madera. Creador del escudo de la citada ciudad, que lo declaró ciudadano ilustre. Fue director y maestro de la Escuela Provincial de Títeres del Neuquén, donde hoy lleva su nombre una de sus aulas, y además, una biblioteca pública de un barrio. El 17 de abril del 2009 la Legislatura del Neuquén rindió homenaje a “Kique”: en una de sus salas se exhibió una muestra de sus obras denominada “Arte plural”, consistente en numerosos dibujos de gran porte, una reproducción de un teatro de marionetas con escenografía, y muchos bellísimos muñecos de su industria. En esa ocasión el Instituto Nacional del Teatro le hizo entrega del “Premio a la trayectoria artística”.

Creo no errar al señalar que la mayoría de las canciones que “Kique” comparte con el “Pato” Gentilini, datan de años muy mozos de ambos: Un “Pato” aún estudiante del bachillerato, comenzó a formar y dirigir algunos grupos folklóricos en uno de los cuales participó “Kique”. El ámbito donde con más frecuencia actuaban era en la radio AM de Catamarca. “Kique”, además de cantar, tocaba algo en charango y quena, y era encargado de las glosas para las presentaciones en la radio... Muy *“kiquescamente”*, este se presentaba en la radio sin las glosas prometidas, que había “olvidado” en su casa... Entonces a mano alzada y en el acto escribía las glosas para diversas canciones, escritos que felizmente el “Pato” conservó y con el correr de los años se transformaron en creaciones inolvidables.

Neuquén, 11 de octubre de 2010.

## “KIQUE”

### EN LAS PUERTAS DEL CIELO

Divertimento irreverente pero con todo respeto

Horacio Bascuñán

#### **I - Donde se detalla un retazo del cielo, valiéndonos de Saratán como interpósito personaje**

NARRADOR: Saratán va moviendo la cola, trotando, entre contento y asombrado. Husmea al aire, se detiene brevemente a olisquear una nube pequeña, desconfiando de su color medio gris medio blanco, color como él, Saratán, perro color medio gris medio blanco que allá abajo conoció a tantos colegas medio gris-medio-blanco nobles, bienintencionados algunos, y otros traicioneros, egoístas, agazapados, que por eso Saratán ve una nube de ese color y se pone en guardia. Sobre todo porque aquí, en este lugar, solo hay grandes, enormes nubes blancas, albas, puras, inmaculadas hasta donde la vista alcanza. No tiene caso, por lo tanto, dedicarle más tiempo a esta mínima medio gris-medio blanca que le gruñe como por cumplir. Se comprende: está enrolladita en un rincón abrazando a un enjambre de otras pequeñas medio grises-medio blancas con las cuales a su debido tiempo piensa construir una tormenta de aquellas solo por alborotar el cielo, que hay nubes que a eso se dedican y no me digan que Saratán no lo sabe porque muchas veces ha debido él mismo estar tiritando debajo de algún alero, completamente

empapado, gimiendo, hasta que el Kique ha venido a buscarlo.

Saratán va moviendo la cola, trotando, entre contento y asombrado. Ya lo dijimos, ¿no? Aquí todo es mullido, blando. Ni parecido a las calles de Centenario. Menos, a la barda. Esto es otra cosa. Le gustaría contárselo al Kique, que venía con él, pero que a paso de buen soñador ya le habrá sacado buena ventaja. Kique es el buen distraído que en estas cosas del asombro se apasiona tanto, tanto se abstrae, que se habrá ido adelante sin fijarse, por este camino que parece no tener obstáculos.

Saratán reconoce, desde luego, a Kique por la voz, por el acento, la tonada.

Y por la voz, llega donde Kique está, tocando las puertas del cielo.

## **II - Donde se transcribe con mayor detalle este caso de alboroto en el cielo**

(...)

KIQUE: *(Enfático)* ¡Sí, sí!. ¡Kique Sánchez Vera!

LA VOZ: *(Profunda, como debe ser la voz del portero del cielo)*

¡Kique Sánchez Vera! *(Y repasa lentamente)* ¡Kique Sánchez Vera...! *(Y abruptamente)* ¡No está!

SARATÁN: *(Acaba de llegar)* ¡Cómo... “no está!”

LA VOZ: ¡No está, don! ¡No está!

*Silencio que denota cierto desconcierto.*

SARATÁN: ¡Revise mejor sus libros! ¡A ver! Ki-que-Sán-chez-Ve-ra.  
¿Quiere saber más...? De Centenario. Cuarenta años estuvo ahí.  
Nacido en Catamarca, eso sí. ¿No vio que todavía se le nota  
por el habla? Clase 1929.

LA VOZ: Mmm...mm. ¡No! A lo más tengo un Luis Alberto Sán...

KIQUE: ¡Ese soy yo! Ahí está ¡Ese soy yo!

SARATÁN: ¡Ese es él!

LA VOZ: ¿No me dijo “Kique”?

SARATÁN: ¡El mismo! Kique Sánchez Vera.

LA VOZ: Pero yo tengo aquí un “Luis Alberto”... que no es lo mismo.

KIQUE: Pero soy yo. ¡El mismo!

SARATÁN: ¡El es el mismo! (*Socarrón*) Parece que los archivitos no  
andan muy bien por aquí...

*Se escucha otra voz, la de Juan Sin Miedo.*

JUAN SIN MIEDO: ... ¡y otras cositas tampoco!

LA VOZ: (*Dirigiéndose a Saratán*) Y usted no diga mucho, mi amigo.  
Que si vio el letrero, entonces leyó: “¡Aquí no se admiten  
perros!”

KIQUE: (*Enfático*) ¡Saratán no es un perro!

LA VOZ: (*Con hastío*) ¡Que no es un perro...! Que no es un perro...  
Además, en los archivos figuran, figuran... figuran  
(*Remarcando, irónico*) algunas notas...

SARATÁN: Notas... ¡Qué notas!

LA VOZ: ¡Notas! Observaciones al margen..., ¿se da cuenta? Antiguas y  
recientes. A ver (*Lee exagerando la precisión*) ¡Inventor de  
historias..., mm! ¡Poeta..., epa! ¡Dibujante, escritor, músico y  
cantor..., ya está! (*Pausa*) (*Luego, para sí mismo*) ¡Un  
fabulador! ¡Un alucinado! ¡Otro soñador...!

SARATÁN: ¡Sí señor! Eso. ¡Una buena persona!

LA VOZ: ¿Y esto? Malo..., malo..., ¡marionetista! ¿Y esto? ¡Peor! Tri..., tri..., ¡tritero!

JUAN SIN MIEDO: (*Reaparece*) ¡Ti-ti-ri-te-ro! ¡Titiritero!

LA VOZ: ¡¿Quién?! ¿Se puede saber?

JUAN SIN MIEDO: ¡Yo! ¡Quién otro! ¡Juan Sin Miedo!

LA VOZ: ¡Lo que faltaba! El señor “Kique”..., con su perro y otro más. (*Despectivo*) ¡Juan Sin Miedo ¡Presumido! (*Sarcástico*) Muy bien, muy bien. ¡Todos juntos! (*Admonitorio*) ¿No vio el letrero?: “Presentarse solito, mi alma”. Aquí nadie puede venir acompañado. La cuestión es “personal”. Sin excepciones.

SARATÁN: Es que somos el mismo.

LA VOZ: ¡Cómo... “el mismo”!

JUAN SIN MIEDO: ¡El mismo! ¿Usted no oyó eso de... eso de “a imagen y semejanza”? Bueno, resulta que el Kique nos creó. El Kique nos creó a...

LA VOZ: ... ¡Nos creó... Nos creó! ¡Basta, que se me está acabando la paciencia! ¡Miren que aquí se aprende a tener paciencia, pero esto me está excediendo! ¡Me está excediendo! Es francamente intolerable que venga aquí “alguien”, comparece con un perro y otro -¡eh... “caballero”!- que presume de persona y, lo peor, asegurando haber sido creados, cre-a-dos por otro, por otro que no es -deduzco- EL JEFE, y que es de Centenario, ¿no? ¡Vaya, vaya, vaya...!

JUAN SIN MIEDO: (*Remedando*) ¡Otro!... ¡Otro no! ¡Kique Sánchez Vera...! Sí señor, él nos creó, disculpando la molestia. Y no solo a Saratán y a mí, “El famoso Juan Sin Miedo”. También a nuestro amigo El Buen Diablo, La Adorable Mediaflor, El Sabio Curador Que Todo Lo Cura... El Sabio Sereno...! Nos creó el



Kique. ¿Quién otro podría ser? Venimos a acompañarlo al cielo. Y si no nos deja entrar... ¡Y otra cosa! No pensamos arrugar, ¿se entiende? No nos vamos a ir. Queremos entrar. ¡Queremos entrar! (*Exaltado*):

Queremos entrar  
Queremos entrar  
con Kique Sánchez Vera  
a la corte celestial.  
Queremos entrar,  
queremos...

LA VOZ: (*Imperativa*) ... ¡A ver, a ver... sin aglomeraciones! No quiero tumultos. Allá abajo todo lo que quieran, pero aquí, tranquilidad, paz, ¿ok? Paz.

**III - Donde se apacigua el alboroto casi devenido en manifestación popular si es que ya de verdad no lo era**

*En eso, una ráfaga de aire suave casi imperceptible, acariciante, celestial; una estela de aroma singular, un aleteo maravilloso, celestial. Y una voz convincente, celestial.*

JAVIER VILLAFañE: ¡Kique! ¡Kique! ¡Están todos esperándote! ¿Qué hacés en la puerta, hermano? ¡Pasa, Pasa!

SARATÁN, JUAN SIN MIEDO y KIQUE: (*A coro*) Es que no lo dejan entrar. Mejor dicho no nos dejan entrar.

SARATÁN y JUAN SIN MIEDO:

¡Queremos entrar,  
queremos entrar,  
con Kique Sánchez Vera  
a la corte...!

*Al alboroto, el cielo se ha ido llenando de ángeles blancos, dorados, negros, amarillos... Es un aleteo divino, una danza de giros, ondulaciones, volteretas, divinas.*

(En coro): ¡Vamos, Kique! ¡Pasa...!

KIQUE, SARATÁN y JUAN SIN MIEDO: Pero es que...

JAVIER: ¡No le hagas caso! ¡La burocracia está en todas partes! Sí, papeles y papeles, anotaciones, observaciones al margen, todo eso.

KIQUE: Pero es que *(Los señala con la mirada)* ellos...

UN ÁNGEL: ¡También ellos! Adelante, Saratán. Y tú, Juan Sin Miedo, tanto gusto. Hacen tanta falta leales y valientes. Adelante ¡Hay lugar de sobra, pasen! Javier anda todos los días preguntando por vos. Hablar del “Barco De Papel”, de “Cachiduende”, “Las Marionetas...”, dice. ¡Qué viejo lindo! Y qué conjunto: poetas, cantores, trovadores, guitarreros, bombistas, payadores. ¡Todos entran al cielo por la puerta grande! ¡La puerta más divertida del cielo! Por esta puerta, nadie “solito mi alma”. Todos juntos, compañeros. Perros que hablan y pulgas amaestradas, caballos contra-molinos, pedros-urdemales, diablos buenas-personas, princesas campesinas... ¡Todos, todos!... desde que se sabe que allá abajo inventaste para los pibes esperanzas y sueños, que hiciste para las nenas risas y sonrisas. Dibujaste asombros en los ojitos, aplausos pequeños para Juan Sin Miedo, candores en las trenzas de las

princesas, ¡ay Kique!, te esperábamos. ¡Adelante, pues, por la puerta que solo los poetas y fabuladores pueden pasar!

#### **IV - Aseveración muy importante y merecido final para semejante historia**

NARRADOR: El arrullo y la canción, y también la justicia y la esperanza, hablan también desde el aserrín y el cartón cuando es diestro el cantante y bella la canción.

Por un momento el cielo se detuvo. No pregunten cómo.

Y alguien comenzó a cantar.

Neuquén, 13 de octubre de 2010

# PONENCIAS

## META-VOCES

### Desterritorializaciones en la Patagonia

Alba Burgos

¿Qué se inscribe cuando decidimos poner en papel personajes de la epopeya y la tragedia griega? ¿Qué se mueve cuando esos personajes toman nuestros cuerpos de actrices? ¿Qué hace una directora productora de partituras editadas para la radio con esas dramaturgias?

*Voces en escena*<sup>1</sup> del grupo Theatron es en este momento el sentido que une esos cronotopos en el recorrido por las Dramaturgias de la Norpatagonia en los siglos XIX al XXI. Viajes, diosas, héroes, arquetipos, mitos, literatura, humores: todos son factores que intervienen en las desterritorializaciones que asumimos cuando la memoria puede poner al descubierto la lucha de poderes entre grupos culturales, entre conquistadores y conquistados, entre dominantes y dominadas/os. Universidades, teatros, escuelas y sus grietas por donde escapan susurros y gritos, una cadena de significantes que tienen sentido cuando se enciende la transmisión de una radio universitaria en cuyo estudio de grabación se despiertan fantasmas...

Nos proponemos recorrer los trazos que unen la escritura de actrices a partir de la investigación, un entretejido de ensayos, juego teatral, armado de partituras, intermedialidad y producción. La edición radial como hilo de sutura entre *Antigónia* (2004), *La Manzana de Troya* (2006), *Edipo, te vas...* (2010) y sus emisiones por radio Universidad-Calf de la Universidad Nacional del Comahue durante 2009 y 2010 en Neuquén (Norpatagonia). ¿Podría la voz convertirse en una metamorfosis, un rizoma, desterritorialización a

través de procedimientos de producción? Y en definitiva, ¿Cuál es esa voz que va más allá de las palabras del texto: ¿*phoné*? “voz alta, grito de guerra, canto; voz de los animales; ruido, rumor, lenguaje, dicho, máxima...” (Pabón de Urbina, 1999: 634). Relacionamos con una posible preposición *metá* “hacia, detrás de, en busca de; después de, a continuación” para empezar a situar esa y otras voces.

Las relaciones que estableceremos en este trabajo serán, desde los textos escritos a versiones teatrales en la radio, entre:

Obras	Autoras	Escrita	Edición radial (dir. M. Garrido)
Antigónia	Burgos	2004	24/06/2009
La manzana de Troya	Burgos-Boggan	2006	17/08/2009
Edipo, te vas...	Burgos-Boggan	2010	12/05/2010

El develamiento de lo que dicen los textos no queda en el análisis formal sino que avanza hasta descubrir voces que no dialogan de una manera cotidiana ni siquiera en una forma comunicacional. Anne Ubersfeld (2003) sistematiza diferentes clases de actos de habla donde el interlocutor parece confundirse o desdibujarse en el acto dialógico: es un Otro que no identificamos, un otro en silencio que probablemente nunca atenderá la demanda de amor de un ser atravesado y fragmentado en diversas etapas de dominación, represión o muerte.

“(…) como práctica social de resistencia frente al olvido o la exclusión (...)”<sup>2</sup> Garrido propone el encuentro universidad, teatro y radio unidos por el hilo de la memoria en las dramaturgias de la Norpatagonia. *Voces en escena* es el grupo que a través de su

dirección comienza a trabajar con textos teatrales que son leídos y de los que selecciona algunos más breves que representen a los personajes. El grupo de teatro que hoy cuenta con tres actrices, ha realizado una progresión en su trabajo que va desde abordar el texto con los personajes y acciones propuestos por autores/as, por actores y actrices que prestaron sus voces.

Descentramiento del sujeto ¿Pluralidad de voces de muchos actores o actrices para expresar una sola voz o un solo personaje desmembrado en varias voces? A través de ensayos y edición de su grabación, comienza a aparecer una especie de soliloquio, un habla en soledad que va más allá de la cantidad de personajes en escena. A. Ubersfeld (2003) dice que el discurso en escena ya no persigue el intercambio comunicativo con otro/a presentes o referenciados. Esa *poiesis*, el cuerpo-voz de ese actor/triz se han convertido en la escena en donde comienzan a aparecer múltiples voces de quienes pueden no estar en la obra. Voces que quedan flotando, unos significantes que el deseo de cada espectador-oyente articulará en significados. Los significantes comienzan a tener una materialidad que parece estar mediando entre texto de autora y voces en un texto editado para la radio. El lenguaje ha cambiado en un uso que puede llamarse perverso, un uso *desvirtuado* que siempre va más allá de lo que se le pide, de lo que propone o de lo que debe ser escuchado.

## Conclusiones sagitales<sup>3</sup>

“Paradójicamente, la significación lejos de ‘diseminarse’ en mero discurso, se multiplica-mal que le pese- en nuevos sentidos”. Dei, 2008: 77

Otra vez Aristóteles, ya que necesitaremos la distinción entre *phoné* y *léxis*<sup>4</sup>. Esta última es la flexión que permite reconocer la persona gramatical, los casos y tiempos verbales: *yo hablo con usted, ellos me traen, ella te ama*. Hay una dirección del mensaje, una significación referenciada. Pero cuando se trata de la *phoné* ya no es posible tal distinción ni articulación, los sonidos han perdido la capacidad de referenciar en una sola dirección, hay un valor activo en la recepción, no se trata de un ruido por ser inarticulada<sup>5</sup>, va creando sentido, es un *seméion*<sup>6</sup>, una señal, un *páthema*<sup>7</sup>, dice Aristóteles, una señal de placer o de dolor. Se manifiesta un afecto y ese afecto estalla, según procedimientos actorales (repeticiones, alteraciones del orden sintáctico, usos extra cotidianos del aparato fonador, aceleración o desaceleración del texto, etc.)<sup>8</sup> en metáforas auditivas que van más allá de una dialéctica temporal, una especie de lenguaje oracular, un *continuum* testigo más que referente, en presente más que relato en tercera persona, una materia prima que viene a constituirse en ese primer grito inarticulado que nos desprende del otro y que a la vez lo invoca. Ese otro es enlazado, enganchado en un tejido necesario y de allí una demanda, un parentesco en el ser que no obligatoriamente aparecerá en un *diá-lógos*. Llegamos al sitio donde hay un cuerpo parlante, el cuerpo del actor/triz en un habla solitaria al decir de A. Ubersfeld (2003: 26)



aunque hoy, 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”. Pero el deseo y la voluntad de ser de la producción fónica “representan/presentan/sientan” según Mauricio Kartun (Dubatti, 2010: 33). Y

Si *théatron* reenvía a la idea de mirador, la raíz compartida con el verbo *theómai* remite al ver aparecer: el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros, de entidad compleja. (Dubatti, 2010: 33)

Entonces esas voces que hablan en los cuerpos de actores y actrices van descubriendo las capas que cubren la historia al recuperar una memoria que establece el convivio en el teatro en el que podemos mirarnos, deconstruyendo estructuras reproducidas por siglos hasta producir una escena habitada por seres que resisten al olvido. Las dramaturgias de autoras, directoras y actrices develan fantasmas de las culturas y tejen con sus voces presencias hiladas entre textos.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Voces en escena* es parte de un Proyecto de Extensión de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue emitido por Radio (de la) Universidad-Calf. Se relaciona con el proyecto de Investigación *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. S. XIX al XXI*, dirigidos ambos por la Lic. Margarita Garrido. Ver <http://vocesenescena.blogspot.com/>

<sup>2</sup> Garrido, M. (2009). En la fundamentación del proyecto de investigación “Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. S. XIX al XXI”.

<sup>3</sup> El término sagital es usado por Prof. M. Garrido en los análisis de procedimientos dramáticos en sus investigaciones desde 2009.

Ver <http://vocesenescena.blogspot.com/>

<sup>4</sup> Del griego: *léxis* “el hablar, habla; dicción, modo de hablar, estilo”. (Pabón de Urbina, 1999: 367)

---

<sup>5</sup> Inarticulado, da (Del lat. *inarticulātus*). 1. adj. No articulado. 2. adj. Se dice de los sonidos de la voz con que no se forman palabras. R. A. E: *Diccionario de la Lengua Española*. 22º edición.

<sup>6</sup> Del griego *séma*, “señal para hacer algo, consigna (...) contraseña de reconocimiento o identidad (...) pl. signos escritos, escritura”. (Pabón de Urbina, 1999: 534)

<sup>7</sup> Del griego *páthema* “castigo, sufrimiento, desgracia, infortunio, triste suerte; estado de alma, afecto, pasión”. (Pabón de Urbina, 1999: 443)

<sup>8</sup> El Grupo *Theatron* va sistematizando su experiencia actoral en procedimientos que son objeto de otro trabajo de investigación en desarrollo en el marco del Proyecto de Extensión que produce el programa radial *Voces en Escena*.

## BIBLIOGRAFÍA

BURGOS, Alba (1993). *Poemas en imágenes teatrales*. Recuperado de <http://compañiadeteatronous.blogspot.com/>.

COTAIMICH, Valeria. *El impacto en las nuevas tecnologías en la puesta en escena*. Recuperado el 15 agosto de [www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/cotaimich.pdf](http://www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/cotaimich.pdf).

DEI, H. Daniel (2008). *Lógica de la distopía*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

DUBATTI, Jorge (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Ed. Atuel.

FÉRAL, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación.

GARRIDO, Margarita (2009-2012). Proyecto de Investigación: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén. S. XIX al XXI*. Recuperado el julio de 2010 de <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

HERNER, María Teresa (2009). *Huellas Nro. 13*. “Territorialización, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”. Recuperado el 30 de octubre 2010 de [www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/](http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/).

IRIARTE, Ana (1990). *Las redes del enigma*. Humanidades. Madrid: Alfaguara.

- 
- LYOTARD, J-F (1997). *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba.
- PABÓN de URBINA, José (1999). *Diccionario manual griego-español*. Barcelona: Vox.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22º edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- UBERSFELD, Anne (2003). “El habla solitaria”. *Acta Poética* 24, p. 9-26.

## EL CONJUNTO TEATRAL AMANCAY

### Más de veinte años de teatro neuquino

Oswaldo Calafati

El esfuerzo realizado por el GETEA para dar a conocer la actividad teatral llevada a cabo en las provincias ha permitido comenzar a esbozar una verdadera historia nacional de esa actividad. Y los primeros resultados de ese esfuerzo han ampliado nuestros horizontes permitiéndonos acceder a una nueva historia integral del teatro argentino, con todos sus actores y en todos sus paisajes.

Nos enorgullece haber contribuido con ese esfuerzo, bosquejando una primera historia del teatro neuquino, hasta ahora ignorada o insuficientemente bosquejada (Calafati, en Pellettieri, 2007). Y nos complace el haber impulsado con ese primer trabajo a que se formara un grupo de investigación en la Universidad Nacional del Comahue para estudiar en profundidad las dramaturgias de la Patagonia Norte.

Es ya evidente -como lo hicimos notar oportunamente- que este trabajo está aún trunco por no disponerse todavía de una historia del teatro rionegrino (impulsada por el GETEA pero no concretada aún). El breve esbozo enumerativo, que llega hasta 1950, realizado hasta ahora por Dinko Varga (2000) es a todas luces insuficiente, pero su información aparece como la punta de un iceberg aún inexplorado.

Mientras esperamos que se realicen esas tareas para tener una investigación completa sobre el origen y desarrollo de la cultura teatral de la Patagonia Norte (es decir, la región consolidada de Río Negro y Neuquén), adelantaremos una evaluación del impacto del conjunto teatral neuquino Amancay, que realizó sus actividades en

toda esa región, desde 1940 hasta 1966, pero cuya influencia llega hasta nuestros días.

Amancay fue liderado desde su creación como Aficionados del Club Independiente por Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo, un hombre de sólida formación humanística, hasta 1959, en que debe asumir el cargo de Ministro de Asuntos Sociales en el primer gobierno radical de Neuquén. La dirección recayó entonces en otros integrantes de los más de cien que tuvo en toda su trayectoria y en otros hombres de teatro formados en Buenos Aires, como Norberto Manzanos y José Roque Digiglio.

En toda su trayectoria, de veintitrés años (estuvo inactivo desde el 1941 al 1943), Amancay puso en escena cuarenta y seis obras que abarcan un repertorio integrado por las obras clásicas del teatro nacional (Sánchez Gardel, Eugenio Pico, Gregorio de Laferrère, José González Castillo, Juan Darthés y Camilo Damel, etc.) hasta obras vanguardistas y expresionistas (Kaiser, Hamilton, Williams, D'Errico, Soya y O'Casey, entre otros).

Creemos que su impacto solo puede compararse con el de un conjunto vocacional similar dirigido por Gabriel Barceló, en Comodoro Rivadavia, y que actuó desde 1937 hasta 1953, con un total de treinta y cinco obras realizadas (Perea, en Pellettieri, 2005). No es casual que ambos conjuntos se encontraran y fraternizaran en los Certámenes Nacionales de Teatro realizados en Buenos Aires desde 1950 por la iniciativa peronista. Cavilla y Barceló concebían un mismo teatro, artístico, no comercial y dirigido a una clase media provinciana, ávida de las novedades de Buenos Aires y del exterior y de compartirlas con sus vecinos, en un ambiente natural y social áspero y estrecho, solo soportable por la escasa competencia y por

los buenos ingresos que se obtenían en las empresas extractivas y en la incipiente burocracia estatal.

Además, ambos grupos colaboraban activamente en obras sociales y comunitarias, por lo que recibían el apoyo incondicional de sus conciudadanos y de las autoridades de turno.

En los festejos celebratorios del centenario de la fundación de la ciudad de Neuquén, muchas familias recordaron -en una ceremonia realizada en la Universidad Nacional del Comahue- a los primeros teatristas neuquinos, especialmente a los integrantes de Amancay, por sus esfuerzos por construir una sala teatral y un jardín de infantes en una Cooperadora Escolar y por beneficiar a la comunidad con sus aportes para la copa de leche o para las ropas de los escolares o para los damnificados de la Rioja y Catamarca, en 1944. (Pérez, 2005)

El grado de identificación que, en los primeros tiempos del grupo, tenían algunos integrantes con sus personajes, terminaban por elevarlos, en la consideración de sus vecinos, como verdaderos “divos” al estilo de las *stars* de la primera época del cine. También colaboraban en la construcción de estos ideales, los fotógrafos de la época, con sus “fotos estudio”. Una retrospectiva fotográfica indicaría como “divas” a las integrantes Irma Zulema Escobar, Elsa Marchessini, Lelia Elissetche y Antonia Figueira, así como “divos” a Alfredo Lanza, Valentín Arges, Evaristo Giménez, Horacio Tarifeño y Guillermo Murphy. En los recuerdos de algunos integrantes todavía se comentan los avisos pagos que los admiradores masculinos de estas divas publicaban en los periódicos de la época, encomiando sus cualidades.

De todos modos, creemos que se puede verificar en casi todos estos conjuntos vocacionales, una especie de “evolución” desde un “realismo encantatorio” hasta un “realismo crítico”, característica de las posiciones políticas adoptadas por nuestra clase media.

Esta transición se plasmó, entre otras cosas, en el cambio de denominación que sufrió el grupo desde su creación. En 1940, se denominan como Aficionados del Club Independiente. En 1945, cuando se desvinculan de ese club y comienzan un ciclo de radioteatro, que duró solo dos años, se dan a conocer como Agrupación Artística Amancay. Ya en 1947, cuando abandonan el radioteatro, se mencionan como Compañía Neuquina de Comedias, adoptando el punto de vista de su director, que prefirió la comedia al drama y a los sainetes.

En 1955, ante el gran esfuerzo que significó la puesta de *Una libra de carne* de Agustín Cuzzani, con cerca de cuarenta actores y un nuevo director, “importado” de la provincia de Buenos Aires, se autotitularon como Teatro Independiente de Neuquén. Y en 1957, cuando la Dirección Nacional de Turismo los envía a Bariloche, para amenizar la temporada turística como una compañía ya reconocida a nivel nacional, aparecieron como Amancay. Teatro Libre del Neuquén.

Estos cambios en el realismo se dieron también en la concepción del espacio escénico y en la interpretación de los personajes por parte de los actores.

En sus comienzos, Cavilla Sorondo se preocupó por proveer al conjunto de un espacio escénico sólidamente realista, con telas pintadas, practicables con ventanas (especialmente iluminadas), puertas y muchos muebles y artefactos diversos. Todos esos elementos materiales a los que hay que agregar el traspunte, el

apuntador, el peinador y el fastuoso vestuarista, por lo que se justifica mencionarlo como el “André Antoine de Neuquén”.

Es a esta primera etapa que hemos denominado “encantatoria”, junto con todas sus consecuencias en la dirección (centralista y autoritaria) y en la interpretación “divista” y “personal” de los actores.

Pero, poco a poco, la concepción “comunitarista” de los teatros independientes, más centrada en la formación técnica de los actores y más despreocupada de la creación de un espacio realista a favor de “un espacio de la acción actoral” o “teatralista” como la menciona Pellettieri, se fue imponiendo al grupo.

La creación de la Escuela Provincial de Bellas Artes con su Departamento de Arte Dramático a cargo de Alicia Fernández Rego, que trajo claramente a Neuquén esta concepción “teatralista”, favoreció esta tendencia más “crítica” y más centrada en los actores como grupo, en desmedro del primer realismo “ingenuo”.

Pero el aporte más importante de Amancay fue inculcar en muchos neuquinos una especial preferencia por la expresión teatral, que quedó afincada en varias familias de la provincia y se extendió a varias generaciones hasta la actualidad.

La gente de teatro que se afincó en Neuquén después del medio siglo encontró un ambiente propicio para sus proyectos. Hijos y nietos de los integrantes de Amancay crecieron sensibilizados por una compenetración especial aportada por sus padres y abuelos hacia el arte del teatro.

Por lo tanto, la tesis que quiero defender en esta ponencia es que el rol más importante del grupo Amancay es el de haber sido una institución constituyente del campo cultural neuquino, que emergió claramente hacia 1980, como lo he documentado en un trabajo



anterior (Calafati, en Pellettieri, 2007). Otros autores, como Ricardo Costa (2007), están de acuerdo con este punto de vista.

La influencia del grupo no se limita solo al período 1940-1966 sino que se prolonga en los siguientes hechos importantes para la cultura del Alto Valle, clasificados de acuerdo al modelo de campo cultural de Pierre Bourdieu (ver Calafati, 2005):

### **Campo de la producción restringida**

1).- La Comedia Neuquina: Si bien este fue un proyecto frustrado, por falta de apoyo oficial, significó un importante agrupamiento de los integrantes de Amancay y de otros grupos afines durante más de una década (de 1965 a 1975), en la que se presentaron varias importantes obras en su nombre. Ya incorporada al campo como una importante referente, Alicia Fernández Rego tuvo un importante rol en el proyecto. A su sombra siguieron teniendo la palabra durante años.

2).- Grupos Las Manos, El Grillo y Café Teatral: Estos grupos se integraron con elementos formados por Amancay y mantuvieron sus proyectos durante años, llegando algunos de los mismos hasta 1980, en que se integraron al Teatro del Bajo, agrupación faro de la postdictadura que significó un importante resurgimiento teatral para la región.

### **Campo de las instancias de reproducción y consagración**

3).- Departamento de Arte Dramático de la Escuela Provincial de Bellas Artes, a cargo de Alicia Fernández Rego, que significó la institucionalización académica de la enseñanza y la actividad teatral

regional, caso único en la Patagonia Norte, ya que se trata de una institución pública. Como se sabe, esta institución fue creada por Nicasio Cavilla Sorondo, siendo Ministro de Asuntos Sociales de Neuquén, a partir de 1960.

### **Campo de la gran producción**

4).- La compañía de radioteatro y de teatro popular itinerante de Jorge Edelman, con influencia en toda la región desde 1957 hasta 1986, presentando unas veinticinco obras del género, algunas de su autoría. Único caso de este tipo de teatro en Neuquén, organizado por un ex integrante de Amancay, a despecho de un fracaso por poner una obra de teatro con Mecha Ortiz.

Para más detalles sobre estos elementos del teatro neuquino, se puede consultar Calafati, en Pellettieri, 2007.

Todas las menciones corresponden con instituciones básicas para la constitución del arte burgués, central en la producción cultural contemporánea y en la constitución de un campo cultural como el teorizado por Pierre Bourdieu.

Creemos que la evidencia presentada es más que elocuente y cimienta adecuadamente nuestra evaluación del grupo teatral Amancay como una institución constituyente del campo cultural neuquino.

### **BIBLIOGRAFÍA**

CALAFATI, Osvaldo (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.

----- (2007). “Neuquén (1884-1985)”. PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. II, p. 297-346.

COSTA, Ricardo (2007). *Un referente fundacional. Las letras neuquinas (período 1981-2005) y su (in)transferencia al campo educativo*. Buenos Aires: El Surí Porfiado Ediciones.

PEREA, Cecilia (2005). “Chubut-Comodoro Rivadavia (1920-1953)”. PELLETTIERI, Osvaldo, (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. I, p.105-120.

PÉREZ, Arturo (2005). *Teatro Amancay. Historia en fotos y diversos documentos de la compañía teatral inigualada*. Neuquén, CD de fotos y documentos.

VARGA, Dinko (2000). *La tercera conquista del desierto. Historia del teatro en el Alto Valle de Río Negro*. La Pampa: Fundación Cultural Patagonia.

## POÉTICA Y FILOSOFÍA

### Acerca de los alcances de la *mimesis* aristotélica

Mariana C. Castillo Merlo

Distintos autores alzan sus voces en contra de la *mimesis*, como la gran acusada de esta época. El teatro actual, en este contexto, se define a sí mismo como un teatro antimimético, antirreferencial o, incluso, antiaristotélico<sup>1</sup>. En ocasión de estas II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia: Neuquén, considero que un ejercicio intelectual útil en esta discusión es determinar, en primer lugar, contra qué se está discutiendo, lo que en otros términos no es más que dilucidar a qué nos referimos cuando hablamos de *mimesis*. Es por ello que la presente comunicación tiene como principal objetivo dar cuenta del alcance semántico de la noción de *mimesis* en el marco de la filosofía aristotélica, y de las implicancias ontológicas, estéticas, éticas y gnoseológicas -que a mi entender- se derivan de la noción de *mimesis*.

Para ello, analizaré las diferencias que surgen entre Platón y Aristóteles al considerar el lugar que desempeña el arte en el marco de sus propuestas filosóficas, para lo cual resulta central la noción de *mimesis* y determinaré los alcances de la noción de *mimesis* a partir de *Poética* y su relación con otras obras del corpus.

#### **1. La *mimesis* en el banquillo. Sobre los argumentos platónicos para su rechazo**

Aun cuando pueda resultar un lugar común, es importante recordar que los aportes aristotélicos sobre el arte, como el resto de

su filosofía, deben ser interpretados teniendo en cuenta su contexto histórico cultural. En tal sentido, cabe señalar que la tragedia, centro de las reflexiones de la *Poética* aristotélica, representa para la Grecia clásica del siglo V un fenómeno social y cultural debido al lugar que la palabra ejerce en las actividades de la *pólis*<sup>2</sup>. En tal sentido, el rol del artista se revaloriza, en tanto es capaz de reflejar en sus producciones el espíritu griego de una época en el que las exigencias y crisis espirituales e intelectuales serán la regla<sup>3</sup>.

En la *Poética*, Aristóteles desarrolla un estudio del arte poético, en general, y de la tragedia, en particular. La obra comienza por declarar que las distintas artes, consideradas en conjunto, resultan ser *mímesis* (1447 a, 13-15). Esta consideración del arte como *mímesis*, que responde al espíritu común de la época y forma parte de la herencia que Aristóteles recibe de Platón, no resulta del todo clara para los lectores ajenos al contexto histórico del siglo IV a.C. Por ello, una cabal comprensión y traducción del término *mímesis* “puede resultar imposible si no se traduce conjuntamente el contexto cultural e ideológico donde el término asume y revela su sentido”<sup>4</sup>.

Aunque aquí no se pretende una reconstrucción del contexto en el que surge la noción de *mímesis*, es claro que solo podrá comprenderse la definición aristotélica del arte si se atiende a los usos posibles de dicha noción. La mayoría de los estudiosos de la estética coinciden en reconocer en la idea de *mímesis* el pilar fundamental de la teoría clásica acerca del arte; idea que comienza a gestarse en los escritos de los grandes poetas griegos<sup>5</sup> y alcanza su mayor apogeo en las formulaciones de Platón y Aristóteles. Sin embargo, los distintos registros de su uso no revelan más que una polivalencia de la noción de *mímesis*,<sup>6</sup> y ello obliga a revisar los

aspectos centrales de una filosofía en la que el arte se define fundamentalmente como un arte *mimético*.

Un primer aspecto a señalar sobre esta concepción se vincula a los términos que se utilizan en la tradición presocrática para referirse a los objetos del arte y al hacer artístico. Las primeras apariciones del verbo *mimeîsthai* y sus derivados se ligan, en mayor o menor medida, a la idea de una oposición entre el producto del arte y la realidad sensible, a la que el arte se vincula a partir de una relación de semejanza lograda por distintos medios. Esta primera concepción muestra en germen los puntos más importantes que serán posteriormente analizados en las formulaciones platónica y aristotélica, previo paso por la sofística. A mi entender, la importancia que esta última le otorga a la palabra es central para comprender la propia historia del cambio semántico de la *mímesis*. En particular, me refiero a los aportes de Gorgias a la discusión y a las conclusiones que el maestro de retórica extrae en el *Elogio de Helena* acerca del rol de los poetas, la poesía, y los riesgos inherentes a dicha actividad. Allí, considera a la palabra (*lógos*) como “una gran soberana” (*mégas dunastés*), capaz de ejecutar obras divinas (*theiótata apoteleî*), y su arte, la poesía, puede resultar sumamente persuasiva e incluso tiene la capacidad de engañar al alma haciendo que el engañado sea más justo e inteligente que aquel que no se deja engañar<sup>7</sup>.

Esta capacidad que la palabra tendría de provocar efectos emocionales en quien la escucha, sobre la que reflexiona Gorgias, sumada a la oposición apariencia-realidad -distinción que trasciende los límites del conocimiento y la moral- son los ejes principales de la crítica platónica al arte. Su interpretación crítica sobre la actividad de los artistas y del sentido mismo de la *mímesis* se convirtió en la

“interpretación tradicional”, recuperada sistemáticamente por la filosofía a lo largo de su historia. En *República X* se encuentra el argumento más claro, y el que más comentarios ha suscitado, para fundamentar la oposición platónica al arte como *mimesis*<sup>8</sup>. Sin embargo, el argumento que allí se presenta no es exclusivo de *República*, sino que se inscribe dentro de una línea de oposición que puede rastrearse en diferentes diálogos, tales como *Ion*, *Gorgias*, *Sofista*, *Crátilo*, *Critias*, *Leyes*, entre otros<sup>9</sup>.

El primer eje de la crítica de Platón (a.), desarrollado en *República*, se funda principalmente en la noción de *mimesis*, entendida como imitación o réplica de lo sensible. Así entendido, el arte no haría más que alejar las producciones artísticas en tres grados de la realidad de las Formas, cuestión que para Platón resulta sumamente preocupante por la degradación ontológica y los riesgos que ello supone para los ciudadanos de la *pólis*. El rechazo platónico al arte como *mimesis* se justifica por su consideración metafísico-epistemológica de la realidad. En el libro X, al examinar la tarea del pintor (*hó tou eidólou poiétés*), Platón cuestiona el *status* ontológico de la obra artística, que no hace más que confundir la imagen (*toû phainoménu*) con la idea (*toû óntos*) (601 b 9-10). Así, el problema principal de las producciones artísticas es el de la imitación (*mimesis*) de la realidad. Los artistas copian los objetos sensibles sin un conocimiento de lo real, sin darse cuenta de que “aún ese poco que toman no es más que una simple apariencia” (*phántasma*) (*Rep.*, 598 b 2-4). Y es este desconocimiento lo que permite que las obras miméticas se alejen un grado más que los objetos sensibles de las Formas. En la teoría platónica, el verdadero y único conocimiento (*epistéme*) es el conocimiento de las Formas, entidades que poseen

plena realidad en tanto que, de los objetos sensibles, hechos a imagen de estas, solo es posible elaborar una opinión (*dóxa*).

La segunda crítica (b.) apunta al estado en el que los artistas componen sus obras. En *Ión*, en un intento por establecer el carácter de técnica (*téchne*) o de ciencia (*epistéme*) de la poesía, Platón muestra cómo las musas intervienen en las producciones artísticas sirviendo de inspiración, de modo tal que la poesía no es elaborada a partir de la razón, de conocimientos que puedan ser demostrados (*téchne*), sino por el contrario, son efectos de “endiosamientos” (*éntheos*) (*Ion*, 533 c 9- 534 b 6). En tal sentido, Platón parece desestimar la posibilidad de que una verdadera técnica sea el origen de la poesía, sino que resulta de la divinidad y bajo un estado de posesión, inconsciencia (*katexómenei*) o manía (534 a 4 y *Fedro* 245 a 5-8).

El tercer eje de la crítica (c.) platónica refiere al tipo de enseñanza que imparten los artistas miméticos. Para Platón, el arte no es más que un medio de transmisión de opiniones falsas o erróneas. En *República* II, al establecer las características de la mejor educación para los ciudadanos de la *pólis*, Platón advierte sobre el riesgo que implica el arte poético, en tanto “pintan de una manera errónea la naturaleza de los dioses y los héroes, como un pintor que hace retratos que en modo alguno se parecen a los modelos que intenta reproducir” (*Rep.* 377 e 1-3). En el mismo sentido, en el libro X, Platón expresa su preocupación sobre el desconocimiento del imitador, que solo se vale de la opinión de los ignorantes y de la multitud para juzgar los objetos que imita. Este desconocimiento descubre la distinción epistémica existente entre la ciencia, la ignorancia y la imitación, que se corresponde con tres tipos de arte. Para Platón, el que utiliza las cosas sabe el para qué



de ellas, tiene un conocimiento que puede ser fundamentado. El que fabrica las cosas, en cambio, posee un conocimiento mediado por las consideraciones que realiza aquel que las usa. En el caso de los artistas, el referente epistémico es la opinión del vulgo, quedando reducido su conocimiento en muchas ocasiones al error o a la falsedad sobre las cosas que imita (*Rep.*, 601 d 1 - 602 b 11).

El último punto de la crítica platónica al arte mimético (d.) refiere a la manipulación de las emociones del auditorio por parte de los artistas. La falta de conocimiento de los artistas no solo genera problemas en el campo gnoseológico sino también en el de lo ético. No poder brindar una correcta descripción de las cosas, incluir en sus discursos consideraciones falsas o erróneas genera una perturbación tal en el alma, que conlleva a valorar de modo contrario las mismas cosas. La imitación propia del artista no hace más que suscitar este conflicto, en la medida que se vincula directamente con “aquella parte del alma que está más alejada de la razón” (603 a 10-603 b 2). Los poetas utilizan en sus discursos situaciones trágicas, que resultan más simples de imitar y con lo cual despiertan en el auditorio sentimientos de conmiseración que generan placer en la medida en que se relacionan, satisfacen y deleitan a la parte irracional del alma. A partir de la imitación de ciertos comportamientos, los hombres elogian en los demás actitudes que son reprochables en sí mismas según las normas de la razón. Así, son aprobados comportamientos contrapuestos a la razón por el mero placer que genera la imitación de dichos sentimientos y desgracias. En suma, la seducción que provoca la poesía se convierte en una amenaza al proyecto político-educativo que Platón pretende llevar a cabo, y su comprensión de la *mimesis* en el sentido de imitación-copia condena

al arte a una exclusión que intentará revertir Aristóteles en la *Poética*.

## 2. La pluralidad como denominador. La *mimesis* aristotélica y sus múltiples dimensiones

2.1. De la naturaleza al arte: la dimensión ontológica de la mimesis.

El impacto de las doctrinas platónicas en la obra de Aristóteles difícilmente pueda ser medido o cuantificado. Pero, sin dudas, ejercen una influencia tal que determinan y dan sentido a las formulaciones del estagirita, de manera que su filosofía puede ser entendida como un diálogo vivo y complejo en continuidad o ruptura con los problemas que dejó planteados su maestro.

Esta interpretación, que atraviesa las grandes obras de la filosofía aristotélica, se aplica también a la *Poética*. En este sentido, cabe recordar que el propio Platón incita a refutar su crítica al arte, invitando a los defensores y amantes de la poesía a “que razonen en prosa sobre ella y nos demuestren que la poesía no solo es agradable, sino también útil para el gobierno de las ciudades y para el régimen de vida de los hombres” (*Rep.* 607 d 6-607 e 2). Este mandato encuentra eco en la *Poética*, sin que ello le reste valor o novedad al tratamiento que Aristóteles le brinda al arte.

Aristóteles entiende que “todo arte versa sobre la génesis” (*EN.* 1140 a 10-11) y que “todo lo que se genera lo hace a partir de una causa” (*Met.* VII 7, 1032 a 13-14). Esto ubica al artista en un lugar privilegiado en tanto causa eficiente de un ámbito particular. El lugar del artista queda así definido como el de “productor”, el de creador de nuevas realidades. A diferencia de la posición que Platón

adopta en relación al arte y los artistas (a.), los que se encuentran, en algún sentido, limitados por la *mímesis*, en el sentido de copia de una realidad que los precede y supera (la realidad eidética), Aristóteles enfatiza el rasgo de “creatividad” en su concepción de arte. En tal sentido, “la cosa particular [la creación artística] no es una sombra ni una imagen de la realidad verdadera, sino que es una realidad primaria, y el poeta (...) puede *fundar* un ente más noble y más bello que los de la vida real”<sup>10</sup>. Existe, a mi entender, una “decisión ontológica” por parte del artista al darle vida con su trabajo a las creaciones artísticas y al establecer un nuevo orden de realidad, la realidad del arte, que excede, en cierto sentido, la realidad natural.

Según Aristóteles, el arte actúa de manera similar a la naturaleza; obra siguiendo como modelo a la generación natural (*Fís.* II 8, 198 b 16 y *Protr.* fr. 14). Al afirmar que el arte imita a la naturaleza, se ubica al arte dentro del ámbito de la generación y de la producción teleológica. La *mímesis* aquí implicada no refiere a una duplicación de lo ya existente; lo que el artista “imita” de la naturaleza no son sus objetos, sino un modo de obrar: imita el sentido finalístico que encuentra en la naturaleza su mayor expresión. Las producciones artísticas son, en cierto sentido, equivalentes a las naturales, puesto que ambos tipos de entidades están orientados a un fin determinado, que en el ámbito artístico será procurar el mayor placer posible a quienes lo contemplan<sup>11</sup>.

Al tomar como modelo a lo natural, el arte imita su modo de actuar, pero también lo mejora y lo completa. En este sentido, se revela una tensión en el seno de la creación artística entre un determinismo, que viene de la mano de la *mímesis* de la naturaleza, de la estructura teleológica que ella impone, y la libertad del artista

de crear objetos que excedan lo natural y que instauren un nuevo ámbito para lo propiamente humano.

## 2.2. La dimensión estética de la mimesis: el arte como “técnica”

Por su parte, la dimensión estética de la *mimesis* se desarrolla bajo la concepción aristotélica del arte como *téchne*, del artista como creador y de la obra como instauración de una novedad. Si bien es claro que la *téchne* aristotélica excede lo que actualmente se entiende por arte, no es menos cierto que sus características son aplicables también al ámbito de la poética. La razón de esto se vincula directamente con la relación entre *téchne* y *poiesis* que se establece en el seno de la concepción aristotélica de arte.

Al situar, en *Metafísica*, al arte (*téchne*) junto a la ciencia (*epistéme*), Aristóteles le otorga a las producciones artísticas un estatuto diferente, las ubica como un objeto susceptible de ser abordado “científicamente”, en tanto *téchne* y *epistéme* suponen un conocimiento de las causas (*Met.* 981 a). Sin embargo, el estudio sobre el arte no tendrá por resultado un cúmulo de conocimientos teóricos, sino que conformará un modo particular de *epistéme* que es la *poietiké*. La razón de ello se encuentra en su vínculo con lo singular, en el hecho de que su fundamento tiene sus orígenes en la experiencia y sus objetos forman parte del ámbito del devenir (*EN.* 1140 a 4). Estas consideraciones, a mi entender, provocan en el seno mismo de la noción de arte una tensión que determina una naturaleza única para el objeto de estudio de la *Poética*. El tono general de esta obra es teórico, pero sus implicancias son prácticas.

En este sentido, la *Poética* se presenta como un punto de partida necesario para todo aquel que se proponga elaborar una obra

literaria. Aristóteles se dirige a los que la mayoría considera hombres de arte, pero en particular a los “poetas”. Esta concepción del arte se contrapone explícitamente con el segundo eje de la crítica platónica (b.), ya que al evaluar las obras y su proceso de producción Aristóteles da cuenta de la actividad humana implicada en el arte, que requiere de un conocimiento particular. Aunque no rechaza que la poesía pueda ser tarea de “exaltados” (*manikós*), su preocupación y sus observaciones están dirigidas principalmente a los “hombres de talento” (*euphuoûs*), a aquellos que cuentan con una naturaleza bien dotada y se ejercitan en la creación poética (*Poét.* 1455 a 32-34).

2.3. La dimensión gnoseológica de la *mímesis*: aprendizaje y articulación universal-particular

En *Poética* 1448 b 5-9, Aristóteles afirma que “el imitar (*tó mimeîsthai*) es, en efecto, connatural (*súmphouton*) al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación (*mimetikótaton*) y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos (*tás mathéseis poieîtai dià miméseos tàs prótas*)”. En este contexto, la *mímesis* es concebida, en primer lugar, como una parte integral de la naturaleza humana, ya que se trata de una habilidad que posee el hombre desde su nacimiento; y, en segundo lugar, como un acceso al conocimiento.

Aristóteles reconoce que el hombre posee una “inclinación” por la imitación que lo diferencia de los animales, aun cuando estos puedan tener comportamientos miméticos (*Hist. Anim.* 597 b 24-30; 612 b 17-35). La diferencia no solo se basa en una cuestión de grados, sino básicamente, en las consecuencias cognitivas que la *mímesis* tiene para el hombre. En tal sentido, unas líneas después del pasaje citado, Aristóteles afirma que “el aprender (*manthánein*)

agrada muchísimo no solo a los filósofos, sino igualmente a los demás” (1448 b 12-14).

Pero la *mimesis* no solo es útil en la medida que promueve el conocimiento, sino también en tanto genera una especie de placer estético, que atraviesa a todo el género humano, aunque en diferentes niveles. En el mismo tenor de lo expresado en *Metafísica* (980 a 21), todos los hombres buscan el conocimiento y encuentran placer, en este caso, en imitar y en contemplar lo imitado, y en descubrir la armonía y el ritmo en las producciones del arte, solo que en algunos el placer que produce la contemplación y el reconocimiento de las “imágenes representadas con mucha exactitud” será mayor que en otros<sup>12</sup>. Esta concepción de la *mimesis* da respuesta a la objeción platónica en relación al aprendizaje que promueve el arte (c.). Mientras que para Platón, la tarea de los artistas se reduce a una distorsión de la verdad, a consideraciones falsas y erróneas sobre las cosas, para Aristóteles el arte es una oportunidad para suscitar el conocimiento y la actividad noética. La posibilidad de obtener conocimiento a partir de las producciones del arte se vincula con el aprendizaje y la deducción (*sullogízesthai*) a partir del reconocimiento de lo que cada cosa es, como un “esto es aquello” (*oîon hótî oûtos ekeînos*) (*Poét.* 1448 b 17).

Sin embargo, resulta llamativo que el estagirita proponga que el placer que esta operación puede originar se derive de haber visto previamente un “original”, cuestión que ha dado lugar a interpretaciones que enfatizan el aspecto referencial de la *mimesis*. Algunas lecturas contemporáneas provenientes de la corriente fenomenológica, en cambio, sostienen que este reconocimiento, lejos de enfatizar la referencia de la obra a las cosas naturales, evidencia el carácter novedoso de la obra, estableciendo de este

modo la autonomía de lo mimético<sup>13</sup>.

La obra se presenta así cumpliendo una doble función, una singular dada por su carácter individual y por su capacidad de convertirse en objeto de arte y por el otro, una universal, ligada a su función de transmitir información y conocimiento. La *dialéctica de la mimesis* encuentra fundamento en este contexto al definir un proceso de conocimiento, en tanto lo singular, las percepciones sensibles, permiten el acceso al conocimiento de lo universal, único objeto posible de la ciencia.

2.4. Dimensión ética: la acción humana como objeto de la actividad mimética

En el “mejoramiento” de lo natural que realiza el arte es preciso, a mi entender, tener en cuenta la línea de continuidad que se establece entre los ámbitos *práxico* y *poiético*, en la medida en que el arte utiliza a los sujetos que actúan como materiales para sus producciones. Cuando Aristóteles, en *Poética* 1447 a 16-18, clasifica los tipos de arte, establece una distinción según el objeto a imitar, que no es otro que sujetos en acción (*prattóntas*). De modo que las artes se diferenciarán según imiten sujetos peores o mejores (*hé spoudaíous, hé phaúlous*) (*Poét.* 1448 a 2), y en este contexto la tragedia es definida, en primer lugar, como la “mimesis de una acción elevada y perfecta” (*mimesis práxeos spoudaías kaí teleías*) (*Poét.* 1449 b 24-25), considerada desde una perspectiva ética.

En la concepción aristotélica, la *prâxis* constituye el elemento principal de la reflexión ética, e implica la consideración sobre las conductas y sobre el carácter de los hombres. De esto se ocupa Aristóteles en *Ética Nicomáquea*, al examinar la acción desde una visión racional, desde el *lógos* que las fundamenta y les da sentido.

En el marco de la *Poética*, particularmente, cabe preguntarse por la relación que se establece entre la producción del artista, la obra mimética, y el *éthos* de los hombres, presente tanto en los espectadores como en aquellos considerados “objetos” a representar.

Sobre estos últimos recae la *mimesis* directamente. Sin embargo, los artistas no imitan hombres particulares, sino sus acciones, que son las que determinan el carácter (*Poét.* 1450 a 16-18). Esta representación de personajes y no de individuos es lo que permite un salto cognoscitivo de lo particular a lo universal. Al ver las acciones representadas en otros, liberadas de las contingencias, es posible reflexionar en torno al sentido de la representación, a lo que ella implica, el reflejo de la interioridad humana. Para Aristóteles, la estructura de la tragedia permite comprender de un modo más cabal la acción, en tanto representa la experiencia humana teniendo en cuenta lo que de universal hay en ella. Aquí no se impone la verdad como criterio para juzgar una obra de arte, sino la verosimilitud o la necesidad (*katà tò eikòs hé tò anankaíon*) (*Poét.* 1451 b 36-38).

En relación a la crítica platónica al arte fundado en la manipulación de sentimientos en el auditorio por parte de los artistas (d.), Aristóteles responde con una visión de la tragedia cuya finalidad es la catarsis, acción que resulta sumamente beneficiosa, ya que permite la liberación de sentimientos, la purificación, a través de la compasión y el temor, de dichas pasiones (*Poét.* 1449 b 27-28). Esta catarsis de sentimientos es posible en tanto se libera de lo particular y se relaciona con el *éthos* del espectador al suscitar una especie de placer intelectual, generado por el conocimiento de lo universal. Si bien es cierto que el estagirita no aporta elementos suficientes para



comprender qué se debe entender por catarsis, y cómo debe producirse, su consideración sobre la liberación de sentimientos que provoca lo opone a la concepción de Platón, quien ve en ello un peligro para la estabilidad de la *pólis*.

## Consideraciones finales

Como el ser que se dice de muchas formas, la *mimesis* parece tener más de un sentido en la *Poética* de Aristóteles. Por un lado, la noción implica el desarrollo de la capacidad creadora en el hombre, entendiendo al arte como una actividad poiética y mimética por excelencia; por otro, la expresión de la *prâxis* humana, estableciendo un puente entre la obra, la acción y los caracteres representados de los personajes y considerados por los espectadores. La tarea del artista en este sentido permite la instauración de un orden artificial, la obra, en el que naturaleza, universalidad y contingencia se articulan de un modo complejo.

Esta visión de la noción de *mimesis*, no solo más amplia que la platónica sino también superadora de muchas interpretaciones de Aristóteles, permite comprender que la actividad del artista no se limita exclusivamente al campo de la producción, sino que se extiende aún más, a una pluralidad de ámbitos. Por ello, ante la declaración de antimimetismo o antiaristotelismo de ciertas propuestas teatrales contemporáneas cabe preguntarse si existe una verdadera oposición o si el “enemigo” frente al que se alzan aún nos permite reflexionar sobre nuestro propio quehacer. La pregunta queda abierta. Será nuestra la tarea de seguir pensando.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Me refiero en particular al artículo de Alfonso de Toro “Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad especular posmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la ‘performance’ latinoamericanos)”.

<sup>2</sup> Vernant, J-P., Vidal-Naquet, P., 1987, p. 18.

<sup>3</sup> Cfr. Mondolfo, R., 1960, p. 55-70.

<sup>4</sup> Barbero, S., 2004, p. 56.

<sup>5</sup> En el *Himno a Apolo* de Homero (verso 163) se encuentra uno de los primeros registros del verbo *mimēisthai*.

<sup>6</sup> En un estudio sobre la *Poética*, Halliwell realiza un recorrido por los distintos usos del término *mimesis* y sus derivados, previos a la formulación platónica. Allí distingue al menos cinco usos diferentes de la noción: 1) como representación visual (*visual representation*), en el que el término *mimesis* se vincula directamente con una semejanza perceptible a través de la vista; 2) como imitación de conductas (*behavioural imitation*), en el que el término asume el sentido de una imitación de tipo moral, de conductas paradigmáticas; 3) como personificación (*impersonation*), *mimesis* se utiliza para designar la adopción de características o funciones de otros en vistas a su reemplazo; 4) como imitación vocal (*vocal imitation*), sentido vinculado con una imitación de voces o sonidos y 5) como *mimesis* metafísica (*metaphysical mimesis*), forma que recoge del mismo Aristóteles quien al referirse a los pitagóricos en la *Metafísica* sostiene que utilizaban la *mimesis* para explicar la existencia del mundo sensible a partir del mundo trascendental de los números (*Met.* 987 b 11-12 ). Cf. Halliwell, S., 1998, p. 111-121.

<sup>7</sup> Cfr. Gorgias, *Elogio de Helena*, fr. 8; Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, 5, 348 c.

<sup>8</sup> En contra de la lectura tradicional, Nehamas sugiere que no hay en Platón un rechazo a la *mimesis* que justifique la exclusión de los artistas de la *pólis*, sino una condena al arte poético motivado por cuestiones de índole político-educativas particulares. Cf. Nehamas, A., 2003, p. 5-33.

<sup>9</sup> Sigo el esquema propuesto por R. Janko, 1987, p. XIV.

<sup>10</sup> A. J. Prunes, 1986, p. 30. Cursivas en el original.

<sup>11</sup> En *Metafísica* 981 b 15-20, se distinguen las artes que se orientan a las necesidades de la vida de las artes que se orientan al placer, las “bellas artes”. Mientras que las primeras tienen por finalidad “mejorar” el mundo, adaptándolo a las necesidades puntuales del hombre, las segundas, en cambio, conllevan una especie de placer que puede denominarse “meramente estético”, en tanto no reside en nada exterior, sino en la realización misma de la obra. En *Poética* 1448 b 4-10, al revisar los orígenes de la poesía, Aristóteles indica como una de sus causas el placer que generan los *mimémata*.

<sup>12</sup> En el primer caso, Aristóteles refiere a los filósofos y, en segundo término al vulgo. Cf. Aristóteles, *Poética*, 1448 b 12-15.

<sup>13</sup> En particular se destaca la de E. Martineau, 1976, 451-453.

## BIBLIOGRAFÍA

ASPE ARMELLA, Virginia (1993). *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. México: F.C.E.

BARBERO, Santiago (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba: Ediciones del Copista.

- 
- BOERI, Marcelo (1993). *Aristóteles. Física I-II*. Buenos Aires: Biblos.
- CAMARERO, Antonio (1998). *Platón. República*, estudio preliminar y notas de Luis Farré, Buenos Aires: Eudeba.
- DE TORO, Alfonso. “Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad especular posmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la ‘performance’ latinoamericanos)”. Recuperado de [www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Caminos.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Caminos.pdf) [consultado el 10 de octubre de 2010].
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1970). *Aristóteles. Metafísica*, ed. trilingüe. Madrid: Gredos, Vol. I. y II.
- ..... (1985). *Aristóteles. Poética*, ed. trilingüe. Madrid: Gredos.
- HALLIWELL, Stephen (1998). *Aristotle’s Poetics*. London.
- (2002). *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University press.
- JANKO, Richard (1987). *Aristotle, Poetics I, with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II, the fragments of the On Poets*, translated with notes. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- LUCAS, D. W. (1968). *Aristotle, Poetics*, introduction, commentary and appendixes. Oxford: Clarendon Press.
- MARTINEAU, Emmanueal (1976). “Mimèsis dans la ‘Poétique’: pour une solution phénoménologique (a propos d’un livre récent)”. *Revue Métaphysique et Morale*, 81, N° 4, 438-466.
- MONDOLFO, Rodolfo (1960). *El genio helénico. Formación y caracteres*, Buenos Aires: Columba.

---

NEHAMAS, Alexander (2003). “Sobre la imitación y la poesía en *República X*”, en *Lecturas sobre Platón y Aristóteles VI*. Buenos Aires: OPFyL.

PALLÍ BONET, Julio (2000). *Aristóteles. Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, introducción de Emilio Lledó Iñigo. Madrid: Gredos.

PRUNES, Alberto J. (1986). *Tres cuestiones en Poética de Aristóteles*. Buenos Aires: Biblos.

*Thesaurus Linguae Graecae* (TLG), versión electrónica (CD-ROM).

VERNANT, Jean P., Vidal-Naquet, Pierre (1987). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.

## FANTASMAL PRESENCIA DE LA AUSENCIA EN LA DRAMATURGIA DE NEUQUÉN

Margarita Garrido

“El texto que se llama presente solo se descifra a pie de página, en la nota o el *post-scriptum*. Antes de esta recurrencia, el presente no es más que una indicación de nota”. Derrida, 1989: 17<sup>1</sup>

Se dice que el teatro, simulacro del proceso cultural e histórico mismo por su fuerte tendencia a reciclar<sup>2</sup>, es el lugar privilegiado de los “fantasmas”, más bien, de la “escena fantasmaticada” construida discursivamente a partir del ejercicio de la memoria<sup>3</sup>. Protagonistas de la escena de la memoria, de la memoria individual y colectiva, de la “memoria cultural”<sup>4</sup>, muchos de esos fantasmas se obsesionan con la “memoria histórica”, que pone en juego lo político, lo cultural y lo identitario<sup>5</sup>. Espectadores de esa “otra escena” del Otro, *topos* construido en el cruce entre lo simbólico y lo real<sup>6</sup>, nuestros fantasmas auscultan un cuadro cuya pintura aún no ha secado. ¿Qué cuadro es ese?

Una estrella, un cóndor y un torreón forman parte de su escudo. Fundada como fuerte militar, junto al torreón se instaló una imprenta y un piano. Pero pronto las promesas del progreso se disiparon y sobre los restos del torreón un museo recuerda su historia.

En nuestra historia latinoamericana, la problemática de la memoria y el olvido de los acontecimientos políticos constituyen no solamente un problema ético, sino también un abordaje de acción política concreta. Recuerdo y olvido son, ambas, estrategias políticas diferentes (...) No hay distraídos. (Pavlovsky, 1999: 55)<sup>7</sup>

Desde la Convención para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio adoptada por la ONU en 1948, el ejercicio de la memoria tal vez pueda resultar una estrategia de acción política concreta para poner obstáculos al carro de la maquinaria de producción de “identidades fragmentadas y de éticas fracturadas”<sup>8</sup>.

Entre telarañas que fragmentan y fracturan el prolijo ejercicio de la memoria histórica sobre la cartografía oficial de la Argentina austral de fines del siglo XIX, nuestra rueda del tiempo se detiene en el Territorio Nacional del Neuquén con su primera capital en Chos Malal. Enfocamos este punto nodal de la Patagonia norte por considerar que fue por aquella época tal vez el más antiguo centro geo-político con actividad teatral<sup>9</sup>.

Así fue como, apenas finalizada la “Campaña del desierto”, la capital con nombre mapuche -“corral amarillo”<sup>10</sup>- inauguró su primer ciclo histórico de diecisiete años desde su fundación, en 1887, hasta el traslado de la gobernación, a la actual capital de Neuquén, en 1904<sup>11</sup>. En años de canales de riego, caseríos de adobe y carretas tiradas por bueyes, pero también de imprenta y de piano, en la incipiente ciudad de Chos Malal un período clave para la actividad teatral es el de 1894 a 1902. Entre las primeras manifestaciones escénicas figuran cuatro obras del repertorio español: *¡Flor de un día!*; *Enrique, el envidioso*; *El ángel de salvación*, y *La gran vía*<sup>12</sup>.

*¡Flor de un día!* fue escrita por Francisco Camprodón Lafont, escritor melodramático fundacional<sup>13</sup>, referente de escritores argentinos en épocas en que aún no se había consolidado una tradición dramática argentina<sup>14</sup>. Subtitulada *Drama original en un prólogo y tres actos*, la zarzuela se inicia con las palabras de Lola: “¡Qué bello país debe ser/el de América, papá!”.

Estrenada en 1851, en 1854 aparece en el escenario de Buenos Aires, en 1861 en Entre Ríos, en 1877 nuevamente en Buenos Aires<sup>15</sup> y en 1894 en una fiesta patria de Chos Malal. Allí la zarzuela tiene como espectadores privilegiados al gobernador Tte. Cnel. Franklin Rawson y a su esposa María Blanca Ocampo<sup>16</sup>. Y al año siguiente vuelve a representarse incluso con la actuación del mismo gobernador y su esposa<sup>17</sup>.

La reincidencia de este hecho teatral puede ser punto de partida para algunas preguntas, más aún cuando coinciden actores políticos y actores teatrales:

El teatro no es “el espejo de la vida”, como se lee sobre el telón de boca del Coliseo, sino el espejo de las mentalidades dominantes. (Seibel, 1994: 202)<sup>18</sup>

En efecto, en el período del gobernador Rawson aparece el segundo periódico de Chos Malal, *Neuquén* (1893-1900), dirigido por José Cámpora. Su redactor, de igual modo que en el primer periódico, *La Estrella de Chos Malal* (1889), fue Francis Albert. Este pionero del periodismo<sup>19</sup>, ex secretario del primer gobernador -Tte. Cnel. Manuel J. Olascoaga- del que luego también fue su yerno, en el período de Rawson ocupa el cargo de fiscal. Asimismo, el jefe de policía es un periodista veterano del *Sud América*, diario que contó entre sus colaboradores a Lucio V. Mansilla. Aquel jefe de policía que

traducía el francés, Guillermo Suffern, es reemplazado por José María Miró, periodista conocido con el seudónimo de Julián Martel. Completando este plantel de varones, el secretario de gobierno es Estanislao Maldones “uno de los militares más ilustrados de su generación” según el historiador neuquino, Gregorio Álvarez, quien comenta que este equipo de gobierno “reflejó el brillo sobre la administración de Rawson”<sup>20</sup>.

En aquella época, en tiempos de ocio de militares e intelectuales, el piano adquiere protagonismo junto a dos guitarras, un violín y un acordeón con su repertorio de valsés, polcas, mazurcas, *shottis*, habaneras y marchas, por lo que la capital con nombre mapuche “¡(...) se viene al suelo!”<sup>21</sup> -dice el hijo del primer gobernador. En ese ámbito social, la zarzuela española se monta nuevamente en 1897 a cargo de un conjunto vocacional de adultos, según consta en el periódico *Neuquén*<sup>22</sup>. Y tres años después, en 1900, a *¡Flor de un día!* le suceden otras dos obras españolas. Una de ellas, *Enrique, el envidioso*, una comedia de Manuel Genaro Rentero<sup>23</sup>, que tuvo como protagonista a un niño, luego conocido maestro, médico e historiador, Dr. Gregorio Álvarez<sup>24</sup>. La otra obra puesta en escena es *El ángel de salvación*, del valenciano Francisco Palanca y Roca<sup>25</sup>.

Tras la tendencia a la selección del hipotexto español se advierte una evolución en la escena teatral de Chos Malal, desde la representación del drama sentimental de Camprodón, al drama moral del dramaturgo valenciano que con *El ángel de salvación* condena la avaricia. Para esa época es conocida en Buenos Aires, y seguramente en Chos Malal, *La Bolsa* de Julián Martel, cronista bursátil de *La Nación*. Este integrante del gobierno de Rawson publica su novela al año siguiente de la crisis económica de 1890.



Y siguiendo el itinerario teatral de estas tres obras, en 1901 hay mención a otro grupo local<sup>26</sup> aunque el ciclo teatral parece cerrarse en 1902 con la representación de una de las obras más recordadas en la escena española, *La gran vía*, de Felipe Pérez y González<sup>27</sup>. Estrenada en Madrid en 1886, aparece en Buenos Aires en 1889, en La Plata en 1894 y en Chos Malal en 1895 y 1902, también con la actuación de Gregorio Álvarez.

Al tratar de explicarse el motivo de la representación de *La gran vía* en Chos Malal, en su historia del teatro de Neuquén Osvaldo Calafati afirma:

Creemos que los primeros pobladores de Chos Malal eligieron esta obra porque satisfacía ampliamente el horizonte de expectativa de ese momento, fuertemente alimentado con un imaginario de progreso, de pujanza y de bienestar futuros. Muchos de ellos eran pioneros que estaban construyendo duramente su “lugar en el mundo”. Se identificaban con las maravillas futuristas bosquejadas por la obra. (Calafati, 2007: 313)

Sin embargo, la modernidad inconclusa no tarda en llegar. Acorralados los sueños de progreso, la gran vía de salida en la disputa por la nueva sede se plantea entre Las Lajas o Neuquén. Y en medio del conflicto de poderes en torno a la tierra conquistada se resuelve el traslado de la gobernación a la actual capital poco después de la llegada del ferrocarril. Flor de un día resultaron los sueños atrapados en el “corral amarillo” de Chos Malal.

Tras este preámbulo nos atrevemos a sostener que el hecho teatral descrito fue proyección de una forma de producción cultural del sistema dominante reproducido por las formas sociales dominantes. No obstante, si entre las formas sociales dominantes se ubica la producción dramatúrgica del fundador y primer gobernador

de Chos Malal, cuál es el motivo por el que en las fiestas patrias se excluya la obra de quien, obsesionado por la historia argentina, escribió seis dramas<sup>28</sup>, considerando, además, que uno de ellos establece un particular diálogo con la Argentina austral. *El huinca blanco*<sup>29</sup> en la cadena significativa de la memoria histórica de Chos Malal es *in memorabile*. ¿*Per secula seculorum*?

Los usos del olvido constituyen el recurso de muchos “distraídos” -advierte Pavlovsky- sin embargo puede resultar un mecanismo de defensa desde la perspectiva psicoanalítica, advierten otros<sup>30</sup>. El olvido no existe -afirman otros-; más bien hay formas de sustitución o formas de resistencia -dicen<sup>31</sup>. El olvido es un factor esencial para la creación de una nación -argumentan otros<sup>32</sup>-. amnistía, perdón... En fin, no olvidamos que el espectador desempeña un papel importante ante la escena que puede movilizar el fantasma de la “otra escena”. “Escena fantasmaticada” en la escritura literaria, el drama histórico en torno al “huinca blanco” no parece motivo del *convivium* teatral.

Publicado en Buenos Aires en 1899, “escrito para un maestro, compatriota y amigo”<sup>33</sup>, *El huinca blanco* podría considerarse un acto de re-conocimiento, es decir, un acto de cognición con conciencia y capacidad crítica respecto del pasado; sin embargo resulta un acto de justificación, es decir, una memoria que protege la acción del sujeto en su presente histórico. Así pues, a dos décadas de la conquista del desierto, *El huinca blanco* mantiene la coherencia lógica que lo asocia ideológicamente al detallado informe topográfico, escrito en años previos a la conquista y publicado en 1880. En tal sentido, la práctica científica que apunta a la Geografía y la práctica literaria que apunta a la Historia constituyen estrategias discursivas que justifican no solo la “Campaña del desierto” sino

incluso una ancestral práctica militarista coherente con la cultura hegemónica europea. En estos términos *El huinca blanco* es una “justificación de la Historia”<sup>34</sup>.

Tal vez por aquella época, tal justificación literaria del ejercicio mnemotécnico de un militar y político podría haber sido requerida por la interpelación de ciertos interlocutores: quizás “paradestinatarios”, que estarían despertando en el acto de memoria, o bien, “contradestinatarios”, espectadores críticos del drama histórico de la Argentina decimonónica<sup>35</sup>.

Pero en *El huinca blanco*, memoria personal e imaginación se fusionan para generar un hecho estético-político que no puede integrarse a la memoria histórica del espectador de la Norpatagonia, si se advierte que unos de los placeres del espectador es el acto de “re-conocer”<sup>36</sup>. Obra *in memorabile El huinca blanco*, más bien “*post-scriptum*” que constituye el pasado no para “despertarlo” sino para “producirlo” discursivamente, en términos de Derrida<sup>37</sup>. *Hypómnesis* antes que *mnésis*, diría el *Fedro* de Platón<sup>38</sup>.

Escena fantasmaticada del trauma histórico en la mimética memoria de Olascoaga, *El huinca blanco* se resuelve en la escritura con la focalización de la intriga en otro lugar y en otro tiempo. Tras el procedimiento compositivo que incluye condensación, desplazamiento y analogía en el juego de la identidad étnica, el fantasma se proyecta en Arauco en el siglo XVI. ¿Conciencia y memoria se excluyen? ¿Recuerdo y olvido se incluyen?<sup>39</sup> Suspendida la “memoria del pasado”, los habitantes de Chos Malal están absorbidos en una “memoria de acción”<sup>40</sup> pues los fantasmas los acosan en la escena social, camuflados en múltiples rostros. Violencias invisibilizadas se manifiestan en la siguiente orden policial:

1ro. Todo empleado y agente de Policía está obligado a tomar por sí las medidas tendentes a capturar al titulado “Fantasma”.

2do. En los casos previstos en el Reglamento de Policía podrá hacer uso de sus armas para reducirlo a prisión.

3ro. El empleado o gendarme que abandone la persecución, o no tome las medidas para dar caza al referido “Fantasma” (...) será inmediatamente dado de baja. Firmado: Manuel J. Olascoaga (h) (02/07/1891)<sup>41</sup>

¿Qué dominio de la ausencia amenaza esta fantasmal presencia? ¿Acaso escena fantasmaticada del discurso histórico del Dr. Gregorio Álvarez? Qué fantasmas quedaron aprisionados en la memoria de un mestizo que, niño en los actos escolares de Chos Malal, y después, reconocido médico en búsqueda de su identidad perdida, en uno de los seis tomos de su historia de Neuquén incluye la citada nota titulada: “Un fantasma en Chos Malal y una orden del día policial”. ¿Represión y no olvido, tras esta “metaforicidad”<sup>42</sup>?

En efecto, siguiendo la puesta en escena de la memoria del Dr. Gregorio Álvarez otros síntomas del malestar social se manifiestan en la incipiente capital:

1890: el intento de asesinato al primer gobernador<sup>43</sup>.

1891: “el primer acto subversivo” del personal policial<sup>44</sup>.

1892: la exigencia de renuncia al gobernador Anaya<sup>45</sup>.

1895: la orden de derrumbar la pared de piedra de la iglesia<sup>46</sup>.

1897: “el primer acto de censura” a la opinión pública<sup>47</sup>.

1902: la exigencia de renuncia a otro gobernador<sup>48</sup>.

Cuando la ficción supera a la realidad, o mejor dicho, cuando el procedimiento del silencio se fractura, “lo real” se proyecta en el imaginario de Chos Malal. Suspendida entonces la “memoria del pasado”, absorbida en una “memoria de acción”, el presente está en

juego tras una “memoria de espera”, de proyectos y de promesas de progreso<sup>49</sup>. En tal contexto, en que factores endógenos ponen en crisis el modelo de sociabilidad, el hipotexto español es lo que se puede ver en la escena teatral. Sin cuestionar la conquista del desierto, sin cuestionar la conquista de América, más bien con España a la vista, en Chos Malal se consolidan las bases culturales tradicionales del sistema dominante en la Argentina finisecular:

(...) la conquista de la memoria fue uno de los movimientos tácticos que formaron parte de la apropiación imaginaria de La Pampa y la Patagonia, que posibilitó a su vez su conquista material *manu militari* (...) La eficacia del discurso historiográfico militarista en su operación de conquista de la memoria se manifiesta en su persistencia, aún hoy (...). (Navarro Floria, 2005: 89-111)<sup>50</sup>

Y tras la categoría de la memoria como posibilidad de representación -¿“representación estabilizada” o “representación como construcción”?<sup>51</sup>- parece que el fantasma fundacional de la identidad étnica se las ingenió para dejar sus huellas en la historia del teatro argentino. En los últimos doscientos años registramos las siguientes obras: 1814, *Lautaro y Atahualpa* de L. F. Comella (Buenos Aires); 1815, *El nuevo Caupolicán o el bravo patriota de Caracas* de J. M. Sánchez (Buenos Aires); 1816, *El hijo del Sud*, atribuida a L. A. Morante (Buenos Aires); 1817, *La revolución de Tupac Amaru* de L. A. Morante (Buenos Aires); 1818, *Arauco libre* de J. M. Sánchez (Buenos Aires); *Tupac Amaru*, atribuida a L. A. Morante (Buenos Aires); 1826, *Los araucanos o la conquista de Chile*, anónimo (Buenos Aires); 1833, *Cristóbal Colón* de L. F. Comella (Buenos Aires); 1860, *Venganza de una india o La justicia del eterno* de M. Martínez Trigueros (Entre Ríos); 1877, *En el puño de la espada* de J. Echegaray (Buenos Aires);

1877, *La campaña de la Almudamia* de Palau y Coll (Buenos Aires); 1877, *Razón de Estado* de E. Bustillo (Buenos Aires); 1878, *Isabel La Católica*, por la Cía. española de T. Rodríguez Rubi (Buenos Aires); 1878, *La bandera de los Andes* de M. Leguizamón (Entre Ríos); 1883, *El terrible cacique Tripailot* (Buenos Aires); 1887, *Napoleón I en Austerlitz* de Cía. de J. Podestá-A. Scotti (La Plata); 1895, *La defensa de Los Andes*, anónimo (Entre Ríos); 1896, *Nueva Troya* de F. Sáenz, por a Cía. de J. Podestá-A. Scotti (La Plata); 1945, *Los conquistadores del desierto* de Folco Testena, E. García Velloso y José González Castillo (Buenos Aires); 1949, *Cuando el indio llora* de C. Ortega (Buenos Aires); 1955, *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina* de Mouezy-Eon y Francheville, adaptación de F. Parravicini (Santa Fe); 1955, *Ollantay*, dirigida por Gallina Tolmacheva (Mendoza); 1962, *Qwertyuiop* de Dalmiro Sáenz (Tucumán); 1963, *Tungasuka* de Bernardo Canal Feijóo (Santiago del Estero-Buenos Aires); 1966, *Cristóbal Colón* de Nikos Kazantzakis (Tucumán); 1979, *Cristóbal Colón, nauta* de Laura Sañiez (Mar del Plata); 1973, *La gran joda o Juan de Garay* del Grupo Musicanthropus (Santa Fe); 1974, *Tragedia del fin de Atahualpa*, anónimo (Salta); 1975, *Tupac Amaru* de David Viñas (Buenos Aires); 1992, *Colón agarra viaje a toda costa* de Adela Basch (Buenos Aires); 1994, *Guanahani ¡Aquí llegó Colón!* de Roberto Espina (Córdoba), entre otras de las producciones teatrales sobre la identidad étnica.

Y acotando esta cadena significativa a la dramaturgia de Neuquén, a partir de *El huinca blanco*, desde fines del siglo XIX a la fecha, se registran:

1899: *El huinca blanco* de M. J. Olascoaga. Puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, por el Grupo de Teatro Theatron y radio

Universidad-Calf, dirección Margarita Garrido. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

1915: *La conquista de Méjico* de J. Abati y Díaz puesta en escena por el conjunto neuquino Arte y Progreso, dirección de Felipe Santamaría.

1943: *Guardia de frontera* de J. Portela.

1953: *Pehuén Mapu*<sup>52</sup> de G. Álvarez.

1954: *Pehuén Mapu*, puesta en escena por el conjunto neuquino Amancay, dirección de Ángel Santagostino.

1956: *Los conquistadores del desierto* de F. Testena, E. García Velloso y J. González Castillo, puesta en escena por el conjunto neuquino Amancay, dirección de Nicasio Arsenio Cavilla Sorondo y Roberto Ferrer).

1964: *Baigorrita*<sup>53</sup> de G. Álvarez, puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

1975: *Canto de la tierra conquistada* de N. Labrín.

1976: *Mi amigo Michay*<sup>54</sup> de A. Figueira de Murphy, puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2010, *blog cit.*

1984: *Pioneros* de H. L. Saccoccia.

1987: *Scheypuquín y Juan. Memoria cantada*<sup>55</sup> de C. H. Herrera-J. L. Bollea, puesta en escena en el Aula Magna de la UNCo. También en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

1987: *Benigar*<sup>56</sup> de A. Finzi, puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

1987: *Camino de cornisa* de A. Finzi.

1988: *Los pehuenes no se trasplantan*<sup>57</sup> de D. J. Massa, puesta en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

1989: *Aguirre, el Marañón o La leyenda de El Dorado* de A. Finzi.

1989: Puesta en escena de *Benigar* por el Grupo Río Vivo, dirección de José Luis Valenzuela.

1991: *Los cuenteros se divierten* de J. Bastidas.

1992: *Colón agarra viaje a toda costa* de A. Basch, puesta en escena por el Grupo de Teatro del CPEM Nro. 6, dirección de Susana Mucci y Cecilia Durán, Cutral Có.

-----: *Camino de cornisa* de A. Finzi.

1994: *Tupac Amaru* de D. Viñas, puesta en escena por el Centro de Producción Teatral de San Martín de los Andes, dirección de Víctor Mayol.

1997: *Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto)*<sup>58</sup> de L. Muñoz, puesta en escena por el Grupo de Teatro Estudiantil Mutisia, del CPEM Nro. 22, con la dirección de Ángela Gandini. También, en la escena radial en *Voces en escena*, 2009, *blog cit.*

-----: *Quñilhue, flor de amor*, creación colectiva del Grupo Tren Ten, puesta en escena por José Bastidas.

1998: *Cajfukurá, una historia inconclusa* de J. Bastidas.

2003: *Kay Kay Xeg Xeg*, puesta en escena por el Grupo de Teatro de la Comunidad Mapuche del paraje Trompul.

-----: *El otro huevo de Colón*, puesta en escena por el Grupo Claroscuro, Neuquén.

2006: Puesta en escena de *Aguirre, el Marañón o La leyenda de El Dorado* por el Grupo de Teatro del Histrión, dirección de Víctor Mayol.

2010: *Tupí Nambá y Orellana* de L. Muñoz.

Y en el resto de la Norpatagonia, en el eje intercultural que activa la fantasmática presencia del otro, en la provincia de Río Negro en los últimos años surge la producción dramaturgica de Luisa Calcumil y Amancay Espíndola. De Calcumil señalamos *Es bueno*



*mirarse en la propia sombra* (1985)<sup>59</sup>, *Aukin mapuche meu* (1990), *Hebras* (2004) en colaboración con V. Fidel, etc. Y de Espíndola, *Herencia de sangre* (1997), *Crónica de las Indias* (2002) en colaboración con A. Arreche. Por último, en La Pampa, la dramaturgia de Juan A. Umazano, *El otro huevo de Colón* (2003), y de Walter H. Cazenave, *Fortín Tebas* (2007)<sup>60</sup>.

En fin, cerrando este poco prolijo ejercicio de la memoria histórica sobre la cartografía oficial de la Argentina austral, se advierte la presencia de dramaturgas a partir del 1976 cuando, anticipándose a la violencia de Estado, y no solo étnica, la actriz, titiritera y directora teatral de origen neuquino, Alicia Figueira de Murphy, escribe *Mi amigo Michay*<sup>61</sup>, que en 1977 recibe el Primer Premio en el Concurso Nacional de Obras para Títeres (categoría niños). Y en la postdictadura, dramaturgas como Lilí Muñoz, en Neuquén, y Amancay Espíndola y Luisa Calcumil, en Río Negro, incluyen sus voces en textos construidos como “lugares de memoria”, más bien, “actos de memoria”<sup>62</sup> en torno a múltiples máscaras de la violencia, entre ellas, el genocidio<sup>63</sup>. Así es como una de las “heroínas de la conquista del desierto”<sup>64</sup>, Carmen Funes, se convierte, en 1997, en motivo de una “Reflexión dramática en un acto” en *Pasto Verde* de L. Muñoz:

Sí, siempre sí, decir sí, decir que sí, hacer que sí...  
(*Se levanta, tira o revolea su chaqueta, grita, rompe cosas*) (...) No. Esta vez no. Esta vez no  
(...)<sup>65</sup>.

También de L. Muñoz, *Tupí Nambá y Orellana*<sup>66</sup>: obra ganadora del concurso 2010, “Conquistémonos (diálogo entre dos personajes...)”. Tras el subtítulo de “Diálogo para radio”, una amazona y un conquistador español buscador de oro, en algún lugar

de América del Sur en el siglo XVI, intentarán poblar el “nuevo mundo”, conscientes de “un desgarró”.

Asimismo, Amancay Espíndola, dramaturga y actriz rionegrina formada inicialmente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén, en 1997 escribe *Herencia de sangre*. Con el procedimiento compositivo del teatro dentro del teatro, la focalización temporal desenmascara el conflicto de fines del siglo XIX:

¿Civilización? (...) “malón de blancos” (...) Y cuando quedaron pocos criollos y menos indios se hizo bajar gente de los barcos para poblar el cementerio patagónico (...) Al sur del río Colorado somos América Blanca.

Y la dramaturga mapuche, Luisa Calcumil, en 1985 escribe *Es bueno mirarse en la propia sombra*, obra que ella misma pone en escena, en el `87, en el Primer Encuentro Internacional de Teatro Antropológico en Bahía Blanca. En su texto se lee:

Y aprendí de los godos, de los visigodos, de los fenicios, de los egipcios (...) De Europa sobre todo (...) ¡Qué grande este Colón, que descubrió a los salvajes de los indios! (...) de pronto no... pues NADA. ¿No? Todo bien. Fuck you! UE UE UE UE, UE UE UE<sup>67</sup>.

Precisamente, con la cita de esta obra bilingüe de teatro norpatagónico escrita en español y en mapuche, *Fei c`mei aihuiñ tuhun*, detenemos nuestro pesado carro de la memoria histórica, tras este particular itinerario de memorias múltiples que ponen el ojo allí donde el poder vigila.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Derrida, J. (1989). “Freud y la escena de la escritura”, en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Recuperado de: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/freud.htm>.

---

<sup>2</sup> En Carlson, M. (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Argentina: Ediciones Artes del Sur, p. 12. El autor sostiene que en todas las culturas teatrales, frente a la fuerte tendencia a “reciclar” -ya sean temas míticos o históricos- hay algo en la naturaleza misma de la experiencia teatral que incentiva, en esta práctica más que en otra, a reeditar personajes y acontecimientos, circunstancia apreciada por un tipo de “doble visión” de los espectadores. (p. 52)

<sup>3</sup> El concepto de “fantasma” es central en la obra de Freud, en el sentido de personaje fijo de una escena en la que el sujeto invariablemente desempeña un papel. En términos de Lacan se avanza para hablar más bien de “escena fantasmaticada” construida discursivamente, en particular, a partir del ejercicio de la memoria. Evans, D. (2003). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, p. 90-91.

<sup>4</sup> La “memoria cultural” implica un doble aspecto pues si bien permite tomar parte de la cultura, es decir, de la sedimentación progresiva de todos sus saberes, creencias y comportamientos transmitidos, al mismo tiempo permite construirla, es decir, organizar un saber para usos futuros. Féral, J., “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”, en Pellettieri, O. (Ed.), (2005). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, p. 16.

<sup>5</sup> La pregunta sobre la relación entre Mnemosine y Clío es foco de atención de muchas sociedades modernas en épocas de crisis de las certezas presentes, de desdibujamiento de las referencias y de dilución de las identidades. En particular, la expresión “memoria histórica” fue tomada de Halbwachs que la opone a “memoria colectiva”; sin embargo, Candau redefine el término “memoria histórica” para poner en juego al mismo tiempo lo político, lo social o cultural y lo identitario. Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 72.

<sup>6</sup> En términos lacanianos, esa “otra escena” es el espacio del Otro. Evans, *op. cit.*, p. 78 y 143.

<sup>7</sup> Pavlovsky, E. (1999). “Denuncia de una represión futura”, en *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> Desde los inicios del siglo XX advertimos la sostenida producción del teatro en Santa Cruz según el registro de M. Arpes y A. Atienza en “Santa Cruz (1900-1950)”. Pellettieri, O. (Dir.), (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. I., p. 179-435. Asimismo, es importante también la actividad teatral en Chubut, particularmente en Comodoro Rivadavia entre 1920-1953, según lo registrado por C. Perea, en Pellettieri, *op. cit.*, p. 105-121.

<sup>10</sup> La etimología de Chos Malal, como casi todos los nombres del Territorio Nacional del Neuquén, es de origen araucano: “(...) tal vez se aplica este nombre por la cantidad de cerros amarillos que rodean el pueblo”. Álvarez, G. (1988). *Neuquén. Su historia, geografía y toponimia*. Buenos Aires: Congreso de la Nación, vol. V, p. 215.

<sup>11</sup> Neuquén transitó por dos períodos geo-políticos derivados de instancias nacionales: primero fue Territorio Nacional del Neuquén por decreto del 16/10/1984, luego, su Provincialización, el 15/06/1955.

<sup>12</sup> Calafati, O. (2007). “Neuquén (1884-1985)”. Pellettieri, O. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, vol. II, p. 297 y 312-314.

<sup>13</sup> Las relaciones entre el teatro español y el argentino fueron analizadas por Diago, N. (1994). “Buenos Aires: la capital teatral de España. (1936-39)”. Pellettieri, O. (Ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna, p. 37.

<sup>14</sup> Dubatti, J. (2002) “Concepción de la obra dramática del melodrama social”. Pellettieri, O. (Dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, p. 167.

<sup>15</sup> Pellettieri, O. (Dir.), (2005a). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna. También Pellettieri, O. (Dir.), (2005b). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT. vol. I. (Pellettieri, 2005a:74 y 80; 2005b: 171)

<sup>16</sup> En el elenco figuran Antonia Cantero, Emperatriz Ortiz, Julia de Castro, Alfredo y Manuel de Castro, Antonio della Chá y Ricardo Gatica. (Calafati, 2007: 313)

<sup>17</sup> Información extraída del Sistema Provincial de Archivo de Neuquén, por O. Calafati.

<sup>18</sup> Seibel, B. (1994). “Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina”, en Fletcher, L., (Comp.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Ed. Feminaria.

<sup>19</sup> Álvarez, G. (1988), *op. cit.*, vol. V, p. 174.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 319.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>21</sup> Carta del 29/06/1892, de M. J. Olascoaga (hijo), en Álvarez, *op. cit.*, p.124.

<sup>22</sup> Calafati, *op. cit.*, p. 313.

<sup>23</sup> *Enrique, el envidioso* es una comedia en un acto, escrita en verso, publicada en México en 1892.

<sup>24</sup> Gregorio Álvarez, de origen mestizo, nació cerca de Chos Malal donde cursó sus primeros estudios. Este maestro y luego doctor e historiador se convirtió en Profesor emérito de la Universidad Nacional del Comahue, además, integrante de la Academia Nacional de la Historia y de la Academia de Ciencias de Buenos Aires, presidente honorario de la Junta de Estudios Históricos del Neuquén, miembro honorario del Instituto Nacional Sanmartiniano y miembro correspondiente de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza.

<sup>25</sup> También fue autor de *¡Valencianos con honra!* y *Las escuelas en España*. Ver “El dramaturgo que no sabía escribir...”, por Almela y Vives, ABC. (25/10/1931), en <ABC.es Hemeroteca>. *El ángel de salvación* es una obra en tres actos, estrenada en Madrid en 1862.

<sup>26</sup> Calafati, 2007: 313.

<sup>27</sup> Con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, la función de cuatro horas tuvo un éxito sin precedentes en la escena madrileña. Fue una de las piezas teatrales más representadas y aplaudidas, estrenada en 1886 en el Teatro Felipe. Su autor, un cómico de primer orden con infinidad de obras, es un erudito verdaderamente popular. Recuperado de [http://www.zarzuela.net/ref/feat/chueca08\\_spa.htm#](http://www.zarzuela.net/ref/feat/chueca08_spa.htm#).

<sup>28</sup> Se suele encontrar seis obras citadas: *Facundo*, *Patria*, *El gran reformador*, *Crispín*, *El gobierno de los locos* y *El huinca blanco*. Ninguna parece haber sido puesta en escena. ¿Escritas para los “amigos”? Dos de ellas fueron publicadas muy lejos de su lugar de producción, en Buenos Aires, y cercanas en el tiempo. *El huinca blanco*, en 1899, y *Facundo*, en 1903, aunque esta es obra de su juventud según se consigna en el prólogo de la siguiente edición: Coronel Olascoaga, M. J., (1903). *Facundo. Drama histórico*. Buenos Aires: Imprenta Bausse/Callone. En esta publicación se advierte, además, que el literato asume su rango de militar preocupado por la organización nacional.

<sup>29</sup> Una adaptación radial de esta obra puede escucharse en *Voces en escena*, programa producido por el grupo de teatro Theatron de la Fac. de Humanidades de

---

la Universidad Nacional del Comahue, y Radio Universidad-Calf, en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

<sup>30</sup> “Represión y no olvido; represión y no exclusión. La represión, dice Freud, no repele, ni rehúye, ni excluye una fuerza externa, sino que contiene una representación interna, diseña dentro de sí un espacio de represión”. Derrida, J. (1989), *op. cit.*

<sup>31</sup> Candau, 2002: 81.

<sup>32</sup> Candau señala a Ernest Renan. (2002: 83)

<sup>33</sup> Según se lee en la tapa de la publicación: Olascoaga, M. J. (1899). *El huinca blanco. Drama musical, histórico*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

<sup>34</sup> Ponencia de Gloria Siracusa: “*El huinca blanco*. Una justificación de la Historia”, en Garrido, M. (Dir.), (2010). *Actas de las I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 51-58. También en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

<sup>35</sup> Atendiendo a la dimensión polémica del discurso político es impensable no advertir la construcción de un adversario. Destinatario negativo, el “contradestinatario” tiene otro discurso que habita en todo discurso político. Por otra parte, sin olvidar que todavía queda alguno a quien persuadir, otro interlocutor posible es el “paradestinatario”. En cambio, respecto del “prodestinatario”, tal discurso no es más que un refuerzo, mientras que en los otros dos casos se trata de un discurso de polémica y persuasión, respectivamente. Verón, E. (1987). *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Ed. Edicial, p. 15-18.

<sup>36</sup> Féral, *op. cit.*, p. 19.

<sup>37</sup> A diferencia de lo pensado por Platón, Hegel y Proust, Derrida sostiene que el *post-scriptum* no se contenta con “despertar el pasado”, sino que lo “produce”. En *op. cit.* p. 20.

<sup>38</sup> Derrida, *op. cit.*, p. 27.

<sup>39</sup> El juego de la memoria que viene a fundar la identidad está necesariamente hecho de recuerdos y de olvidos, particularmente en el dominio de la identidad étnica. Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol, p. 15.

<sup>40</sup> El trabajo de la memoria se realiza en tres dimensiones. (Candau, 2001: 58)

<sup>41</sup> Álvarez, G., *op. cit.*, p. 213.

<sup>42</sup> Derrida, siguiendo a Freud en su des-confianza en la escritura, sostiene que esta encierra una huella traducida en metáfora. Más bien, desde una represión logocéntrica no lograda, habla de “la metaforicidad” de la escritura. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>45</sup> “Había mandado suprimir los impuestos, había emitido papel moneda, establecido un registro de marcas, suprimido la banda de música (...), fijó fechas (...) para la trashumancia del ganado, estableció fecha para la extracción de sal de las minas y cuándo y en qué forma se podía cazar”. Álvarez, *op. cit.*, p. 281.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 283.

<sup>47</sup> Se trata del encierro de Juan Isidro Gómez en el torreón, “calabozo para presos distinguidos”, *idem*, p. 229. Tras su liberación, Gómez fundó en las cercanías del río Agrío, en Ñorquín, el periódico *El Agrío* (1897) que se editaba en Chile, en pleno diferendo limítrofe con Argentina. La ironía y el humor de *El Agrío*, que ponían en tensión al periódico fundado por la gobernación de Rawson, se acallan al año siguiente, mientras el periódico *Neuquén* siguió dirigiéndose a la elite lectora de aquellos tiempos, *idem*, p. 178-180.

---

<sup>48</sup> De todos modos, el historiador Gregorio Álvarez pone el acento en el alejamiento político del gobernador para atender sus intereses particulares en Las Lajas y gestionar la continuación de las vías férreas del Ferrocarril Trasandino del Sur. *Idem*, p. 289.

<sup>49</sup> Candau, 2001: 58.

<sup>50</sup> En la configuración de un discurso político sobre la frontera sur, que devino “rupturista y antihistórico”, el autor advierte ciertas operaciones discursivas como la “deshistorización de la frontera” vinculada a la “deshistorización de los pueblos indígenas” vinculada a su vez a la “denegación de la entidad política del otro”. Ver Navarro Floria, P., “La conquista de la memoria. La historiografía sobre la frontera sur argentina durante el siglo XIX”, en *Revista Universum*, Nro. 20, vol. I, 2005, Universidad de Talca.

<sup>51</sup> En su análisis de las categorías “memoria” y “recuerdo” en la obra de W. Benjamin, Guillermina Fressoli recupera la diferencia entre una memoria social que excede la voluntad comunicativa y consensuada respecto del pasado (representación estabilizada), y la dimensión productiva y crítica del recuerdo (representación como construcción). En “Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Mirar, inquietar el pasado: un acto cognitivo sobre el presente”, *Revista Afuera*. Estudios de crítica cultural. Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/inicio.php?nro=8>.

<sup>52</sup> La obra fue premiada por la Comisión Nacional de Cultura y por la Comisión de Festejos del Cincuentenario de Neuquén, en el `54, ocasión en que se representaron alguna de sus escenas. “*Pehuén Mapu (Tierra de la araucaria)* (...) fue precedida por una “exégesis” hecha por el autor, en público, en la sala de teatro de la Cooperadora Conrado Villegas, en presencia de las más altas autoridades de la provincia. (...) El intertexto de *El huinca blanco* de Olascoaga es evidente. Álvarez admiraba, como originario de Chos Malal, la obra del militar mendocino”. Y en 1956, Amancay puso en escena *Los conquistadores del desierto*. (Calafati, 2007: 330 y 304).

<sup>53</sup> Una adaptación radial de esta obra puede escucharse en *Voces en escena*, programa producido por el grupo de teatro Theatron de la Fac. de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, y Radio Universidad-Calf, en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> *Idem*.

<sup>56</sup> *Idem*.

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> *Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto)* de L. Muñoz se despliega en su último formato en 1997 aunque surgió varios años antes a partir de una charla que el Dr. Gregorio Álvarez dio en Cutral Có. En la historia de Álvarez, Carmen Funes de Campos, “*Pasto Verde*”, aparece entre las “pioneras en el desierto neuquino” (Álvarez, *op. cit.*, p. 363-367). Esta obra fue puesta en escena en un colegio secundario, por el Grupo Teatral Estudiantil Mutisia, en el CPEM 22, con la dirección de la profesora Ángela Gandini. Léase la ponencia de Gloria Siracusa: “*Pasto Verde*. Metonimia de una historia negada”, en Garrido, M. (Dir.), (2010). *Actas de las I Jornadas* (...), p. 80-89. También en <http://vocesenescena.blogspot.com/>. Una adaptación radial de *Pasto Verde* puede escucharse en *Voces en escena*, en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

<sup>59</sup> Primera obra teatral escrita en mapuche y en español. Ver A.A.V.V. (2007). *Dramaturgos de la Patagonia argentina*. Buenos Aires: ARGENTORES, p. 352.

---

<sup>60</sup> Esta primera obra del dramaturgo pampeano “está basada en hechos reales de la Guerra del desierto”. ARGENTORES, *op. cit.*, p. 353.

<sup>61</sup> La adaptación radial de *Mi amigo Michay* fue emitida en el programa *Voces en escena*, 19/05/2010, con la autorización de la autora. El elenco estuvo integrado por Alba Burgos y Lucía Abella. Asistencia técnica y artística: Diego Castro. Música original de apertura y cierre: *Pehuenia* de Carlos Bello. Locución artística: Miguel Bascuñán. Adaptación y dirección general: Margarita Garrido. Se incluyeron fragmentos musicales de “Con qué” de Liliana Vitale y Verónica Condomí, de *Camasunqui*, 1984. Puede escucharse en: <http://vocesenescenablogspot.com/>

<sup>62</sup> Josette Féral sostiene que el teatro, si bien es “lugar de memoria”, es sobre todo “acto de memoria”, es decir, cruce de memorias múltiples, la de los productores del hecho teatral y la de los espectadores. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>63</sup> La Convención para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio, ONU 1948, considera que “la destrucción total o parcial de un grupo étnico mediante la muerte, la lesión grave a la integridad física y mental, el traslado forzado de niños fuera de sus familias, etc., se llama genocidio”. Navarro Floria, P. (2005). “La historia de nosotros”. Recuperado de <http://historiadenosotros.blogspot.com/2005/09/una-respuesta-padro-...>

<sup>64</sup> Álvarez, *op. cit.*, p. 363.

<sup>65</sup> *Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto)* fue estrenada con el nombre de *Cuartelera*. La cita corresponde a la edición de ARGENTORES, *op. cit.*, p.186.

<sup>66</sup> *Tupí Nambá y Orellana* figura entre las obras ganadoras del Concurso Conquistémonos (diálogo entre dos personajes: español/a/argentino/a). Boletín *Ida y vuelta* de Argentores, 09/04/2010, N° 213. Recuperado de [http://www.argentores.org.ar/01sede\\_internet/ldayvuelta/2010/213.htm#](http://www.argentores.org.ar/01sede_internet/ldayvuelta/2010/213.htm#).

<sup>67</sup> ARGENTORES, *op. cit.*, p. 83-91.

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Gregorio (1988). *Neuquén. Su historia, geografía y toponimia*. Buenos Aires: Congreso de la Nación, vol. V.

ARPES Marcela y Alicia ATIENZA (2005). “Santa Cruz (1900-1950)”.

PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. I.

A.A.V.V. (2007). *Dramaturgos de la Patagonia argentina*. Buenos Aires: ARGENTORES.

CALAFATI, Osvaldo (2007). “Neuquén (1884-1985)”. PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, vol. II.

CANDAU, Joel (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol.

---

----- (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CARLSON, Marvin (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Argentina: Ediciones Artes del Sur.

DERRIDA, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

DIAGO, Nel (1994). "Buenos Aires: la capital teatral de España. (1936-39)". PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.

DUBATTI, Jorge (2002). "Concepción de la obra dramática del melodrama social". PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.

EVANS, Dylan (2003). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

FÉRAL, Josette (2005). "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo". PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna.

FRESSOLI, Guillermina, "Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Mirar, inquietar el pasado: un acto cognitivo sobre el presente". *Revista Afuera*. Estudios de crítica cultural. Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/inicio.php?nro=8>.

NAVARRO FLORIA, Pedro (2005). "La historia de nosotros". Recuperado de <http://historiadenosotros.blogspot.com/2005/09/una-respuesta-padro-...>



---

----- (2005). “La conquista de la memoria. La historiografía sobre la frontera sur argentina durante el siglo XIX”. *Revista Universum*, Nro. 20, vol. I, Universidad de Talca.

PAVLOVSKY, Eduardo (1999). “Denuncia de una represión futura”, en *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba.

PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.), (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna.

SEIBEL, Beatriz (1994). “Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en Argentina”, en FLETCHER, Lea, (comp.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Ed. Feminaria.

SIRACUSA, Gloria (2010). “El huinca blanco. Una justificación de la Historia”, en GARRIDO, Margarita (Dir.). *Actas de las I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo., p. 51-58. También en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

----- (2010). “*Pasto Verde*. Metonimia de una historia negada”, en GARRIDO, *op. cit.*, p. 80-89. También en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

VERÓN, Eliseo (1987). *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Ed. Edicial.

## DE SILENCIOS, OPINIONES Y AUSENCIAS

Florencia Gravina

*“Todas las cosas que decimos que son,  
están llegando a ser a causa del desplazamiento,  
el movimiento y la mezcla de unas cosas con otras,  
por lo cual no [las] podemos describir correctamente.  
En efecto, nada es jamás, sino que siempre está llegando a ser”.*  
Platón, *Teeteto* 152 d 11.

El *Teeteto* es un diálogo que se pregunta por la naturaleza del conocer. En la cita anterior se lee a un Platón ocupado en las características del ámbito de lo sensible, un ámbito que no resulta fuente de certezas, contrariamente, implica caos, cambio, imprecisión y confusión. La *aísthesis* (sensación) es la primera hipótesis que se arriesga en el diálogo cuando, los involucrados, se proponen definir el conocimiento. Atinadamente, a mi juicio, Marcelo Boeri expresa que el *Teeteto* no es únicamente un texto de “teoría del conocimiento”, sus conceptos tienen implicancias en el dominio de la acción (Boeri, 2007: 89). Considero que esta afirmación es válida para el análisis de cualquiera de las acciones humanas, ya que me arriesgo a sugerir que todas ellas conllevan, a veces subrepticamente, una categoría de conocimiento.

Las inquietudes expresadas en este escrito nacieron de una ecléctica combinación: la lectura de *Café Patata* de Gerardo Pennini y Eduardo Gotthelf (me centraré principalmente en “*Una de fantasmas*”) y una necesidad personal de reafirmar la actualidad de los problemas discutidos en la antigüedad, desde un enfoque filosófico, área desde la que me propongo hacer un aporte en estas jornadas. La acción humana presente en los monólogos podría abordarse desde múltiples ópticas. En esta ocasión he decidido seguir

una línea que, lejos de hacer un juicio ético de las decisiones y conductas de los protagonistas, desarrolle alguna problemática entorno al conocimiento, la subjetividad y la reconstrucción (a partir de los relatos de los protagonistas) de lo que integra un *páthos*, en el sentido de las experiencias y afecciones que conforman un mundo entre los protagonistas.

El eje lo establezco en una palabra, y en las posibilidades a las que da apertura, basándome en la indagación de su constelación semántica<sup>1</sup>, que coincide con lo que me sugiere el monólogo: la reflexión filosófica acerca de la antinomia ser-parecer, y la opinión como la materialización proposicional de un determinado estado subjetivo. Es así como propongo una reflexión acerca de la subjetividad del hombre: un hecho parece tener muchos pareceres, y estos, involucran la afectividad y determinados procesos de conocimiento.

Comenzando por el sentido del término “fantasma”, puedo reconocer el uso que, naturalmente, hoy posee, el que adoptó en la creencia cristiana: “espíritu”, la emanación del cuerpo, el alma de una persona muerta. Rescataré el origen griego de la palabra, el cual registra a *phántasma* como “lo aparente, lo que aparece”. Esto me permite conectarlo con la noción de subjetividad: toda aparición oscila entre un polo objetivo y uno subjetivo, noción que siento latente en toda la obra. Sugiero la hipótesis de que en los monólogos, tres fantasmas, como seres después de la muerte, tejen en su discurso una cuestión filosófica que puede abordarse desde dos caminos diferentes que terminan reencontrándose en la misma encrucijada. En el primero, rescato la etimología griega de sus nombres y en el segundo, los alcances filosóficos que destaco de

“Una de fantasmas”; ambos se reencuentran en la misma cuestión: el perspectivismo.

Primer camino: El término *phántasma* proviene del verbo *phantázo*, que significa<sup>2</sup>: hacerse visible, aparecer, mostrarse. Este verbo, a su vez, se relaciona con *phaíno*<sup>3</sup>: aparecer, venir a la luz. Es importante subrayar la relación entre el término *phaíno* (aparecer), *pháos* (luz) y *phemí* (decir): los tres se construyen sobre la misma base del indoeuropeo. A través del rastreo de su raíz (faF) podemos ver la ambivalencia semántica del término que significa “brillar” y “declarar, exponer, decir”, ambivalencia que, en cierto modo, se transfiere a los términos que a partir de ellos se constituyen. (Díaz y Marcos, 2009: 31)

Segundo camino: Retomando la relación del campo semántico de *phántasma* y el debate acerca de la verdad, me remonto a uno de los testimonios más antiguos que poseemos, dentro de la filosofía, relacionado con el relativismo. La tesis es conocida como la tesis del homo-mensura, fue proclamada por Protágoras y retomada por Platón en el marco de una discusión gnoseológica. Afirma que el hombre es la medida de las cosas, o bien que todo lo que le parece es verdadero. Esta posición considera al ser como lo que (a)parece al hombre e implica la imposibilidad de un criterio a partir del cual establecer el error y la falsedad del parecer. Para Platón esta tesis sensualista implica un relativismo moral-político porque, si no poseemos un criterio para definir que es posible establecer algunos regímenes políticos mejores que otros o lo que es justo e injusto, cualquier orden resultaría legítimo (Teeteto 172a ).

En relación a la tesis de Protágoras, Ángel Cappelletti afirma que el sujeto cognoscente es como un recipiente que se introduce en un río de aguas corrientes y sale de allí lleno de agua, la cual, a

causa de la solidez del recipiente, se aquieta y toma naturalmente la forma del mismo (Cappelletti, 1987: 100). El hombre constituye las cosas como tales en la subjetividad cognoscente, no en el sentido de crearlas *ex nihilo*, sino de darles identidad.

Es destacable la actualidad de esta discusión que hoy registro entre líneas en los monólogos de Gerardo Pennini, pues a través de la lectura de lo que van narrando los tres protagonistas podemos detectar un hecho concreto: una situación que obtiene como resultado tres muertos, los fantasmas, lo cual se establece, sin dudas en el plano de la verdad, si se quiere en el plano del ser, y por otro lado, tenemos tres “pareceres” de cómo se llegó a esa instancia, o sea que tenemos tres ramificaciones del “parecer” que van fluctuando entre encuentros y desencuentros. Análisis que podría hacerse también en los otros grupos de monólogos.

En “Una de fantasmas” es posible leer la presencia de cuerpos más activos y menos introspectivos que en “Baile de máscaras”: cuerpos que sufren, que gozan y que celan, cuerpos ultrajados y lastimados, violados y amados, cuerpos apuñalados y en descomposición, intoxicados y envenenados. Fantasmas con cuerpos, casi como un *oxímoron*, se acercan, relatan cómo es su relación con los gusanos, cómo escuchan a los vivos, piden ayuda con algunas partes que parecerían manejarse autónomamente: brazos, cabezas que se caen, y se desarticulan. El cuerpo, como receptor de las afecciones, siempre jugó un papel fundamental en la constitución del conocimiento, además de ser objetivado y escindido, tanto para su análisis como para ser mercancía del sujeto.

En el *Teeteto* Platón afirma:

Por cierto que, desde el momento de su nacimiento, tanto a hombres como a bestias naturalmente se les hace presente la capacidad de sentir todos aquellos estados afectivos que a través del cuerpo se extienden hacia su alma. Pero las consideraciones racionales sobre dichos estados afectivos, no solo en relación con su ser sino también en relación con su beneficio, sobrevienen a quienes les sobrevienen con dificultad y con el tiempo a través de muchos hechos y un proceso educativo, ¿no? (Platón, *Teeteto* 186b13)

Considero que este pasaje resulta particularmente revelador en relación a los objetivos que anteriormente expuse. Por un lado, vemos el papel del cuerpo como elemento constitutivo del proceso cognitivo, por otro, podemos ver cómo las impresiones o estados afectivos cobran sentido cuando se involucra la racionalidad, la evaluación del alma. Es innegable la presencia del cuerpo, también es innegable dónde se agota su participación dando lugar a la racionalidad como elemento -si se me permite, “interpretante”- de la afección sensible. En “Una de fantasmas” los cuerpos parecerían ser parte de la interpretación, parecerían emanar opinión y experiencias subjetivadas, más allá de la racionalidad, subjetivadas por la afectividad. La situación obtiene como resultado tres muertos, los fantasmas, lo cual se establece, sin dudas, en el plano de la verdad, si se quiere en el plano del ser, y por otro lado, tenemos tres “pareceres” de cómo se llega a esa instancia, o sea que tenemos tres ramificaciones del “parecer” que van fluctuando entre encuentros y desencuentros. Pero básicamente, todos son presos de una paranoia que los convierte en víctimas de conspiraciones o en cómplices de planes, aparentemente nunca acordados.

La supuesta pérdida de libertad que se teje en los monólogos parecería, en muchos casos, estar sostenida por el silencio. El

silencio es la música que permite construir en la soledad de la consciencia individual una historia que quiere desgarrarse de la realidad. En “Baile de máscaras” el manto de silencio se instala en las situaciones claves en las que el diálogo podría resolver el conflicto. El personaje de Mirta entiende que su silencio es correspondido con el de Ángel, como una muestra de respeto, y de esto interpreta que él está enamorado de ella. Ángel sufre, “solitario y en silencio” por el amor de Evangelina, a quien no se atreve a enfrentar mostrándole claramente sus deseos, entonces “en una pelea contra la realidad, contra la ausencia”, en silencio, la busca sin poder hallarla. En silencio hace el amor Evangelina con Carlos, evitando revelarle que su hermana había descubierto su engaño. En el mismo estado se retiran de la fiesta Evangelina, Mirta y Ángel, manteniendo una ilusión que parecería temer que se disuelva en cuanto se articule una palabra.

Estas discusiones abren un amplio abanico de reflexiones que comienzan en un plano ontológico que se ramifica y repercute en los ámbitos gnoseológico, ético, político y estético. Actualmente, en el ámbito del lenguaje y en el de la comunicación, influye en el cuestionamiento acerca de una instancia genuina de diálogo y de entendimiento, acerca de la posibilidad de la educación y de la construcción conjunta de la sociedad a través de la palabra y el diálogo. Para muchos puede resultar un idealismo ingenuo, para otros una actividad estéril e innecesaria; otros pueden concebirlo como una oportunidad para dar “batalla” y que venza alguna opinión.

En el caso del monólogo, nos hacemos eco de tres voces acerca de una misma situación. A pesar de las contradicciones entre los relatos y la ausencia de un espacio de intercambio entre los fantasmas, se puede construir un mundo común entre los

protagonistas, que como en todo mundo, en una u otra instancia, confluirán o dejarán de confluír las múltiples opiniones.

Por lo tanto, ¿no es el movimiento no solo el bien del alma sino también el del cuerpo, en tanto que lo otro (el reposo o inmovilidad) es lo contrario? (Platón, *Teeteto* 153c3)

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Por una cuestión de espacio y objetivo del escrito me centraré en relaciones etimológicas, si bien pertinentes, generales. Advertido el cometido, el objetivo es trabajar con palabras que posean vínculos, los cuales no podrán ser precisados con mucho énfasis ni advertidas sus diferentes raíces en todos los casos, a fin de articular el campo lingüístico con una reflexión filosófica general.

Considero, fundamentándome en investigaciones realizadas, el vínculo de estos dos sustantivos, i. e. φάντασμα y phantasia, analogando su procedencia. También se puede establecer una conexión desde el sentido, en cuanto ambos términos pueden ser traducidos como “lo que aparece”. Liddel & Scott: Φαντασία, ἡ: the look or appearance of a thing: esp. a showy appearance, show, display, parade, Polyb. 32. 12, 6, Posidon. ap. Ath. 212 C. II. as a term of philosophy, imagination, presentation, the power by which an object is made apparent (φαίνεται) to the mind (the object presented being φάντασμα) ; it is, ace. to Plat., opinion (δόξα) presented not simply, but by means of sensation (αἴσθησις), Soph. 264 A ; whereas Arist. defines it as a movement of the mind generated by sensation, de An. 3. 3, 20; or, more loosely, as αἴσθησις τῆς ἄσθενεως, such as one has in expectation or recollection, opp. to the impression received from things present, Rhet. 1. 11, 6: he attributes it to animals, which live ταῖς φαντασίαις καὶ ταῖς μνήμαις, Metaph. I. 1, 3, cf. de An. 3. 3, 13\* 2. objectively, much like φάντασμα, a presentation or impression received, image, Cicero's visum, (the object producing the impression being τὸ φανταστόν, and τὸ φανταστικόν the state of mind produced by unreal or imaginary φανταστά, Plut. 2. 900 D, E), φαντασίαι καὶ δόξαι Plat. Theaet. 161 E, cf. 152 C, Soph. 263 D:—it became a favourite word of the Stoics, cf. Chrysipp. ap. Plut. 2. 1046 F, 1055 F sqq.; and was introduced into Lat. by Cicero, Plut. Cic. 40. Φάντασμα, τό, (φαντάζω) = φάσμα, an appearance, phantasm, phantom, ἐνύπνια φαντάσματα Aesch. Theb. 710; νυκτερῶν φ. ἔχουσι μορφάς Id. Fr. 298; cf. Eur. Hec. 54, 95, 390, Pors. Or. 401, Chrysipp. ap. Plut. 2. 900 F:—hence a vision, dream, Theocr. 21. 30:—also, τὰ ἐν ἀέρι φ. ἰπι τρ. Arist. Mund. 4, 21. II. in Philosophy, an image presented to the mind by an object, Lat. visum. Plat. Phaedo 81 D, Theaet. 167 B, Arist. de An. 3. 3, 9, al.; cf. Φαντασία II. 2. 2. a mere image, unreality, opp. τὸ ὄν, τὸ ἡ ἀλέθεια, Plat. Parm. 166 A, Rep. 598 B, etc. ; distinguished from εἰκῶν, Id. Soph. 236 C.

2 En voz media.

3 *Idem*.



---

## BIBLIOGRAFÍA

BOERI, Marcelo E. (2006). *Platón, Teeteto* (Introducción, traducción y notas). Buenos Aires: Losada.

----- (2007). *Apariencia y realidad en el pensamiento griego*. (Introducción). Buenos Aires: Colihue.

CAPPELLETTI, Ángel J. (1987). *Protágoras: Naturaleza y cultura*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

LIDDELL Henry and Robert SCOTT (1987). *Greek-English Lexicon*. Seventh edition. New York.

MARCOS, Graciela E. y DÍAZ, M. E. (2009). *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica*. Buenos Aires: Prometeo.

## UNA AUDIBILIDAD EVANESCENTE

### Notas acerca del sonido en el teatro en potencia<sup>1</sup>

#### *Una nunca sabe<sup>2</sup>*

Paula Mayorga (autora/actriz)

Susana “Chana” Fernández (actriz)

Nora Mantelli

“Toda sensación tiene lugar en el tiempo, pero el sonido guarda una relación especial con el tiempo (...). El sonido solo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente percedero sino, en esencia, evanescente (...)” Ong, 1996: 38<sup>3</sup>

El sonido ejerce un protagonismo teatral en el acontecimiento dramático. Este elemento propio de la oralidad deviene en una comunicación entre el escuchar y el decir. Ong describe su diferencia con los demás ámbitos de la percepción humana, en los estudios acerca de la relación entre oralidad y escritura. Es que el sonido revela una relación distinta con el tiempo en el sentido en que “solo existe cuando abandona su existencia” (Dubatti, 2007: 73), como por ejemplo, cuando iniciamos la pronunciación de una palabra y hacia el final de la misma perdemos la sonoridad del comienzo.

Ahora bien, cómo se relacionan sonido, cultura oral, convivio y teatro potencial. Por una parte, la oralidad y la cultura escrita son contrapuestas y enfrentadas desde distintas perspectivas teóricas. Sin embargo, es innegable sus puntos de contacto y permanente entrelazamiento (Havelock, 1998). Lo propio ocurre en las discusiones y revisiones epistemológicas actuales respecto del teatro y sus configuraciones dramatúrgicas.

En estas páginas nos dedicamos al seguimiento de un aspecto relacionado con el sonido en el acontecimiento teatral, que es el efecto de audibilidad en un texto dramático particular, *Una nunca sabe*. Para lograr una efectiva comunicación de la oralidad dramatúrgica es necesario que el instrumento utilizado, el sonido articulado, responda a determinadas condiciones de audibilidad impuestas no solo por el hablante/actriz sino por el texto, el contexto y el oyente.

Trabajamos aquí con el guión final de la obra mencionada, es decir con el texto pre y post escénico.

Para que la comunicación se dé en la oralidad debe existir un margen productivo de audibilidad. Esta es alta cuando un texto hablado reúne condiciones de ser oído, comprendido y recordado por el oyente. La baja audibilidad suele relacionarse con la escritura en sus diversos aspectos: literaria o caligráfica. Esto se evidencia en aquellos textos dramáticos escritos que no tienen en su origen el objetivo de ser dramatizados. Si el narrador oral no adapta el material literario, es probable que los rasgos textuales deriven en una baja audibilidad.

El texto de la obra que nos ocupa responde a un buen nivel de audibilidad, probablemente porque su factura tiene desde sus inicios, la intención de ser puesta en escena.

A modo de presentación de la misma, señalamos que *Una nunca sabe y bienaventuradas las que cama adentro están* es una producción teatral creada por Paula Mayorga, con la colaboración autoral de Luis Sarlinga. Comparten la escena Susana “Chana” Fernández y la propia autora. Presentada en La Conrado Centro Cultural de Neuquén durante 2007, 2008 y 2009, formó parte del VII Festival Nacional de Teatro - XVI Encuentro de Teatro Marplatense en

el 2008, participó en el mismo año en el Centro Cultural Osvaldo Soriano (ex. J. M. de Pueyrredón) en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en La Caja Mágica, Cipolletti, provincia de Río Negro en el 2009.

La escenografía pertenece a Claudia Ganquín, la música a cargo de Mario Silveri, la operación técnica es de Sebastián Fanello y en la supervisión, Leandro Rosati.

En su organización compositiva superficial (Vinaver, 1993), esta comedia dramática se estructura en cinco bloques separados con números romanos por donde transitan dos personajes: *Una* y *Otra*.

La didascalia inicial las presenta: “*Una* es una sirvienta de 60 años, está bastante trastornada y trabaja en una casa de gente adinerada. *Otra* es su sombra, su alter ego, está presente todo el tiempo casi sin moverse, como una mascota en su cucha”.

En la secuencia global, donde el tramo de acción tiene un desarrollo lineal completo en sí mismo, se hilvana la fábula del estereotipo de la mujer ingenua, víctima de un tío pedófilo que lagrimeó al dejarla con una meretriz, al tiempo que huía con su herencia de huérfana.

Desde la textualidad como diálogo teatral (Ubersfeld, 2004), en primer lugar, los discursos del personaje *Una* son verosímiles. En un *racconto* que la vuelve a la infancia para explicar su aquí y ahora, sus palabras responden a los elementos reales de un intercambio comunicacional, dan cuenta de la reproducción de elementos tomados de la realidad del habla. No obstante, es necesario recordar que, por regla de lo dramático, estos enunciados no solo tienen un sentido, sino que producen un efecto a través de la acción.

En segundo término, si atendemos a las formas de intercambio dramático, el modo dialógico utilizado aquí está a medio camino entre un monólogo y un falso diálogo. Por una parte, el *dictum* de *Una* se dirige a la instancia del yo pasado (las experiencias de la infancia y adolescencia) y al deseo de un yo futuro (“salir de la indecencia”, superar los propios límites, “tomar la vida por delante”). En este sentido, estamos ante un monólogo. Por el contrario, la presencia de *Otra*, nos lleva a determinar que se trata de un falso diálogo. Este personaje, casi transparente, deviene en una suerte de semi confidente o adyuvante paralelo que sirve de apoyo a las afirmaciones, dudas y desconciertos de la protagonista.

La pieza está construida con los tropos privilegiados del diálogo teatral: el paralelismo y la repetición. Ambas figuras resisten, en este caso, en un discurso que no llega a ser un habla solitaria, testigo del estallido de lazos, clamando por la imposibilidad de la interlocución mediante el diálogo. Por el contrario, vincula nuestra recepción de espectadoras/es con una adhesión confesa a la denuncia de una cotidiana opresión social.

Pero, concretamente sobre la audibilidad, encontramos que se constituye a través de los siguientes recursos: el ritmo en el texto primario, las alusiones a los sonidos en el texto secundario, los efectos de sonido propuestos para el teatro en acto y otros rasgos lingüísticos expresivos. (Dubatti, 2007)

En primer término, una marca de audibilidad en el ritmo del texto primario está dada por la repetición de giros y frases que incluyen el nombre de la protagonista. En el apartado I, “Una no habla”, “Una no sabe qué hacer”, “Cuando Una es menor”, “ahora ve Una en la televisión”, “así que Una cumple”, “Una ¿cuántas veces le dije...?”, “Una, que Ud. no me vea no quiere decir que no yo esté”,

“y Una se puso a pensar”, “Una se cree”. En el bloque II aparecen siete repeticiones de este tipo, en el III dos, y en el IV, seis. Otro giro reiterado es “Qué cosa el misterio” “Qué cosa los hombres con sus debilidades”.

También la reiteración de vocablos con funciones específicas en lo textual: en la escena III, “plancha, planchar, planchas; baile, bailar, bailaba”, “corresponde, responda”, “Por cuatro. Por tres. Por cuatro. Por cuatro y más” (III), etc. Las aliteraciones en “Tío Haroldo, tomate un boldo” (II). Por otra parte, el texto primario habla de emociones que incluyen sonidos: carcajadas, lloraban, reían, gemía.

El texto secundario enuncia elementos sonoros: “música de fondo”, “bolero”, “rap”, “pianito ingenuo”, “con maracas”, “musiquita desvencijada”, “tarareando”, “tararea”, “suena música de radio”, “concluye la música”.

En segundo lugar, la audibilidad se evidencia en los siguientes rasgos textuales:

En primer término, el uso de oraciones con estructura simple: “Mamita y papito están en el cielo” (IV), “La visita”, “Se fue” (I), “La pensión tenía tres cuartos”, “Los cuartos tenían tres chicas”, “Y las chicas trabajaban”(IV), “Y la gente aplaudía” (II); en segundo lugar, el vocabulario sencillo, de estructura textual aditiva (yuxtaposición, parataxis, polisíndeton): “La señora dijo eso y yo supe que este era mi camino y que la serviría aunque me maltratara más que Amanda Cibolati, aunque me mintiera como el Tío Haroldo, aunque me abandonara como papito o como mamita!!!” (IV); otro rasgo es el uso de base narrativa valorando lo situacional particular, “Lo nuestro es imposible, es un amor imposible” (IV). Es altamente dinámica la

velocidad justa y adecuada combinada con momentos de aceleración y deceleración, es decir, el ritmo:

Una: Entonces le dije, Señora, no comí nada en todo el día. Y se calló.

Otra: Y entramos.

Una: Y desde entonces...

Otra: Ni una palabra de más

Una: Ni una palabra de menos

Otra: Lo que es justo es justo

Una: Y lo que no, no lo es.

Otra: Qué cosa el misterio... (IV)

Una característica vital es la búsqueda de anclajes en lo conocido acerca del mundo humano que se expone en el uso de refranes y lugares comunes del conocimiento gnómico: “a trabajar, acá de arriba no te quedás”, “cuando una es menor ve todo mayor”, “antes eran con ballenitas los corpiños”, “qué cosa los hombres con sus debilidades”, “radio Exelsior”<sup>4</sup>. Todos estos datos invitan a la adhesión de un presunto destinatario oculto, un/a espectador/a de mediana edad.

Por último, la complicidad desde lo auditivo se observa en la preocupación por mantener la atención del oyente, su empatía e involucramiento. Es el caso de: “Yo les voy a explicar” (III), “Ustedes, ¿se van a quedar mucho más?” (IV) “No se preocupen” (V).

Si bien trabajamos aquí con el teatro en potencia y/o el pre-post texto escénico en tanto guión final de *Una nunca sabe* a los efectos de describir el registro de los elementos que propician la audibilidad, no ha sido menor su efecto en el teatro en acto. La sala de La Conrado Centro Cultural, acogedora y sin interferencias externas permitió que el espectador fuera testigo y protagonista de la teatralidad.

Como señalamos al inicio, el sonido en su relación especial con el tiempo, promueve antes que la *ex visu*, la percepción con la vista, una comunicación *ex auditu*, propia del oído, primigenia y de este modo reúne, acerca, incluye, invita a compartir, al convivio.

Tenue, sutil, vaporoso, sinónimos de evanescente.

La audibilidad de *Una nunca sabe* nos permite recordar la evanescencia del sonido en relación al tiempo. Paradójicamente, esa evanescencia logra una comunicación productiva percibida en el teatro en acto. No es menor esto en una dramaturgia actoral de mujeres con una dramaturgia textual sobre mujeres y formulada sobre una idea de mujer.

Magda Castellvi de Moor (2003) en su trabajo sobre dramaturgas nacionales analiza cómo, aunque el teatro argentino es rico en tradición teatral, las autoras dramáticas han estado al margen hasta las últimas décadas. Refiere que tanto la escritura como la voz del texto dramático perteneció con pocas excepciones a los dramaturgos, mientras el lugar de la mujer se dirigió al trabajo actoral. Destaca la investigación de Beatriz Seibel sobre la marginación y reducción de las intervenciones femeninas a roles convencionales androcéntricos a la vez que auspicia como positivo la inclusión creciente de dramaturgas a partir de los años ochenta. Entre otras razones, enuncia la experiencia de redemocratización y la influencia teórica sobre sistemas de representación de la mujer.

Creemos que la audibilidad de *Una nunca sabe*, al lograr una comunicación eficiente entre actrices y espectadores, permite también actualizar la reflexión sobre la sustentabilidad sonora y el acontecer relevante de la construcción de la subjetividad en las intervenciones de mujeres en los acontecimientos dramáticos de nuestra región.



---

## NOTAS

<sup>1</sup> El concepto de teatro en potencia es planteado por Jorge Dubatti (2007, 2009) para distinguirlo del teatro en acto, es decir, el teatro en potencia es el acto verbal literario, que por su virtualidad de acontecimiento teatral no alcanza aún la categoría de convivio, de cultura viviente, de teatro en acto.

<sup>2</sup> En particular, J. Dubatti distingue en la dramaturgia como literatura dramática, tres tipos de textos: el pre-escénico (de primer grado), el escénico, el post-escénico (que surge de la notación y transformación del texto escénico) y el preescénico (de segundo grado) como las reescrituras de gabinete. Consideramos que *Una nunca sabe* incluye varias de estas etapas de producción.

<sup>3</sup> Jorge Dubatti (2007) desarrolla los contactos entre oralidad y convivio teatral a lo largo del capítulo “Acontecimiento convivial” (p. 43-88) en la obra citada.

<sup>4</sup> Creada en 1929 formó parte de las primeras radios que difundían música clásica, radioteatro y eventos deportivos. Fue privatizada en 1991.

## BIBLIOGRAFÍA

BRAIG, Marianne (2001). “Teatros de la política y política del teatro o la palabra es de quien la trabaja”. Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas, ISSN 1577-3388, N° 2, p. 83-86.

CASTELLVI de MOOR, Magda (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. UNdeCuyo. FFYL. Mendoza.

CYTALZJO, Paola (2007). *Dimensiones de género y territorialización en la vida cotidiana. Entre lo local y lo global*. Trabajo en el marco de EEDEMYG. Beca CONICET 2005-2007. UNT. UNLu.

DE TORO, Alfonso (2004). *Introducción: El teatro como discursividad Espectacular -teórico-cultural-epistemológica-mediática- Corporal*. Leipzig enero 2004, Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. CABA, Atuel.

----- (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*, D. R. Argaua, Venezuela, recuperado el 19 de febrero de 2009.

FANESE, Griselda (2009). “Una sabe pero disimula”. Buenos Aires, *Pancarta Gráfica. Cuaderno Sindical y Cultural de Adunc*. Nro. 4, año 2, febrero-agosto.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2006). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona, Gedisa, p. 34-39.

HAVELOCK, Eric (1998). “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”. OLSON, David y Nancy TORRANCE (Comps.) *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona, Gedisa.

MAYORGA, Paula y Susana FERNÁNDEZ (2009). “Una nunca sabe: funciones de teatro para estudiantes”. Buenos Aires, *Pancarta Gráfica. Cuaderno Sindical y Cultural de Adunc*. Nro. 4, año 2, febrero-agosto.

ONG, Walter (1996). *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.

UBERSFELD, Anne (2004). *Semiótica teatral*. Madrid : Cátedra.

VINAVER, Michel (1993). *Écritures Dramatiques*. Arles: Actes Sud. Traducción al español, *Método de enfoque del texto teatral*.

**PERSONAJE Y AUTOR**  
**EN SUEÑO, CARMELINDA DE ALEJANDRO FINZI**

Laura Marcoccia

“We are such stuff as dreams are made on”.  
Shakespeare, W. *La tempestad*, IV, I (1611)

Seguramente Edward Kienholz no imaginó, mientras montaba su instalación<sup>1</sup> *La espera* para el Museo de Nueva York, en 1965, que el personaje que ubicaría sentado en el centro de su obra un día se levantaría de su sillón.

La mujer que descansa o duerme ¿o muere?, mientras espera, fue bautizada por la dramaturgia de Alejandro Finzi<sup>2</sup>: Carmelinda. El personaje migra de la instalación, y como una criatura pirandelliana, busca todos los senderos que le ofrece la escena para construir su teatralización. Carmelinda se desplaza por un entramado compositivo que conjuga diversos lenguajes, el personaje es todos los lenguajes que se expanden en el instante eterno de la instalación.

El autor presenta un cuidado especial por la obra de arte de Kienholz, y este esmero se hace evidente en el carácter poético que imprime al texto teatral, al punto de trascender el discurso del personaje y la condición técnica de las didascalias. Finzi está pensando en una pieza teatral como un proyecto plástico, estético, literario.

## Primero, la instalación

En ocasión de una entrevista<sup>3</sup>, se le preguntó a Alejandro Finzi acerca de la génesis de *Sueño*, *Carmelinda*<sup>4</sup> y él expresó que se trataba de un encargo de Jorge Mateus, el director del grupo Callejón de Agua, de Quito. Mateus le indicó la instalación de Edward Kienholz *La espera* porque él quería volver a actuar al término de su función como director de la Escuela de Teatro de la Universidad Central de Ecuador.

Edward Kienholz, fallecido en 1994, fue un artista norteamericano especializado en instalaciones. *La espera* reproduce una escena cotidiana<sup>5</sup>: la de una mujer sentada en un sillón de la sala de su casa, quien parece haber quedado dormida tras dejar caer una labor de bordado a sus pies.

En la pieza teatral, Carmelinda espera a Ernesto, un hombre que finalmente no volverá a su vida. A través de un monólogo, va entablando diálogos, entonces habla con Nicasio, el pajarito que tiene en una jaula de pie; con el abuelo, en el retrato del cuadro grande en la pared que domina la escena, y habla con Ernesto, al leer sus cartas. Ernesto es su amor, un calderero de barcos que le ha enviado, en muy pocas palabras, datos técnicos de su trabajo y la esperanza probable de su regreso. Ella se las rebusca para encontrar alguna reminiscencia romántica en esas líneas, mientras le reprocha a su hombre el tener que saber de su paradero solo a través de las estampillas de los sobres. En el devenir de la obra, Carmelinda borda, lee, habla, descubre que su pájaro está muerto en la jaula y, hundida en la más absoluta soledad, se sienta a esperar.

## El personaje: esperar, dormir y soñar en la espera

El personaje femenino que se yergue de su asiento nació personaje. Carmelinda migra de la instalación a la fantasía de Alejandro Finzi, quien, tal como Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, pudo haberse sorprendido un poco con esta llegada. Como en la obra del autor italiano, en *Sueño*, Carmelinda aparece la noción de la preexistencia del personaje que pretende representar una historia que le pertenece, que es anterior a la creación misma del dramaturgo.

Como una realidad autosuficiente, Carmelinda asume su encarnación vía la palabra poética de Finzi, quien va desnudando su intimidad. Ella misma es una posible metáfora de aquellos anhelos personales que se desea tanto, es decir, que se está dispuesto a creerlos reales y tangibles, como sea, dejándose llevar por el más pequeño indicio. No importa si la lógica dice que solo es la imaginación y que ellos aún están muy lejos de estar sucediendo verdaderamente.

En Carmelinda hay una obstinación por esperar a Ernesto que trasunta el dolor por el abandono, una soledad que cala muy hondo. Toda la atmósfera que genera su discurso imprime una melancolía que conmueve. A través del monólogo, se deja entrever un ser humano con sus vicisitudes reales.

De a poco se va descubriendo el universo de la protagonista y los recuerdos acerca de sus días con Ernesto, de quien se intuye el desprecio hasta que, en el final, ella se propone dormir y soñar, definitivamente.

Carmelinda: Ahora sí. Ernesto va a llegar en cualquier momento, ya lo sé. Si cree que después de todo este tiempo puede traerme de regalo una torta, se equivoca.

Yo quiero otra cosa, ¿está claro?

Dejo el bordado aquí. Y me quedo así, para que me vea, no bien abra la puerta.

Para que me encuentre dormida. Profundamente dormida. Yo, sueño.

Y un día el destino golpea a su puerta, pero ella no lo sabrá:

Un lento silencio crece entre las sombras. Ellas, aunque muy pronto la mañana se las lleve, todavía acompañan a la durmiente.

Un instante después se oyen los pasos de alguien que sube por una escalera vieja. Quien llega se ha detenido. Luego se escuchan tres golpes en la puerta.

Quizás la única que no pueda escucharlos sea Carmelinda. Por eso, el recién llegado vuelve a golpear con un poco de insistencia.

Solo le responde el silencio.

Se oye el picaporte, que se mueve.

¿Cómo es el sonido de una puerta que no se abre desde hace mucho tiempo?

## **El autor y el discurso didascálico**

La obra se comporta como un poema, no es un producto estético independiente de la instalación. De ahí la necesidad de poner especial atención sobre el discurso didascálico, porque este constituye el lugar en donde el dramaturgo es el sujeto de la enunciación, en donde se evidencia su presencia y refuerza el carácter literario del mismo en consonancia con la obra artística que constituye su escenario. Dice el autor al iniciar la obra:

El dispositivo escénico debe reproducir, con la mayor fidelidad posible, la instalación *The Wait*, del artista Edward Kienholz

<http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1996/Articles0796/EKienholz.html>

Puede también encontrarse una fotografía de la obra en el libro de Walter Hopps *Kienholz: a retrospective: Edward and Nancy Reddin Kienholz*, with contributions by Rosetta Brooks, Whitney Museum of American Art, New York, 1996.

La precisión del dato marca su intencionalidad y a la vez da pie al monólogo del personaje que tienen en común ambas producciones artísticas.

Al comenzar el espectáculo, tal vez, Carmelinda haga esta confesión: “¿Cómo realizó Edward Kienholz esta instalación?”

(...)

Aquí donde yo estoy, él, Kienholz trajo la oscuridad. En la oscuridad todo se ve. Ella me reconoce. Un hilo de luz es lo único que no se ve. Lo que está quieto y se repite. Lo que anda a tientas, porque no se difunde.

Kienholz hizo esta instalación en California, en 1965. ¿Eso es lejos o es tarde?

Aquí se advierte que más allá de la didascalía técnica con la que se inicia el texto, el personaje toma distancia de su entorno para mostrarlo, presenta la instalación y refuerza la independencia de su discurso cuando dice: “Al comenzar el espectáculo Carmelinda ‘tal vez’ haga esta confesión”. Carmelinda resuelve qué decir.

Patrice Pavis en su indispensable *Diccionario del teatro* define “didascalias” como “indicaciones dadas por el autor a sus actores para interpretar el texto dramático, o indicaciones escénicas”. Para Fernando de Toro (1990), las didascalias no son solamente las indicaciones escénicas del texto dramático sino también toda información contenida en el diálogo de los personajes, tales como

descripciones sobre algún acontecimiento, estado de ánimo de los personajes, etc. Incluyendo la mención de sus nombres, los cuales identifican a cada escritor, datos sobre características físicas, espacios y tiempos, etc.

En *Sueño Carmelinda*, hay dos tipos de didascalias: las que son indicaciones meramente técnicas, que describen condiciones de producción de enunciados, y otras que, además de marcar la interpretación funcionan como discurso poético. Estas últimas son las que interesan particularmente en este trabajo.

Esta carta no deja de tener un aire, digamos, romántico, sentimental. Carmelinda piensa lo mismo y por eso será que aprieta contra su pecho otro de los retratos, casi robándolo de su mesita.

Más allá de que el espectador de la obra perciba el sentimiento amoroso de Carmelinda porque aprieta contra su pecho uno de los retratos de la mesita, el “aire romántico” de la carta está dada por lo escrito, la idea de sentimental no surge naturalmente sino a instancias del conocimiento previo que se tenga de la obra o de las características de la imagen elaborada por Finzi.

Apenas iniciada la obra, Carmelinda pregunta al pájaro de la jaula: “¿Escuchás Nicasio?” y la didascalia responde: “No hay nada que escuchar, salvo la sombra. Sombra preñada entre la noche y el encierro”. Y ante la reiteración de la pregunta de Carmelinda, la didascalia vuelve a contestar: “Ahora sí, para el que tenga oído agudo como el de Carmelinda: el sonido de un tren, muy distante”.

Estas didascalias, lejos de ser únicamente técnicas, no solo corresponden a la descripción del contexto de la enunciación sino que evidencian una intencionalidad poética basada en la construcción de figuras como la prosopopeya y la metáfora.



También cambian su naturaleza lingüística y se transforman fundamentalmente en signos visuales y sonoros y la mayoría de las veces se revela su valor estético con la realización de las mismas: “El traqueteo de una locomotora cruza las paredes y crece con su respiración de asmática”.

Adquieren un peso tan importante como el mismo discurso del personaje. Por momentos es todo una sola cosa, ambos discursos son uno solo, es un *continuum*:

Carmelinda borda con infinito cuidado el nombre del buque. Mientras, se escucha la tos de la locomotora: El Expreso deja la estación y se aleja. Para ella, estos pequeños detalles que restan no llevan demasiado tiempo. Listo.  
Carmelinda: Ya está.

No hay transición en el deslizamiento del rol de dramaturgo al de narrador. El dramaturgo da la palabra a los personajes pero el narrador da su versión personal de las acciones de los personajes. En *Sueño, Carmelinda* aparecen didascalias comentativas, subjetivas y valorativas, por ejemplo mientras Carmelinda borda, habla con el pajarito, disgustada por las cartas de Ernesto, de pronto se pincha, entonces entre signos de exclamación dice el autor: “¡La bordadora acaba de pincharse un dedo con esa aguja bendita!”. Y más adelante vuelve a comentar sobre la aguja: “Es esa aguja desgraciada”.

El dramaturgo sigue siendo narrador al ponerse en contacto directo con el lector, mediante la evocación de una acción pretérita:

Carmelinda: Ernesto Puñales, hombre de pocas palabras. “El que trabaja, no conversa”, me decía. Una torta de naranja. ¿Te gusta?  
Dijo que sí con ese gesto suyo.  
¿Otra porción?  
Ernesto había dicho que sí.

Y están también las constantes apelaciones directas al lector del que reclama cooperación:

La bordadora algo acaba de escuchar. Sin embargo, ni el abuelo colgado ahí detrás, con su fiera pose fotográfica, ni Nicasio, ni yo tampoco, escuchamos algo. ¿Y ustedes?

También en este otro ejemplo:

Carmelinda: Vení, Nicasio.  
Ah, te oí.  
¿Ustedes también?

Todas las didascalias apuntan a la sensibilidad con las que el autor interpreta lo que Carmelinda quiere hacer o decir y siente: el personaje parece estar dictando al autor sus gestos, sus sentimientos. Se diría que el personaje seduce al autor y se le impone. Su autodefinición y autonomía recuerdan, como se dijo anteriormente, a aquellos personajes que buscaban un autor en Pirandello. “Suspira, Carmelinda. Qué remedio”.

En síntesis, el texto dramático contiene signos para ser leídos y para ser representados. Sin duda una obra de teatro se escribe con la idea subyacente de la representación, está concebida para ser representada. Pero en *Sueño, Carmelinda* la instancia escrituraria es de suma importancia para comprender la concepción de teatro como reproducción de la instalación. Todos los lenguajes se entrelazan para tal construcción y particularmente es el discurso literario, la esencia poética la que realza el valor estético de la obra artística: es arte y solo arte.

*Sueño, Carmelinda* es la historia de una mujer que sueña, que espera lo que sueña y que quiere pensar el amor desde esa enorme ilusión que tiene, dice Finzi. En complicidad con el personaje el autor hace visible una existencia que está cristalizada en el instante eterno de la instalación. Junto a él, Carmelinda desanda el tiempo de los momentos previos que la hubo de sumir en un sueño contundentemente eterno, en una escena cuidadosamente resuelta.

En la obra se muestra con la máxima claridad que ser verdadero, es decir, ser representable y estar representado significa tener más vida que simplemente ser real. Y la instalación, su albergue, como dispositivo escénico, captura la fragilidad de Carmelinda en su mundo propio, clausurado, en el que el sueño conspira con la muerte.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Una instalación artística es un género de arte contemporáneo que comenzó a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1970. Las instalaciones incorporan cualquier medio para crear una experiencia visceral o conceptual en un ambiente determinado. Los artistas de instalaciones por lo general incorporan el espacio de demostración, tomando este espacio como un elemento más de la obra, sean estos espacios públicos museos, galerías de arte o espacios urbanos diversos.

<sup>2</sup> Alejandro Finzi es un docente de la Universidad Nacional del Comahue, un inspirado dramaturgo que ha escrito numerosas obras, de las cuales algunas han sido representadas tanto en nuestro país como en otros escenarios de América Latina y Europa.

<sup>3</sup> Entrevista realizada por Gabriel Peralta para la Agencia ISA Información Social Alternativa.

<sup>4</sup> La obra fue presentada por primera vez en París, en mayo 2005, por el Théâtre Hibou, (Catherine Ferri, Bruno Debrant y Luis Jaime Cortez) en traducción de Denise Delprat.

En Argentina se estrenó en el 2007, en Buenos Aires, con puesta de Daniela Ferrari. La obra participó del Festival Nacional de Teatro, organizado por la UN y ganó el Diploma destacado en dramaturgia del Premio Teatro del Mundo, 2006/07 de la UBA. Fue Editada por el MNBA de Neuquén, en 2009.

En 2011 se estrenará en Salinas, Ecuador, con puesta de Verónica Chiriboga; en Costa Rica, con montaje de María Bonilla y tendrá una nueva puesta en Buenos Aires, con la interpretación de Lina de Simone.

<sup>5</sup> Un mueble antiguo, bajo, de madera maciza y oscura, aparece recostado sobre la pared, y sobre la alzada, tutelando la sala, un cuadro de marco oval, un retrato de

---

un hombre. Delante del mueble, sobre uno de los lados, hay una lámpara de pie y, sobre el otro, una jaula de pájaro, también de pie. En el centro, sobre una alfombra, una mujer está sentada en un sillón, junto a este una pequeña mesa completamente cubierta de portarretratos. Muy próximos también, en el piso hay un pequeño apoya pie sobre el que se extiende una labor y, más allá, un canasto con elementos para bordar.

## **BIBLIOGRAFÍA**

CAMILLETTI, Gerardo (2001). “Lo poético y lo pictórico”. *Pagine Corsare*, Pier Paolo Pasolini Pages. Recuperado el 20 de septiembre de 2010 de <http://www.pasolini.net/index-2.html>.

DE TORO, Fernando (1990). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ediciones.

PERALTA, Gabriela. “Todo buen texto se disuelve en escena, como un caramelo se disuelve en la boca”, entrevista a Alejandro Finzi, 14/12/2006, en: *Agencia ISA Información Social Alternativa*. Recuperado el 03 de julio de 2010 de <http://www.agenciaisa.com.ar/articulos/articulo.php?idArt=119>.

PIRANDELLO, Luigi (1994). *Seis personajes en busca de autor*. Bogotá: Nuevo Siglo.

**CREACIÓN COLECTIVA**  
**Taller de Trabajo Cultural**  
**Aitué**

Beatriz Moreno y Raúl Seoane

*“A la memoria de José Luis Punte”<sup>1</sup>*

El presente trabajo se propone simplemente relatar una experiencia cultural muy significativa para nosotros, llevada adelante en la localidad de Cutral Có, entre los años 1985 y 1992. No pretende de manera alguna inscribirse como un trabajo teórico sobre la temática abordada, tarea que ameritaría una exhaustiva rigurosidad teórica y metodológica alejada de nuestras posibilidades actuales.

Realizar esta presentación, en el marco de las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén<sup>2</sup>, significó recuperar nuestras vivencias como fundadores del Taller de Trabajo Cultural Aitué. Dicho proceso nos llevó a objetivar nuestras experiencias enfrentando el desafío de abordar los recuerdos, ejercicio que nos enfrentó a dos dificultades principales: afrontar la relación entre presencia y ausencia<sup>3</sup> y reconocer que existen -y existirán- distintas representaciones alojadas en la memoria de aquellos que compartimos esa experiencia de vida.

“El recuerdo implica la presencia de una cosa que está ausente” (Ricoeur, 2007: 25)<sup>4</sup>. Y efectivamente, la tarea se basó en trabajar sobre la recuperación de los fragmentos del pasado apelando a los recuerdos y representaciones particulares.

Dejamos expresamente salvado entonces que esta práctica de objetivación puede, sin duda, diferir con los recuerdos, perspectivas u opiniones que otros compañeros de ruta de aquel entonces puedan tener respecto a la experiencia cultural referente de esta ponencia.

## El Taller de Trabajo Cultural Aitúé

### Breve reseña

En todas las profecías  
está escrita la destrucción del mundo.  
Todas las profecías cuentan  
que el hombre creará su propia destrucción.  
Pero los siglos y la vida  
que siempre se renueva  
engendraron también una generación  
de amadores y soñadores;  
hombres y mujeres que no soñaron  
con la destrucción del mundo,  
sino con la construcción del mundo  
de las mariposas y los ruiseñores.  
Gioconda Belli, *Los portadores de sueños*

Transitábamos el año `85 en las localidades de Cutral Có y Plaza Huinul. Los ecos de la dictadura militar resonaban aún en nuestras identidades colectivas lesionadas con inconmensurables pérdidas de vidas, de proyectos, de sueños...

Contrariando el propósito de los dictadores de la muerte y el silencio, obstinados en el rito de reinventar la vida -como tantos soñadores a lo largo y ancho de la historia-, emprendimos la tarea de seguir creando, de continuar apostando al “hacer”.

Luego de entrañables y entusiastas charlas, algunos de esos “compañeros de entonces” -Mabela, el Negro, Walter, Betty, Rulo- encaramos el desafío de intentar romper la parálisis, la inmovilidad, el terror y el silencio impuesto y regresar a la participación real

desde el espacio de la cultura popular. Y lo hicimos con una ambición muy amplia para ese momento: incluir en la experiencia la mayor cantidad posibles de personas que vivían en la zona. No solo a quienes eran nacidos y criados en las localidades sino a tantos otros que, justamente, llegaban a trabajar a estos territorios patagónicos: el caso de Cutral Có y Plaza Huinul, ya unidos geográficamente por el crecimiento poblacional.

Como bien lo expresaría después una de las líneas del texto de la obra *Buscando raíces, buscando petróleo*: “Lo importante es hacer mientras estamos” (1985). Y estábamos. Todavía cantábamos, todavía soñábamos, como diría Víctor Heredia.

Ideamos a partir de esos re-encuentros, un emprendimiento cultural inscripto en la línea del Taller de Trabajo Cultural, que incluía dos premisas básicas respecto a las características del espacio cultural y al tipo de gestión.

Por un lado, apostamos a la modalidad taller. Esta nos permitía seguir sosteniendo nuestras convicciones en cuanto a la necesidad de construir colectivamente a partir de la participación real, debatiendo ideas, negociando significados y decidiendo acciones y proyectos conjuntos conforme se fueran fundando y consolidando los vínculos entre los participantes. Esos vínculos se fortalecieron progresivamente generando pertenencia al grupo y al espacio.

Por otra parte, la convicción de llevar adelante el proyecto con total independencia de aportes de cualquier estamento estatal o privado nos garantizaba la libertad para ir decidiendo rumbos en forma conjunta, evitando condicionamientos de cualquier índole.

Seguidamente, nos dispusimos a definir y organizar aspectos centrales que habilitaran la concreción del nuevo sueño: el nombre del taller, el registro jurídico, la estrategia para la convocatoria a socios, el importe y modalidad de cobro de las cuotas, la delimitación de responsabilidades en las tareas, etc.

Una vez planificadas y organizadas estas instancias fundacionales se inició la búsqueda de un espacio físico que permitiera comenzar las actividades, iniciar el vuelo.

Comenzó a funcionar de esta manera el Taller de Trabajo Cultural Aitué, inaugurado oficialmente el 05 de octubre de 1985, en Elordi 84 de Cutral Có. Aitué es un nombre *mapuce* que significa “lugar amado”, lugar donde volver a recuperar la palabra, donde encontrarse, donde volver a construir, donde volver a soñar.

Porque ese fue el objetivo inicial, fundar un lugar, un espacio de encuentro que acogiera en su seno a un nuevo “nosotros”, complejo, heterogéneo, diverso; pero tangible, vivo y real, protagonista y artífice de su propio quehacer cultural.

Resignamos la tranquilidad de la supuesta homogeneidad de un “nosotros histórico” para tejer y reconocernos en una nueva urdimbre constitutiva y constituyente.

Funcionaron en ese nuevo espacio, talleres de diferentes disciplinas artísticas: títeres, cerámica, pintura, plástica, cineclub, radio, fotografía, música, literatura, teatro. Esos talleres, en general, no tuvieron un profesor a cargo. Se organizaron como espacios de expresión genuina, de autoformación y socialización de conocimientos. No estuvieron ausentes, tampoco, los frecuentes y variados momentos en que distintos intelectuales y artistas, provenientes de distintos lugares del país, compartieron sus



actividades, trabajos y experiencias en un clima pleno de placer compartido.

Un nuevo desafío de participación real y socialización, indisolublemente ligado a la vida, se puso en marcha.

### **El Taller de Teatro Aitué**

En mayo del `85, el grupo de teatro Nosotros, dirigido por Marisa Reyes, había representado a Cutral Có y Plaza Huincul en el Primer Encuentro Provincial de Teatro de Neuquén organizado por la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQUET) en la localidad de Zapala.

En esa oportunidad, y bajo la gestión de su delegado Guillermo Haag, se logró un Seminario de Técnicas Teatrales de dos meses a cargo de la actriz Florencia Cresto, auspiciado por la Dirección Nacional de Teatro. Dicha asistencia se concretó dentro del espacio de Taller Cultural Aitué, donde fueron a confluir tanto trabajadores culturales provenientes de otros grupos de teatro como aquellos que se iniciaban en la experiencia teatral.

Concluida la asistencia, los integrantes del nuevo grupo autoconformado continuaron trabajando en forma autogestionada con la directora señalada, proceso que dio como resultado una creación colectiva denominada *Buscando raíces, buscando petróleo*, concretizada en seis escenas y cinco rupturas que tomaban como eje central un tema inherente a la particularidad de las localidades petroleras o mineras: el desarraigo.

La obra recuperó las múltiples voces sociales, síntesis y arquetipos representativos de los distintos sectores de la sociedad. Se estrenó en el Salón Municipal de Cutral Có en el mes de noviembre

de 1986, recorriendo distintas salas de las provincias de Neuquén y Río Negro, como así también escuelas de las localidades de Cutral Có y Zapala. Al año siguiente fue elegida como representante de la provincia para concurrir al Festival Nacional de Teatro que se desarrolló en Buenos Aires, en el mes de diciembre del mismo año.

## Una experiencia cultural particular

### La construcción dramática

El exilio  
es la cesación del contacto de un follaje  
y de una raigambre con el aire y la tierra  
connaturales;  
es como el brusco final de un amor,  
es como una muerte  
inconcebiblemente horrible  
porque es una muerte  
que se sigue viviendo  
conscientemente (...).  
Julio Cortázar<sup>5</sup>

Como decíamos en el inicio del trabajo, la necesidad de objetivar nuestra experiencia como participantes del grupo de teatro Aitú, a veinticinco años de aquel proyecto que culminara con la obra *Buscando raíces, buscando petróleo*, nos ha puesto también ante el desafío de recuperar el proceso de construcción dramática realizado. Se hizo necesario para este trabajo, recuperar -y reinterpretar- los distintos momentos de creación, intentando “recapturar” esa “arquitectura” que permitió la elaboración final de la obra citada. Dicha arquitectura incluyó diferentes etapas, cada una de las cuales tuvo sus características particulares.

A efectos de una mejor organización metodológica, dichas etapas serán mencionadas en adelante como “momentos” de la creación colectiva.

## **Primer momento: Elección de la temática**

Obviamente, también el grupo de teatro se caracterizó por una fuerte heterogeneidad. Heterogeneidad que se manifestaba no solo en la multiplicidad de procedencias geográficas de los integrantes sino también en la diversidad de actividades, intereses, personalidades, objetivos, gustos y, fundamentalmente, diferencias en el plano ideológico. Estas últimas, justamente, atravesaron todo el proceso creativo generando fuertes debates que reflejaban las distintas visiones de mundo. Estas múltiples visiones fueron moldeando el espíritu de la obra y, paradójicamente, permitieron la génesis de un grupo abroquelado en torno a un trabajo común, con objetivos comunes, con un proyecto común y, definitivamente, con la elaboración de un texto donde terminaron concurriendo todos esos componentes y matices.

Esas discusiones fueron fundamentales porque nos permitieron encontrarnos, re-conocernos, descubrirnos, ante una impronta específica, constituyente de la matriz de los pueblos petroleros. Esa realidad, históricamente, había habilitado dos perspectivas antagónicas que impedían visualizar el dolor o los problemas del otro. Uno de ellos, el desarraigo; el otro, la identidad.

El desarraigo, fenómeno estrechamente ligado al exilio -sea interno o externo y responda tanto a circunstancias políticas como laborales-, emergió imbricado con el sentimiento de identidad y, como expresa Ana Esteban Zamora cuando habla de los exiliados, plasmado en la contradicción permanente y duradera que colabora en definirlo: un sentimiento de no-identificación con la nueva sociedad que contiene al exiliado y una añoranza por aquella en la

que se sentía integrado. El desarraigo es una combinación de sentimientos encontrados, resume. (Esteban Zamora, 2002)<sup>6</sup>

Efectivamente, el ir analizando, develando lo oculto, lo supuestamente obvio de un tema tan trascendente, nos sorprendió también descubriendo esa dicotomía básica intensamente vivida por los habitantes de nuestras poblaciones que, a nivel de discurso, se traducía en expresiones naturalizadas tales como: “nosotros y ellos”, “los de acá y los de afuera”, “el irse o quedarse”, etc.<sup>7</sup>

El abordaje analítico colectivo nos colocó como testigos de los sentimientos, sentidos y significados sobre el tema, puesto en palabras por los diferentes integrantes del grupo. Nuestras miradas - generalmente parciales, sesgadas y estereotipadas- se abrieron a la comprensión del lugar de la otredad. El reconocimiento de la experiencia, de las necesidades y/o sentimientos del otro abrió una puerta que permitió comunicar-nos, entender-nos, compartir-nos. Las palabras sacaron a la luz las alegrías y las angustias de todos y cada uno; las presencias y las carencias.

Un mismo espacio y dos miradas diferentes. Desde una visión, el cómo transitar el exilio interno, el duelo por los vínculos afectados por la distancia, los amigos, los afectos. Desde la otra, cómo abrazar a ese “otro” tan ajeno a nuestra tierra, a nuestras costumbres, a nuestras historias; cómo incorporarlo sin sentirlo invasor. Desde ambas perspectivas, cómo derribar los prejuicios encontrados, cómo luchar contra las murallas levantadas.

La temática para el trabajo de la creación colectiva quedó definitivamente consensuada. Si bien en aquel momento lo enunciábamos como “el desarraigo”, hoy podríamos afirmar que en realidad abordamos la dicotomía histórica y sus consecuencias en las identidades individuales y colectivas. En síntesis, la problemática del

arraigo y desarraigo o más bien, arraigo *versus* desarraigo. Es esta complejidad la que se plasmó en la estructura dramática de la obra.

Podríamos apostar a que, tal vez sin ser todos conscientes del proceso que llevábamos adelante, trabajamos fuertemente la problemática de “la identidad”. Específicamente, la identidad sociocultural que, precisamente, está conformada por el entorno sociocultural del individuo y que determina su cosmovisión.

León y Rebeca Grinberg, al trabajar la problemática de la identidad relacionada con la migración, aportan un aspecto central rescatado de la teoría de Freud:

La identidad tiene que ver con la relación de un individuo con su grupo en donde se comparten aspectos comunes. La identidad es pues un sentimiento que se desarrolla basado en los vínculos con los otros. (Grinberg, 1984: 59)<sup>8</sup>

Los autores hacen referencia a tres tipos de vínculos: el vínculo de integración espacial que se corresponde con un sentimiento de "individuación", el de integración temporal que refiere al sentimiento de "mismidad" y el vínculo de integración social que posibilita el sentimiento de “pertenencia”.

Este último aspecto vincular, pertinente a nuestras características poblacionales por la matriz productiva territorial, es el más afectado por los fenómenos de la migración, atento a que los mayores cambios se dan en el entorno. Esto significa que la migración somete a prueba la estabilidad psíquica y emocional de las personas. Por lo tanto, para que alguien que vive esa experiencia pueda continuar sintiéndose el mismo, a pesar de los desafíos de los cambios y remodelaciones, debe reorganizar y consolidar el sentimiento de identidad.

Ojalá el trabajo realizado por el grupo de teatro haya colaborado en algún grado a la reorganización identitaria de sus integrantes, si es que algunos de los tantos compañeros llegados a nuestras poblaciones padecían las consecuencias del desarraigo.

### **Segundo momento: Organización de las ideas**

Habiéndose definido el tema central, consensuado por todos los integrantes, el proceso de creación ingresó en una etapa más operativa, instrumental.

Desde la dirección se fijaron pautas respecto de la conformación de una unidad dramática simple, la cual debía contener básicamente un conflicto, un desarrollo y una definición. La duración debía ser breve y el eje central, obviamente, debía incorporar los elementos propios, inherentes a la temática elegida. Posteriormente, la tarea se centró en la generación y socialización de ideas posibles respecto a situaciones hipotéticas a improvisar. Dichas ideas eran exhaustivamente analizadas con el propósito de descubrir si se inscribían o no en el esquema dramático propuesto. Aquellas que se consideraban viables se convertían, entonces, en objeto de las improvisaciones a realizar, instancia que no necesariamente garantizaba su inclusión en la siguiente etapa de articulación. Efectivamente, si bien las ideas podían resultar atractivas, ello no implicaba que siempre pudieran enhebrarse en un mismo hilo conductor, quedando entonces descartadas. Estas improvisaciones eran espontáneas como también la participación de las personas que decidían representarlas.

**Tercer momento:** Formación de los grupos y organización de las unidades dramáticas

Después de las espontáneas improvisaciones iniciales se conformaban pequeños grupos de trabajo que tenían como tarea analizar, discutir, resignificar y representar las unidades seleccionadas. Esos grupos se constituían por afinidad respecto a la situación teatral que debía ser representada. O sea, se autoelegían.

**Cuarto momento:** Improvisaciones

Una vez que los distintos grupos afines decidían representar una misma unidad dramática se iniciaba un proceso de selección de aquellas situaciones dramáticas mejores logradas, como así también de los integrantes que habían encarnado sus personajes con mayor solvencia. Se ingresaba entonces en una etapa de construcción colectiva de cada uno de los personajes que comenzaban a perfilarse como definitivos en el texto. El proceso de construcción de cada personaje implicaba una etapa inicial de construcción individual donde cada actor trabajaba su personaje. Seguidamente, intervenía el grupo, cuestionando, proponiendo, conflictuando la construcción realizada a efectos de enriquecerla, determinando el perfil cuasi definitivo de cada personaje.

Las representaciones realizadas permitían ir elaborando un registro de textos.

### **Quinto momento:** Registro y análisis de los textos

Constituido en una mesa de discusión general, el grupo tomaba los registros elaborados, discutiendo y analizando los mismos, con el propósito de organizar las articulaciones necesarias para definir el texto de la obra. Este proceso era enriquecedor ya que sumaba distintas visiones, no explicitadas en los momentos anteriores, que agregaban o, eventualmente, modificaban algunas de las unidades dramáticas expuestas.

### **Sexto momento:** Reinterpretación de las unidades dramáticas

Habiéndose definido la estructura básica del texto los actores procedían a reinterpretar las unidades seleccionadas, las que seguían siendo permeables al aporte colectivo que permitiera reforzar tanto el eje temático como el de los personajes.

### **Séptimo momento:** Definición de los textos, reescritura definitiva y asignación de roles

En esta etapa se procedió a la reescritura definitiva del texto, resolviéndose la estructura dramática en seis escenas y cinco rupturas. Las escenas daban cuenta de la historia ficcional resuelta en la creación colectiva, mientras que las rupturas recogieron las reales y riquísimas discusiones que se generaron en el proceso de construcción colectiva.

En esta instancia se asignaron, además, los roles definitivos.



## Octavo momento: Concreción y ensayo

Esta etapa inauguró un cronograma de ensayos con la restricción permanente que representaba la multiplicidad de horarios laborales, lugares de trabajo y tiempos disponibles de los integrantes del elenco. Estas dificultades condicionaron fuertemente el proceso, signado a veces por ausencias que obstaculizaban y/o impedían la continuidad en los ensayos. No obstante, en esta última instancia, la decisión, la voluntad y la necesidad de expresar lo grupalmente elaborado tuvo un peso significativo, definitivo y contundente. De modo tal que ninguno de los integrantes pensó, siquiera por un instante, en abandonar el trabajo de un producto artístico que ya era parte de su existencia, de su más íntima realidad y que generaba un innegable sentido de pertenencia al grupo teatral.

Dentro de este momento final se conformó también una mesa de trabajo colectiva para analizar y resolver cuestiones inherentes a la puesta escenográfica, teniendo como premisa la austeridad y funcionalidad de los elementos a diseñar pero considerando siempre que debían poseer un fuerte contenido y significado. La simplicidad de los elementos y vestuarios propuestos recogieron elementos representativos de la micro región, de sus costumbres y paisajes.

Finalmente, llegó el momento de las presentaciones e iniciamos el recorrido registrado en el último párrafo del apartado: El taller de teatro Aitué.

---

### NOTAS

<sup>1</sup> José Luis Punte fue un integrante del grupo de teatro Aitué. Era geólogo y trabajaba en YPF. Amaba el teatro. Las circunstancias laborales y de la vida nos habían separado, como a tantos otros que compartieron la experiencia de Aitué. Vivió sus últimos años en Cañada de Gómez, Santa Fe.

---

Era una persona muy especial: apasionado, divertido, cálido, comprometido. Tenía una virtud muy especial: inspiraba confianza. Para nosotros, José fue energía, amistad, vinos, apasionadas discusiones, bellos tiempos compartidos. Su entrañable presencia estará siempre guardada en nuestra memoria y en nuestro corazón.

<sup>2</sup> Jornadas (En homenaje a Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera, 1929-2010), organizadas por la Universidad Nacional del Comahue, el 11, 12 y 13 de octubre de 2010.

<sup>3</sup> Ausencia del hecho, la persona o la circunstancia, y presencia del recuerdo en la memoria, instalado como huella psíquica.

<sup>4</sup> Ricoeur, Paul y otros, (2007). “Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico”, en *¿Por qué recordar?* Buenos Aires: Ed. Granica S. A.

<sup>5</sup> La cita corresponde a una ponencia leída en el coloquio sobre Literatura Latinoamericana de Hoy, que tuvo lugar en el Centro Internacional de Cerisy-la-Salle, en 1978. Es posible que el título no haya sido elegido por Cortázar sino por quien publica el libro (póstumo), Saúl Yurkievich. “Julio nos lo dejó casi listo”, confiesa en el *post scriptum* (1984). En *Argentina: años de alambradas culturales. Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Ed. S. A., p. 11.

<sup>6</sup> Esteban Zamora, A. “El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 5/2002, [En línea], Puesto en línea el 24 février 2006. URL: <http://alhim.revues.org/index708.html>. Consultado el 12/10/2010.

<sup>7</sup> Dando cuenta de la permanencia de la impronta, en los años siguientes aparecieron nuevas expresiones: “Nyc” (nacidos y criados) y “No nyc”, “Vyq” (venidos y quedados).

<sup>8</sup> Grinberg, L. y R., (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza. Recuperado de <http://www.buenastareas.com/ensayos/Psicoan%C3%A1lisis-De-La-Migraci%C3%B3n-yDel/93274.html>.

## BIBLIOGRAFÍA

ESTEBAN ZAMORA, A. (2002). “El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 5/2002, [En línea], Puesto en línea el 24 février 2006. URL: <http://alhim.revues.org/index708.html>.

GRINBERG, León y Rebeca, (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza.

RICOEUR, Paul y otros (2007). *¿Por qué recordar?* Buenos Aires: Ed. Granica S. A.

YURKIEVICH, Saúl (1984). *Argentina: años de alambradas culturales. Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik Ed. S. A.

**MIGUEL HERNÁNDEZ**  
**EN LA ESCENA PATAGÓNICA**

Lorena E. Pacheco

Contar una vida y que ese relato se construya de actos heroicos y de actitudes significativas conlleva sin duda muchas consideraciones. Supone la tarea previa de selección, de recopilación de datos, de síntesis de aquello que indica un sentido de vida. Llevar a escena esta vida es aún más difícil. El teatro debe narrar una serie de actos vitales en un tiempo y un espacio distintos. Por otra parte, cuando tal personaje alude a un referente conocido por el lector-espectador, ese teatro asume todos los discursos previos sobre su vida y configura otro discurso. Dice Jorge Sagastume:

En el teatro histórico, el personaje tal como se nos presenta no está solo sino que viene acompañado por los discursos (interpretaciones) de los que ha sido objeto a lo largo de su vida como personaje. (...). Todos estos personajes han sido expuestos a un sin número de interpretaciones y han sido protagonistas en otras obras literarias. El personaje es un sujeto del discurso que viene marcado por el nombre. (Sagastume, 2007: 43)

De esta manera, el texto teatral de tono biográfico, que toma como centro de la escena personajes que se corresponden con aquellos que tienen existencia real, no solo se topa con el problema de cómo contar una vida sino con la dificultad de conformar un discurso nuevo sobre un personaje ya discursivizado, ya convertido en reiteradas ocasiones en texto.

Es el caso de Miguel Hernández quien ha sido convertido en personaje de muchas representaciones teatrales. Su vida ha discurrido por muchos escenarios. De esto da cuenta la abundante nómina de teatro de homenaje del que es objeto el poeta español. De ahí que muchos directores haciéndose eco del sentido trágico de esta vida la han llevado a escena desde la irrupción de la democracia en España hasta nuestros días. En 1988, Adriana Genta y Villanueva Cosse escriben *Compañero del alma*, biografía teatralizada sobre Miguel Hernández tomando como título un verso ampliamente reconocido por el público. En 1995, la obra es adaptada por el dramaturgo neuquino, Víctor Mayol, y así llega a la escena patagónica.

Se trata de una biografía teatralizada, de una crónica, en palabras de Alicia Fernández Rego, contada a partir de procedimientos teatrales. Del texto emerge la vida de Miguel Hernández construida como un intertexto. Una vida contada a partir de testimonios de familiares y amigos, a partir de sus textos poéticos pero también de otros textos de otros escritores que hablaron de él (es el caso de Pablo Neruda, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre).

La vida del poeta emerge como discurso de lo trágico. La obra nos plantea una vida trágica pero una tragedia con justificación, una interpretación, un sentido, una forma de “leer” la vida del poeta oriolano. La obra de Genta y la posterior adaptación neuquina intentan construir una imagen de poeta, trágica por cierto, en una relación de causalidad, una dramática sucesión de hechos desde los más tempranos años de su vida. De esta manera, la obra recoge los siguientes acontecimientos vitales de Hernández: la infancia-adolescencia, la amistad con Ramón Sijé, su primer viaje a Madrid y

el fracaso, el amor y la presencia de Josefina Manresa, su segundo viaje a Madrid, la muerte de su amigo, la guerra y el hambre, el hijo y el hambre, la cárcel y el hambre, el casamiento forzado por iglesia, su agonía y, finalmente, su muerte.

Ahora bien, a través de qué procedimientos escénicos se resuelven estos acontecimientos. Esa es la cuestión fundamental para analizar.

El problema de la narración biográfica se resuelve en la escritura con la presencia de un Escritor, personaje presente parcialmente solo como referencia de los testimonios, como evocación y figura unificadora. En este caso, este personaje interroga aunque no escuchemos sus preguntas, reúne a los personajes-testigos y evoca la memoria de cada uno de ellos. Actúa a la manera de un cronista (espejo doble de Adriana Genta en su investigación).

En la versión escénica de Víctor Mayol, este personaje del Escritor desaparece. Los personajes convocados para contar la historia y recordar las situaciones vividas se dirigen al espectador que es quien reconstruye los fragmentos de vida de Miguel Hernández.

Otro problema que se presenta al querer otorgarle sentido a esta biografía es el de la unidad. ¿Cómo hilvanar los diversos acontecimientos de una vida, los diversos tiempos resumidos en actos trágicos en el plano escénico? Un procedimiento sencillo hubiera sido en la escritura catalogar o etiquetar las distintas partes en escenas. Pero éste es un procedimiento simplista. El texto carece de orden y de rótulos. No hay indicación de escenas ni de actos.

Se recurrió, en este caso, a otro procedimiento, a otro modo de mostrar lo diverso dentro de la unidad. El procedimiento es el ritmo. Es decir, esa alternancia de tiempos fuertes y débiles, de aceleración o lentitud de las escenas que visualiza el tiempo en el

espacio, que escribe el cuerpo en la escena, que conduce los actos. Frente a la austeridad de otros recursos es el ritmo el que une los distintos tiempos y los distintos espacios. Es el principio estructurador de la obra.

Por otra parte, la multiplicidad de escenas se muestra en la escritura y también en la versión de Víctor Mayol a partir del procedimiento de la simultaneidad de tiempos y de espacios. Así, en la obra coexisten dos tiempos escénicos: el de los personajes testigos dando al Escritor sus testimonios sobre la vida de Hernández y el tiempo de las circunstancias evocadas. Esto determina que Josefina Manresa esté presentada a través de dos personajes: Josefina Joven novia y esposa del poeta y Josefina del Recuerdo, su viuda.

Si tenemos en cuenta que el teatro es un acto de significación, tanto el texto de Adriana Genta y Villanueva Cosse como la puesta en escena de Víctor Mayol, por la que Miguel Hernández llega a la escena patagónica, proponen una lectura trágica de un personaje perteneciente a la literatura y por ende a la historia, hondamente trágico pero también hondamente popular.

El texto y la adaptación de Mayol podrán diferir en la selección procedimental y de hecho así ocurre. Pero en ambos casos se logra que el lector espectador sienta esa vida como merecida, como necesaria, como irremplazable.

Porque sabemos y creemos que las vidas que merecen ser contadas son aquellas cuyos actos sumidos en la más honda tragedia las hacen eternas. Miguel Hernández, poeta pastor, soldado de los que perdieron, dramaturgo frustrado, español que dejaron o se dejó morir, es, sin duda, una vida de tragedia.

En ambos casos, entonces, en el texto de Genta y en la escenificación de Mayol, el personaje Miguel Hernández se transforma en metáfora de la libertad, en signo de justicia, en *logos*. Lo real adquiere estatuto de imagen puesto que el personaje opera en el imaginario popular de los lectores y espectadores. Pese a los procedimientos que aluden a intensificar lo fragmentario, lo disorde, lo simultáneo presentes en el texto y también parte de la dramaturgia de Mayol, hay una muerte que debe ser leída como injusta, como evitable, como violenta. Aunque en el plano de lo procedimental los signos verbales y no verbales apunten a la disparidad el lector espectador asumirá sin duda alguna la defensa del personaje Miguel Hernández Gilabert, aquel poeta nacido en 1910 en un pequeño pueblo llamado Orihuela y muerto en una cárcel de Alicante en 1942, aquel poeta que no mereció morir. *Compañero del alma* reescribe una historia conocida, una historia que todos sabemos pero que necesitamos repetir. Por eso me parece pertinente terminar esta ponencia con las palabras de José Agustín Goytisolo que a modo de canto coral acompaña el discurrir de la obra:

Poema *Historia conocida* de José Agustín Goytisolo

Es una historia conocida, amigos,  
todos la recordamos,  
-viento del pueblo se perdió en el pueblo-  
pero no ha terminado.  
Hace tiempo hubo un hombre entre nosotros,  
alegre, iluminado,  
que amó y vivió, cantaba hasta en la muerte,  
libre como los pájaros.

¡Qué bonito sería! Nace, escribe,  
muere desamparado.  
Se estudian sus poemas, se le cita,  
y a otra cosa, muchachos.  
Pero su nombre continúa, sigue,  
como nosotros, esperando  
el día en que este asunto, y otros muchos,  
se den por terminado.  
¡Qué bonito sería! Nace, escribe,  
muere desamparado.

## **BIBLIOGRAFÍA**

GENTA, Adriana-Félix VILLANUEVA COSSE (1992). *Compañero del alma*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.

SAGASTUME, Jorge (2007). *Responsabilidad ética en la lectura del texto teatral*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.

PAVIS, Patrice (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.



## UN “MANUAL” DE ZONCERAS PATAGÓNICAS

Mariela A. Piedrabuena

“Sabes que a nosotros los pobladores de fronteras se nos tiene por bárbaros, y en ello está nuestra ufanía. Somos gente franca y a las veces rebelde, poco versadas en tratos zalameros, como que no de otro modo puede ser quien vive con la mano comprometida en la lucha contra las espinas del desierto, y con el pecho adelantado al empujón del huracán”. Eduardo Talero<sup>1</sup>

En el presente trabajo abordaremos el texto *Como diría Jauretche* de Gerardo Pennini, atendiendo a la propuesta metodológica de Michel Vinaver (1993)<sup>2</sup>, quien aporta elementos para comprender un texto dramático según la exploración de la superficie del mismo y la descripción de sus procedimientos compositivos para hallar su funcionalidad. De tal manera que la selección de un fragmento del texto nos permitirá entenderlo en un plano más general.

Por ello, procederemos a segmentar el fragmento en secuencias (o microsecuencias) según percibamos en el análisis un cambio de tema, tono, intensidad o de interlocutores en el diálogo a los efectos de posibilitar una “lectura en cámara lenta”. En un primer nivel, se identificará la situación de partida, la información nueva que se agrega a esta y los temas que presenta la acción.

Luego, en un segundo nivel relacionaremos los segmentos con las figuras textuales que se han seleccionado en la composición dramática y estableceremos vínculos aproximativos a un tercer nivel, ya desde una perspectiva mayor o “visión de conjunto” de los

elementos intervinientes en correspondencia con los ejes dramáticos que caracterizan la pieza en su integridad.

## I. Nivel molecular

### Segmento I

Situación Inicial: Penélope y Yisel dialogan. Con la excusa de la pérdida del tejido de la primera se introduce en escena una caracterización de la Patagonia, de sus actividades ganaderas-ovinas y la riqueza de una industria consolidada: “la Patagonia es un mar de lana” dirá Penélope.

La información es transmitida por la palabra como instrumento. Esta actualiza la acción dramática y se vuelve dudosa. El tejido perdido es el tema y representa algo más para el lector/espectador. Como símbolo de una riqueza ausente su significación se extiende hacia toda una actividad económica y al despojo de la misma. Otro tema es la contraposición de espacios fácilmente reconocibles por medio de los deícticos: “aquí” y “allá” que indican la división de un país en una región central y otra periférica. Estos indicadores remiten también a un “nosotros” y un “ellos”; pobladores locales unos, y extranjeros, los otros.

La entrada de un nuevo personaje: Fany, portando una información verdadera que anuncia la llegada del tren cargado con ovejas produce el único acontecimiento dentro de la microsecuencia. Sin embargo, tal arribo no es tenido en cuenta por las dos mujeres que continúan dialogando sin prestar demasiada atención.

Salvo al inicio y con un carácter meramente instrumental, no hay didascalías. Solo por medio de la palabra conocemos detalles de la acción, los temas y opiniones como la caracterización oportuna de

ciertos discursos sociales que se tejen en una red de voces representadas por las réplicas de las mujeres.

## Segmento II

La situación de partida está construida paralelamente a la anterior. Las mujeres dialogan mientras esperan la llegada del tren. El tejido sigue siendo el tema de conversación de Penélope, quien plantea su precaria situación económica y su único sustento por medio de esta actividad. Mientras teje con la esperanza de vender sus productos a los que lleguen al lugar relata que se “capacita” en su pobreza: “me dieron un curso sobre los valores nutritivos del ñaco”, dice a Yisel. Esta otra, en contraposición, caracteriza irónicamente un “aquí” pleno de oportunidades de trabajo, vivienda, progreso pero también de riqueza despilfarrada. Valora negativamente la administración de los fondos de los lugareños cuando: “Allá, del otro lado, con la mitad de lo que ganan acá se arreglan, y sin embargo nosotros (...) qué país doña, qué país”.

Mientras tanto, Fany ingresa nuevamente en la escena, tal como lo expone la indicación, anunciando la llegada de un nuevo tren que esta vez descarga presos. Las mujeres, como en el anterior segmento, tampoco modifican su acción ante esto.

Los temas del segmento II se construyen sobre la polaridad: trabajo/desempleo, riqueza/pobreza, lugareños/extranjeros.

La palabra aquí, es un instrumento para asumir las voces de los sectores sociales dominantes. El discurso del poder político, las voces de una generación que planificó y diseñó un proyecto de Nación (Morillas Ventura, 2009) junto con sus argumentos son puestas alternadamente en boca de ambas mujeres<sup>3</sup>.

El carácter de la información se vuelve dudoso, una vez más para un lector/espectador ubicado en un estrado más alto que la escena, pero sobre todo por el sentido irónico que necesariamente debe decodificar. La acción se transforma en una figura paradójica: se espera ansiosamente la llegada de un tren con nuevos pobladores o con turistas pero nunca se advierte su arribo.

El tema del tejido es reiterado pero esta vez excede su significado de actividad y fuente de subsistencia real para volverse un engaño, es una red de hilos que otros mueven y que conforman solo un débil paliativo al desempleo. Por ello, no hay causalidad en las secuencias de acciones. El diálogo aparece fragmentado y yuxtapuesto. En ocasiones, la palabra es la acción misma que va marcando, mediante los ataques de Yisel, que Penélope continúe o detenga su movimiento.

### Segmento III

La misma situación de partida. Se inicia con el diálogo entre Penélope y Yisel sobre la pérdida del tejido. La diferencia reside en que aquí, este elemento desplaza metonímicamente su sentido a una figura que connota los “tejes y manejes” de los partidos políticos y la corrupción. Dice Penélope: “No sé pero el tejido no aparece (...) y eso que yo no lo voté”.

La palabra informa, articula un discurso sobre “el futuro de esta tierra” plena de oportunidades y de expansión. Mientras las mujeres siguen sin sospechar la llegada del nuevo tren, Fany ha ingresado y hecho su anuncio. En esta oportunidad, el tren ha descargado ataúdes.

Otro personaje en escena, Nimia, intentará llamar la atención golpeando un ataúd. Las demás no oyen ni ven nada. Entre las

mujeres, el diálogo se vuelve absurdo y la palabra inconexa. Paralelamente a Nimia, Penélope se deja llevar por sus ensueños y comenta: “Es hermoso el tren. Yo viajé una vez en tren y ahora estoy esperando el próximo, porque hay que tener paciencia”.

Posteriormente, tanto Nimia como los ataúdes (que solo ella ve), son expulsados de la escena. En este segmento, la información certera comunicada por Fany escinde la recepción ya que anula la temática por negación. Contrariamente a lo que sucede, el tren que Penélope espera es un tren asistencial, se preguntará ante un atisbo de aceptación: “¿trajo las chapas, las zapatillas, los colchones?”

#### Segmento IV

Esta vez no llega a escena ningún tren anunciado por Fany como en las secuencias anteriores. Sin embargo, su presencia se introduce en el diálogo inicial a partir del tema del combustible. En el segmento, se mantiene la oposición entre dos espacios contrapuestos, un “acá” con recursos energéticos y un “allá” que los succiona y se los lleva.

Yisel pronuncia un alegato en contra de la situación y enuncia su propuesta de exigir el pago inmediato en caso de usarse el tren para transportar combustible o de lo contrario anuncia que cortará el caño. Esto provocará un nuevo acontecimiento: Nimia se hace eco de la argumentación y se disfraza de piquetero (emblema de los luchadores sociales del lugar) y con un tambor simulará provocar un corte de ruta. Este hecho será apoyado por Fany quien se une en el reclamo<sup>4</sup>.

Yisel plantea el tema de las privatizaciones y sorpresivamente su discurso se enfoca en otra perspectiva. Su voz se vuelve la de un enjuiciador de las luchas sociales: “Todos delincuentes, eso son estos

jóvenes! [...] Vayan a trabajar, mantenidos, vagos!” Acto seguido le quita el redoblante a Fany. Este nuevo ataque de parte de Yisel lleva a un nuevo acontecimiento, la división de las posiciones en el reclamo y el posterior plegamiento de las mujeres hacia una posición hegemónica y autoritaria liderada por la más fuerte.

Con respecto a la información de la secuencia, esta es verdadera en relación a los personajes pero falsa con respecto al espectador/lector llevándolo hacia una reflexión de situaciones extra escénica<sup>5</sup>.

## II. Nivel intermedio o de detalle

Las figuras fundamentales o moleculares involucradas en los segmentos anteriormente considerados son en su gran mayoría de “ataque/defensa” entre Yisel y Penélope. Este predominio va delineando los perfiles de ambos personajes como también un comportamiento de tipo psicológico a través de las figuras verbales de alegato en el caso de Yisel, una mujer autoritaria y dominante; frente a las profesiones de fe de Penélope, personaje ingenuo, soñador y débil. Estas posiciones antagónicas permiten ilustrar creencias y representaciones sociales en conjunción con los temas que estructuran la acción<sup>6</sup>.

Para toda intervención del personaje de Fany se reserva en la obra la figura del “anuncio”. Sus entradas y salidas de la escena van marcando el paso del tren y esto ha sido el factor determinante a la hora de la división en microsecuencias del fragmento. Además, solo este personaje introduce el factor sorpresa en el contexto de las réplicas de los otros personajes divididos de la progresión dramática.

La figura textual más global de “duelo” que ambas mujeres mantienen durante los diálogos va diluyéndose en los últimos segmentos vistos ya, que van acercando sus posiciones hacia las de “duo o coro” al enunciar sus puntos de vista. Lo que demuestra un definitivo dominio ideológico del discurso que Yisel ilustra. Esta finalmente logra subsumir a su oponente, convencerla y utilizarla como instrumento de sus deseos. Progresivamente la dinámica de las réplicas de la obra va descubriéndose como un juego entre el engaño y la verdad. Los diálogos vehiculizan la acción en la que nada acontece aparentemente a nivel del conflicto salvo la espera interminable de las mujeres. Cada réplica para el lector/espectador es un engaño, una equivocación que encuentra su justificación en la representación de las voces de distintos sectores sociales: populares y gubernamentales; dominantes y dominados<sup>7</sup>.

Este enfrentamiento determinado por un sistema ideológico que lucha por imponer su sentido a una región, como hemos visto, no se realiza a través de una lógica causal sino que se muestra a partir de la fragmentación y el ajuste de sus límites. Estamos ante la “obra-paisaje” según la denominación de Michel Vinaver<sup>8</sup>.

La articulación de voces tejidas arbitrariamente va connotando a su vez un sentido que nunca es dicho definitivamente a lo largo de la obra. En la tensión de una espera que nunca se resuelve reside la construcción del enigma, del rítmico movimiento del paso del tren. En estas llegadas y partidas del espacio de la estación en el que están las mujeres se dice y se calla la *imago* de una Patagonia siempre actualizada por los discursos de las mujeres, una Patagonia que emerge a contraluz de sus zonceras<sup>9</sup>.

### III. Nivel, visión de conjunto

El tren, símbolo de una época modernizadora que significaba la integración territorial de la Patagonia a la Argentina va asumiendo distintos significantes: es el tren modernizador, pero también el tren fúnebre, el tren que despoja y se lleva los recursos de la región. Es el tren de la esperanza de poblar con inmigrantes vastas “extensiones”<sup>10</sup>; pero también es el tren del desencanto, de la opresión, del encierro y la exclusión que descarga a los perseguidos y castigados por la Ley. Es finalmente, el tren de las migajas, el tren privatizador de la reconversión neoliberal.

La obra convoca y actualiza la imagen patagónica en la que se hacen presentes los mitos fundadores de una tierra rica, despoblada, plena de oportunidades frente a la mirada normalizadora de los gobiernos.

La obra paisaje se conforma al modo de un mosaico de temas y fragmentos discursivos yuxtapuestos que denuncian el desmantelamiento social anclado en un contexto post democrático y de economía neoliberal. De este modo, podemos ver que la obra es factible de ser admitida dentro de las categorías establecidas como teatro de lo político. (Proaño Gómez, 2007)<sup>11</sup>

*Como diría Jauretche* es una obra crítica que cuestiona la utopía de aquellos que legaron en los pobladores de una región el sueño de una Patagonia integrada a un proyecto nacional y que en su clausura solo deja los despojos de su riqueza.

La pieza teatral discute una especificidad patagónica (si es que la hay)<sup>12</sup> en cuanto a mostrar la polémica por una identidad propia frente a lo foráneo (Minelli, 1996). Involucra las representaciones sociales y el contenido de las creencias permitiendo



investigar acerca de los roles sociales en los que se transmiten tanto recuerdos del pasado como la designación de un territorio y una frontera.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Edelman, A. (1991). *Primera Historia de Neuquén. Recuerdos territorianos*. Buenos Aires: Plus Ultra, p. 132.

<sup>2</sup> Vinaver, M. (1993). *Écritures Dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. París: Actes Sud.

<sup>3</sup> En el análisis de Morillas Ventura, E. (2009: p. 37-38) se destaca que “No obstante prevalece la región del progreso racionalmente gobernada, en la cual la educación y la organización propendan a la vida urbana tal y como la concibió la Generación del 80’. A los postulados de la ciencia se sigue la innovación tecnológica que amplíe y transforme las modernas vías de comunicación, la navegación y el ferrocarril. Para los hombres del `80 el porvenir de la Patagonia se encuentra en un futuro no muy lejano, garantizado por la modernización que traen consigo” en: “Literatura argentina y alteridad en los viajeros patagónicos”.

Se suma a este proyecto la labor de los viajeros que llegaban a la zona. Rodrigo Guzmán Conejeros (2009: 136) señala que “la tarea de estos científicos persigue también un interés político, ya que sustenta, ante los lectores cultos de Argentina y del mundo, el proyecto de incorporación territorial de la Patagonia a la Nación Argentina, el que se encontraba justificado por dos razones principales: por la gran cantidad de riquezas que encerraba la región y porque esta debía sumarse, por Ley, al Progreso, al proyecto civilizatorio. En: “Los viajeros científicos de la Campaña del desierto. Apuntes acerca de la construcción discursiva de la Patagonia”.

<sup>4</sup> Comprobamos cómo se remite al espectador, a la extra escena. Citamos aquí datos contextualizados por Osvaldo Calafati cuando explica que “Con el gobierno democrático de Alfonsín, la deuda externa subió otro 44% y con el neoliberalismo menemista otro 123%. Gracias a las privatizaciones, impuestas en los `90, del petróleo, el gas, las represas 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 Co y Plaza Huinca son los primeros síntomas de esa decadencia”. En: “Neuquén. De *terra incognita* a espacio globalizado”. Garrido, M. (Dir.), (2010). *Actas de las I Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia argentina: Neuquén*. Neuquén: Educo, p. 23.

<sup>5</sup> Para Proaño Gómez (2007). “El teatro de lo político se transmite mediante la creación de un clima social y/o escénico [...] es la percepción de la incompatibilidad de dos mundos y dos lógicas distintas y la imposibilidad presente de cambiar aquello que se siente como absurdo”. Entre las técnicas a las que apela este tipo de teatro destaca: las escenas disconexas, los fragmentos episódicos sin conexión causal, el recurso humorístico para mostrar “el rechazo a algunos valores muy presentes en el modelo neoliberal actual” (p. 10).

<sup>6</sup> Para Raiter (2002: 7), el término “representación” es definido como “la imagen (mental) que tiene un individuo cualquiera, es decir, un hablante cualquiera de cualquier comunidad lingüística, acerca de alguna cosa, evento, acción, proceso que percibe de alguna manera [...] estas imágenes, representaciones del mundo, ya que no son el mundo, constituyen las creencias del sujeto sobre el mundo” y agrega que

---

“las emisiones son planificadas desde las creencias. No hay otro lugar desde donde hacerlo. Ahora bien, dentro de las creencias que poseemos están también las representaciones de nuestro rol social y la del rol social de nuestros potenciales interlocutores. De este modo, analizar el contenido de las creencias permite no solo investigar acerca de qué contenidos podamos transmitir sino también desde qué roles y a qué otros roles se las puede transmitir”.

<sup>7</sup> Para Backzo (1991: 33), “Todo poder se rodea de representaciones y símbolos, emblemas que lo legitiman, engrandecen y que necesita para asegurar su protección. Los imaginarios sociales conforman así una categoría de representaciones colectivas, ideas-imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella [...] Articulan ideas, ritos y modos de acción. Son emblemas para representarse, visualizar la propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro. A través de ellos una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma, marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales, expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando modelos formadores”.

<sup>8</sup> El concepto del teórico francés surge a partir del modo en que avanza la acción. Esta, en la obra-paisaje, tiende a ser plural y descentrada.

La progresión dramática en la que los elementos discontinuos se yuxtaponen (como en nuestro caso) muestra la conformación de una serie de fragmentos en los cuales no hay ensamble previo como tampoco lo hay en la exposición de la situación. Esta va emergiendo lentamente y se revela como un paisaje con todo su relieve. Por su parte, los personajes están conformados mediante una diversidad de facetas, (los distintos roles y voces que intercambian en las réplicas Yisel y Penélope).

<sup>9</sup> Es significativa la mención ya desde el título que resuena con los comienzos del *Manual de zonceras argentinas* de Jauretche (1968: 12-14) cuando este presenta la sentencia: “tal es la situación: no somos zonzos; nos hacen zonzos”. Y que más adelante esclarece: “Las zonceras de que voy a tratar consisten en principios introducidos en nuestra formación intelectual desde la más tierna infancia -y en dosis para adultos- con la apariencia de axiomas para impedirnos pensar las cosas del país por la simple aplicación del buen sentido. Hay zonceras políticas, históricas, geográficas, económicas, culturales, la mar en coche”.

<sup>10</sup> Recordemos el famoso axioma de Alberdi: “El mal que aqueja a la Argentina es su extensión” y que para Jauretche representa un desprendimiento del mal mayor, “la madre de todas las zonceras”. Así lo comenta: “Veremos entonces, que muchas tuvieron una finalidad pragmática y concreta que en el caso las hace explicables aun como errores, y que su deformación posterior, dándonos jerarquía de *Principios* ha respondido a los fines de la *pedagogía colonialista* para que actuemos en cada emergencia concreta solo en función de la zoncera abstracta hecha principio. [...] En otras ocasiones, la zoncera no tiene un origen eventual, sino que es el resultado de una conformación mental. Es el caso de la zoncera: *el mal que aqueja a la Argentina es la extensión* que, erigida en principio como consecuencia de otra zoncera - *civilización y barbarie*- llevó directamente a una política de achicamiento del país que fue la que presidió la disgregación del territorio rioplatense. En ese caso, la zoncera no se justifica ni eventualmente pero es susceptible de explicación. Lo que no puede explicarse es que continúe en vigencia hasta cuando ya fueron logrados los objetivos que le dieron origen (p. 14).

<sup>11</sup> Según Proaño Gómez: “Son justamente esas normas las que se ponen en juicio en escenas que descubren los vacíos del sistema, su lógica falaciosa y su falta de sentido frente a la vida humana o al absurdo de la administración pública. [...] (el teatro de lo político) exhibe la dimensión de antagonismo inherente en la sociedad

---

humana, exacerbada ahora en Latinoamérica por el sistema neoliberal [...] los textos espectaculares desenmascaran los aspectos negativos de la aplicación de las medidas neoliberales” (p. 11).

<sup>12</sup>Ver para este tema, el artículo de Williams, A (2004: 4): “Campo literario patagónico: políticas, zonas, territorios” en el que se reflexiona en torno a dos estéticas que caracterizan el campo literario. Allí dice su autor: “Es notorio que en la Patagonia hay dos estéticas que reciben el apoyo del Estado: la estética regionalista y la estética del *compromiso* (ambas, con raigambre populista y por ende, de gran utilidad política”. Si bien, las consideraciones son realizadas en torno a la poesía, la obra teatral que nos convoca resuena dentro de la categoría propuesta por Williams como “la metáfora del territorio” y la actitud autorreflexiva de los poetas estudiados para señalar su problemática.

Por otro lado, Minelli, M. A. (1996: 33) en el artículo: “La literatura patagónica y su relación con los relatos de la organización nacional” infiere sobre la necesidad de la comunidad patagónica de principios de siglo de darse una identidad colectiva desde la cual reconocerse y afirmarse junto con la búsqueda de un lenguaje y modo de expresión acorde con un imaginario social propio.

## BIBLIOGRAFÍA

BACZKO, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Temores y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BUSTOS FERNÁNDEZ, María A. (Comp.), (1996). *La Literatura de la Patagonia Norte: un imaginario en la frontera*. Neuquén: Educo.

CALAFATI, Osvaldo (2010). “Neuquén. *De terra incognita a espacio globalizado*”. GARRIDO, M. (Dir.). *Actas de las I Jornadas de las dramaturgia(s) de la Norpatagonia*. Neuquén. Neuquén: Educo, p. 20-46.

CANDAU, Joel (2005). *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Del Sol.

DUBATTI, Jorge (2005). “De un mirador a otro. Dramaturgia(s) y ampliación del concepto de texto dramático: una conquista epistemológica de la teatralogía”. *Drama teatro, revista digital*.

Recuperado de [http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.../mirada\\_teatral.html](http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.../mirada_teatral.html).

FINZI, Alejandro (1996). “El teatro patagónico y el fin del siglo”.

BUSTOS FERNÁNDEZ, María A., *op. cit.*, p. 53-56.

---

FINZI, Alejandro (Comp.), (2007). *El teatro y sus fronteras. (Nuevas escrituras teatrales en diálogo)*. Neuquén: Educo.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2006). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

GUZMÁN CONEJEROS, R. (2009). “Los viajeros científicos de la Campaña del Desierto: apuntes acerca de la construcción discursiva de la Patagonia”. MORILLAS VENTURA, Enriqueta, *op. cit.*, p. 135-144.

JAURETCHE, Arturo [1968]. *Manual de zonceras argentinas*. Buenos Aires: Peña Lillo editor, 1969.

MINELLI, María A. (1996). “La literatura patagónica y su relación con los relatos de la organización nacional”. BUSTOS FERNÁNDEZ, María A., *op.cit.*, p. 33-51.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta (Comp.), (2009). *Viajeros patagónicos del Siglo XIX*. Córdoba: Alción Editora.

----- (2009). “Literatura argentina y alteridad en los viajeros patagónicos”. MORILLAS VENTURA, E. (Comp.). *op. cit.*, p. 31-50.

PAVLOVSKY, Eduardo (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba.

PROAÑO GÓMEZ, Lola (2007). “Lo político en el teatro latinoamericano contemporáneo”. *Revista Picadero Nro. 20*. Buenos Aires: INT, Sep. / Dic.

----- (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos.

RAITER, Alejandro y otros (2002). *Representaciones Sociales*. Buenos Aires: Eudeba.

---

SASTRE, C. E. (2004). “Identidades plurales de frontera”. *Primeras Jornadas de Literatura Argentina en la Patagonia*. Neuquén, UNCo.

VINAVER, Michel (1993). *Écritures Dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. París: Actes Sud.

WILLIAMS, A (2004). “Campo literario patagónico: políticas, zonas, territorios”. *Primeras Jornadas de literatura Argentina en la Patagonia*, Neuquén, UNCo.

ZAYAS de LIMA, Perla (1995). *Carlos Somigliana, teatro histórico-teatro político*. Buenos Aires: Edic. Fray Mocho.

# TEATRO

## Los primeros pasos

### Cutral Có y Plaza Huincul

Marisa Reyes y Guillermo Haag

“... es la memoria del pasado la que nos dice por qué nosotros somos lo que somos y nos confiere nuestra identidad”.  
Eco, U. 2007: 185<sup>1</sup>

Reunimos aquí diversas experiencias en un cruce de testimonios orales y escritos a través de programas, fotografías, artículos periodísticos, en una trama que comenzó a tejer el grupo de investigación convocante de la Universidad Nacional del Comahue<sup>2</sup>, ampliando la fundante mirada sobre el desafío ya asumido por el investigador Osvaldo Calafati, desde el GETEA<sup>3</sup>.

Los primeros registros de la práctica teatral en Cutral Có<sup>4</sup> y Plaza Huincul<sup>5</sup> están cimentados en la conformación de los cuadros filodramáticos<sup>6</sup>, movimientos de vecinos que, provenientes de lugares diversos, producen sucesos que se articulan en lazos de una red que escriben una historia teatral colectiva.

Si bien las emanaciones naturales de petróleo venían observándose desde principios del siglo XX, fue 1918 el año en que la cuenca neuquina empezó su producción. La geografía ahora delimitada por el hombre prometía algo más que cardos vagabundos, y el Octógono Fiscal en Plaza Huincul demarcó el resguardo de la reserva petrolífera. Así, en el `31, los obreros con sus familias fueron expulsados del Octógono y se ubicaron muy cerca pero fuera del límite establecido por la Administración YPF. Lo llamaron el “Barrio peligroso” que luego de varias denominaciones sería definitivamente Cutral Có (1933). Allí entrevieron la posibilidad de un porvenir en

búsqueda de mejores condiciones de vida y brotaron, en esa tierra sin agua, las primeras actividades teatrales.

Los precursores filodramáticos, o simplemente aficionados al teatro, en nuestro país surgieron a fines del siglo XIX. Si bien en la ciudad de Buenos Aires fueron precursores de la cultura teatral del pueblo, su función se redujo a un aprendizaje intuitivo sin asesores ni guías suficientemente capacitados. Esta caracterización que enuncia Martín Lemos<sup>7</sup> es fundamental para el inicio del teatro en el contexto social de estas dos localidades.

En el `34 se formó el primer movimiento cultural de aficionados al teatro denominado Cuadro Filodramático Florencio Parravicini haciendo referencia al dramaturgo y actor argentino que contribuyó notablemente al desenvolvimiento del teatro nacional y rioplatense, y a la defensa de los actores ya que trabajó para la concreción de la Casa del Teatro (1938)<sup>8</sup>.

Las puestas en escena se realizaron en el Cine *Petroleum*, en Campamento Uno, dentro del Octógono. Se registran cinco obras de autores argentinos: *El sostén de la familia* de Camilo Darthés y Santiago Damel<sup>9</sup>, *Viejo rincón* de Roberto Cayol<sup>10</sup>, *Policía secreta* de Eliseo Gutiérrez y Manuel Sofovich<sup>11</sup>, *Ilusiones del viejo y de la vieja* de Juan Villalba<sup>12</sup> y *La sagrada familia* de Carlos A. Cabral<sup>13</sup>.

En la primera puesta, de los argentinos Camilo Darthés y Santiago Damel, se menciona a su director artístico “accidental” dado que los participantes, actores, a veces hacían de apuntadores, otras de directores. Las actrices eran minoría; solo se registra la presencia de las hermanas Deimundo y Tobar. No se comprueba la posibilidad de acceso a capacitación de ningún tipo.

Las veladas teatrales eran amenizadas por la orquesta Carabillo: “Carabillo había venido de Bahía Blanca y tocaba el bandoneón”<sup>14</sup>.

Concluida la representación de la obra se preparaba el salón para kermés o para el baile, también se contaba con la presencia de la Estudiantil Roquense proveniente del entonces Fuerte Roca.

La distancia y las diferencias entre los puntos que delimitaban las dos agrupaciones poblacionales se acentuaban en una época en que el fútbol era el entretenimiento convocante:

¿Teatro? no conocíamos nada de eso en este pueblo, esos estaban en Plaza Huincul en Campamento Uno donde estaban los ricos, acá en Cutral Có no se vio nunca a esos ñatos, los conocía sí, [además] a ese famoso club había que llegar de corbata y tenías que tener el pelo enrulado porque si no te dejaban afuera, si no tenías corbata y zapatos no podías ir. (Monjes, S.)<sup>15</sup>

Ya en la década del `20, había clubes deportivos, sociales y culturales dentro del Octógono, sin embargo las recaudaciones se destinaban a esas entidades y será una constante que lo recaudado se aporte a ellas.

Años después, el 14 de marzo del `37, en una reunión que se realiza en el local del Club Atlético Plaza Huincul, los aficionados al teatro constituyen el Cuadro Filodramático Florencio Sánchez, aludiendo al dramaturgo uruguayo de militancia política libertaria, de ideas anarco-socialistas. Se forma una Comisión Directiva (provisoria)<sup>16</sup>. La sastrería *The dandy* de Lucio Rioja, en Cutral Có, se convirtió en sala de ensayos del grupo. Ese año iniciaron las presentaciones de las obras en Cutral Có, en el Salón del Primer



Hotel, con *El viejo médico* del dramaturgo uruguayo Pedro Benjamín Aquino<sup>17</sup> y *El sueño dorado* del español Vital Aza<sup>18</sup>.

El “conocido y simpático vecino” Viñuela acompañaba el espectáculo con números de “Ilusionismo y prestidigitación”, a beneficio de la Cruz Roja Española. La velada culminaba con el baile. Entre los integrantes de la Comisión Directiva encontramos a Juan Berbel, abuelo del joven actor José María “Pepe” Monje<sup>19</sup>.

En el `41, cuando ya había aproximadamente cincuenta y siete manzanas urbanas en Cutral Có, un volante había anunciado una nueva velada teatral en el Salón Sapag que tuvo excelente recepción del público y logró el comentario del periódico neuquino La Cordillera. Era el conjunto filodramático del Centro Cultural y Deportivo Cutral Có<sup>20</sup> que, ante una intensa actividad deportiva pero preocupado tras varios años de ausencia teatral, ponía en escena *Cascabelito* de Alfredo Bertinasco y Domingo Martignone<sup>21</sup>, ante la preocupación de algunos vecinos que charlaban sobre la manera de hacer teatro “sano, limpio, saturado de espíritu tradicionalista”<sup>22</sup>:

Ese salón tenía bar y se usaba para baile, se jugaba al truco. Era como un club, se jugaba villar también. Atrás había moras plantadas y una cancha de bochas. (Monjes, S.)

Ante una sala repleta de público, con la presencia de numerosas familias, se inició la primera parte del programa con la “ronda *Rueda de molino*, cantada por alumnos de ambos sexos del Teatro Infantil de la escuela 119”<sup>23</sup>; luego el recitado de poesías, después, teatro. La prensa expresó:

(...) un brillante éxito artístico y de público constituyó la velada teatral que se llevó a cabo [destacando] los propósitos de superación que él mismo se ha impuesto y que ya se ha consignado. Los éxitos en sus dos actos públicos, ofrecidos en pocos días, no pueden ser más halagüeños, respondiendo el anhelo de los jóvenes animosos que forman la Comisión Directiva del Centro. (Saade, 1986: 193)

Los vecinos elogiaron la “brillantísima labor interpretativa de cada uno de los aficionados que tomaron parte en la representación”. El público llenó la sala y aplaudió con fervor.

En la calle Alberdi se creó el Salón de los Obreros:

(...) se compró un galpón de chapa en *Standard Oil*, se colocó ahí y se formó la Primera Comisión de Obreros y Empleados de YPF. En el año `42 empezaron las primeras milongas. (Monjes, S.)

(...) martillo y clavos en mano, construyeron el tablado. En aquellos tiempos, en Cutral Cò, todo se resolvía “a puro teatro”, es decir, con el trabajo entusiasta de los artistas aficionados, en medio de precarios sistemas de iluminación y de sonido y con escasa enseñanza de ritmo y armonía corporal. El talento natural de los intérpretes y la riqueza de recursos del director logaban representaciones de buena acogida entre el público y mantenían el deseo de seguir haciendo teatro. (Saade, 1986: 192-194)

Allí, en el `46, se estrenó *Tarambana*<sup>24</sup>, auspiciada por la Asociación Cooperadora de la Escuela N° 119, primer establecimiento de enseñanza primaria del lugar.

Estas agrupaciones teatrales contribuyeron al origen de la actividad en la comunidad pero no llegaron a otros escenarios de la provincia. Cada presentación implicaba una práctica afianzada en instancias voluntarias individuales que se fueron enlazando y constituyendo en grupos de trabajo. La actividad no era un acto

decorativo de los fines de semana sino que estuvo presente en las inter-acciones cotidianas.

El salón de la peluquería de Rubina y Rendón, en Cutral Có, se convirtió en lugar de ensayos del grupo Rubina<sup>25</sup> que transitó del `46 al `52. En ese momento se registra al que podríamos denominar “primer dramaturgo del pueblo”, Juan B. Diniello, con *El gran Jaqué* (`52).

Diniello fue uno de los primeros secretarios del gremio. Integró la comisión de obreros y empleados de YPF. Creo que vino de Río Colorado, según decían. Trabajaba en Talleres en Soldadura. Herrería Mayor. Tenía 35, 36 años.

[Después se abre un nuevo espacio, el Salón del Cine Astral] Don Rossell hizo un salón grande, primero empezó con comida y después, como le iba mejor, en la parte de más arriba hizo el escenario. El baile era abajo y cuando había box, arriba. Con el correr del tiempo ya puso cine. (Monjes, S.)

Este espacio en el corazón del pueblo convocó a un público variado. Cuentan con la puesta en escena de ocho obras de autores preferentemente argentinos.

En el `56, bajo el lema “Al arte se le debe sinceridad y respeto” y con el apoyo de la Comisión Directiva<sup>26</sup>, el grupo Sentires Sureños estrena *Sol de invierno* de Julio Sánchez Gardel<sup>27</sup> e inicia una vida teatral de más de diez años poniendo en escena cerca de veinte obras de autores argentinos, uruguayos, españoles y un francés. La mayoría de sus integrantes eran empleados de YPF que participaban con sus esposas. Sentires Sureños se creó con la coordinación y dirección de un matrimonio venido de Capital Federal: María F. de Figueroa y Eduardo R. Figueroa.

(...) yo no tenía experiencia teatral, llevaba los libros. Mi señora había trabajado en Radio Prieto en una Radionovela y en un Grupo Vocacional en Florencio Varela. Acá enseguida juntó un elenco, se encontró con gente como Ernesto Bongiovanni que también tenía experiencia. (Figuroa, E.)<sup>28</sup>

La intervención del Estado Nacional dibujó otros recorridos. La empresa estatal YPF dispuso para el grupo “una casa” ubicada en el Campamento Uno donde también se guardaba la escenografía y otros elementos y, si no alcanzaba el lugar, se usaban los galpones de la empresa. “Teníamos técnicos dibujantes que colaboraban y un herrero artístico que nos armaba el escenario”. (Figuroa, E.)

Las obras siempre se hacían a beneficio de la Sala de Primeros Auxilios, de escuelas, de bibliotecas. El cine del campamento tenía doscientas localidades aproximadamente y allí asistía el público de Cutral Có. Además llevaron sus obras a los clubes de las dos localidades: de la ESSO, en Campamento Dadín<sup>29</sup>, a Challacó, al Salón del Sindicato Unido Petroleros del Estado (SUPE), al Cine de Zapala, a bibliotecas y al Campamento de YPF de Catriel.

Cabe destacar la participación de Sentires Sureños en la Preselección Provincial de Teatro Vocacional efectuada en el `60 en el Salón de la Cooperadora Escolar Conrado Villegas de Neuquén, con la obra *En familia* de Florencio Sánchez, dirección escénica de María F. de Figuroa y dirección general de Eduardo Figuroa<sup>30</sup>. También participaron el conjunto vocacional Amancay, como Teatro Libre de Neuquén, con *Los expedientes* de Marco Denevi, con la dirección de Alfredo Said, y Yumu Puni (“Brillante noche”), conjunto artístico vocacional de Zapala, con *Hombres en mi vida* de Eduardo Pappo, dirección de Carlos Isola.

Uno de sus integrantes recuerda: “Recorrimos todo el circuito de la provincia del Neuquén. YPF nos daba un camión para cargar los decorados y un colectivo para nosotros”.

Actores y actrices de Buenos Aires como María Aurelia Bizutti, Duilio Marzio, Miguel Ángel Muiño y otros llegaron a filmar la película *Plaza Huincul*, provocando un movimiento inusual para el pueblo y en particular para los teatristas<sup>31</sup>. A todos, un transporte de YPF los llevaba hasta el Tambo Cubito yendo para Challacó, la gente los seguía hasta el lugar de la filmación y les pedían autógrafos.

A Miriam Bornaz se la querían llevar a Buenos Aires<sup>32</sup>.  
Mi papá no me dejó. [dice Miriam]

La actriz de cine, teatro, televisión y radio, María Luisa Zembrini, conocida como Malisa Zini, ofreció una obra en el Club Argentino y compartió su experiencia con los integrantes del grupo que no olvidaron sus aportes actorales. También fueron anfitriones de Mecha Ortiz, relevante actriz de la época de oro del cine argentino, del teatro y la televisión.

Con la firma del Sr. Guido Piergentili, delegado del Fondo Nacional de las Artes, el grupo recibió una misiva (30/08/1962) con motivo de la puesta en escena de la obra *Bendita seas* de Alberto Novión<sup>33</sup>. En ella expresa:

“(…) no puedo menos que testimoniar la profunda satisfacción hacia quienes, merced al tesonero esfuerzo que se alimenta en los nobles afanes de la cultura y las manifestaciones superiores de lo ideal, trabajan tan dignamente, desde esa posición, contribuyendo con la educación, en lo moral y espiritual, procurando la exquisitez de los sentimientos, de todos aquellos que nos rodean y constituyen el mundo de nuestra comunidad.

(...) solo anhelo que, representaciones como la señalada, deben repetirse con frecuencia, para íntima satisfacción de la sociedad y para que lo logrado no solamente se mantenga sino que se proyecte hacia el futuro, con el ejemplo, al retomar las generaciones jóvenes legado tan magnífico”.

También en los `60, en una reunión efectuada en el Club Atlético Plaza Huinca del Campamento Central, un grupo de vecinos creó Domuyo Teatro Experimental entre los que encontramos a integrantes de Sentires Sureños. Se presenta *El viejo médico* de Pedro B. Aquino<sup>34</sup> y *La casa de los Batallán* del -considerado por algunos- mayor comediógrafo del teatro nacional, Alberto Vacarezza<sup>35</sup>.

En los `70, entre mates y ya sonando la represión, el grupo Brechas escribe la primera creación colectiva, *Volver a empezar*<sup>36</sup>. El libreto de la obra se fue por el zanjón bajo la inundación del `75. Sus integrantes nos cuentan:

(...) se trataba de un matrimonio joven que vivía en una vivienda muy humilde, con un dormitorio, cocina y baño afuera. Él no tenía trabajo y a raíz de eso había entrado en el alcohol. La chica estaba embarazada, un día él llegó alcoholizado a su casa y la golpeó. En ese momento apareció un amigo que estaba medio enamorado de ella y la defendió. Los hombres se pelean y en el forcejeo la chica cae, la llevan al hospital y muere pero deja un hijo. Le avisan al alcohólico y él, ante el público, promete que no lo volverá a hacer<sup>37</sup>.

Además, pusieron en escena *El Padre Liborio*<sup>38</sup> de Florencio Sánchez y *Bendita seas* de Alberto Novión<sup>39</sup>. Recibían la colaboración de los comerciantes para su subsistencia y al finalizar la obra los esperaban para festejar en el Café de moda de la época, Sayonara.

El grupo se diluyó cuando “se lo llevaron a Chávez” cuyo nombre figura entre los vecinos desaparecidos de la comunidad<sup>40</sup>.

En esa década, en la Escuela Nacional de Comercio de Plaza Huincul, la profesora Pelusa Quintana convocó a alumnos para formar un grupo de teatro que, bajo la dirección de Juan Carlos Maniás, estrenó *La bolsa de agua caliente* de Carlos Somigliana, el 16 de octubre de 1974<sup>41</sup>. Luego ese grupo se constituyó como Elenco Estable de la Municipalidad de Plaza Huincul y se consolidó con el nombre de Nosotros, con una actividad de más de diez años y más de treinta puestas en escena entre adaptaciones, obras de dramaturgos argentinos, españoles y europeos, para los niños y para los adultos. Ensayaban en aulas de escuelas primarias y secundarias entre las que se encuentran las del cine *Petroleum*, en ese momento, ya cedido para el funcionamiento de un colegio de enseñanza primaria. Además, en el “garaje de Coca y Tello”, en bibliotecas, en sedes barriales, en el Social YPF y también en los patios de sus casas. Con las obras recorrieron barrios, cines, escuelas, salones municipales y añorados espacios como el Policultural de Plaza Huincul y el Cine *Ruca Lighuen*. Además, la participación en la concreción de la Asociación Neuquina del Quehacer Teatral (ANQUET, 1984)<sup>42</sup> y en el Primer Encuentro Provincial de Teatro (Zapala, 2 al 6 de mayo, 1985)<sup>43</sup> donde estrenaron la obra *Yo te protegeré* de Daniel Massa<sup>44</sup>. Ese año lograron la asistencia técnica de la actriz Florencia Cresto.

Nuevos sentidos aparecen abriendo programas olvidados, viejos papeles, fotos derruidas deambulando en cajas, carpetas, bibliotecas, oficinas, abandonadas o atesoradas. El tejido avanza hacia otros documentos desde donde emergen más imágenes, letras que revelan la geografía del escenario teatral hasta llegar a la actualidad.

Así nos encontramos con el Taller de Teatro Aitúé<sup>45</sup>, el Taller Municipal de Teatro de Plaza Huincul<sup>46</sup>, el Grupo Del Pasillo<sup>47</sup>, Propiasombra Teatro<sup>48</sup>, Contravientos<sup>49</sup>, Charis<sup>50</sup>, la Muestra de Teatro Local<sup>51</sup> y los grupos generados en los establecimientos de enseñanza primaria y media de Cutral Có y Plaza Huincul.

El movimiento teatral desplazó el mandato prescriptivo y los teatristas atravesaron la línea del Octógono y ocuparon y generaron espacios alternativos. Varios se han transformado en lugares de tránsito, casinos, boliches y salones solo para fiestas. Algunos que eran públicos, hoy en manos privadas, se han convertido en esos “no lugares que no crean ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud, donde reinan la actualidad y el momento presente”<sup>52</sup>.

El hilo queda tendido para continuar remendando redes.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Eco, U., (2007). “¿Sólo puede constituirse el futuro sobre la memoria del pasado? (Preámbulo), en VV.AA. *¿Por qué recordar?* Buenos Aires: Granica.

<sup>2</sup> Proyecto de la Facultad de Humanidades: *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*. Dirección: Margarita Garrido.

<sup>3</sup> Calafati, O., “Neuquén (1884-1985)”, en Pellettieri, O. (Dir.), (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional del Teatro, vol. II.

<sup>4</sup> Voz mapuche o *mapudungun*, significa “Agua de fuego”. [www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/chiwolla/dic.htm](http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/chiwolla/dic.htm).

<sup>5</sup> Nombre compuesto, castellano-mapuche, traducido como “Plaza de la loma”. (en habla popular “Loma chata”) en *Diccionario mapuche. Mapuche español/español mapuche*. Buenos Aires: Ed. Guadal. 2007.

<sup>6</sup> El investigador del teatro argentino, Luis Ordaz, define los “cuadros filodramáticos” como “grupos de aficionados al teatro que en un club o asociación de la índole más diversa, representaban para sus amigos, familiares, consocios y vecinos, obras del repertorio común, procurando remedar las versiones de la escena profesional. Espectáculos que eran acogidos con la mejor buena voluntad, pero los que, en definitiva, no poseían ninguna importancia escénica”. La cita tal vez resulte oportuna a fin de diferenciar “cuadro filodramático”, “teatro vocacional” y “teatro profesional”. Pellettieri, O., (Dir.), (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, p. 154.

<sup>7</sup> Lemos, M. F., (1965). *El desarrollo de los teatros filodramáticos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

<sup>8</sup> “(...) Parravicini a los catorce años quiere meterse a fraile; se hace pirata y cazador de lobos dos años después en las playas inhospitalarias de la Patagonia (...)”. Rodríguez, M., (2001). “Modernidad y tradición en Florencio Parravicini”, en



---

Pellettieri, O., (Dir.). *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Buenos Aires: Galerna, p. 89.

<sup>9</sup> Estrenada el día 30 de junio de 1934 en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huinul. El elenco estuvo integrado por Angélica Deimundo, Damiana Deimundo, Vicente Fortunato, Rodolfo H. Coteló, Arsenio Cavilla. Apuntador: José Villamil. Director artístico (accidental): Vicente Fortunato.

<sup>10</sup> Estrenada el día 30 de junio de 1934 en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huinul. El elenco estuvo integrado por Angélica Deimundo, Damiana Deimundo, Vicente Fortunato, Luis Andrade, José Villamil, Rodolfo Coteló. Apuntador: Arsenio Cavilla. Director artístico (accidental): Vicente Fortunato.

<sup>11</sup> Estrenada el día 15 de septiembre de 1934 en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huinul. El elenco estuvo integrado por Matilde Tobar, Damiana Deimundo, Angélica Deimundo, Luis E. Andrade, B. Coteló, José Villamil, Ismael F. Tobar. Apuntador: Horacio Delfino. Dirección: Lucio Rioja.

<sup>12</sup> Estrenada el día 15 de septiembre de 1934 en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huinul. El elenco estuvo integrado por Angélica Deimundo, Damiana Deimundo, Luis E. Andrade, Rodolfo Coteló, Lucio Rioja, José Villamil, Ismael Tobar, Fausto Lavenna. Apuntador: Arsenio Cavilla. Dirección: Lucio Rioja.

<sup>13</sup> Estrenada el 11 de octubre en el Cine *Petroleum* del Campamento Uno de YPF, Plaza Huinul. El elenco estuvo integrado por Matilde Tobar, Angélica Deimundo, Luis E. Andrade, B. Coteló, José Villamil, Lucio Rioja, Damiana Deimundo, Argentino Tobar, Roberto Cequiel, Pedro T. Cavilla, Ismael F. Tobar, Horacio Gavilla. Apuntador: Arsenio Cavilla. Traspuntes: H. Delfino y E. J. Tobar. Director artístico: Lucio Rioja.

<sup>14</sup> Según Acta Constitutiva N° 1. Archivo Histórico Museo Carmen Funes, Plaza Huinul.

<sup>15</sup> Monjes, Sabino. Testimoniante, 84 años. Reside en Cutral Có.

<sup>16</sup> Presidente: Benito Pérez. Vicepresidente: E. Radonich. Secretario: Alfonso Frades. Pro-secretario: Ricardo Trajtemberg. Tesorero: Esteban Temi. Pro-Tesorero: Eduardo Beaufago. Director: Lucio Rioja. Sub-Director: Juan Berbel. Consejero: Rodolfo Dapsich.

<sup>17</sup> Estrenada el 6 de febrero de 1937 en el Hotel Cutral Có, a beneficio de la Cruz Roja Española. El elenco estuvo integrado por Raquel Pérez, Ignacia Pérez, Susana Themis, Lucio Rioja, Rodolfo Dapsich, R. Beufois y Ricardo Tragstember.

<sup>18</sup> Estrenada el 6 de febrero en el Hotel de Cutral Có, a beneficio de la Cruz Roja Española. El elenco estuvo integrado por Raquel Pérez, Ignacia Pérez, J. Radonich, Lucio Rioja, Bernardo Mérida, Rodolfo Dapsich.

<sup>19</sup> Sobre “Pepe” Monje: [http://ja.jp.facebook.com/note.php?note\\_id=112248738803619](http://ja.jp.facebook.com/note.php?note_id=112248738803619).

<sup>20</sup> “Saade (1986) narra la creación del Centro Cultural Deportivo Cutral Có, en 1940, con su biblioteca, sus aulas (por deterioro de las de la Escuela Nacional N° 119) y sus comisiones de ajedrez, de fútbol y, también, de teatro”. (Calafati, 2007: 322)

<sup>21</sup> El conjunto, dirigido por Graco Pineau estuvo integrado por Julia Radonich, Dora Zalvide, Elba Paganini, David Carlisky, José Silvestein, Pedro Whilmiro Challiol, Juan Ferrera, Francisco Ambrosio y Jorge Churrarín. (Calafati, 2007: 322)

<sup>22</sup> Saade, A. M., (1986). *CUTRAL CO. Tiempos de viento, arena y sed. (Mis recuerdos. 1933-1958)*. Bahía Blanca: Ed. Encestando SRL, p. 192.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 193.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 194.

<sup>25</sup> Entre sus integrantes encontramos a Dora Febrero de Rubina, María Luisa Álvarez, Pedro Whilmiro Challiol, Fernando Nino Ramos, Gómez (el sastre), las Srtas.

---

Hernández y Strizzi (de Campamento Sol), Juan Ferrera, la Srta. Lamagna y el joven Rizzo, Ernesto Baigorria y a los Sres. Rubina y Abadié.

<sup>26</sup> Presidente-Director: Ernesto L. Bongiovanni. Secretario: Estanislao Flores.

Tesorero: Eduardo R. Figueroa. Vocales: Felipa M. de Bornaz, Fanny Kocina, Ángel Olivieri. Directora escénica: María F. de Figueroa. (Saade, 1986: 172)

<sup>27</sup> Estrenada el día 3 de octubre de 1956 en el Club Argentino de Plaza Huinul. El elenco estuvo integrado por Fanny Kocina, María F. de Figueroa, Edda Ciucci, Julia M. Ciucci, Manuel Cortinas, Ernesto Bongiovanni, Estanislao F. Flores, Tomás Benítez, Alberto Cherry, Eduardo Bornaz. Apuntador: Ángel Olivieri. Traspunte: Felipa de Bornaz. Maquillaje: Rafael Vani. Decorados: Víctor M. Abraham. Dirección escénica: María F. de Figueroa. Dirección general: Ernesto Bongiovanni. Colaboradores: Eduardo Figueroa y Ricardo Arancibia.

<sup>28</sup> Figueroa, Eduardo. Testimoniante, 91 años. Reside en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

<sup>29</sup> En el Club ESSO de Campamento Dadín (hoy desaparecido) se presentó el 8 de julio de 1957, la obra de Teatro *Maula* de Otto M. Cionne. El 16 de noviembre del mismo año se puso en escena *Knock out* de Antonio Botta y Antonio De Bassi.

<sup>30</sup> Estrenada en 1960 en el Centro Cultural y Deportivo Cutral Có, a beneficio de la Biblioteca Popular Carlos H. Rodríguez de esa localidad. El elenco estuvo integrado por Miriam Bornaz, María F. de Figueroa, Zoraida Zalvide, Alberto Cherry, Eduardo Mena, Ernesto Bongiovanni, Dora Z. de Sánchez, Enrique Muñoz. Apuntador: Roberto Montemuiño. Traspunte: Felipa de Bornaz. Decorador: Rafael Echeverría. Dirección escénica: María F. de Figueroa. Dirección general: Eduardo Figueroa.

<sup>31</sup> La película *Plaza Huinul (Pozo uno)* fue estrenada el 01/09/1960 con la dirección de Lucas Demare y guión de Sixto Pondal Ríos. Intérpretes: Duilio Marzio, Nelly Meden, Juan José Míguez, Jardel Filho, Guillermo Murray, Ricardo Argemí, María Aurelia Bisutti, Omar Tovar, Julio Bianquet, Miguel Ángel Muiño, Romualdo Quiroga, Roberto Garibotto, Jorge de la Riestra, Oscar Borda, Juan Quetglas. Recuperado de <http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?pelicula=1586>.

<sup>32</sup> Edda Ciucci. Testimoniante.

<sup>33</sup> La obra se presentó en 1962 en el Salón Municipal de Cutral Có. El elenco estuvo integrado por María F. de Figueroa, Zoraida Zalvide, Alberto Cherry, Juan Catalá, Américo del Campo, Enrique Muñoz, Raúl Herrera. Apuntadora: Felipa de Bornaz. Colaboradores: Rafael Echeverría, Roberto Montemuiño, Eduardo Figueroa y Bognani. Dirección escénica: María F. de Figueroa.

<sup>34</sup> El elenco estuvo integrado por Blanca Vistoso, Ramón Arancibia, Estanislao Flores, Rosa Liliana Stein, Irma Palacios, Amelia Esteves, Jacinto Beltramini, María Luz Escudero, Orlando Moyano, Daniel Flores Ayala, H. R. Santillán y Vicente Marín. Maquillaje: Angelino Oliva. Escenografía: Leiva-Randero. Luminotécnica: José Pascual. Efectos sonoros: Raúl Sambueza. Publicidad: Raúl Fouborg. Dirección: Mario Marcos.

<sup>35</sup> Esta obra se anuncia en reunión del 23/12/`60 efectuada en el Club Atlético Plaza Huinul, organizada por el Centro Chosmalense donde se dio a conocer que el motivo era “concretar la creación de un conjunto más de teatro en la zona”.

---

<sup>36</sup> Estrenada en 1973 en el Salón Municipal de Cutral C6 (hoy Cine Teatro). El elenco estuvo integrado por Julio Marín, Rosa González, Rubén Tarifeño y Elsa Meriño. Iluminación, tecnomontaje y dirección a cargo del grupo.

<sup>37</sup> Rosa González, Luis Herrera, Juan Carlos Monsálvez. Testimoniantes.

<sup>38</sup> Se presentó en el Salón Municipal de Cutral-C6, en Villa El Choc6n y en el Club Social de Campamento Uno de YPF de Plaza Huincul. El elenco estuvo integrado por Martha Albizú, Rosa González, Godoy, Omar Durán, Raúl Osvaldo Monsálvez y José Romero. Apuntador y colaborador: Juan Carlos Monsálvez. Dirección: Sra. de Romero.

<sup>39</sup> Presentada en el Club Social YPF de Campamento Uno, Plaza Huincul, y en el Salón Municipal de Cutral C6. El elenco estuvo integrado por Víctor Hugo Tricanán, José Sambueza, Rosa González, Osvaldo Monsálvez, Omar Durán y Luis Herrera. Apuntador y utilero: Juan Carlos Monsálvez.

<sup>40</sup> Está probado que Carlos Chávez fue privado de su libertad el día 14 de junio de 1976 en el domicilio de sus suegros, sito en Alem 649 en la ciudad de Cutral C6. Causa N° 13/84, Caso 564. Recuperado de [www.derechos.org/nizkor/arg/causa13/casos/caso](http://www.derechos.org/nizkor/arg/causa13/casos/caso).

<sup>41</sup> Estrenada en el Club Social YPF de Plaza Huincul. El elenco estuvo integrado por Sonia Dufur, Gustavo Torres, Juan Carlos Maniás y Leticia Martini. Dirección: Juan Carlos Maniás.

<sup>42</sup> Los primeros delegados de Cutral C6 y Plaza Huincul fueron Guillermo Haag y Beatriz Campos.

<sup>43</sup> Con el auspicio de la Dirección Provincial de Cultura y la Dirección Municipal de Zapala se realizaron diversas actividades entre las que se cuentan los cursillos de escenografía, iluminación, sonido y maquillaje; Talleres de dramaturgia teatral, de expresión corporal e improvisación; Teatro en la calle, Teatro leído, Jornadas de teatro para niños.

<sup>44</sup> La puesta en escena de la obra se realizó el 1° de mayo de 1985 en el Cine Teatro de la ciudad de Zapala. El elenco estuvo integrado por Beatriz Campos, Guillermo Haag, Irma Almendra, Silvio Carro y Miriam Rolan. Iluminación: Fanny Hernández y Silvia San Martín. Escenografía: Isabel Soto y Graciela Abarzúa. Diseños: Ricardo Leiva. Puesta en escena: Gustavo Torres. Dirección: Marisa Reyes.

<sup>45</sup> Ver texto: *Pueblos de fuego. Cutral C6 y Plaza Huincul, dos pueblos una historia*. Consideraciones previas.

<sup>46</sup> De corta trayectoria, en el año 1994 estrenó *Falsas ilusiones* adaptación de *Pedir trabajo* de Álvaro Yunque, con la dirección de Alejandro Torres Claro. El elenco estuvo integrado por Daniel Mejiba, Paula Plaza, Gisella Miñana, Diego Peula, Carla Benitez, Cecilia Fuentes y Pablo Hodola. Luego derivó en el Teatro Del Pasillo.

<sup>47</sup> Se inició en el año 1994 en una Sala Independiente en Plaza Huincul. Su primer estreno fue *Las cartas*, versión libre de *Papá querido* de Aída Bortnik. El elenco estuvo integrado por Gisella Miñana, Cecilia Fuentes y Paula Plaza. Dirección Alejandro Torres Claro.

---

<sup>48</sup> Nace en agosto de 1994 en Cutral Có, su directora fue Dorian Duarte's. Entre sus integrantes encontramos a María de los Ángeles Contreras Duarte, Andrea Sendra, Elba Quinteros, Gabriela Mendes, Martín Latelaude, Aldo Hernández y Carlos Fuentes. Técnicos: Manuel Delaloye, Tany, Tito Parra. Asistentes: Charly, Amelia, Julio y Richy.

<sup>49</sup> Inició con un taller en marzo de 2003 en Cutral Có. Estrenó en el 2004 *Lluvia de esperanzas*, obra creada a partir de improvisaciones coordinadas por Carlos Barro. El elenco estuvo integrado por Salvador Villagra, Vilma Capobila, Sergio Basoalto, Ana Kobriniec, Gimena Guerreiro Chavier, Carla Vivero, Graciela Molina, Ana Cazeneuve, Lila Szloda, Mayra Vallejos, Ramiro López, Sabrina Salvarezza, Celeste Barro, Julieta Castillo. Asistente de dirección, operador de luces y sonido: Luis Alberto Valenzuela. Guión, coreografía y dirección general de Carlos Barro.

<sup>50</sup> Inició en el 2004. Ese año estrenó en la Escuela Primaria N° 22 de Plaza Huincul, la obra *El gran Asrael*, comedia infantil de la directora del grupo, la actriz chilena Arlinne Isadora Candía Vega. El elenco estuvo integrado por Noelia Cotter, Viviana Muradas, Cintia Sánchez, Andrea Villalobos y Pablo Zúñiga. Dirección: Arlinne I. Candía Vega.

<sup>51</sup> Se realizó entre el 28 de octubre y el 11 de noviembre de 1988. La apertura estuvo a cargo del Taller de Teatro Aitué que presentó *Tute Cabrero* de Roberto Cossa. El grupo de Teatro de la Escuela Provincial de Enseñanza Técnica N° 1 a cargo de la profesora Beatriz Catalina Aguirre puso en escena *La petición de mano* de Antón Chéjov y *Juego para cuatro* de Francisco Raynaud. El grupo Alquimia de la Universidad Tecnológica Nacional dirigido por el Sr. Martín Roqués presentó *¿Quién, yo?* de Dalmiro Sáenz. El Grupo de Teatro de la Escuela Primaria N° 102, a cargo del maestro Héctor F. Robles, puso en escena *Criollo viejo* de Enrique García Velloso y Humberto Cairo, y el Grupo de Títeres Truna Huen, del Taller Aitué, presentó *Patatín, patatero* de Mané Bernardo, *El mago Calitrón* de Elsa Lira Gaiero y *La media flor* de Carlos Martínez. Se realizó en la Escuela Primaria 102 y 255, y en el Salón Municipal de Cutral Có.

<sup>52</sup> Augé, M., (2000). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

## BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc (2000). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

CALAFATI, Osvaldo (2007). "Neuquén (1884-1985)". PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-Instituto Nacional del Teatro, vol. II.

---

ECO, Umberto (2007). “¿Sólo puede constituirse el futuro sobre la memoria del pasado? (Preámbulo). VV.AA. *¿Por qué recordar?* Buenos Aires: Granica.

LEMONS, Martín F. (1965). *El desarrollo de los teatros filodramáticos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.), (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

RODRÍGUEZ, Martín (2001). “Modernidad y tradición en Florencio Parravicini”. PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Buenos Aires: Galerna.

SAADE, Alesio M. (1986). *CUTRAL CO. Tiempos de viento, arena y sed. (Mis recuerdos. 1933-1958)*. Bahía Blanca: Ed. Encestando SRL.

## ECO DE LOS ALPES EN LA PATAGONIA

Mirta Sangregorio<sup>1</sup>

“¿La razza forte no sale de la mezclanza? ¿E dónde se produce la mezclanza? Al conventillo. Por eso que cuando se ve un hombre robusto, luchadore, atéleta, se le pregunte siempre: ‘¿a qué conventillo ha nacido osté?’ ‘Lo do mundo’, ‘La catorce provincia’, ‘El palomare’, ‘Babilonia’, ‘Lo gallinero’. Es así, no hay vuelta. ¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta razza forte? Porque éste ese no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, tiene la mezclanza e te sáleno a la calle esto lindo muchacho pateadore, boxeadore, cachiporrero e asaltante de la madona”. Discépolo, A. y J. de Rosa, *Mustafá*<sup>2</sup>

El teatro, como los diferentes campos socio-culturales que se enmarcan en una política de resistencia y cambio en nuestro país en las décadas del '80 y '90, produjo acciones de transformación a través de creaciones colectivas que, si bien esto no era nuevo pues ya se venía discutiendo desde los '60 y '70 sobre la división de roles, constituían una forma manifiesta de reacción opositora de los roles de autor y director.

Federico Irazábal dice al respecto:

Cuando el teatro intenta divorciarse de tales presiones y paternidades, pone el foco, muy fuertemente, en la idea de lo grupal. Haciendo una mirada por ejemplo, al teatro porteño de los años ochenta, lo que surge son grupos y espacios que oficiaban de aglutinantes de esa efervescencia democrática que necesitaba un canal para existir y que lo encontró, no en el individuo, sino en la grupalidad (Los Macocos,... etc.) y espacios receptores (Parakultural,... etc.).<sup>3</sup>

En la Patagonia, precisamente en Neuquén, a fines de los '80 surge una necesidad de contar desde lo grupal. Nace el Grupo Después de Todo con su dramaturgia grupal: *Estamos empezando*, en la que son protagonistas: Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa y Fernando Aragón.

### **La historia. (Una historia necesaria...)**

El Teatro del Bajo, espacio teatral en el que Cecilia participó activamente tantos años, había sido gestado en 1981 y abierto sus puertas en 1982 durante el proceso militar. Fue un espacio de relevancia para la situación política del momento, y lugar donde fueron producidas obras del teatro argentino con contenido político-social (Teatro Abierto '81, obras de Osvaldo Dragún, Roberto Arlt, etc.) trasgrediendo lo no permitido. Al mismo, le llegó, en 1986, el pedido de rescisión del contrato de locación de la sala, por lo que decidieron realizar una obra contando toda su historia.

Al respecto dice Cecilia Arcucci:

La primera vez que sentí necesidad de escribir fue en *El funeral*, porque era una coyuntura muy fuerte... era salir de ese espacio al que le habíamos puesto tanta vida, tanto crecimiento artístico. En realidad políticamente ese espacio no era conveniente que existiera, porque no congeniaba con la política de turno. Al enterrar el teatro, había que hacer algo que dijera lo que habíamos hecho<sup>4</sup>.

Así surgió la obra *El funeral*, que fue una cronología de todo lo que había pasado en el teatro. Estaba compuesta por pequeños fragmentos de las obras hechas (*Trescientos millones*, *Heroica*, etc.), intercalados con los debates cooperativos sobre la elección de los trabajos.

En 1987, los integrantes fueron al Primer Encuentro de Teatro Antropológico en Bahía Blanca, y le pidieron a Eugenio Barba, a la gente del Teatro Tascabile y al Potlach, que vengan a ayudarlos. Los grupos vinieron para Semana Santa de ese año, y antes de terminar el mismo se cerró el teatro.

El elenco se disolvió por todo lo vivido. Algunos continuaron solos su camino, otros constituyeron nuevos grupos y entre ellos, Fernando Aragón, Marcela Cánepa y Cecilia Arcucci se unieron en un proyecto común, formando el grupo Después de Todo.

En una entrevista nos dice Cecilia Arcucci:

Creo que mi primera dramaturgia fue junto con Marcela y Fernando... Se llamaba *Estamos empezando*, o sea, *Después de todo estamos empezando*. Nos encontrábamos muy signados... porque estuvimos en Bahía Blanca en el encuentro de Antropología teatral al que venía gente de todo el mundo... Veníamos muy fascinados con el teatro de calle, a mí particularmente me había tocado muy fuerte, como espectadora me había perdido, había vuelto a la infancia, estaba loca por el teatro de calle<sup>5</sup>.

Luego de la experiencia vivida con el Teatro del Bajo, nació en este nuevo grupo la necesidad de remitirse a los orígenes. Una búsqueda que los lleva a unir o revisar el Norte y el Sur, Italia y Argentina, tratando de encontrar en esos caminos desandados un nuevo modo de contar la historia y reconocerse en ella, en este caso, como descendientes de inmigrantes.

Cecilia Arcucci:

Queríamos contar la historia de los inmigrantes, de alguna manera de cómo estaba compuesto nuestro *loco* país con tanta inmigración, tanta mezcla y con lo que es el desarraigo, la nostalgia de la patria perdida, los engaños y la ingenuidad del que



llegaba como inmigrante... Yo, personalmente tengo una fuerte historia por parte de madre... desde donde se escribe esta obra... empezamos a tomar al Pinocho como el que llega a la Argentina y que de una manera es el inmigrante que va ser engañado y al que el hada se le va a aparecer prometiéndole cosas, pero a su vez es de madera aunque quiere estar vivo y ahí empieza la dramaturgia de *Estamos empezando* que, creo, es el trabajo clave que nos signó<sup>6</sup>.

Con respecto al tema de la inmigración, Abril Trigo sostiene:

La experiencia cotidiana del migrante (...) Es a veces una inquietante sensación de irrealidad, de estar viviendo una vida ajena, de estar habitando un cuerpo ajeno, o moviéndose en un espacio escenográfico pautado por falsos, falaces y obstinados *déjà-vu* e imposibles *rendez-vous* que le acosan a diario, fugaces fantasías que, hasta cierto punto, facilitan el ajuste cotidiano, a pesar de su lado siniestro, que alcanza particular intensidad cuando la fantasía del regreso se materializa en los hechos. Es en ese preciso instante que el entonces- allá largamente preservado en la memoria se hace irreconocible en el aquí-ahora del reencuentro. El migrante debe enfrentarse entonces a la verdadera dimensión de la migrancia: un agujero negro en el tiempo y el espacio donde da lo mismo haberse ido ayer que hace mil años, como si se volviera del mundo de los muertos<sup>7</sup>.

### ***Estamos empezando***

La obra salía de los parámetros de lo que era teatro tradicional, y lo interesante también cómo fue el proceso creador:

En los principios del año '88, desde Buenos Aires donde estaban viviendo -Fernando Aragón, haciendo una beca de Dirección con Víctor Mayol, y Marcela Cánepa con otro proyecto-, deciden emprender junto con Cecilia Arcucci, que estaba trabajando en el Teatro del Bajo en Neuquén, un proyecto teatral.

Comienza el desafío, de trabajar a la distancia. Desde Buenos Aires, Fernando Aragón envía anotaciones del proceso de la obra a Cecilia Arcucci, que iban y venían con numerosos aportes.

Ese mismo año se va a vivir a Bariloche, Marcela Cánepa con su familia que tenía una radio en el lugar, por lo que se modifica la ruta del circuito de mensaje: Buenos Aires, Neuquén y Bariloche (el cuaderno de apuntes circulaba). Hasta que Fernando Aragón instala su residencia en Bariloche y de ahí en más llevan las ideas al escenario.

A veces viajaba Cecilia Arcucci, entonces trabajaban en el Teatro Sarmiento, y en otras ocasiones los de Bariloche iban para Cipolletti: ensayaban en la Biblioteca Bernardino Rivadavia.

Fernando Aragón cuenta:

El armado de la obra fue muy caótico, yo creo que había una especie de postura de la cuestión teatral que hacía que nos unía por un lado, que nos hacía un poco diferente al panorama que existía... hay que ver el contexto que nos llevó... la influencia del teatro antropológico hizo que saliéramos de las típicas estructuras del teatro realista y empezamos a trabajar una poética actoral y sobre todo tratar de formalizar un lenguaje expresivo que nos caracterice y que nos siente<sup>8</sup>.

En ese marco la obra utiliza una amplia variedad de símbolos, con ausencia de textos.

Al respecto Fernando Aragón nos dice:

Fue como un re-descubrimiento del simbolismo, en sí existía cierta ausencia de textos y sobre todo de textos que dieran cuenta de la realidad de los teatristas por lo que se estaba pasando y obviamente por el destape de la apertura argentina, el posmodernismo que trae<sup>9</sup>

La influencia de la llegada de Eugenio Barba, Teatro Antropológico, y Tadeusz Kantor, Teatro de la Muerte, hicieron el proceso creador registrado en apuntes sueltos, frases tiradas, registro de nuevas formas de decir con una escritura diferente. “Estábamos en la búsqueda de una poética del *after* (...) en ese sentido estábamos unidos más que nada, y el procesamiento de la obra fue más que argumental, era poético”, dice Fernando Aragón<sup>10</sup>.

En la cocina del teatro surgieron frases o poemas que fueron tomados de otros autores, como Miguel Abuelo, Rafael Alberti con su poema *El Bosco*, Jorge L. Borges, Pedro Salinas, que les dieron palabras a los personajes, además de la palabra propia.

Para armar la obra, el tema del inmigrante pesó muchísimo. Como dicen los protagonistas, Pinocho es un arquetipo de las desobediencias, lo que es la verdad y la mentira. Y todo eso aplicado al inmigrante, que llega y encuentra un mundo absolutamente diferente y cae engañado permanentemente por los estafadores.

La dramaturgia fue creada por los tres integrantes del grupo, la dirección, en este caso estuvo a cargo de Fernando Aragón. En esta práctica en que el proceso creativo es llevado por todos los integrantes, pero que sin embargo hay dirección, es citada por Osvaldo Pellettieri:

En cuanto a las prácticas escénicas de estos grupos, presentan particularidades desde el punto de vista de la dirección. En ello se distinguen dos tipos prácticas: grupos que trabajan sin director en los cuales las funciones de los puestitas se distribuyen entre los integrantes... y los grupos que son orientados por su director<sup>11</sup>

Cecilia Arcucci:

Este lenguaje de imágenes mezcladas es un poco lo que somos, la historia contada era eso, lo que le pasó al que llegó y al que seguía llegando en ese momento a Neuquén, porque todos no sentíamos un poco Pinocho<sup>12</sup>.

Neuquén es un lugar conformado por migración interna y externa. Su población está integrada por personas que provienen de todas partes a conquistar la Patagonia, en busca de una quimera, como las figuras del migrante a comienzos del siglo XX. La migrancia conduce a sentimientos de fracaso y frustración, desarraigado y enajenamiento de una sociedad que no se recuerda como propia. A propósito Cecilia Arcucci nos dice:

Si yo pudiera poner en una balanza cuál de todos los trabajos de las dramaturgias armadas, (porque escritas no están todas) en realidad *Estamos empezando*, para mí, es la creación más importante como estructura dramática: contaba que habíamos dejado a los viejos allá y que la familia estaba en otro lado, entonces... es que estabas solo, y cuando llegabas acá, sabías quién era tu amigo, quién te engañaba o no, y es como que querías nacer en una cosa nueva, que realmente es el fin de la obra<sup>13</sup>.

## Conclusión

Historias de inmigrantes que buscan su identidad, como los Pinochos que fueron traídos a costas por nuestros inmigrantes italianos a la Argentina.

La mirada puesta hacia los Alpes de Italia, y la búsqueda constante de identidad que, por momento, se pierde y se refunda en nuevas construcciones en Argentina.

Se busca un puente para construir la historia familiar, en donde confluyen lo real, lo imaginario, lo oculto... la identidad y la evocación. En este rincón patagónico se asienta en desafío al oír el eco de la historia.

### **Anexo: Creaciones Colectivas/Dramaturgia Compartida** (textos inéditos)

1988: *Estamos empezando*

1989: *Tarde globos*

1990: *Pinocho y el cruce de las grandes aguas*

1991: *Concierto a la luna*

1992: *Les Pat's silbons*

1992: *Varieté Neuquén Cuple*

1993: *El niño de la noche*

1994: *Poesía en historieta*

1995: *Salven a las brujas*

---

#### **NOTAS**

<sup>1</sup> Integrante del equipo de Investigación “El texto y la escena en la dramaturgia de Neuquén”, (Expte. 691/09) Instituto Nacional del Teatro, e investigadora de la Fundación Artística y Cultural Tribu Salvaje.

<sup>2</sup> Discépolo, Armando. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969, p. 65

<sup>3</sup> Irizábal, Federico (2009). “De la reacción a la técnica”. *Revista Picadero* Nro. 23, INT- abril/julio 2009-Creación Colectiva/Creación Grupal, p. 6.

<sup>4</sup> Entrevista realizada por Mirta Sangregorio a Arcucci, Cecilia (11/01/2010).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Trigo, 2003: 58.

<sup>8</sup> Entrevista realizada por Mirta Sangregorio a Cecilia Arcucci y Fernando Aragón (12/08/2010).

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Entrevista (11/01/2010).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

---

## BIBLOGRAFÍA

DISCÉPOLO, Armando (1969). *Obras escogidas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

IRAZÁBAL, Federico (2009). “De la reacción a la técnica”. *Revista Picadero* Nro. 23-INT- abril/julio.

PELLETTIERI, Osvaldo (1992). *Teatro argentino de los '90*. Cuaderno del GETEA Nro. 2. Buenos Aires: Galerna/Revista Espacio.

----- (1994). *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna.

TRIGO, Abril (2003) *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo.

## TEATRO HISTÓRICO EN EL BICENTENARIO

### *Monólogos de la Revolución*

Gloria Siracusa

“El teatro es una ficción  
que puede ser  
lo contrario de la mentira”.  
Carlos Somigliana

En el campo cultural de la Norpatagonia neuquina se producen en la actualidad escrituras dramáticas, que nos permiten encuadrarlas en un amplio campo social y poner en funcionamiento distintas matrices de lectura, basadas en diferentes perspectivas disciplinarias: historia, política, psicología, filosofía, literatura. Esta ponencia se propone estudiar, desde un marco teórico ecléctico, en el ámbito del teatro histórico-político, mundo ficcional y mundo de referencia, tres monólogos del dramaturgo Alejandro Flynn: “Moreno. Monólogo y tres actos” (1990)<sup>1</sup>, “En sus últimas horas de vida, Manuel Belgrano espera la muerte y dice” (2009), “Habla Castelli” (2009)<sup>2</sup>.

Naturalizando las relaciones entre política, experiencia histórica y literatura, en esta trilogía, Alejandro Flynn<sup>3</sup> manifiesta una firme voluntad de poner el pasado en escena, se inscribe así en el llamado teatro histórico<sup>4</sup> que pone lo literario en relación con otras prácticas discursivas como la crónica periodística, el relato histórico, el discurso político, la argumentación filosófica.

La historia del teatro argentino del siglo XX está escrita por lúcidos dramaturgos entre los que es insoslayable nombrar a Bernardo Canal Feijóo (*Tungasuka*, 1963), David Viñas (*Lisandro*, 1973; *Dorrego*, 1974; *Tupac Amaru*, 1975), Eduardo Pavlovsky (*El señor Galíndez*, 1973), Juan Carlos Gené (*El inglés*, 1974), Griselda Gambaro (*La mala sangre*, 1981), Carlos Somigliana (*Historia de una estatua*, 1983). Seguramente es esta una nómina incompleta pero que contiene, a nuestro juicio, algunos de los nombres más importantes de la dramaturgia nacional, referentes paradigmáticos del teatro histórico argentino, modalidad productiva abordada por ellos, no desde una matriz realista sino desde una concepción vanguardista, de diversidad de poéticas, ya que no les interesa reconstruir o “reflejar” la realidad nacional sino hacer una lectura crítica de la misma. (Irazábal: 2004)

Leer y estudiar los textos dramáticos de Alejandro Flynn (nacido en Sáenz Peña, provincia de Buenos Aires, vive en la Patagonia desde 1976) supone hacer un recorte en el campo intelectual regional y colocarlos en un espacio cultural diferenciado. Un espacio en el que se ubica un dramaturgo del “interior”, no muy conocido a nivel nacional, aunque ya cuente con un premio nacional, con algunas obras editadas pero otras inéditas, que todavía no integran las carteleras de los teatros de la región, aunque estos tres monólogos, motivo de nuestra ponencia, se estrenaron en el Teatro de Viento, en la capital de la provincia de Neuquén, el 7 de mayo de 2010, en un espectáculo denominado *Monólogos de la Revolución* interpretados por el actor neuquino Raúl Castro. El autor redactó para el estreno un programa de mano, en el que adhiere al Bicentenario de la Revolución de Mayo, pero que también le permite



fijar a través de un discurso metaliterario<sup>5</sup> su afán de recuperación de la memoria histórica.

Estos monólogos giran en torno a una isotopía: el ejercicio del poder y el olvido, se vertebran en torno a las confesiones agónicas de tres hombres fundamentales de la historia argentina: Mariano Moreno, Manuel Belgrano y Juan José Castelli, cuyo ejercicio del poder y de la función pública cosechó tanto apoyos como críticas, de seguidores o detractores, en partes iguales. En suma, se trata de individuos que pueden haber actuado con desprendimiento y generosidad, aún en medio de pasiones y arrebatos jacobinos, y a los que la historiografía maltrató o ensalzó con cierta arbitrariedad.

Los textos son una puesta en escena del cuerpo enfermo de sus protagonistas: la hidropesía y el cáncer acechan, carcomen, destruyen, degradan. Cuerpos lacerados y sufrientes como el de Belgrano: “Pero hoy yo no puedo con mi cuerpo... contra mi cuerpo destruido... peleando apenas con un cuerpo desahuciado e inútil” (Manuel Belgrano, espera la muerte y dice), o el de Castelli: “Y mi lengua la que hoy se pudre como tu cuerpo allá en Cruz Alta” (Castelli habla), o cuerpo en alerta, ante la amenaza agazapada de muerte violenta de un Moreno, ya convertido en espectro: “Me derribó la muerte cuando más soñaba con la vida... Inmerso en la grandiosidad del mar, devorado por los peces, fui doblemente muerto” (Moreno, 12).

En una necesidad de buscar explicaciones en la experiencia del pasado, estas escrituras dramáticas son una puesta en escena de la paradoja de hombres que estudiaron leyes, que se prepararon para legislar y proveer de una organización civil a la nueva nación y que las urgencias fácticas los obligaron al combate:

(...) de armar tropas de la nada... de hacerme militar... cuando eras apenas un recién llegado a la vida, con medalla en Salamanca. Al fin un hombre de leyes más unido al escritorio y a la pluma que a la sangre y a la espada o al mando que hubieron de inventarme. (Belgrano... dice)  
Yo me sentía colocado allí como una herramienta del destino. (Moreno, 11)

Nos parece que a Alejandro Flynn no le obsesiona guardar extrema fidelidad a las pruebas documentales ni hacer una reconstrucción exacta de la Historia, aunque trate de no tergiversarla<sup>6</sup>. Por el mundo literario al que pertenece su discurso puede permitirse cierta manipulación de lo documental y un uso selectivo del archivo, pero su intención no es negar la Historia sino descubrir aspectos no revelados, darle voz a lo silenciado, mostrar otra historia. Al dramaturgo no le comprenden las obligaciones que condicionan al historiador, por eso se siente habilitado para hacer una lectura de lo fáctico sin el rigor de lo académico, para alterar cronotopos, para fusionar hechos, pero no por eso eludir la responsabilidad que le cabe acerca de la reconstrucción del pasado, que trae al presente del espectador. Su pacto moral no es con el archivo sino con el respeto que los próceres muertos se merecen, por eso advertimos un tratamiento loable, digno y hasta un patetismo tierno por el hombre devenido en personaje público. Estamos ante un escritor leal al principio axial del dramaturgo de teatro histórico: respetar a los muertos. Responsabilidad ética que evita el estereotipo de escenificar el relato de manual y rescatar sin demagogia al hombre, al que la coyuntura convirtió en prócer:

Me voy enjuiciado por mezquinos y miserables, y rodeado de unos pocos, íntimos amigos... pero me voy digno y en la última pobreza ya que quienes debieran no contestan el pedido a mis auxilios. (Belgrano... dice)

Flynn contribuye con estas tres piezas a nutrir, con un discurso estético comprometido, la corriente de la dramaturgia argentina que mira el pasado para configurar una memoria colectiva. Lo hace desde una reflexión de la “Historia Oficial” y creemos que no se propone cuestionar el conocimiento que lectores y espectadores tienen de esa Historia y de los hombres históricos que elige como protagonistas, sino aportar nuevos puntos de vista. Su escritura está sostenida por un esfuerzo rememorador, por una decisión de contar la historia no desde el bronce sino desde cierta cotidianeidad, atravesada por momentos límites, como son la decrepitud física y la cercanía de la muerte.

La microhistoria del transcurso de las últimas horas de vida de Moreno, Belgrano y Castelli le permiten proyectarse a la macrohistoria: los aciagos días en que la patria se debate entre desencuentros y traiciones. Toda interpretación histórica es problemática y presumiblemente enigmática, pero el lector-espectador cuando decodifica el texto produce un nuevo saber, no solo para sí mismo sino que ese saber tiene alcance colectivo que puede modificar al sujeto que interpreta pero también a su entorno social (Irazábal: 2004). Durante los años de la última dictadura militar desde 1976 y hasta el fenómeno de Teatro Abierto en 1981, una cala que permitió reeditar una práctica teatral liberadora, después de tantos años de censura y obligado silencio, no se estrenaron obras históricas significativas (Zayas de Lima, 1995). Dice Eduardo Pavlovsky (1999) que las dictaduras lo que se proponen

destruir es a aquellos que intentan pensar, el dramaturgo es esencialmente un ser pensante, crítico, sabe de la enorme capacidad interpelativa del teatro, por eso, en las interrupciones democráticas, es junto al poeta el primer censurado.

Con respecto a los procedimientos discursivos empleados en esta escritura dramática, el monólogo como textualidad teatral se impone con una cruda verosimilitud. La constante de los tres monólogos radica en el planteo de la primera persona: “Por ser Yo Manuel Belgrano, Yo era” (Mariano Moreno), “Como yo...” (Castelli), que marca los vínculos entre el personaje ficcional y el personaje histórico, un héroe olvidado, no reconocido ni por sus pares ni por las nuevas generaciones, ingratitud que reciben los hombres probos del conjunto de una sociedad que no reconoce ni premia al que considera “un perdedor”. Consciente del poder de la palabra, creador o destructor, el discurso monológico se muestra verdadero además de verosímil. Ahora bien, el personaje se va construyendo a medida que dice “yo”, pero no se queda en el solo acto deliberativo sino que relata y ordena las etapas de su pasado, que lo han traído al presente, confesión fragmentada de las contingencias de su vida pública y necesidad de saldar cuentas ante la proximidad de la muerte. Entre las formas del monólogo contemporáneo, Anne Ubersfeld en *Habla solitaria* (2003) describe una de esas formas, el “cuasi-monólogo”, dirigido a quien no puede o no quiere responder, lo caracteriza como la recuperación del antiguo parlamento frente al coro, pero mientras aquel a veces respondía, el hablante contemporáneo no obtiene ninguna respuesta. En los monólogos que estudiamos, a veces, el sujeto de la enunciación nos parece que podría enunciar una especie de cuasi-monólogo, es el caso de Moreno, cuyo discurso sin apelaciones directas a un alocutor, porque

es la confesión de un fantasma, que habla desde su conciencia, imprime mayor tragedia a su “habla solitaria”:

Inmerso en la grandiosidad del mar, devorado por los peces fui doblemente muerto. Borrado de la memoria de los hombres como un terrible recuerdo, al que es preciso arrancar de cuajo, como una pavorosa enfermedad, como la peor pesadilla de la que es necesario recobrase de inmediato. (Moreno, 22)

En la microestructura del texto dramático, el monólogo es una forma del diálogo teatral, acto de habla directo, que implica la introspección de la voz hablante, diálogo consigo mismo, en el que el Otro no habla, no contesta, no replica. La articulación dialéctica del yo-tú teatral participa de algunas de las particularidades del discurso político, referidas a la relación de la voz enunciativa con sus destinatarios. Los personajes dirigen sus monólogos a destinatarios reales, que son los interlocutores presentes en la sala en el momento de la representación espectacular y a alocutorios ausentes, especie de narratarios, contemporáneos del personaje: compañeros de lucha, amigos, algunos ya muertos o desaparecidos, otros, imaginados; a soldados, a paisanos, a políticos, a enemigos; o cuando Castelli le habla a un alocutor ausente pero con omnipresencia:

¡Liniers! Corría tu nombre admirado cuando  
entraban los ingleses... ¿Cuántos nombres tuviste  
Liniers? ¿De cuántas maneras te llamó el pueblo?  
(Habla Castelli).

Tanto Belgrano como Moreno apelan al recuerdo de la esposa y de la hija, María Dolores y Guadalupe son las receptoras mudas: “María Dolores... mi palomita... hija querida... ¡No poder volver a besarlas! Espero su recuerdo alguna vez” (Belgrano dice); si bien las

figuras femeninas no son incorporadas con un valor en sí mismas y para el desarrollo de la acción, sí son depositarias de los afectos del protagonista y de sus agónicas confesiones.

En estos textos monologados el uso del pronombre personal y de los tiempos verbales expresan la relación existencial entre el personaje y el mundo que lo rodea. El empleo de la primera persona del plural, el inclusivo “nosotros” supone un “colectivo de identificación” cuando se dirige a destinatarios que participan de los mismos ideales que los enunciadores:

Casi tres siglos de despotismo español nos mantenían agobiados, con la soberbia y el desprecio como moneda corriente... éramos capaces de sacudirnos semejante poderío... Jugamos aquella vez nuestro naípe a todo o nada... (Belgrano).

Y tenía razón Moreno, y por eso fuimos los malvados terroristas. (Habla Castelli)

Aunque ese mismo “nosotros” puede, en el nivel del enunciado, oponerse fuertemente a un contradestinatario: “¡Como nuestros enemigos de la Junta! Ése era yo para nuestro inefable Saavedra” (Habla Castelli).

En cuanto a las didascalias tienen carácter icónico e indicial, contextualizan el espacio, un espacio escénico “vacío”, en el que se implica al espectador dentro de la representación. La funcionalidad de las didascalias está en la materialización de objetos teatrales: el bastón para un Belgrano con dificultades para desplazarse, entre muebles colocados muy cercanos unos de otros. Se resaltan aquellos objetos que exteriorizan la enfermedad y la decadencia corporal, por ejemplo, el cigarrillo apagado entre los dedos de Castelli. Es una práctica de representación que habla mucho más de la enfermedad

que los afecta, que todas las palabras de los afectados. Flynn reconstruye una iconografía ya conocida por el espectador en las ilustraciones escolares, no intenta desarticularla, sino que la aprovecha incorporando esos elementos funcionales a su intencionalidad.

Un procedimiento discursivo que pone en juego la productividad del texto es la relación entre el propio texto y la suma de otros textos que lo precedieron en la serie, el dramaturgo cuenta con la certeza de que el lector-espectador posee una competencia histórica para decodificar sus textos, que dispone de un aparato paratextual específico que lo habilita. En estos tres monólogos se percibe una doble intertextualidad: con la historia argentina<sup>7</sup> o con la(s) historia(s), según quién la(s) cuente; materiales primarios como cartas, diarios, apuntes y materiales secundarios: biografías, historias, novelas, otros dramas históricos. Es decir una relación con otros textos, que pertenecen al universo de lecturas del dramaturgo, pero también al del lector-espectador, como es en el caso de Mariano Moreno, discurso que opera en el contexto sociopolítico del ensayo, por ejemplo, *Filosofía y Nación* (1982) de José Pablo Feinmann o el fragmento del poema “Retrato de Moreno” de Raúl González Tuñón, que el propio Flynn incorpora en el aparato prologal. También hay intertextualidad con el discurso literario de la novela, su Castelli tiene puntos en común con el protagonista de *La revolución es un sueño eterno* (1993) de Andrés Rivera, o Belgrano con el personaje de la novela *Las batallas de Belgrano* de María Ester de Miguel, por citar algunos textos que, tal vez, tengan que ver más con la recepción que con el contexto de producción<sup>8</sup>.

El dramaturgo español Juan Mayorga afirma que el teatro histórico siempre dice más del contexto de producción que de la época que se representa (Mayorga: 2007)<sup>9</sup>. La contemporaneidad permite que el presente se abra al pasado y que este pasado se vea desde una determinada perspectiva. Para este escritor y crítico español, el teatro histórico siempre es político porque interviene en el presente, al configurar la propia comprensión de su época. Pienso al respecto, en la pieza de David Viñas, *Dorrego*, escrita en la década del '70 pero recién estrenada en 1986, y en la que se le impone a Viñas, pasados esos casi veinte años y una dictadura genocida mediante, incorporar al asesinato de Dorrego el tema de los “desaparecidos”. Verdadero teatro de la memoria al entroncarlo con el presente. Así, cuando se trata de indagar qué finalidad cumple el discurso literario en sociedades autoritarias o en sociedades que se niegan a la memoria, o, en cambio, en aquellas que sí quieren reconstruir los hechos olvidados o escamoteados por el poder de turno, cabe, entonces, preguntarnos: ¿de qué manera los *Monólogos* de Flynn intervienen en nuestro presente? ¿Para desestabilizar nuestras imágenes previas de un pasado que ya el tiempo ha depurado? ¿Para confirmar un sistema de ideas histórico-políticas o agitarlo y conmocionarlo? Si el teatro puede visibilizar una herida del pasado que el presente no ha podido cerrar, ¿cuál es esa herida? Tal vez, no sea fácil dar una única respuesta. Sí, podemos decir que en un país en que hubo intentos de destruir la historia, entendida esta como utopía, es restañador que se escriba una dramaturgia en la que se haga una reflexión sobre nuestra historia, que se escriba un teatro que al recuperar la memoria tienda un puente entre la conciencia del dramaturgo y la de los espectadores. En este empeño de reconstrucción de la memoria histórica, los *Monólogos* revelan ciertas



claves casi personales del pensamiento del autor. Entonces, somos lectores y espectadores de un teatro que nace tanto de la urgencia del dramaturgo como de la importancia que este le concede a la conciencia receptiva del público.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> De esta obra solamente trabajaremos el “Monólogo”.

<sup>2</sup> Estos dos monólogos conjuntamente con Moreno se han publicado como *Monólogos de la Revolución*, Neuquén, Educo, 2010. La editorial de la Universidad Nacional del Comahue ha filmado la representación espectacular y editado un DVD para distribuir en las escuelas. Su obra *Moreno* fue seleccionada en el Primer Concurso Nacional de Obras de Teatro, organizado por el Instituto Nacional del Teatro en 1988. Esta obra integra el volumen 5, *Obras Ganadoras*, Colección El País Teatral, Serie Premio, Buenos Aires, 1998, p. 6-66. Moreno fue representada por el grupo Fray Mocho en Buenos Aires.

<sup>3</sup> Flynn admite su cercanía a Andrés Lizarraga, uno de los fundadores de esta modalidad de teatro histórico en el siglo XX, cuya trilogía: *Tres jueces para un largo silencio*, *Alto Perú* y *Santa Juana de América*, aparecidas en 1960, es un hito en la dramaturgia nacional. Asimismo, Flynn manifiesta estar vinculado desde siempre a la temática nacional y latinoamericana, en la línea del dramaturgo Mauricio Kartun.

<sup>5</sup> El discurso metaliterario tiene, como ya sabemos, intenciones prácticas, en este caso muy legítimas, ya que le permiten al autor concebir que la historia se proyecta en forma trascendente. El programa de mano es un elemento paratextual que refuerza la recepción de la pieza. De la misma forma opera en *Moreno. Monólogo y Tres actos*, el aparato prologal integrado por “Época y acción”, “Retrato de Mariano Moreno” de Raúl González Tuñón y la “Relación documental”.

<sup>6</sup> “Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla”, Antonio Buero Vallejo en “Acerca del drama histórico” (*op. cit.* en Bibliografía).

<sup>7</sup> En este punto es necesario pensar en cuáles son los historiadores que Alejandro Flynn lee y cuál es la concepción histórica a la que adhiere; no es difícil entrever la línea político-ideológica a la que adscribe este dramaturgo.

<sup>8</sup> Flynn puede haber leído estos textos literarios pero tampoco son determinantes para la productividad de sus textos dramáticos.

<sup>9</sup> Juan Mayorga sostiene que “abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por lo tanto, empuja en una dirección el futuro de su época”. (Mayorga, 2007: 141-149)

#### BIBLIOGRAFÍA

BENJAMÍN, Walter (1992). “Tesis sobre Filosofía de la Historia”. *Discursos interrumpidos*. Taurus: Madrid.

---

BRIZUELA, Mabel (2003). *Teatro. Palabra en situación. Estudios sobre dramaturgia española en el siglo XX*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.

-----, (2010). "El teatro de Juan Mayorga. Arte de la Memoria". MACCIUCI, Raquel (Ed.). *La Plata lee a España*. La Plata: Ediciones del lado de acá.

BUERO VALLEJO, Antonio (1981). "Acerca del drama histórico". *Primer Acto, Cuadernos de Investigación teatral*, Nro. 87, dic.1980-enero 1981.

CALAFATI, Osvaldo (2007). "Neuquén (1884-1985)". PELLETTIERI, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, vol. II.

CARLSON, Marvin (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Artesdelsur.

DE TORO, Fernando (1999). *Intersecciones. Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialismo*. Madrid: Iberoamericana.

ESTEVE, Patricio (1995). "Teatro de contenido político". PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.). *Teatro latinoamericano de los '70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires: Corregidor.

FEINMANN, José Pablo (1982). "La razón iluminista y la Revolución de Mayo". *Filosofía y Nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*. Buenos Aires: Legasa.

FLYNN, Alejandro (2010). *Monólogos de la Revolución*. Neuquén: Educo.

----- (2009). "Entrevista". *Voces en escena*, Grupo Theatron. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue. CD-Room.

---

HERAS, Guillermo (2007). “Una obra en su contexto”. *Teatro (Año XXVIII)*, Nro. 88, Buenos Aires, p. 38-43.

IRAZÁBAL, Federico (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.

MAYORGA, Juan (1999). “El dramaturgo como historiador”. *Revista Primer Acto, Cuadernos de Investigación teatral*. Nro. 280. p. 8-10.

PAVLOVSKY, Eduardo (Ed.), (1999). *Micropolítica de la resistencia*. (Recopilación y prólogo de Jorge Dubatti). Buenos Aires: Eudeba.

PAVIS, Patrice (1983). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós.

----- (2002). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago, Chile: Universidad Arcis.

PROAÑO GÓMEZ, Lola (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel.

REYES-MATE, Manuel (2008). “La razón de los vencidos”. *Diagonal*, Nro. 84, 4/08/2008, p. 17-32.

ROSAS, Nicolás (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.

SPANG, Kurt (Coord.), (1998). “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”. *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, p. 11-50.

SPERANZA, Graciela-JARKOWSKI, Aníbal (1988). “Ficción y realidad política”. *Crisis*, Nro. 62, Buenos Aires, p. 34-40.

SONTANG, Susan (1996). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.

SIRERA, José Luis (2009). “Teatro y memoria en la España contemporánea”. Curso impartido en el *XVIII Congreso Internacional Iberoamericano*. Buenos Aires, GETEA-UBA, agosto de 2009.

---

UBERSFELD, Anne (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

----- (2003). “El habla solitaria”. *Acta Poetica* 24, p. 9-26.

----- (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

VERÓN, Eliseo (1995). “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.

VINAVER, Michel (1999). *Écritures dramatiques. (Essays d’analyse de texts de théâtre)*. París: Actes Sud.

ZAYAS de LIMA, Perla (1995). *Carlos Somigliana. Teatro histórico-Teatro político*. Buenos Aires: Fray Mocho.

## LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO EN UNA OBRA DE OSCAR CASTELO

Néstor Tkaczek

### Algunas precisiones teóricas

El presente trabajo tiene el propósito de indagar algunos procedimientos de la obra teatral *Todo, todo se olvida* (1985) de Oscar Castelo. Esos procedimientos tienen que ver con la manera de construir el espacio dramático (Pavis, Ubersfeld) o textual (Spang) en la obra ya que adherimos a lo expresado por Fernando de Toro (1999):

La razón por la cual privilegiamos el espacio, es simplemente porque este determina el funcionamiento de diversas prácticas teatrales e incluso su producción de sentido, puesto que todo espectáculo es construido a partir de un espacio específico.

Pero debemos establecer algunas precisiones conceptuales, entre ellas la de trabajar con el texto literario teatral, entendido este como un texto pensado para ser representado, y hablaremos de espacio dramático definido por Ubersfeld (1998) “como el espacio representado en el texto por medio del cual se le da forma espacial a las situaciones dramáticas”.

Al hablar de texto literario teatral es central también hablar del lector. El lector de una obra dramática puede dar múltiples formas imaginarias a ese espacio textual que el autor ha descrito. Lo que tiene de específico ese texto es la presencia de elementos dirigidos a la puesta en escena. La representación no es más que la

plasmación en espacio y tiempo concretos de un espectáculo "ideal" inscrito en el texto. (García Barrientos, 1991: 127-269)

Ese espectáculo inscrito en el texto lo podemos denominar ideal o ausente y se sostiene en la distribución espacial que el mismo texto nos aporta a través de los diálogos, las acotaciones, los apartes, etc. Más claramente lo expresa Pavis, que define al espacio dramático como "el espacio representado en el texto que el espectador (lector) debe reconstruir en su imaginación" (Pavis, 1980: 177). Llegamos a la conclusión de que el espacio dramático, desde su perspectiva de proyección y percepción textual, se hace plural al no estar concretado en una puesta en escena determinada, pero no es arbitrario ya que hay elementos "espaciales" diseminados a lo largo del texto.

### ***Todo, todo se olvida***

En el texto de Castelo los diferentes planos se relacionan con los diferentes espacios en los que se desarrolla la obra y que describiremos a continuación:

A) el espacio más recóndito es la "obra a representar", una adaptación teatral de la novela *Boquitas pintadas*. De ella solo conocemos algunos fragmentos. La obra supuestamente transcurre en diversos espacios, la casa de Nené, el zaguán, etc. (tiempo, pasado inmediato, se representó hace unas horas). Está dividida en veinticuatro fragmentos que van cobrando importancia a medida que el texto avanza.

B) el espacio principal, la "otra obra" que funciona como sostén, como obra marco y aparece como el comentario de la representación de *Boquitas*, en ese espacio, explicita las relaciones y

conflictos entre ambos actores, sus búsquedas personales en la obra y también la lucha por negar determinados comportamientos que son emergentes de una manera de sentir, que es negada en un principio, y que los protagonistas llaman “curisi”. Es el espacio principal decíamos porque se sitúa en el presente de los espectadores y es la que mayor cantidad de texto tiene y articula el anterior. Consta de veintiséis fragmentos y lentamente se va “contaminando” con los espacios que irrumpen en esa habitación.

C) un tercer espacio tiene que ver con escenas familiares de ambos personajes y nos ilustra sobre esos conflictos cotidianos que nos sirven para entender algunas de sus actitudes y que se desarrollan en el pasado. Tiene 8 fragmentos que ayudan a entender el presente, la acción y las palabras de los protagonistas.

D) el último espacio es el que comparten el director, los bailarines, maleteros y maquinistas, es el que da inicio a la obra y este espacio cobrará sentido pleno en el final.

Es decir que tenemos en estos planos una variante muy especial del “teatro dentro del teatro”, hay en el interior del espacio dramático otro espacio en el que tiene lugar una representación teatral. “En muchos casos esta representación “interna” suele ser la que tiene una mayor incidencia en los espectadores. Freud decía que cuando se sueña que se sueña, el sueño ‘interior’ dice la verdad” (Ubersfeld, 1998: 106). En este caso vamos a ver que la obra adaptada “contamina” la obra central, funciona en muchos casos como un espacio referencial, es decir referida por el diálogo pero no presente en la escena y lentamente invade con su “temática” la obra marco<sup>1</sup>.

En cuanto a la estructura en la obra marco la acción avanza por encadenamiento de causas y efectos; pero no pasa igual con las “otras” obras, por decirlo de alguna manera, ya que la fragmentación las transforma y hay acciones yuxtapuestas de elementos discontinuos que adquieren su verdadero sentido en la obra marco<sup>2</sup>. El director en un momento expresa sin quererlo la función de estos dos espacio-tiempo fragmentarios: “El pasado no son solo las fotografías, sino son todas esas escenas que llevamos dentro y que hablan de uno aunque uno no se dé cuenta o no lo quiera”. Así el pasado de ambos y las escenas recientes de la obra representada contribuyen a entender qué les sucede a ambos personajes y por qué opera en ellos una revelación que desnudará la verdadera identidad. Esa revelación ya está anticipada, si se quiere, en el comienzo, cuando el director habla de un suceso extraño mientras representaba la obra:

Quiero decir que la obra transcurre no solo sobre el escenario, sino que en cada uno de los espectadores, en el clima que va creciendo a medida que avanzan los acontecimientos. Te digo, en algún momento, no sabía si estaba entre el público, si era el protagonista, una figura de cartón, un recuerdo...

La focalización espacial en el texto es compleja (espacio propio de los actores), ya que está compuesta de lugares escénicos distintos sugeridos por el diálogo y por las luces. Es un espacio plural que contiene diversos planos que se corresponden con las diferentes “historias” y con los diferentes tiempos. Sólo hay un lugar escénico plenamente delimitado y es el del cuarto de hotel que corresponde a la historia principal. Los otros lugares están sugeridos por los diálogos y las luces, en un caso tenemos la casa familiar de ambos



protagonistas y el desarrollo de la obra representada, la adaptación de *Boquitas*, que se refuerza con la voz en off del radioteatro. La iluminación se constituye aquí en un elemento decisivo del espacio teatral. La luz, además de generar espacio, es indicadora de tiempo; y de acuerdo con lo que venimos sosteniendo la focalización temporal es discontinua ya que al constante cambio de luces y espacios corresponde un cambio de tiempo.

El elemento lumínico es central y estructurante, así se revela en las didascalias muy bien marcadas desde el comienzo<sup>3</sup>.

La voz de este “hablante dramático básico” ubica acciones y movimientos, y son así la prueba gráfica de que este escribe para la representación que está ya inscrita en el texto. Influyen en el lector del texto teatral incluso antes de que hablen los personajes creando un mundo de ficción previo en su mente.

Volvamos a la luz: la principal función de la iluminación en el teatro es la de definir, “obtener” las figuras en el espacio; Richard Pillorow, según cita Keir Elam (1980: 84), ha hecho un código para este sistema poniendo en relación cuatro funciones: 1. - Visibilidad selectiva. Selección de las zonas que se van a iluminar. 2. - Obtención de la forma iluminada por la luz. 3. - Composición de la forma de iluminación. 4. - Y ambiente que se quiere crear. Estas funciones se relacionan con las cuatro propiedades de la luz: intensidad, color, distribución y movimiento.

Podemos suponer como “espectador imaginario” -otra de las nociones interesantes que tenemos para el lector del texto teatral- que las funciones de la luz apuntan en el texto a crear un ambiente diferente, un espacio lumínico sostenido por un cambio de personaje y de situación, además de un cambio temporal.

Vemos cómo la luz tiende a crear espacios-límites entendidos estos como "El límite que divide todo espacio del texto en dos sub-espacios que no se intersectan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad". (Lotman, 1978: 281)

Esto es muy evidente en la obra ya que desde las didascalias iniciales hay instrucciones expresas para que los efectos de luz creen un espacio-tiempo diferente y varíen parcial o totalmente los personajes.

Este espacio-tiempo está envuelto en una atmósfera generada básicamente por la luz. En sus apuntes sobre iluminación, Carlos Pérez, sostiene que "quizás lo más fascinante del uso de la luz sea la posibilidad de influir sobre el estado mental del público". No es casual entonces que para los diferentes tiempos se utilicen dos tipos de luces blancas muy diferentes: la luz cálida, unida a la historia principal con connotaciones de alegría, de vitalidad, de satisfacción por el éxito de la función; y por otro lado la luz fría y dura, para enmarcar los desencuentros que cada uno de los actores tienen con sus respectivas parejas. En medio de ese espectro está la luz azulada, que da la atmósfera justa (ya todos sabemos la larga tradición de color azul en la literatura y sus connotaciones) para que se exploren toda una serie de sentimientos estereotipados y frases comunes producto del radioteatro, del folletín, y emparentados con lo cursi.

En este trabajo solo nos limitaremos a dar algunas notas características del primer espacio, el que corresponde a la obra representada. El texto principal remite a varios espacios dramáticos, generalmente todos por referencia como es el momento de representar la obra en el teatro, en la conferencia de prensa (a este tipo de espacio Spang les llama "signos espaciales verbales

figurales”) y después el espacio concreto de la habitación de un hotel que comparten la actriz y el director. Y si hay algo que caracteriza a la obra marco es la referencia múltiple, ya que aparecen referencias intertextuales, la novela de Manuel Puig, pero también hay referencias que tienen que ver con el hecho teatral mismo, la obra que habla de la obra, la obra que se hace presente en escena y la obra como espacio de referencia, ya que se la menciona constantemente, el espacio aludido que señala dos mundos diferenciados entre sí. Entramos en la esfera de los espacios imaginarios a los que se alude desde la escena pero que se sitúan fuera de ella. Por ejemplo cuando el director recuerda lo que sucedía en el público: “La gente del diario estaba en primera fila y creo que había un cronista de una revista de la parroquia, que anduvo en la tarde haciendo algunas preguntas. Los que no sé de dónde salieron fueron los fotógrafos, había como siete”.

Habitación que funciona como una cápsula a salvo de los conflictos que ambos tienen en sus respectivas casas. El ser la habitación de un hotel el punto de reunión también sugiere el tipo de relación pasajera, de vínculos poco estables, ya que estas habitaciones son casi impersonales y de paso, una especie de “no lugar” como sostiene Marc Augé.

Este texto pivotea sobre los otros, es desde esta obra que se va a ambas historias, pero no siempre sucede así, en muchos casos. Muchas veces un mismo personaje sigue hablando y el salto de un texto a otro no se nota, nos damos cuenta únicamente por la luz que cambia (y con ella el espacio y el tiempo), y porque hace referencia a otras situaciones. Todas tienen puntos de contacto cada vez más estrechos a medida que avanza la madrugada y los distintos sucesos los llevan a una empatía cada vez más abigarrada con la obra teatral

representada que es una condensación de lo sentimental y sensiblero. Así vemos cómo el cigarrillo en este caso es una marca textual que muestra la lenta conjunción de los mundos espaciales:

Actriz: Ya no veo ni pienso desde, ni hacia, nada. Solo quiero un cigarrillo. {obra marco}  
(cambia a luz azulada)

Director: *Yo sé que no tendría que fumar ni siquiera uno, pero si realmente fuera tan malo, no me haría sentir este calorcito agradable que lo va llenando todo, incluso la cabeza.* {obra representada}

Asistimos a la transformación de ambos protagonistas. Y con ella vemos cómo tarde o temprano los espacios-límites terminan agrietándose; y lo que creo que es una de las claves de la obra en cuanto al espacio, es que esos ámbitos al final va a confluir en uno solo, rompen el andamiaje cuando se descubre que es imposible mantenerlos separados. Esto se manifiesta en la escritura misma de la obra ya que si en un comienzo la historia principal fluye sin interrupciones en una porción de texto considerable, a medida que la obra avanza la intercalación de los otros dos espacios es cada vez más frecuente hasta que se funden por completo en la última intervención de la actriz, el director le pregunta a dónde va y ella responde:

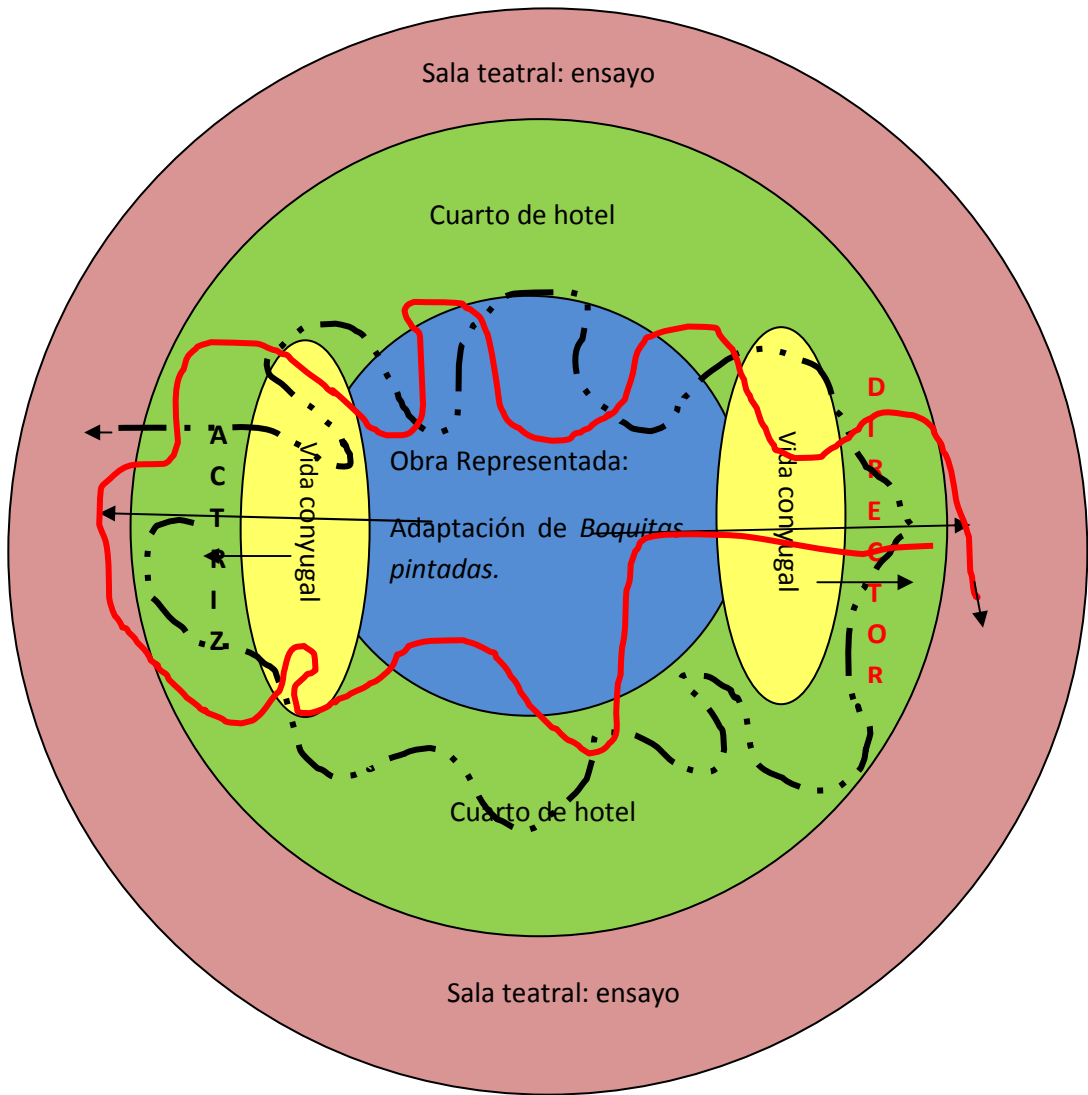
*“La rosa que engalana, se vestirá de fiesta con su mejor color”. Tengo que prepararme para ser la Reina de la Primavera. Allí empezó todo. Ni siquiera pienso acordarme de los platos sucios, amontonados. Más tarde los voy a agarrar.*

La resistencia ha terminado y la actriz admite que lleva en sí muchas de las características del folletín y lo cursi. En cambio el director se resiste a admitirlo en su persona, por lo que deja de ser personaje de la obra y recurre a su función de director de la misma:

No. No, este ensayo va de mal en peor. Así no vamos a convencer a nadie. Ninguno de ustedes (dirigiéndose al público) cree nada de lo que está diciendo. Y a esta altura eso es grave. Basta por hoy, mañana será otro día.

La ilusión se rompe, se traspasa el mayor espacio límite y se establece una comunicación directa con el público o el lector y nos informa que todo lo visto no es más que un ensayo, que se le ha ido de las manos.

La obra muestra mediante distintos procedimientos (intertextualidad, estrategias adaptativas macro y microtextuales, didascalias, uso de luces) cómo los espacios, que en un primer momento están plenamente delimitados, lentamente comienzan a confundirse hasta que al final se borran completamente y la obra deviene estructural y espacialmente en obra circular; pero esa circularidad (paradójicamente) no los deja en el mismo lugar que en el principio, ya que el derrotero espacial de ambos protagonistas los hace cambiar profundamente, en ese viaje iniciático en el que ambos descubren su verdadera identidad.



---

## NOTAS

<sup>1</sup> Se adjunta al final del trabajo un esquema que puede ayudar a entender estas líneas.

<sup>2</sup> En términos de Michael Vinaver, tenemos una obra “máquina” que engloba a otras dos obras “paisaje”.

<sup>3</sup> “La acción transcurre en un hotel de una ciudad de provincia, en la madrugada. Un director de teatro porteño, ha llegado para montar un espectáculo, por un contrato de la Secretaría de Cultura de la Nación. El espectáculo, una versión teatral de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, tendrá como protagonistas al mismo director y a una primera actriz de un grupo teatral local.

Durante el desarrollo, se trabajan tres tiempos simultáneamente, el presente, en el hotel; el pasado de cada uno de los protagonistas con sus respectivas familias y el tercer tiempo es la obra adaptada. Cada uno de los tiempos está diferenciado por un efecto de luz, diferente: luz cálida el presente, luz blanca el pasado y luz azulada la obra”.

## BIBLIOGRAFÍA

BOBES NAVES, María del Carmen (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.

DE TORO, Fernando (1987). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

ELAM, Keir (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres/Nueva York: Methuen.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: C.S.I.C.

LOTMAN, Jury (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Fundamentos.

PAVIS, Patrice (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona/Buenos Aires: Ediciones Paidós.

UBERSFELD, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

## **DESESPERANDO DE JUAN CARLOS MOISÉS**

### **La interrelación entre lo absurdo y lo grotesco**

Mauricio A. Tossi

#### **Introducción: objetivo y formulación del problema**

En el presente ensayo nos proponemos analizar distintos procedimientos estéticos en la dramaturgia de Juan Carlos Moisés, al reconocer reglas de juego propias del absurdo y del grotesco, dos lineamientos que conforman -entre otras tendencias artísticas- aspectos generales del atractivo mosaico poético sobre el cual dicho escritor forja su producción teatral. Con este trabajo, parcial y en proceso de desarrollo, no pretendemos enunciar conclusiones sobre la obra de Moisés, sino por el contrario, formular premisas conceptuales que operen como disparadores de nuevos problemas teóricos.

Nuestro análisis se organiza -siguiendo la metodología de García Barrientos (2003)- en tres ejes: estructura del texto y la ficción, dimensiones témporo-espaciales y personajes. Para lograr este fin, delimitamos un caso de estudio, la obra *Desesperando*, publicada por el Instituto Nacional del Teatro en el año 2008 y estrenada en la provincia de Chubut en 1997, por el grupo Los Comedidosmediantes, bajo la dirección del propio autor.

#### **Estructura del texto y la ficción**

Al igual que en otras creaciones dramáticas del autor -por ejemplo *El tragaluz* (1994)-, *Desesperando* presenta una estructura invariable en el nivel de la escritura, esto es: el texto está



organizado en seis secuencias escénicas cronológicas, numeradas, las que pueden caracterizarse de dos formas, por un lado, como cuadros por su relativa autonomía ficcional, por otro, como escenas de ruptura que permiten generar elipsis (por su capacidad de interrupción) o suspensiones (por permitir transiciones) en torno al desarrollo de la acción, es decir, en esta última forma, los cortes responden a motivaciones argumentales.

Mediante este esquema, la obra narra el conflicto de cuatro peones de circo abandonados en un territorio desolador por sus compañeros y empleadores. Poyo, Rima, Plum y Blum no conocen ni pueden deducir los motivos por los que los dejaron en aquel solitario paraje. De este modo, reconocemos -siguiendo el pensamiento wittgensteiniano- los primeros “aires de familia” con el teatro del absurdo, aludimos al “conflicto estático”, vale decir, un estado de detención de las fuerzas actanciales en el progreso lógico-racional de la situación dramática descrita. La acción que permite formalizar el conflicto estático es “esperar”, puntualmente, esperar que sus compañeros regresen. Así, evidenciamos una intertextualidad explícita con la estética de Samuel Beckett y su obra paradigmática: *Esperando a Godot*, no solo por la coincidencia dramática en hacer de la espera una metáfora de la desintegración y el sin-sentido contemporáneos, sino además, por el modo paródico expresado en el texto. Frente al estatismo de la situación, los protagonistas dicen:

RIMA: Bueno, siempre va a haber un pequeño error de cálculo. En eso hay que ser un poco testarudo.

BLUM: El tío Samuel hubiera preferido esperar. Siempre le daba resultado esa táctica. Cada vez que salía a caminar o a andar en bicicleta, se olvidaba adónde iba y se perdía, no sabía cómo volver a su casa. El tío Samuel ha estudiado muy bien las consecuencias del movimiento inútil. Si

nos quedamos acá, tarde o temprano alguien nos va a encontrar, o bien nosotros vamos a encontrar a alguien, sin el menor esfuerzo.  
PLUM: Nadie nos va a encontrar. Porque nadie se acuerda de nosotros. Porque ya no le importamos a nadie. (Moisés, 2008: 28)

La parodia de la “espera” beckettiana funciona también como un tópico que condensa tres momentos narrativos distintos: primero, el “anhelo” (expresado en la esperanza de que alguien llegará a buscarlos); segundo, el “propósito” (puesto en la acción de caminar y arrastrar los pesados baúles que los acompañan para llegar a algún sitio, como así también en los múltiples juegos circenses que ridículamente recrean) y, por último, el “fracaso” (al reconocer de un modo u otro que nadie los hallará ni tampoco encontrarán a alguien). En efecto, anhelo, propósito y fracaso son las secuencias estructurales del relato grotesco según David Viñas (1997) y que, en la obra de Moisés, están sintetizados en una “espera desesperada”, es decir, en las tensiones y distensiones que causan la postergación en la trama. Así, la ilusión de hallar o ser hallados opera como una máscara que les impide a los personajes afrontar su caída irremediable, un desenlace patético expresado en la imagen de los buitres que, desde el inicio de la obra, los asechan:

POYO: Miren. Los caranchos siguen ahí. ¿O son chimangos?  
BLUM: Caranchos o chimangos, para el caso da lo mismo.  
PLUM: Revolotean y esperan.  
BLUM: Saben muy bien cuando algo comienza a degradarse. Se acercan a lo que huele mal y no se van hasta dar con voracidad los últimos picotazos. (Moisés, 2008: 42)

En consecuencia, la espera se convierte en una utopía mutilada, grotesca por su sentimiento de frustración y absurda por ser una “pantomima sin sentido”. (Camus, 1982)

Asimismo, dentro de esta estructura textual y ficcional observamos otros procedimientos típicos de los textos absurdistas:

a) La circularidad en la acción, vale decir, el inicio y el final concuerdan para fortalecer los mencionados horizontes semánticos, convirtiendo a dichas acciones en ritos sin solución de continuidad.

b) La construcción de imágenes poéticas que otorgan primacía al significante y están sostenidas en incoherencias lingüísticas, por ejemplo: las distintas rimas que el personaje Rima elabora, como así también el juego de palabras planteado por los personajes Plum y Blum como una isotopía textual dentro de la lógica absurda:

BLUM: No te voy a abandonar nunca.

PLUM: Yo también.

BLUM: Se dice yo tampoco.

PLUM: Yo tampoco.

BLUM: Yo también. (Moisés, 2008: 42-43)

c) La formulación de una “tesis absurdista”, definida por Jorge Dubatti (1990: 119), como un punto intermedio entre una tesis realista-social y una tesis nihilista. Desde este punto de vista, Moisés despliega en esta y otras de sus obras el mismo recurso: incluir un paratexto preliminar -sin función didascálica- que opera, precisamente, como una predicación absurdista. En *Desesperando* señala:

En una época cualquiera, que es ayer y que es hoy, cuatro peones de un circo ambulante son abandonados en medio de la nada, olvidados, librados a su suerte, porque ya no son necesarios. Solo la risa podrá consolarlos un poco, pero la risa de sí mismos, la risa del patetismo y la angustia. La

esperanza de estos seres inermes se transformará en una espera desesperada, en una lucha inmóvil y ridícula, entre el presente que no tienen y el mañana que ansían. (Mosiés, 2008: 5)

Así, el dramaturgo asume como sujeto activo en la enunciación de la tesis absurdista, explicita el “fundamento de valor” (Dubatti, 2002) del texto y, a su vez, inscribe a su obra en la corriente del “absurdo satírico” (Pavis, 2002: 10), según las reinterpretaciones latinoamericana del mismo.

Para Howard Quackenbush los autores y directores de Latinoamérica no intentan reproducir o copiar -de manera pasiva- las obras de los absurdistas europeos, por el contrario, dice:

(...) lo absurdo (lo irracional, inhumano, sufrido, caótico, ininteligible) forma parte de la vida social diaria de una multiplicidad de gente en los países latinoamericanos. No es necesario que inventen irracionalismos porque muchos ya los experimentan regularmente en las instituciones e intercambios humanos de la vida cotidiana. En varios países de Latinoamérica el Teatro del Absurdo refleja la realidad de la existencia. (1987: 10)

Por lo tanto, la exposición de una tesis absurdista le permite al lector/espectador inferir o deducir contenidos históricos, políticos o sociales próximos a su mundo, vale decir, las construcciones estéticas de los latinoamericanos se alejan del modelo nihilista por su capacidad de referencialidad, en otros términos, es lo que Dubatti llama un “absurdo situado” (1990: 121) por sus anclajes culturales.

Asimismo, esta predicación de Moisés sobre seres innecesarios y abandonados nos permite avanzar en la interrelación entre lo absurdo y lo grotesco, puesto que construye una doble imagen poética: por un lado, el espacio-nada como referente directo de la

estética absurda, por el otro, la de una risa inútil y angustiada, aquí entendida -siguiendo a Osvaldo Pellettieri en sus estudios sobre el grotesco y el neosainete- como una “caricatura patética”. (2008: 178)

Esta doble configuración poética puede analizarse mediante el estudio de las dimensiones témporo-espaciales y de los personajes.

### **El tiempo-espacio o el reconocimiento de la nada**

Moisés elabora un cronotopo específico para el desarrollo de la acción, esto es, una figura simbólica tan concreta como indeterminada, tan distante como reconocible. Viento, desierto, cerros, caranchos, estepa, frío y nieve entre otras cualidades nos remiten -tangencialmente- al universo patagónico, aunque en ningún momento es explicitado como tal. En ese tiempo sin tiempo -dice Moisés: “en una época cualquiera, que es ayer y que es hoy”- y en un espacio tan desolador y marginal, el tópico central es “la nada”, otra interdiscursividad con la estética absurda y existencial. Recordemos que para Albert Camus los signos de la sensibilidad aburrida son, en primer lugar, la “nada”, una respuesta que, si es sincera “describe ese singular estado del alma en el cual el vacío se hace elocuente” (1982: 22); luego, el “tiempo”, dado que el hombre se sitúa frente a este y reconoce en él a su peor enemigo, dice: “El mañana anhelaba el mañana, cuando todo él debía rechazarlo. Esta rebelión de la carne es lo absurdo” (1982: 24). Otros signos son la “náusea” y la “extranjería”, a los que Camus describe diciendo:

Este malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, esta caída incalculable ante la imagen de lo que somos, esta “náusea”, como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo. El extraño que, en ciertos segundos, viene a nuestro encuentro en un espejo; el hermano familiar y, no obstante, inquietante que volvemos a encontrar en nuestras fotografías, son también lo absurdo. (1982: 25)

Ante este estado del hombre, la razón es impotente, y lo absurdo emerge de la puja entre el grito humano y el silencio insensato del mundo. Estas intelecciones son las que atraviesan la dramaturgia de Juan Carlos Moisés, explicitadas en el caso que estudiamos.

En consecuencia, “la nada” es el fundamento filosófico y dramático para el conflicto estático antes expuesto. Cada una de las seis secuencias escénicas del relato reproduce en términos temporales y espaciales el esquema anhelo, propósito y frustración, el que a su vez se desarrolla de manera paulatina mediante interrogantes existenciales, a saber:

Secuencia nº 1: Interrogante: ¿qué hay detrás del cielo? Acción: caminar y esperar. Respuesta: la nada.

Secuencia nº 2: Interrogante: ¿qué hay detrás de las estrellas? Acción: caminar y esperar. Respuesta: “nada nuevo”. (Moisés, 2008: 9)

Secuencia nº 3: Interrogante: ¿qué hay detrás de las nieves? Acción: caminar y esperar. Respuesta: la nada.

Este esquema se repite considerando distintos ámbitos espaciales hasta llegar al final de la obra, en el que se han agotado las posibilidades geográficas y lo único perceptible son ellos mismos, entonces podríamos decir: ¿qué hay detrás de sí mismos? De este

modo, los interrogantes implican un camino hacia ese espejo extraño y absurdo del que habla Camus, pues, como expone Moisés en su ensayo *El arte en las márgenes: centro y periferia*: “Suele pensarse que en la periferia no pasa nada, pero eso que pasa, la nada, también es materialidad expresiva” (2007b: 12) y, por ende, materialidad discursiva y promotora de identidades. En este sentido, y reconociendo en él la influencia beckettiana, el dramaturgo agrega: “Ya no hay búsqueda sino en el lenguaje, con el lenguaje. Somos lengua que busca significado. Estamos parados sobre las palabras. Las palabras son nuestro territorio, nuestro centro y nuestra periferia, dos caras de la misma moneda”. (2007b: 13)

En consecuencia, el tiempo-espacio planteado por Moisés en *Desesperando* es una construcción discursiva que hace de “la nada” su materialidad expresiva, al develar el desasosiego que viven los personajes ante la humillación, el rechazo y la desidia. Vale decir, se externaliza la angustia de estos individuos en aquel vacío indeterminado.

### **Los personajes-máscaras**

El universo del lenguaje, expresado en las metáforas espaciales y temporales del vacío, se concreta además en el cariz grotesco de los personajes, a los que anteriormente definimos como “caricaturas patéticas”. Esta cualidad se evidencia en diferentes aspectos, por ejemplo: Poyo, Rima, Blum y Plum no son payasos ni artistas de un circo, son los peones del mismo, ubicándolos en un estamento degradado respecto de sus posibilidades creativas. Sin embargo, durante mucho tiempo han estudiado en detalle el arte del clown, del trapecista, entre otros. Su legado ha sido la risa, aunque

no pueden reproducirla, cayendo en juegos sin sentido, vacíos de humor, mascaradas inútiles que los infaman aún más. Así, lo patético se instaure deformando lo real y fusionando lo trágico con lo cómico. La puja grotesca entre ser y parecer, entre mueca y rostro se impone como desgarramiento interno, acentuados en lo sombrío del espacio y en la soledad que los atraviesa.

Esta caricaturización se observa además en los nombres propios de los personajes: Poyo, Rima, Blum y Plum, los cuatro son simples onomatopeyas, artificios del lenguaje que intentan una y otra vez fabricar humor, convirtiéndose en símiles ridículos de los grandes cómicos o artistas de circo. En la repetición de cada juego o palabra los personajes buscan sobrevivir; agregan recuerdos, historias e imágenes en vano, pues, nada quedará, los hambrientos caranchos -al igual que ellos- también “esperan”.

## **Ideas finales**

Hasta aquí hemos expuesto algunas ideas, parciales e inconclusas, sobre los lineamientos estéticos en la dramaturgia de Juan Carlos Moisés, haciendo foco en la interrelación entre procedimientos del absurdo y del grotesco evidenciados en la obra *Desesperando*. Creemos que dicha articulación puede contribuir en el análisis general de la poética de Moisés, al problematizar los modos de apropiación e intertextualidad con recursos beckettianos, especialmente, al inscribir al creador que estudiamos en las lógicas de una escena latinoamericana que hace de lo absurdo/grotesco una predicación socio-cultural, discursiva y contemporánea, y con esto, logra debatir sobre las ideas de marginalidad, vacío e identidad.



## BIBLIOGRAFÍA

- CAMUS, Albert (1982). *El mito de Sísifo*. Losada: Buenos Aires.
- DUBATTI, Jorge (1990). “El teatro del absurdo en Latinoamérica”. *Revista Espacio de crítica e investigación teatral*, Nro. 8. Buenos Aires: Espacio.
- (2002). *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires: Atuel.
- ESSLIM, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix barral.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- MARGARIT, Lucas (2003). *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel/La avispa.
- MOISÉS, Juan Carlos (2008). *Desesperando*. Buenos Aires: Inteatro.
- (2007a). “El tragaluz”. *Dramaturgos de la Patagonia Argentina*. Buenos Aires: Argentores.
- (2007b). “El arte en las márgenes: centro y periferia”. *Revista Camarote*, Nro. 12, Viedma.
- PAVIS, Patrice (2002). *Diccionario de teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- QUACKENBUSH, Howard (1987). “Una introducción al teatro del absurdo hispanoamericano”. *Teatro del absurdo hispanoamericano. Antología anotada*. México: Patria.
- TRASTOY, Beatriz (1987). “Nueva tendencias en la escena argentina: el neogrotesco”. *Espacio de crítica e investigación teatral*, Nro. 3. Buenos Aires: Espacio.
- VIÑAS, David (1997). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.

## PALABRA POÉTICA Y DENUNCIA

### *Voto y madrugó* de Alejandro Finzi

Patricia M. Vaianella

A Marta Lena Paz  
A Nora Dávila  
*In memoriam*

Jeremías- (...) el pan no se amasa con promesa, se amasa con derecho. Además, ahora que la ley enviudó, no por vieja sino por crimen, ahí están los charlatanes buscando casamiento. Sólo que el derecho no es una palabra, es pelea. (*Voto y madrugó*: 62)

Magallanes- Y pasé completamente desapercibido. Fijate cómo estarían los políticos de entretenidos, distribuyéndose favores y prometiéndose cargos a último momento, que ni me vieron pasar. (*Voto y madrugó*: 73)

#### Para comenzar

La producción teatral<sup>1</sup> de Alejandro Finzi, autor nacido en Buenos Aires y que reside en la capital de la provincia de Neuquén desde 1984, se erige -en nuestra opinión- como un hito fundacional de las literaturas argentina, latinoamericana y universal. Respaldan esta premisa las publicaciones, traducciones y representaciones teatrales en diversos lugares del mundo. También, las distinciones que ha merecido: en 2007 el Festival de Biarritz en el espacio de “Cine y cultura latinoamericanas” dedicó su sección “teatro” a la obra integral del autor argentino y en este año, el Instituto Nacional de Teatro le otorgó “la distinción a la trayectoria patagónica por su contribución al teatro nacional”.

*Voto y madrugó*, escrita en el año 2000 y publicada por primera vez en 2007, se constituye en una pieza singular porque -

desde la teatralidad y el humor- conlleva una significación doble y profunda hacia quienes vivimos en sociedades injustas en las que el poder avasalla a todos sus habitantes, sobre todo, a los más pobres y desprotegidos: vale la pena luchar por los ideales y únicamente el amor hace posible la construcción de una nueva “mirada” de la realidad. Para ello, nuestro autor nos presenta -en una zona de las afueras de una ciudad- a dos pegadores de carteles, Jeremías y Crescencio, acompañados por seres extraordinarios -Blake y Magallanes- y por representaciones del sol y de la luna, cuyas imágenes pintadas nos recuerdan a los relatos infantiles que conocimos en nuestra niñez. En ese ámbito -cercano a la contienda electoral-, lleno de sombras, de sonidos y de silencios, conocemos como lectores y espectadores, acciones disparatadas que nos transmiten vivencias sencillas pero esenciales. Además, reconocemos un singular empleo de las didascalias -en las que muchas veces “se escurre” el mismo Finzi- así como también el uso del lenguaje de la oralidad que se entreteje en el discurso poético.

El ataque al poder político injusto, a las votaciones fraudulentas y a la extorsión desmedida para quienes no comparten la ideología del poder de turno se constituye como un eje central de la obra. El mismo Finzi<sup>2</sup> expresa: “*Voto y madrugada* es, también la historia de una estafa, la de los políticos”. Pero también, como decíamos en palabras precedentes -cito textual de la misma fuente-: “... es, por eso, un homenaje a la ingenuidad y a la ilusión de todo un país, el nuestro”.

Según lo expuesto, nos proponemos profundizar en el estudio del:

- sentido del mundo representado;
- análisis de la construcción dramática y de los recursos escénicos;
- lenguaje.

## Sentido del mundo representado

### Jeremías

Con su presencia comienza la obra frente a un paredón vacío, sin carteles y pegatinas. Trae al sol sujeto con una cadena desde Río Gallegos. “Una bala de goma” ha agujereado la cabeza del “astro”. Junto con Crescencio lo curan. Rechaza el ambiente electoral en el que la trampa, la mentira, el fraude, la injusticia ahogan los derechos individuales y desconocen la existencia del hambre y de la falta de trabajo:

-Aquí tiene la bala anónima. Mírela bien. Otros la llaman bala de goma.

-No, Crescencio, No hay balas anónimas. Todas tienen nombre y apellido, dirección y remitente, porque el destinatario siempre es el hambre, la necesidad... (...)

-...y las libreta de desocupado. Lo que no es anónimo es esa porción de sogas que los pescadores en la Patagonia les dan a sus criaturas: la pasan por rebozador medio de harina de coirón, medio concha molida. Y no es anónimo porque tampoco alcanza. (31-32)<sup>3</sup>

Diseña con su compañero “una pira”, formada por papeles-boletas y parte del aceite empetrolado que trae del sur con el fin de destruirlas. Como el personaje de Martín en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato y Adán en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal

decide -con Crescencio -mujer- ir al sur, Ushuaia, con el fin de “airearse” del clima de opresión que los invade en la gran ciudad.

## **Crescencio**

Pelea por el paredón vacío y limpio. Trae a la luna desde el Amazonas. La afirma con un ladrillo o con un trozo de madera. Enfermero, meteorólogo. Cuida el engrudo que le queda como un tesoro, pero, finalmente lo comparte con Jeremías. Define de modo singular la “amnesia” que aparece en la sociedad: “Amnesia es lo que abunda: de la local, de la general, de la cómplice” (49), “de la involuntaria”. (50)

## **La pulga andaluza, Magallanes**

Vive en el morral de Jeremías en una cajita. Sobrevive a un naufragio y por casualidad se encuentra con Jeremías en Río Negro. Allí consigue un puesto en la compañía de Daniel Vitulich, actor a quien el autor le dedica la obra. Desde la ficción, ha conocido a un escorpión, llamado Andrei, que aparece en la pieza *Chaneton* de nuestro autor. En *Voto y madrugó* se lo describe de este modo: “... supe que el bicho se quedó en una barda al lado del Limay para investigar la muerte de un periodista”. (38)

## **Blake, un bicho de dos cabezas<sup>4</sup>**

A lo largo de la obra *Crescencio* lo transporta en un carrito. Al comienzo del encuentro con Jeremías, no permite que este se acerque porque no se conocen. Poco a poco la situación se modifica.

Cuando nace su tercera cabeza asistimos a una situación semejante a la de un parto: lo socorren los pegadores de carteles en funciones de médico y enfermero.

## Los políticos

Desde las “Indicaciones para una puesta en escena”, cuando se describen los carteles que llevan los protagonistas, el de Crescencio expresa con letras mayúsculas: “VOTE A CARLOS TRANZA”. Si bien el vocablo original en México se escribe con “s” y aquí aparece escrito con “z”, el significado que nos brinda el Diccionario de la Real Academia Española es “tramposo/trampa”<sup>5</sup>. Esta connotación se profundiza a medida que dialogan los personajes. Citamos algunos ejemplos significativos:

- en las recién mencionadas “Indicaciones para una puesta en escena”: “Aquello que prometen los carteles es, desde hace mucho, siempre lo mismo...”.
- Crescencio le dice a Blake: “Con un peso y medio que pagan, capaz que para tu bufandita me alcanza”.
- Jeremías describe a quienes atacan a los que no quieren pactar con la clase dirigente: “¡Criminales, vendidos, entregadores! ¡Están cargando contra los que se niegan a vender su voto!; (...) Éste es un campo de asesinato, campo electoral,...”.
- El mismo Jeremías, más adelante, brinda su idea de rechazo a causa del fraude: “¿Los vio?: eran los políticos, a los gritos, queriendo repartir documentos de identidad en las puertas del cementerio. Hoy es el día de los comicios, sí”.

## **Análisis de la construcción dramática**

*Voto y madrugada* posee una estructura lineal ya que los protagonistas actúan en el escenario con un paredón de fondo. Allí comparten sus preocupaciones, sus angustias y sus inquietudes para vencer a quienes ejercen la política de modo ilegal.

Cuando Jeremías y Crescencio desaparecen de la escena porque decidieron unir sus soledades e ir al sur austral, la obra culmina con un diálogo entre Magallanes y Blake. En realidad, Magallanes es quien interpreta los susurros de su interlocutor: frente a la injusticia provocada por la indiferencia de los políticos, deciden seguir a sus compañeros de ruta y continuar la labor de quienes los precedieron, Magallanes y Solís. De este modo, cierra esta didascalía la pieza: “Blake y Magallanes, en su tablita, se acercan al barquito, porque la navegación, viento en popa, será larga, y la aventura marinera, para todos, recién comienza”.

## **Recursos escénicos**

Como siempre sucede en las obras de Finzi en “Indicaciones para una puesta en escena” expresa: “Debe prestarse particular atención a los decorados sonoros propuestos a lo largo de la obra”. Sí, porque los sonidos constituyen un elemento constitutivo esencial hasta tal punto que podríamos afirmar que “el ámbito auditivo” conforma un personaje más dentro de la acción dramática. Descubrimos:

- a.- sonidos: de sirenas,
- b.- ruidos: balaceras, disparos, metrallass, gritos, vozarrones, (ruidos) de megáfonos y camiones. Merece transcribirse una de las dos

didascalias en las que descubrimos la mezcla o hibridez de los sonidos. Se relacionan con el momento de la operación de Blake: “Se oye la balacera, entre jingles políticos, discursos, aplausos, vivas, bombos, bombas de estruendo, órdenes, contraórdenes, voces de alto y clamor de justicia (...)”.

c.- silencios: como el de Crescencio ensimismado, el provocado por la veda política y el del final que deviene después de la explosión que pergeñaron en sus mentes Jeremías y Crescencio para destruir al mundo electoral pero que ejecutó Magallanes.

## Lenguaje

Compartimos con Rosina Rodríguez de Bonet, que prologa *La leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón. Benigar*, sus conceptos cuando se refiere a que todo el teatro finziano se impregna de una poesía que conmueve y emociona tanto en la contemplación de la escena como en la lectura<sup>6</sup>.

Podría decirse que en esta pieza -en particular- el lenguaje poético-metafórico (“la luna guarda promesas de enamorados”), (“él quiere poner el pecho, abierto cada mañana, pero no para trabajar de colador”) se entremezcla con el coloquial-cotidiano (“Venga con la mamá”), (“Bajá de una vez”). También, en este entretejido teatral conviven poemas (“En mí puedes imitar ese tiempo del año en que no existen hojas, o algunas amarillas penden de aquellas ramas, que el viento agita, coros en ruinas donde, ha poco, cantaron dulces pájaros”), el comienzo de la canción creada por la escritora mexicana Consuelo Velázquez en 1940 (“bésame, bésame mucho, como si fuera esta noche la última vez”) y lo que en las indicaciones escénicas aparecen como versos pero que en realidad forman parte



del *Manifiesto comunista* de Karl Marx (1848) (“...para centralizar todos los instrumentos/De producción en manos del Estado./Es decir de los obreros organizados en clase/dominante)<sup>7</sup>. Debemos agregar, asimismo, que el lenguaje se ve enriquecido por vocablos que provienen de distintas disciplinas, Biología, Medicina, Geografía, Meteorología.

La presencia-cómplice del autor en las didascalias provoca en el lector una reacción risueña, paralela a la que imaginamos cuando vemos a los personajes de esta obra en escena: ante la pelea “a cartelazos” de Jeremías y Crescencio, el autor expresa:

¿Qué necesidad hay de que la gente se grite de esa manera?: Parece que necesidad hay, porque Crescencio y Jeremías se treznan, a cartelazo limpio y a brochazo - no tan limpio, en una guerra sin cuartel: se dan sin asco pero con engrudo.

## Conclusiones

Para Finzi “el teatro (...) es la forma que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma”. También, “la resistencia íntima a develar la verdad, aquello que exhibe un espectáculo que se proyecta como objeto artístico”<sup>8</sup>. Ambas definiciones nos ayudan a desentrañar el entretejido conceptual a partir del cual *Voto y madrugó* se constituye como un grito de esperanza en medio de una sociedad en la que la verdad y los hechos responsables de la clase dirigente, política, no se muestran como un modelo a seguir. Esta obra, escrita en el 2000, se manifiesta como una voz profética, anticipatoria, de los hechos ocurridos en nuestro país en los años siguientes. Aún no los hemos superado. Y se siguen repitiendo.

Los personajes -Jeremías, cuya etimología nos remite a “el elevado”<sup>9</sup>; Crescencio, cuyo origen nos permite pensar en “el que crece”<sup>10</sup>; Ana Clara, la maestra que enseñó a Jeremías a leer y escribir; Ana, “compasión o Dios se ha compadecido”<sup>11</sup>; Clara, “ilustre, de sentimientos puros y limpios”<sup>12</sup>- se manifiestan en el receptor como una “brisa suave que reconforta” en medio de los que ejercen el poder con atropello, silencio, violencia y destrucción.

Las figuras del sol y de la luna así como Blake y Magallanes<sup>13</sup> complementan a los anteriores. Brindan un oxígeno “sanador” -desde lo lúdico- a las situaciones-“límite” planteadas en una sociedad enferma cuyos políticos se muestran como “ovejas” cuando en realidad se aprovechan de las situaciones como “lobos depredadores”.

Complementan lo esbozado el uso privilegiado del espacio sonoro múltiple -sonidos, ruidos, silencios- así como también la presencia diversa del lenguaje -metafórico, de la oralidad, transcripción de poemas, el comienzo de una canción y de fragmentos de la obra de Marx-.

Como síntesis, culminamos nuestro aporte con palabras del mismo Alejandro Finzi: “*Voto y madrugada* es para quienes integramos este grupo, el recuerdo de Daniel Vitulich y la certeza de que la ilusión y el sueño, como un río, nos sigue juntando”.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Merecen mencionarse entre su producción: *Viejos hospitales*, Barcelona 1922, *Molino rojo o un camino ancho y desierto*. Aguirre, *el Marañón o La Leyenda de El Dorado*. *Camino de cornisa*. Martín Bresler. *Benigar*. *Chaneton*. *Bairoletto y Germinal*. *La piel o La vía alterna del complemento*. *El secreto de la Isla Huemul*. *Patagonia corral de estrellas o el último vuelo de Saint Exupéry*. *La isla del fin del siglo*. Mazzochi. *Sueño, Carmelinda*. *Primavera, 1928...*

<sup>2</sup> Finzi, Alejandro (2007). “Acerca de voto y madrugada”. *Voto y madrugada*. *Teatro 2000*. Neuquén: El fracaso, p. 14-15.

---

<sup>3</sup> Finzi, Alejandro (2007). *Op. cit.* Todas las citas en bastardilla corresponden a esta edición.

<sup>4</sup> Blake en el transcurso de la obra genera otra cabeza.

<sup>5</sup> DRAE. *Microsoft@ EncartaR 2009 1993-2008* Microsoft Corporation.

<sup>6</sup> Rodríguez de Bonet, 1994: 5-6.

<sup>7</sup> Respetamos la escritura de la obra.

<sup>8</sup> Finzi, Alejandro (2008). *Dramaturgia del personaje e Historia: entre la escritura documental y la escritura ficcional*. Neuquén. Sin indicación bibliográfica por el momento.

<sup>9</sup>.Recuperado de <http://www.misabueso.com/nombres/nombre.php?submit=submit&nombre=jerem%C3%ADas>. Consultado (en Red): agosto 1 del 2010.

<sup>10</sup> Recuperado de [http://www.misabueso.com/nombres/nombre\\_crescencio.html](http://www.misabueso.com/nombres/nombre_crescencio.html). Consultado (en Red): 1º de agosto del 2010.

<sup>11</sup> Recuperado de [http://www.misabueso.com/nombres/nombre\\_ana.html](http://www.misabueso.com/nombres/nombre_ana.html). Consultado (en Red): 1º de agosto del 2010.

<sup>12</sup> Recuperado de [http://www.misabueso.com/nombres/nombre\\_clara.html](http://www.misabueso.com/nombres/nombre_clara.html). Consultado (en Red) 1º de agosto del 2010.

<sup>13</sup> En “Indicaciones para un puesta en escena” Finzi expresa con respecto a los personajes: “La inmovilidad de Blake es absoluta”.

- A Magallanes, claro está, no se la ve, pero escucharla, se la escucha muy bien.

- En la Tate Gallery de Londres se encuentra el único retrato existente de Blake. Lleva por título *El Cancerbero* y es obra de William Blake.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de consulta general

BUSTOS FERNÁNDEZ, María Amelia (Comp.), (1996). *La literatura en la Patagonia norte*. Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.

TAHAN, Halima (Ed.), (2000). *Escenas interiores*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

VIDELA de RIVERO, Gloria y CASTELLINO, Marta Elena (Ed.), (2004). *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.

V.V.A.A. (2007). *Dramaturgos de la Patagonia argentina*. Buenos Aires: Argentores.

---

V.V.A.A. (2004). *Didáctica del teatro 2*. Mendoza: Instituto Nacional del Teatro-Facultad de Artes y diseño del espectáculo, Universidad Nacional de Cuyo.

**Bibliografía consultada en Internet:**

DRAE. *Microsoft@ EncartaR 2009 1993-2008* Microsoft Corporation.

<http://www.misabueso.com/nombres/nombre.php?submit=submit&nombre=jerem%C3%ADas>. Consultado (en Red): agosto 1 del 2010.

[http://www.misabueso.com/nombres/nombre\\_crescencio.ht](http://www.misabueso.com/nombres/nombre_crescencio.ht).

Consultado (en Red): 1° de agosto del 2010.

[http://www.misabueso.com/nombres/nombre\\_ana.html](http://www.misabueso.com/nombres/nombre_ana.html). Consultado (en Red): 1° de agosto del 2010.

[http://www.misabueso.com/nombres/nombre\\_clara.html](http://www.misabueso.com/nombres/nombre_clara.html).

Consultado (en Red) 1° de agosto del 2010.

**Obras del autor**

FINZI, Alejandro (2009). *Tablón de estrellas. Camino de cornisa. Primavera 1928. Leyenda de El Dorado o Aguirre el Marañón. Voto y madrugada*. (Prólogo de Denise Delprat. Estudio crítico a cargo de José Luis Caputo, con un texto de Jorge Dubatti). Buenos Aires: Colihue.

----- (2007). *Voto y madrugada. Teatro 2000*. Neuquén: El fracaso.

----- (2005). *Patagonia, corral de estrellas*. (Ciclo de obras de teatro patagónico). Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.

----- (2003). *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

---

----- (1994). *Leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón*. Benigar. Neuquén: Fondo Editorial Neuquino.

**Otros acerca del autor y del autor, con una publicación del diario Río Negro**

FINZI, Alejandro (2008). *Dramaturgia del personaje e Historia: entre la escritura documental y la escritura ficcional*. Neuquén. Sin indicación bibliográfica por el momento.

RODRÍGUEZ DE BONET, Rosina (1994). "Prólogo". FINZI, Alejandro: *Leyenda de El Dorado o Aguirre, el Marañón*. Neuquén: Fondo Editorial Neuquino, p. 5-6.

ROUILLET, Eduardo. *Muchas miradas de un mismo drama*. [Http.www.rionegro.com.ar/diario/2009/03/31123468017174.php](http://www.rionegro.com.ar/diario/2009/03/31123468017174.php).

## TÍTERES EN DRAMATURGIAS

### Voces de Atacados

Alba Burgos

#### **Datos biográficos, relatos de experiencias dramáticas, entrevistas al grupo Atacados por el Arte**

Este elenco de actores titiriteros tiene una formación y experiencia muy amplia y variada teniendo en cuenta que todos han atravesado el teatro de actores, el teatro musical, el teatro de calle, el canto, la música y la plástica, a la par que han recibido premios, reconocimientos y menciones por su trabajo artístico nacional y también en el exterior del país.

Para su presentación en las II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia: Neuquén (En homenaje a Luis Alberto “Kique” Sánchez Vera) 2010 creímos necesario el relato de datos biográficos y artísticos de los integrantes del grupo sumándonos al reconocimiento y homenaje al titiritero “Kique” Sánchez Vera<sup>1</sup>.

Desde 1998 el grupo decidió sumar esfuerzos en la realización de espectáculos para todas las edades. Coincidieron en las técnicas en las que la presencia del actor titiritero/a enfatiza la expresividad del personaje títere<sup>2</sup> otorgándole gran intensidad dramática a las interpretaciones. La compañía Atacados (...) tiene como sede el Alto Valle de Río Negro y Neuquén y sus integrantes desempeñan intensa labor docente en diferentes instituciones: Escuela Superior de Bellas Artes, Escuela Provincial de Títeres Alicia de Murphy, ambas en Neuquén y La Caja Mágica en Cipolletti, Río Negro.

## Integrantes de Atacados por el Arte

### Dardo Sánchez

Radicado en Neuquén desde hace treinta años aproximadamente, nació en Puán, provincia de Buenos Aires. Es profesor de Arte Dramático y Actor titiritero. Hace más de veintisiete años que trabaja en la Escuela provincial de Títeres del Neuquén en su elenco permanente del que en este momento es su director aunque también participa como actor y como docente en diferentes cátedras y talleres. Junto a Jorge Onofri, Lili Godoy y Silvina Vega crean en 1999 la Compañía Atacados (...) y con la obra *Podés silbar?* asiste a festivales y giras internacionales en Argentina, Brasil, México y España. Ya en el año 2003 fue distinguido como mejor titiritero con el premio Ariel Bufano, aunque siguieron otros reconocimientos de la mano de *La niña invisible*, obra que hasta el momento hace giras por todo el país.

### Silvina Vega

Actriz titiritera argentina y profesora de teatro de títeres. Es integrante del elenco estable de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén y del elenco independiente Atacados por el Arte. Ha participado en numerosas obras, entre ellas *Albatri*, ópera de calle ganadora del premio Antorchas en los roles de titiritera y cantante, *Kitsch Machine*, *Locro Concert*, *Café Negro*, *Heridas del Corazón* (1995 a 1998) como actriz titiritera. Fue la creadora y realizadora plástica de la escenografía y títeres de la multipremiada en Argentina, *Podés silbar?* (1999), cuyo elenco, Atacados por el Arte,

participó de festivales internacionales en Argentina, Brasil, México y España. En el 2001/2002 fue la responsable de la idea y realización de títeres y vestuario de *Esas eran hadas*, obra en la que además participó en el rol de actriz y fue premiada en los festivales provincial y patagónico de Teatro como Mejor Espectáculo. Con *Un amor de ratón* (2002/2003) en la que nuevamente estuvo a cargo de títeres, escenografía y actuación, logró por tercer año consecutivo la distinción de Mejor Espectáculo en la provincia de Neuquén. Paralelamente, Silvina es profesora de Títeres para Adultos en la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén. A fines de 2003 la Fundación Antorchas le otorga por concurso y selección de proyectos, una “Beca en Artes para perfeccionamiento en el extranjero”, que desarrolla durante todo el 2004 y 2005 en el prestigioso Marionetteatern del Stadsteatern de Estocolmo, Suecia, donde participa como creadora y realizadora plástica de tres puestas en escena: *Therese Raquin*, *Kan du vissla Johanna* y *Paradise ice*. Estando en ese país recibe el premio “Ariel Bufano” otorgado por el maestro Michael Meschke. Paralelamente se desempeña como asistente de uno de los más grandes constructores de títeres de Suecia y Europa, Arne Högsander con quien realiza los títeres para *Hjälten* puesta en el Stadsteatern de Estocolmo y *Souls of Naples* dirigida por Roman Paska en Nueva York.

### **Liliana Godoy**

Nació en Buenos Aires en el año 1957. Desde 1978 comenzó su carrera artística como actriz en el teatro independiente. En 1980 se radica en la ciudad de Neuquén y se recibe de profesora y actriz titiritera en la Escuela Provincial de Títeres.



Desde el año 1983 se desempeña como docente teniendo a su cargo las cátedras de Expresión Dramática y Expresión Plástica con orientación Títeres. También desarrolla actividades como directora en el Elenco Experimental y como jefa del Departamento Pedagógico de la Escuela Provincial de Títeres.

A lo largo de su carrera, dicta diversos cursos de capacitación, además de coordinar talleres municipales en barrios, unidades de detención y diferentes organizaciones intermedias.

En el año 1999 funda, junto a Jorge Onofri, Dardo Sánchez y Silvina Vega, la Compañía Atacados por el Arte, participando como Asistente de Dirección en la multipremiada obra *Podés silbar?* Con este trabajo asiste a festivales y giras nacionales e internacionales en Argentina, Brasil, México y España.

Desde el año 2000 integra el Elenco Estable de la Escuela Provincial de Títeres en el que participa como actriz titiritera en obras como: *El niño y la estrella*, *La maestra*, *Quimera*, *Esas eran hadas* (premiada como mejor espectáculo en el Festival Provincial y Regional de Teatro 2001) y -junto a Jorge Onofri- como coautora y directora de *Un amor de ratón*, obra premiada como mejor espectáculo en el Festival Provincial de Teatro 2003.

Además participó como actriz invitada en el espectáculo *Café Patagonia* (2004) con dirección de Fernando Aragón y Jorge Onofri en el que también dirigió uno de los monólogos. En 2010 estrena con dirección de Silvina Vega, *Pequeñas delicias*.

## Jorge Onofri

Actor, titiritero y docente. Participó en treinta y dos producciones teatrales locales entre los años 1973 y 1988, año en que se traslada a Suecia donde forma parte del Marionetteatern. En aquel país realiza cursos con Michael Meschke, Nicolescu, Jurkowsky, Paska y Brogui; interviene como actor en una docena de puestas y como director de *El payaso y el pan*, *Monigote*, *Lost in the Trashcan* y *Mitt Och Ditt*. Su trabajo como actor titiritero en *Sonata de espectros*, puesta de Roman Paska de la pieza de August Strindberg, le hace merecedor del primer premio de la Bienal de Teatro Sueco en 1993 y al premio a la excelencia Teatral otorgado por la Asociación de Críticos de Nueva York en 1994. Ha asistido a festivales y encuentros en los continentes americano, europeo y asiático. Entre 1993 y 1998 fue responsable del Departamento de investigación y extensión de la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén (Argentina), donde hasta el 2004 dirige al elenco de titiriteros y desarrolla una intensa labor docente y artística en el país y en el extranjero. Forma parte de la compañía El Periférico de Objetos, como actor invitado en las giras internacionales que realizan por todo el mundo entre 1998 y 2002 con las obras *Zoedipous* y *Máquina Hamlet*. Crea la compañía Atacados por el Arte en 1998 y dirige la obra *Podés silbar?*, ganadora de innumerables premios en Argentina y España. En el mes de abril de 2007 se presentan juntos la compañía La PatAAgónica y Atacados (...) en el IV Festival Nacional de Humor de Zapala y en el Festival de Teatro de Rafaela (Santa Fe) del mismo año, con la obra *Verona*.

Entre 2003 y 2005 es Coordinador del Área Arte Dramático y Literatura de la Dirección General de Cultura de la Municipalidad de Cipolletti y actualmente es Coordinador de La Caja Mágica, primera sala de teatro independiente en Cipolletti.

### **Algunos procedimientos dramáticos en las obras de Jorge Onofri realizadas por Atacados (...)<sup>3</sup>**

La formación en lo que Onofri llama “páramo artístico”, dadas las condiciones culturales de la región, comenzó en la escuela secundaria Manuel Belgrano donde tenían un taller de teatro con Omar Fosatti (actualmente en Viedma) al que vinieron, traídos por el maestro y la directora de la escuela: Onofre Lovero, Virginia Lago, Víctor Bruno, Víctor Hugo Vieyra, el maestro Francisco Javier y Saulo Benavente. El taller duró cinco años y se hacía en la biblioteca de la escuela. En paralelo formaron un grupo de títeres, Ayelén, en la misma ciudad de Cipolletti, haciendo giras, funciones en discotecas, clases públicas, espectáculos con intervenciones en Regina, Roca, Catriel y Neuquén, en escuelas de frontera. Al terminar el taller, Onofri sigue con Fosatti. Luego crea el grupo El Pequeño Molino, saliendo de gira por Sudamérica en el ´76: Perú, Brasil. Vuelve a Cipolletti aunque muy pronto se va a estudiar a Buenos Aires con Sara Bianchi, Alberto Saba, entre otros. En ese período realizó diversas puestas de creación propia pero las obras “no fueron escritas”. El actor recuerda que en esa época no se le daba importancia a lo escrito, al texto, no se hablaba de dramaturgia como hoy sino de realizar una “obrita”. De esta manera considera que no hay texto final en *Podés silbar?* y *La niña invisible*. La primera fue la adaptación de un cuento del autor sueco Ulf Stara, una versión libre

en la que la dramatización se fue armando, el texto fue saliendo de las acciones que surgen en la escena, no tomó “las palabras de los actores”. Hizo una escritura de las acciones que se fueron ajustando en las siguientes treinta funciones. Es por eso que no habla de una obra terminada<sup>4</sup>.

*La niña invisible* es un espectáculo de títeres y actores, teatro negro y manipulación directa en la que el tema es el amor y lo que ocurre cuando este no está:

El desamor hace invisibles a las personas; el maltrato las empuja a querer no ser vistas. El amor de los otros es lo que contribuye a que podamos construir una identidad sana y visible socialmente. En este caso, una niña, su desaparición y el encuentro con una nueva familia -muy especial- que con su ternura y cuidados la volverá visible otra vez. (Lilí Godoy)

Su última obra *No quiero morir desnudo*<sup>5</sup> surge de cuestiones personales, de una reflexión sobre la larga vida y el final, la sensación de desolación de la existencia humana en la vejez que “no es vista como un lugar de sabiduría en esta sociedad capitalista”. Cuando estaba en Catamarca realizando un taller de títeres, sacó textos de esta obra que estaba en construcción. Pero encontró en un paseo treinta camas, restos de un hospital y albergue infantil. Realizó una performance con los retazos de textos más los prototipos de muñecos sin terminar. Los participantes del taller y público le dieron “el empujón para terminar de escribirla”. Ahora está en proceso de producción y ensayo con el resto del grupo mientras Silvina Vega se ocupa de los muñecos.

Jorge Onofri dice que le cuesta hacer teatro de divertimento, necesita tener una motivación fuerte y genuina y con una vinculación personal que le provoque el deseo de escribir. Sin embargo habla de

otro tipo de obra como *Pedro y el lobo* basada en el cuento de Prokofiev, con un argumento sencillo pensado en un comienzo para campesinos. En este caso no había una motivación personal ni demasiado sustento dramático, había sido convocado desde Santa Fe: hizo una propuesta visual impactante con treinta minutos de proyecciones en los espacios y grandes mascarones sobre los actores. Todo era de gran tamaño y la orquesta no estaba en el foso sino a ambos lados de la escena. Trabajó con Julieta Tabusch con una pantalla en medio de la escena más sombras chinas de grandes cabezudos que dialogaban visualmente con lo proyectado por detrás. Cuando Pedro había cazado al lobo, se pasó a una escena en miniatura en una mesa de treinta centímetros para finalizar el espectáculo. La puesta contaba con la orquesta sinfónica más el elenco de titiriteros de la Municipalidad de Santa Fe, un actor invitado y los técnicos. Finalmente se hicieron doce funciones.

A manera de cierre, cuando se habla de la historia del teatro de títeres se entremezclan relatos sobre los orígenes de las representaciones y sobre el oficio. Encontramos dioses en el principio de los tiempos que castigan a unos seres que habían descubierto cómo vencer a la muerte y por su soberbia les ponen varillas, hilos y guantes para ser manejados. También escuchamos historias de la época de la colonia en que una mujer se hace titiritera porque es la reciente viuda del titiritero del pueblo. Lo cierto es que estamos ante una totalidad dramática donde la convención entre espectador y actor llega a su máxima expresión: las acciones físicas son simbolizadas por otra representación: un objeto convertido en personaje y en el caso que nos convoca en esta investigación y extensión de ella, el grupo Theatron pone en el aire de sus voces, un nuevo eco a sus resonancias<sup>6</sup>.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> El día 13 de Octubre Jorge Onofri, director , actor y titiritero de Atacados por el Arte y Liliana Godoy, actriz, en ocasiones Asistente de dirección, estuvieron presentes en las II Jornadas de las Dramaturgias (...) haciendo relato de su experiencia de grupo y de sus procedimientos dramáticos a la par que proyectando fragmentos filmados de su obra *La niña invisible*.

<sup>2</sup> La actriz titiritera Liliana Godoy explica las características diferenciales entre actor, personaje y personaje títere en una entrevista de agosto del presente año realizado en la Escuela Provincial de Títeres ‘Alicia de Murphy’ en la que se desempeña como directora desde 2009. Para escuchar el audio: <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

<sup>3</sup> De las entrevistas con Jorge Onofri y Lili Godoy durante el año 2010 para el proyecto de investigación *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI*. Para escuchar los audios: <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

<sup>4</sup> La obra *Podés silbar?* fue estrenada en octubre de 1999. 1er. Premio rubro “Mejores actores titiriteros”; 2do. Premio rubro “Mejor espectáculo” Mención rubro “Mejor dirección” en el Festival Nacional de Teatro Infantil, Necochea 2000; 1er. Premio en el Festival Provincial de Teatro, Neuquén 2000; 1er. Premio en el Festival Patagónico de Teatro, Neuquén 2000. Nominación para los Premios A C E en el rubro “Espectáculo infantil” (2000); Nominación para el Premio “Teatros del Mundo”, del Centro Cultural Rojas y la Universidad de Buenos Aires (2000).

<sup>5</sup> Esta obra de Jorge Onofri fue estrenada en el programa radial *Voces en escena*, en radio Universidad-Calif el 07/09/2009. La propuesta radial fue producida por el grupo Theatron de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Para escuchar el audio: <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

## FUENTES

Carpeta de prensa de Atacados por el Arte. Material cedido por el grupo.

Entrevistas realizadas por la Lic. Alba Burgos durante 2010 a Jorge Onofri y Liliana Godoy para el Proyecto de Investigación *Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén. Siglos XIX-XXI* de la UNCo dirigido por la Lic. Margarita Garrido. Los audios se pueden escuchar en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

## BIBLIOGRAFIA

Rivera López, Luis (2009). *Cuadernos de Picadero. Teatro y Títeres*. Año 5, Nro. 17 Mayo.

## SOBRE LA *MIMESIS* Y EL TEATRO

### La lectura política de Hannah Arendt

Mariana C. Castillo Merlo

En *La condición humana* (1958) el arte aparece como un ámbito propicio para que acción y discurso puedan ser representados y que, de esta manera, logren mostrar los acontecimientos políticos en su pleno significado. Arendt retoma, en este contexto, la noción de *mimesis* aristotélica como expresión de la acción política y al teatro como “el arte político por excelencia”. Si bien la propia autora se ocupa de aclarar que esta conjunción arte-política solo resulta ser una metáfora, intentaré indagar, tomando como punto de inicio esta particular lectura de la *Poética* aristotélica, las ventajas que supone la recuperación de la noción de *mimesis* y del teatro para una teoría de la acción política.

Arendt aclara en las primeras páginas de *La condición humana* que su intención es reflexionar “en lo que estamos haciendo” (HC, 1998: 5), y ello la conduce a reflexionar sobre la labor, el trabajo y la acción, definidas como las actividades básicas de la propia condición humana a lo largo del tiempo. De este modo, la tarea propuesta permitirá, por un lado, comprender las experiencias y los temores más recientes y por otro, recuperar el sentido mismo de la política.

La “vida activa” que nuclea a las tres actividades mencionadas se opone al modo de “vida contemplativo”. Esta distinción que se resume en la oposición “teoría y práctica” (heredada de la antigüedad y enfatizada en la Edad Media) le ha otorgado a la contemplación supremacía por sobre la acción, y ha contribuido a ver la política como algo negativo. Arendt pretende

rescatar esta dimensión política de la acción, pero entiende que para que la acción pueda ser calificada como “política” debe estar acompañada del discurso. Solo de esta forma, la acción logra instaurar una novedad en el mundo y gracias a la conjunción con la palabra (*léxis*) revelan el mundo como un “espacio habitable”, un espacio en el que es posible la vida en su sentido no biológico, sino político. De esta manera se refiere Arendt a la posibilidad de un segundo nacimiento, un aparecer entre otros.

La conexión entre discurso y acción no es un aporte novedoso de Arendt, ya que dicha relación también se encuentra en la *Poética* aristotélica. Allí, el estagirita define al discurso y a la acción como dos de los seis elementos constitutivos de la tragedia. En tal sentido afirma que “la tragedia es, pues, imitación (*mímesis*) de una acción elevada y completa (*práxeos spoudaías kai teleías*) (...). Y puesto que es actuando como hacen la imitación, un primer elemento constitutivo de la tragedia necesariamente sería el ordenamiento del espectáculo (*ópseos kósmos*), y, además, la melodía (*melopoíia*) y la expresión lingüística (*léxis*), pues estos son los medios con que hacen la imitación” (1449 b 24-34). La *léxis* aparece, en este contexto, como el elemento configurante de la acción (objeto de la *mímesis*) en la obra trágica. Es gracias a la expresión lingüística que las acciones representadas en la obra adquieren un cariz particular, y que el poeta logra presentarlas “como eran o son (*hoía ên hê éstin*), como se dice o parecen que son (*hoía phásin kai dokeî*) o como deben ser (*hoía eînai deî*)”. (1460 b 10-11)

En *Política* también el vínculo entre discurso y acción es evidente. En tal sentido, se afirma que la principal razón por la que el hombre es un ser político (*politikón zóon*) es por su capacidad de lenguaje (*zóon logon ekhon*), lo que le permite valorar las acciones y



compartir sus juicios con otros en el ámbito de la *polis* (Cf. *Pol.* 1253 a 9-18)<sup>1</sup>. Al igual que Aristóteles, Arendt considera que el discurso es el medio imprescindible para que la acción se torne significativa. En tal sentido, la palabra es una suerte de acción, una expresión que le confiere sentido y durabilidad al mundo; y permite, en su conjunción con la acción, que los hombres revelen su identidad y logren aparecer en el mundo humano. (Cf. Arendt, 1998: 179)

Esta conjunción y el carácter revelador que tienen discurso y acción hacen que Arendt se pregunte por el espacio físico que evita que la acción se pierda en el anonimato y es aquí cuando vuelve su mirada a la experiencia de la *pólis* griega. El contenido específico de las acciones y discursos que se expresan en este espacio público que constituye la *pólis* puede, según Arendt, adoptar distintas formas de reificación. Sin embargo, para que conserve su dinámica y su lógica esencial es necesario que se convierta a sí mismo en acción, que sea interpretado, escenificado. Es aquí cuando la *mimesis* hace su aparición.

Frente a una *mimesis* estática, Arendt elige la acepción aristotélica de la noción, tal como es formulada en *Poética*. En este sentido, Arendt recupera la *mimesis* como rasgo definitorio de todas las artes, pero hace hincapié en su preeminencia en el drama o la tragedia<sup>2</sup>. La *mimesis*, entendida como imitación de la acción, logra mantener “el flujo vivo de actuar y hablar” y de este modo convierte la obra en una forma de acción vivida. (Arendt, 1998: 187)

En *Poética*, Aristóteles no define explícitamente la *mimesis*, si por ello se espera una definición “clásica” que exponga los rasgos genéricos y diferenciales de la noción. Sin embargo, es claro que a partir de las caracterizaciones que realiza a lo largo de la obra es posible tener una idea de lo que implica dicha noción para el

estagirita. La *mimesis* tiene por objeto a quienes actúan (*práttontas*), y es gracias a la cualidad moral de los agentes, a su *éthos* bueno o malo (*spoudaîos* o *phaûlos*), que la obra puede definirse como tragedia o comedia (1448 a 1-2). Pero Aristóteles mismo se ocupa de precisar un poco más esta caracterización, aclarando que la tragedia “no es *mimesis* de hombres, sino de la acción (*práxis*), esto es, de la vida (*bíos*). Y la felicidad (*eudaimonía*) y la desdicha (*kakadaimonía*) están en la acción, y el fin (*télos*) es una forma de acción, no una cualidad”. (1450 a 16-19)

Considero que este pasaje resulta un exponente claro de la dinámica que Aristóteles reclama en el objeto de la *mimesis* y en el fin de la tragedia. Lejos de pretender aleccionar moralmente, creo que la intención principal del estagirita en este punto es mostrar aspectos relevantes de la vida humana, de manera que la obra permita abrir un espacio de reflexión suficiente para considerar las propias limitaciones del hombre, los riesgos inherentes a su propia acción.

Esta recuperación del carácter dinámico de la noción de *mimesis* aristotélica en el marco de una teoría de la acción es, a mi entender, uno de los aportes de Arendt a la discusión política contemporánea. Arendt rescata el lenguaje trágico y poético para ponerlo en el centro de la discusión política y, esto es posible, en parte, por suponer un carácter representativo del pensamiento político y concebir al teatro como “el arte político por excelencia; ya que solo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana”. (Arendt, 1998: 188)

Según Arendt, las artes representativas, y en particular el teatro guardan una considerable afinidad con la política. Sin embargo, definir a la política como un arte y creer que es posible

mirar al gobierno como una obra de arte constituye un grave y peligroso error. Estas afirmaciones, a primera vista contradictorias, se resuelven al pensar la relación arte-teatro-política como una relación metafórica, que pese a su carácter ficcional puede revelar elementos importantes para el pensamiento. En efecto, Arendt concibe a la metáfora como “el mejor regalo que le pudo hacer el lenguaje al pensamiento y, por tanto, a la filosofía” (Arendt, 2002: 128). De manera que esta estrategia de abordar la cuestión política a través del prisma del teatro permitirá repensar el carácter político de la acción humana.

La función del teatro en la cultura de la Antigua Grecia no era meramente recreativa, sino que cumplía principalmente un propósito público y político, al punto de ser considerado un “fenómeno social de masas”; una “institución social” al mismo nivel que los demás órganos políticos y judiciales (Cartledge, “Deep plays”, p. 3). La tragedia aparece como la manifestación de una experiencia social y cultural particular, el reflejo de un espíritu ciudadano cuyo esplendor coincide con el esplendor del Estado ático del siglo V a. C. y el vehículo de expresión de los problemas cotidianos a los que se enfrentaban los griegos de aquel entonces. En ella se encuentra un retrato de las cuestiones políticas, judiciales, religiosas y sociales que se discuten en el *ágora*, una presentación ficcional a través de personajes y coro, e incluso una forma de consolidar la propia democracia ateniense. En efecto, el carácter popular que va adquiriendo la tragedia se debe, en gran medida, a la intervención del Estado en la organización de las fiestas dionisíacas y festivales dramáticos y en la financiación de estas actividades para garantizar la concurrencia masiva de ciudadanos e incluso foráneos. (Cf. Jaeger, 1971: 230-233)

Sin embargo, esta presentación de la realidad social en una obra trágica no persigue conformar un reflejo inalterable de la misma; por el contrario, la presentación de lo cotidiano en la tragedia se torna ocasión para su cuestionamiento, para una problematización de lo real y de los valores que sustentan la ciudad. En tal sentido, el debate con el pasado se encuentra siempre presente en la obra trágica: por un lado, el coro, cuyo principal objetivo es expresar las emociones compartidas con los espectadores de la obra; por otro, el personaje trágico, el héroe que representa, la mayoría de las veces, al pasado, como lo extraño y ajeno a la comunidad cívica (Cf. Vernant y Vidal Naquet, 1987: 27-29). La imposibilidad de conciliar las posturas presentadas en la obra hace mella en el espectador, que sucumbe ante la representación que moviliza su tranquila y segura existencia cotidiana.

Esta necesidad de la tragedia de ir más allá y acudir a los espectadores para completarse es, para Arendt, un punto de contacto entre el teatro y la política. En tal sentido afirma:

los intérpretes (...) necesitan una audiencia para mostrar su virtuosismo, tal como los hombres de acción necesitan la presencia de otros ante los cuales mostrarse; para unos y otros es preciso un espacio público organizado donde cumplir su “trabajo” y unos y otros dependen de los demás para la propia ejecución.

La *pólis* desarrolla una lógica semejante a la teatral; pone en juego de igual manera acción y palabra, convirtiéndose, para los ciudadanos de la Grecia antigua, en “un espacio en el que podían actuar, una especie de teatro en el que podía mostrarse la libertad”. (Arendt, 1996: 166)

Para Arendt, el pensamiento político es representativo: las opiniones sobre los diversos temas se forman considerando los distintos puntos de vista, incluso de aquellos que no están presentes en una discusión, esto es, mediante una representación de sus posturas. Este proceso de representación no se reduce a una cuestión de empatía; de lo que se trata es de “ser y pensar dentro de mi propia identidad donde en realidad no estoy” (1996: 254). La *pólis* al igual que el teatro demanda de la presencia de otros; exige salir del solipsismo y responder a la pregunta, fundamental para Arendt, del “quién eres”. Al responder a dicha pregunta, la acción se inserta en una frágil trama de relaciones preexistentes, que la reciben y la tornan significativa. De esta manera, queda instituida como función del ámbito público la de proporcionar un ámbito de visibilidad, un espacio de apariencias en el que los hombres logren ser vistos y oídos, y donde los problemas puedan encontrar una resolución en la publicidad e igualdad.

Por ello, la esencia de la política, si es que existe tal esencia, no es gobernar a los demás, sino tener la capacidad de gobernar y ser gobernados alternadamente, de “unirse con otros en hechos colectivos que conquisten la memoria inmortal” (Beiner, 1987: 38). La representación teatral de los problemas, de los valores en disputa, resultó, para la cultura griega, una manera indispensable para la vida en común, para la escenificación de los conflictos y para la comprensión de ellos. Para Aristóteles, el objetivo de la tragedia es lograr la *kátharsis* a través de la compasión y el temor (*eléou kai phóbou*). (*Poét.* 1449 b27-28)

La intención es reconocer en el personaje trágico a un igual a nosotros, tanto en el carácter como en las posibilidades de caer en desgracia, y eso sirve de enseñanza, de reflexión acerca de la propia

condición humana y los valores que la sustentan. Siguiendo esta perspectiva, Arendt afirma que los griegos aprendieron a comprender como individuos, a mirar el mismo mundo desde un número infinito de posiciones, desde la posición del otro, a ver lo mismo bajo aspectos distintos, y en ocasiones, opuestos. (Arendt, 1996: 60)

La estrategia de Arendt de recuperar la dimensión política de la *mimesis* y el teatro es posible porque ellos muestran un modelo de “acción” y de “espacio público” que se inserta en el marco de una búsqueda mayor; una búsqueda de claves que permitan rehabilitar el espacio público en la sociedad contemporánea. El desafío de Arendt estriba en recuperar la esfera de los asuntos humanos, en recuperar la posibilidad de acción y de palabras que los griegos descubrieron en la *pólis* y llevaron al teatro. El modelo griego es un modelo no porque pueda copiarse, sino porque en él ciertas ideas y conceptos tuvieron plena realidad, y eso hace que hoy, en una época en la que la experiencia de lo político aparece negada, ese modelo permita repensar esos espacios públicos y el propio sentido de lo político. La propuesta de Arendt al rescatar la noción de *mimesis* y al teatro como espacio político permite que podamos colmar el abismo para que lo que hoy nos resulta extraño y conflictivo como la política se torne familiar y podamos ser capaces de verla y comprenderla sin parcialidad ni prejuicio.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Arendt se ocupa, en el capítulo II de *The human condition*, de señalar los inconvenientes para la concepción de *vita activa* que derivaron de la traducción latina del “zoon politikón” aristotélico en un “animal socialis”. (Cf. *HC*, p. 22-28)

<sup>2</sup> Arendt rescata la digresión etimológica que presenta en el capítulo III de *Poética* en torno a la noción de “drama”, cuyo origen está en el verbo “*dráo*” que significa “hacer, actuar, obrar” y cuyo participio “*dróntas*” remite a “quienes obran”. (Cf. Aristóteles, *Poét.* 1448 a 29-29 y Arendt, *HC*, p. 189)

---

## BIBLIOGRAFÍA

ARENDDT, Hannah (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Ediciones Península, [orig.1961].

----- (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.

----- (1998). *The human condition*. Introduction by Margaret Canovan, 2nd ed., Chicago & London: The University of Chicago Press.

----- (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.

ARISTÓTELES (1989). *Política*. Edición bilingüe y traducción de J. Marías y M. Araujo, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

BEINER, Ronald (1987). *El juicio político*. México: FCE.

CARTLEDGE, Paul (1997). “‘Deep Plays’: Theatre as process in Greek civic life”. EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 3-35.

JAEGER, Werner (1971). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: FCE.

VERNANT, Jean P., VIDAL-NAQUET, Pierre (1987). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.

## COLABORACIONES



## KAJFVKURA

### O

## LA REPOSICIÓN DE UNA VOZ QUE FALTABA

Sebastián Alegre

En una primera aproximación a la obra de Bastidas, escrita en 1998, *Kajfvkura: El valor de una historia inconclusa*, puede advertirse que el autor le otorga una singular atención a lo inconcluso como manera primordial de entender la historia, no solo como simple acontecer en el tiempo, sino como categoría en la que convergen planos ideológicos, políticos y culturales. Trataré de analizar de manera un tanto escueta las formas de lo inconcluso -y lo que ellas instalan- a partir de los procedimientos empleados por el autor de *Kajfvkura (sic)*.

Veamos, en primer término, la segunda parte del título de la obra: *El valor de una historia inconclusa*. En ello puede advertirse la presencia de algo no terminado. Si centramos la atención en el protagonista de la obra -el que da la primera parte del título- debemos preguntarnos si es la historia de *Kajfvkura* la que está inconclusa. Para responder a esta pregunta es necesario ver la estructura argumental de la obra y ver las nociones de tiempo y espacio que propone Bastidas: en la tercera escena del primer cuadro se sitúa la infancia del protagonista. En la escena siguiente, el niño va a vivir la ceremonia del *Lakutun*.

Las escenas cuarta y quinta de este primer cuadro están inscriptas en un tiempo oracular: es el tiempo del sueño de la *Maci (sic)*, que adelanta la acción del exterminio por parte de los conquistadores españoles, que puede verificarse en la primera

escena del segundo cuadro. En este segundo cuadro nos encontramos con el *Kajfvkura* guerrero, dispuesto a vengar la matanza.

Hasta aquí, la acción transcurre en el espacio habitado por el pueblo *Mapuce*. En el cuadro siguiente irrumpe el espacio del *winka*. Es importante notar que los espacios propuestos por el autor no remiten solamente a la noción de espacio físico. La representación de estos dos espacios no se soluciona con el sencillo trámite de cambio de decorado, indicado en la acotación escénica. Se trata de una escritura didascálica que opone valores culturales irreconciliables. Ello, sin duda, refuerza la tensión dramática. A la piedra azul -símbolo de la fuerza del pueblo *Mapuce*- y la ubicación en semicírculo de las asambleas -símbolo de una forma democrática de construcción de poder- se contraponen la gran cruz de la iglesia del cura -que es a su vez la forma de la espada- y el púlpito -símbolo de una forma de ejercicio de poder vertical.

En el cuadro séptimo, vemos al héroe erguido sobre el cuerpo inerte del General Rocha. En el monólogo de *Kajfvkura*, en la siguiente escena, encontramos una referencia directa al tiempo lineal:

Llevamos más de cincuenta años resistiendo al *wigka (sic)*, con mucho valor y coraje, luchando por nuestro derecho a la vida, por nuestro derecho a crecer junto al brote del pehuén.

Podría ser este el momento final de una obra que presenta la vida -si bien parcelada- de un personaje desde su temprana infancia hasta su consagración como guerrero y líder de su pueblo; podría ser esta la conclusión de una serie de acciones que comienzan con la llamada “Conquista del Desierto”, ubicable a mediados del siglo antepasado y promovida por empresarios de variado origen, desde los capitales ingleses hasta la oligarquía nacional, llevada a cabo por

sicarios estatales y paraestatales, con la complicidad de curas y burócratas. Ello contiene un marcado efecto de verosimilitud -una historia lineal- y un fin justo: el bien vence al mal.

Sin embargo, Bastidas resuelve la acción en tensión. A la presentación de los dos espacios contradictorios que vimos anteriormente, notamos ahora la tensión del tiempo que habilita la reflexión en torno a la historia, ya no como suma de acontecimientos de una vida en particular, sino como construcción cultural llena de contradicciones y desavenencias. Así, en la escena final de la obra, Quiroga, uno de los personajes que formaba parte del espacio de los *winkas* -junto con el General Rocha, Mr. Gordon y el cura- se deja ver en el espacio de una ciudad moderna hablando por su teléfono celular, a la vez que aparece una manifestación de mapuches que piden por sus derechos vulnerados. Vemos en esto uno de los mecanismos predilectos de la parodia: la presentación de personajes que constituyen una suerte de prototipo. Así, cuando leemos “el cura”, leemos la iglesia como cómplice; cuando leemos Mr. Gordon, leemos el capital de la corona británica, ávido en consolidar un modelo de coloniaje económico.

Al continuum de la historia Bastidas le imprime la violencia del quiebre y lo lleva a cabo como política de extrañamiento, denunciando que la historia es una construcción inconclusa y llena de fisuras. A la historia como verdad eficiente, conclusa, como hecho irrefutable, la obra opone la posibilidad del relato que habita en el quiebre: a la historia como cosa, se opone la noción de la historia como discurso construido, una posibilidad de reparación. ¿Por qué decir que la historia es relato? Decimos esto de la historia porque es la única manera posible de discutirla, porque a la historia lineal, oficial y conclusa -la historia que está en los nombres de calles y en

el bronce- no le cabe la posibilidad de la discusión: se trata de una forma de historia que, como el bronce de que está hecha, solo conoce la ley del brillo y el óxido.

En cambio, la historia hecha de palabra que -me atrevo a decirlo- es la historia construida por Bastidas conoce otras leyes: las leyes de la discusión, del decir “el bronce miente”. La historia que construye Bastidas -a ver si nos entendemos- hace con la historia oficial, conclusa e impuesta lo que las palomas con sus grafitis hacen en el bronce de los “héroes de la Patria”. Es que todo discurso que se opone a la linealidad de lo impuesto a sangre y fuego habita en el quiebre y hace del bronce una farsa, hace que la historia pueda reconocerse a partir de una parodia de sí misma: el antagonista de Kajfvkura es el General Jaime Argentino Rocha. Este nombre es un nombre paródico. Cuando leemos el primer nombre de este personaje, nos reímos y decimos: Julio. Repito: la prueba irrefutable de que la historia es una construcción hecha de relatos está en que es reconocible a partir de una farsa de ella misma. De eso me percaté leyendo un grafiti que decía “ES PREFERIBLE UN MAYO FRANCÉS QUE UN JULIO ARGENTINO”. Entre el apellido del héroe de la “Conquista del Desierto” -y digo héroe porque seguro ha de serlo, si hasta una ciudad lleva su nombre- y el personaje de Bastidas hay solo una consonante, la “hache”, esa es otra prueba a favor de la historia como relato. Hay en esa hache, en esa consonante casi paria en nuestra lengua, que en ocasiones hasta es muda la pobre, una posibilidad de construir más historia que la que construyen las toneladas del bronce de nuestros monumentos.

La historia oficial está hecha no solo de bronce y mármol (y de la sangre que ha derramado y pretende permanentemente escamotear), está constituida por el *ethos* del triunfo: los héroes de

la historia siempre vencieron, he allí su mérito al bronce; se les componen himnos que exaltan su vida, obra y -por sobre todas las cosas- su carácter de vencedores. Los héroes de la historia son aquellos que han vencido, que se han impuesto; no se cuestionan, porque el triunfo, en la lógica de una historia de mármol y bronce, que es además una historia de sangre y plomo -y alambre- es cuestionable.

En la obra de Bastidas hay una imagen asociable a este modelo tradicional de héroe: *Kajfvkura* de pie frente al cuerpo inerte de su oponente; aquí el protagonista es vencedor... Pero el valor de la historia -al menos del modelo histórico de Bastidas- es lo inconcluso. En esta lógica hay en la obra una discusión en torno al *ethos* fundante de lo heroico en la tradición histórica: si aquellos a quienes la historia ha mostrado como los vencidos han sometido alguna vez a sus vencedores, quiere decir entonces que el carácter heroico de estos últimos no es completo: el triunfo y la derrota no están hechos de mármol sino de contingencia. Es mucho más completo el *ethos* heroico de *Kajfvkura*: al matar a Rocha no solo ha matado a un hombre, ha matado a un héroe; al ser el héroe la piedra fundante de la lógica triunfalista de la historia tradicional, ha matado la historia.

La obra de Bastidas es sin dudas un taller donde se moldea la historia, o mejor que historia, otra historia, ni verdadera ni falsa: otra. Tan sincera es la construcción de esa historia hecha de palabras que no tiene siquiera la pretensión de la completud. La presenta desde el título como el valor de lo inconcluso. Porque si un valor tiene lo inconcluso es el valor de poder seguir construyendo. Hay, sin embargo, en Bastidas algo que opera sobre la pretensión de clausura del modelo histórico tradicional. He aquí el valor de lo inconcluso, que surge como nueva forma de construir la historia. Lo inconcluso es

en esta obra una forma de lo inclusivo. La historia es relato. El relato es la convergencia de voces que no tienen justificación en el paradigma de la historia oficial, pues para que ese paradigma funcione, es decir, para que pueda constituirse como un modelo de historia concluida debe imperar una sola voz. A los silenciados de este modelo de historia se los ha matado dos veces: a fuego y sangre primero y a fuerza del silencio luego.

La obra es en este sentido un espacio de encuentro con eso otro que ha sido acallado. Eso acallado irrumpe no desde una interpretación de la voz hecha por la cultura que lo ha sometido, sino que habla con su propia voz. En el poema con el que comienza la obra está la lengua madre de los acallados: a quienes la historia ha matado primero con el fuego y luego con el silencio, Bastidas los ha restituido primero con su propia voz y luego con el cuerpo, con el gesto teatral: nos enfrenta como lectores-espectadores no solo a una voz sino a otra voz, muy distinta de la nuestra: ya no es Bastidas quien tiene que escribir en nuestra lengua para escuchar a *Kajfvkura*, sino que somos nosotros quienes tenemos que escucharlo con su voz propia. Este diálogo de la interculturalidad es lo que en Bastidas constituye una operación socio-dramática, que ve más allá de lo político y que excede lo teatral. Es un modelo que busca construir a partir de lo inconcluso. Porque la denuncia de lo inconcluso es la denuncia de lo que falta. Y lo que falta es justamente la voz.

## ¡QUE EL DIABLO ME LLEVE!

Mariana Arabarco

“El recuerdo es obsceno”.  
Cruz Rodríguez, M. (1999). *Meditación del insomne*.

Las edades dialogan a través de la memoria y este juego de simultaneidades que habilita el re-encuentro con el propio pasado es llevado al papel por Jorge Rafael Otegui en *Memorias de un largo adiós* (2007). La pieza teatral inspirada en la transgresora figura de la poetisa rusa Marina Ivanovna Tsvietáieva (1892-1941), cuenta el progresivo desgaste que produce una vida de lucha constante contra las normativas que imparte una sociedad que censura y reprime lo que desborda sus límites.

La poetisa que, quebrada ya en su adultez, cede nostálgica la voz a los recuerdos de su infancia y juventud, gusta de reencontrarse consigo misma para recobrar y retener -al menos un instante- aquella enérgica y provocativa actitud que sólo a fuerza de padecimientos comienza a apagarse, en una larga despedida de sí.

El historial de enfrentamiento contra las prescripciones sociales encuentra en el diálogo temporal presente/pasado, básicamente, dos personajes para su realización: Marina joven (desde la infancia hasta los 40 años<sup>1</sup>) y Marina vieja (a los 49 años de edad) de expresión cansada y abatida. La primera, vigorosamente rebelde, inicia su cruzada contra la negativa imperante en el seno familiar con una madre que si bien custodia celosamente su educación, no logra inhibir su deseo por lo prohibido -los libros- y su ardiente imaginación. Sus gustos literarios<sup>2</sup> la enfrentaron, de quijotesco modo, a la esfera religiosa dado que transgredieron el canon de

lectura que sus sacerdotes catequistas consideraron conveniente “para el alma de las niñas”.

La pasión amorosa de la joven poetisa (de 20-30 años) que frecuenta tertulias y salones literarios es cuestionada pues excede los parámetros de la heteronormativa que dicta a quién amar y cómo hacerlo. Y Marina adulta (30-40 años) sufre la desaprobación oficial por expresar su posicionamiento ideológico a través de la escritura, por denunciar el hambre y la injusticia que mataron a su hija en un asilo del Estado.

*Memorias* presenta retazos de pasado, por un lado; pero también sueños constitutivos de una subjetividad cuyo único “diablo” fue haberse guiado por los deseos propios, y no ajenos.

Si bien en mis primeras aproximaciones a la obra he focalizado, principalmente, en el elemento memorial de la misma, puesto que considero que el recuerdo es el material que hace posible la interpretación metafórica de la interacción conflictiva entre el presente y el pasado del personaje de letras; no es menos relevante otra dimensión también presente: el elemento onírico. Me refiero aquí al interrogatorio de los consejeros de Chistopol a Marina vieja dormida; y el sueño de Marina enmarcado en una “escena atemporal”.

Ya en la introducción (escena 0) el personaje colectivo de los consejeros, al juzgar las palabras y las imágenes de Marina dormida, construyen una idea de sueño, un concepto de sueño: uno que habla, que cuenta la propia historia, que dice acerca de quien sueña y de sus actos. Dice el Consejero 1: “Por sus imágenes la juzgaremos”, agrega el Consejero 3: “Pero no vaya a inventar nada. Las mentiras se descubren.” (Otegui, 2007: 1). Este sueño interrogado sólo puede



disfrazarse bajo condensaciones y desplazamientos, lo que los consejeros denominan “mentiras”.

Desde el comienzo de la obra nos es introducido el doble significado de la estructura onírica (un sentido manifiesto y uno latente -que obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice). Los sueños atestiguan que siempre queremos decir algo distinto de lo que decimos; en los sueños el significado manifiesto se refiere de un modo inacabable a los significados ocultos; lo que hace del soñador un poeta. Marina como soñadora y poeta inaugura el juego entre sentidos en relación al personaje de “Diablo o Príncipe de los ahogados”, dado que podemos reconocer un desdoblado trabajo metafórico en torno a este personaje.

Por un lado, al comienzo, hallamos un Diablo asociado al romance con lo prohibido -enemigo de lo impuesto-, cuyas citas amorosas tienen lugar en un espacio de lectura teñido de rojo infernal, que aleja al personaje femenino de la idea de “deber”, más en una fogosa contención. En este sentido, la figura de Diablo se muestra como fuerza de apoyo de la poetisa<sup>3</sup>. Por ejemplo, en el soñado episodio de la infancia, Diablo (Príncipe de los pobladores del infierno) ayuda a la niña lectora a cruzar un peligroso río.

Y, por otro lado, al final, el Príncipe de los ahogados, cara funesta del deseo, alude, podríamos pensar, al tradicional tópico de la literatura que vincula el lecho nupcial al lecho de muerte. El que antes oníricamente salvó a la niña de la peligrosidad de las aguas, contrae ahora con ella mortal matrimonio.

La dimensión onírica, la escena “marina”, nos instala en el comienzo de la configuración de la niña lectora como niña poeta de carácter orgulloso y rebelde, cuyo amor a la poesía, en la voz del príncipe, anticipa la trágica muerte de un alma romántica.

La macroestructura de *Memorias de un largo adiós* se compone de una introducción y tres jornadas. La primera jornada contiene 8 escenas; la segunda y la tercera jornada 9 escenas cada una. Si reparamos en el *cronotopos* como partida inicial en el análisis de los procedimientos compositivos de la obra repararemos en que si bien el *topos* aporta el escenario político en el cual se sitúa el personaje de la mujer de letras (es decir, la Rusia de las dos revoluciones que en Febrero y Octubre de 1917 culmina con la caída del régimen zarista, y la creación del primer estado socialista del mundo, respectivamente<sup>4</sup>) considero que es el *cronos* la figura destacada en la obra.

Y aquí radica, pienso, la singular marca en la estructura organizativa del texto dramático, pues la alternancia cronológica de los episodios significativos de la vida de la poetisa toma de la memoria su forma creando así un efecto biográfico. Marina vieja, anclaje temporal de un presente móvil y confuso, se entrega a la fragmentariedad del recuerdo, y cuenta así su historia personal revelando sus pasiones, convicciones y temperamento. Más no sólo conocemos dicha historia a través de sus recuerdos, también la tensión con el pasado ilumina la actualidad del personaje en un discurso solitario que como recurso informativo nos desnuda las reflexiones ebrias de Marina vieja, y por ebrias francamente inmediatas a la experiencia de sí en el ocaso de su vida.

Este no es, claro está, el relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia; sin embargo, es a través de los retazos memoriales del personaje cómo conocemos su experiencia vivencial. El texto espectacular virtual de Otegui posibilita el diálogo del personaje con su pasado, evidenciando tensiones de acercamiento y distanciamiento entre los tiempos. Por

ejemplo, Marina vieja tiene, en relación a su infancia, un primer movimiento impulsivo de rechazo, luego se detiene, enseguida se arrepiente, para decir finalmente a Marina joven: “No te vayas, Marina. Me agrada que estés conmigo” (Otegui, 2007: 6). Asimismo, las acotaciones nos indican que Marina joven “*pareciera querer refugiarse en su imagen adulta*” y luego “*desconfiada da unos pasos hacia atrás*”, y aunque Marina vieja intenta retenerla, esta “*sigue alejándose*”. (Otegui, 2007: 6)

El tratamiento del elemento temporal y espacial en la historia representada se distancia de la estructura dramática tradicional, en tanto que se libera de la escena como unidad de tiempo y espacio mediante un juego escénico de carácter doble e incluso triple en el que coexisten momentos temporales y espaciales diferentes, señalados en didascalias activas e instrumentales<sup>5</sup>. Por ejemplo:

El escenario se divide en tres sectores.1) Escena atemporal. Los consejeros de Chistopol interrogan a Dimitri. 2) Un vagón oscuro de tren en el que viaja Serguei y Marina joven con sus dos hijas (año 1917). 3) Escenario de teatro, en Moscú (año 1918).

A continuación la acción dramática se desarrolla separadamente en sectores, pero a su vez en forma temporal discontinua. Es decir, sector 1, sector 2, sector 3; luego se repite la continuidad temporal de cada sector (1, 2, 3), para finalizar -con oscuridad- en el sector 1 nuevamente.

En otra escena, por ejemplo, el escenario es dividido en dos zonas. En una de ellas está Marina vieja en Moscú en 1941; en la otra Marina joven (de 20-30 años) en una tertulia literaria entre los años 1914-1916. Dice la acotación: “*La luz se desplazará de una zona a*

*otra según transcurra la acción, sin perjuicio de representarse, en determinados momentos, escenas simultáneas*". (Otegui, 2007: 22)

Esta simultaneidad, entrecruzamiento de tiempos, se explica en palabras de Marina vieja "Y ahora todas mis edades parecen ser solo una, como si todo lo estuviera viviendo al mismo tiempo. Me visitan tantas imágenes...". (Otegui, 2007: 7)

Vemos entonces que las técnicas compositivas dialogan con las condiciones escenográficas construyendo, así, la realidad del agobiado personaje atravesado por una multiplicidad de productos de la memoria, y también del sueño. A veces, en este juego, hasta parece que las personas se "afantasman", como sucede cuando el personaje interpela imaginariamente a otro que no está presente en el mismo espacio. Curiosamente, sí hay interacción entre ellos, el diálogo imaginario trasciende las fronteras de tiempo y espacio, como sucede entre Marina vieja y su amiga Soniechka. Indica la didascalía: "*Marina se quiebra nuevamente; deja el vaso, se sienta. Va quedando a oscuras mientras la luz se desplaza a otro plano en donde se ve a Soniechka en una cama de hospital*" (Otegui, 2007: 47). Dice: "Soniechka: Marina... ¿Me perdonarás todo este tiempo de silencio?" (...). Marina responde "*desde su lugar y en la penumbra*".

Marina desde el presente construye un pasado. El encuentro con la imagen de sí, entiendo, es metafóricamente, el acto mismo de evocar a aquella que ya no es pero que vive inmortalizada en la memoria (aquella que cree haber sido). Dice la poetisa vieja a la joven en el último adiós "tú serás inmortal". (Otegui, 2007: 53)

Y en este caso el pasado explica, por decirlo de algún modo, la muerte final. Aquello que tanto en el teatro como en la estructura dramática del lenguaje cinematográfico se explica mediante el *flash back* porque tiene pertinencia dramática a los efectos de explicar

una posterioridad es aquí -en un abrazo de forma y contenido- un acto de “Memoria”.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Cabe mencionar que Marina joven tiene, a su vez, tres valores según las escenas: niña; entre veinte y treinta años; y entre treinta y cuarenta años de edad.

<sup>2</sup> Pushkin, Goethe, Lujmánova.

<sup>3</sup> Ayudante o auxiliar en las categorías actanciales propuestas por Greimas.

<sup>4</sup> El régimen despótico del zar había estado oprimiendo al campesinado durante siglos. Esto provocó tensiones dentro de la clase rural. Desde el punto de vista económico, la inflación y el hambre que se padecía en Rusia contribuyeron asimismo a la revolución.

<sup>5</sup> Las didascalias activas indican un cambio de situación, y las didascalias instrumentales aportan una indicación que favorece la comprensión de las palabras pronunciadas, o ayudan a la captación de la acción de conjunto o de detalle.

#### BIBLIOGRAFÍA

CRUZ RODRÍGUEZ, Manuel (1999). *Hacerse cargo. Sobre responsabilidad e identidad personal*. Barcelona: Paidós.

ISER, Wolfgang (1991). “La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias”. A.A.V.V. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1995). *La señorita de Tacna o Marito en el teatro*. Biblioteca digital de Universidad de Alcalá. Recuperado el 10 de octubre de 2010 de <http://dspace.uah.es//dspace/bitstream/10017/768/1/1995ALaseC3BloridadeTacna.pdf>.

REST, Jaime (1991). *Conceptos de la literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

VINAVER, Michel (1993). *Écritures Dramatiques (Essais d'analyse de textes de théâtre)*. París: Actes Sud.

## INTERPRETANDO EL SILENCIO

O

### UNA INTERPRETACIÓN DEL SILENCIO DE *LA AGUADA*

Gimena Barrientos

En el presente trabajo se expondrá un análisis sobre el micro-monólogo de Lilí Muñoz: *Monólogo de la Aguada* (2008), que toma como personaje central a la “Pasto Verde”, descrita ya como una mujer madura. La propuesta metodológica adoptada en este trabajo toma la soledad como tópico central, evidenciando cómo este tema emerge ya desde el género, el título, el espacio y hasta en el personaje del mismo. Sin embargo, antes de comenzar la exposición, es preciso explicar qué es un micro-monólogo.

El micro-monólogo es un género relativamente nuevo que se diferencia del monólogo por ser de corta duración, es empleado como un procedimiento en el drama y tiene por objeto proveer las reflexiones íntimas o las motivaciones secretas de la conducta de un personaje. No espera una respuesta explícita por lo que su pacto comunicativo es con la sociedad toda. Como afirma Anne Ubersfeld, en el siglo XX se produjo una revolución teatral en tanto se desplazó el diálogo por el monólogo. La autora señala que esto se debe a dos fenómenos: en primer lugar, al vínculo que establece el teatro con la realidad, ya que el progreso del mundo globalizado ha desplazado las relaciones humanas a un segundo plano, mientras que se privilegia la competitividad y el utilitarismo, y nuestras relaciones inmediatas fueron relegadas al servidor de *internet* o los medios de transporte; en segundo lugar, se privilegia la relación directa del cuerpo con el espectador. Es cierto que en el teatro el cuerpo importa en tanto es un cuerpo que contiene un personaje que habla, pero en este caso el

personaje queda exhibido por completo, ya que no hay un intercambio comunicativo, el personaje llama la atención en sí mismo: “El habla solitaria es el sitio del actor: cuerpo y voz, mímica y dicción”, dice la autora.

Este micro-monólogo retoma a un personaje de la historia nacional, Carmen Funes de Campos, mejor conocida como la “Pasto Verde”, cuartelera y comerciante que participó de la guerra del Paraguay y de la Conquista del desierto (1879). Ella monologa sobre el estado de soledad en el que vive: inicia el monólogo con una imagen de movimiento que la dejó inmóvil en un punto, añorando, soñando, hundida aún en sus recuerdos: “el pasto verde de la pampa desflorada”. De esta manera, emerge la figura de la soledad. Sin embargo, el tema de la soledad es sugerido desde el género. El micro-monólogo expresa la soledad misma del personaje, pues habla en presencia de un único, pero invisible confidente: el público.

Por su parte, el título cumple una función catafórica, pues ejecuta un programa doble: nos sugiere la soledad que siente nuestro personaje y la relevancia de La Aguada, un lugar de particular importancia para nuestra protagonista, pues, es ahí donde se consuma el encuentro amoroso en la pieza dramática, y es ahí donde estableció su posta en la vida real, en las inmediaciones de lo que hoy es Plaza Huinca. Tanto La Aguada como “La Pasto Verde” estuvieron atravesadas por la soledad, ya que la vertiente de agua potable fluía a 105 km. de Neuquén y a 84 km. de Zapala; en la mitad de dos ciudades, se constituyó como un paraje de paso por el que muchos pasaron, pero pocos se quedaron. “Bella flor del jarillal, //Mil soldados te quisieron, //Pero la tierra te quiso más” dice la canción de Marcelo Berbel<sup>1</sup>, y así mismo lo expresa el personaje de este monólogo:

Él se había cansado. De la comarca seca y de colores tardíos. La cordillera lo llamaba. Un día dejó de buscar los lloraderos de agua con gusto a kerosén. Se fue. Y no lo lamenté. Ni por él ni por mí. Esperaba. Siempre esperaba.

La tierra que despidió a los soldados se hizo carne en ella y acabó por consumirla. Símbolo de coraje, independencia y fortaleza femenina, “La Pasto Verde” fue una mujer que supo resistir, que se mantuvo en ese umbral, en el que nos disputamos la vida y la muerte, solo para aprender a vivir guardando algo de la esencia de la vida, ese algo que nos re-significa. Por eso, quizás, se quedó ahí, en ese lugar "entre lugares" que la mantuvo viva, brindándole esa miel de encuentro con su amor, dulce recuerdo; excluida de todo bando se quedó en La Aguada, ese lugar-umbral, de acceso-inacceso: de mujer y cuartelera, de independencia y sometimiento, de desierto y Patria. Su amor prevalecerá, también su memoria, en tanto entendamos que su habla solitaria señala su silenciosa soledad, esa dificultad, quizás, imposibilidad, de encontrar a un otro que de verdad la escuche. Este, quizás, sea un clamor de auxilio o tal vez de advertencia; podemos devorar el viento, hundidos en el “pasto verde de la Pampa”, pero no debemos olvidar que es un paisaje desflorado, casi un desierto, que podría agrietarnos, consumirnos, dejándonos “ásperos de sur”.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Las mujeres como ella fueron retratadas por escritores que reconstruyeron la epopeya del desierto patagónico, en reconocimiento por su labor abnegada, pero “La Pasto Verde” fue objeto de un especial homenaje, un monolito que se encuentra en la Ruta 22, donde también existe ahora su museo. La canción de Marcelo Berbel habla sobre un sentimiento de venganza de doña Carmen Funes, que seguramente se debe referir a que jamás se la mencionó como una de las responsables del descubrimiento de petróleo en lo que es hoy Plaza Huincul. Cada viajero que pasaba por la posta se llevaba en la memoria las quejas de “la Pasto Verde” por el agua con



---

olor a querosén, motivo que se retoma en la letra. También se le hace homenaje a los halagos que recibía y el desdén con el que les respondía.

## **BIBLIOGRAFÍA**

MUÑOZ, E. (2005). “Poner ante los ojos (Poética 1455 a 22-35)”. *Alcances. Revista de estudiantes de Filosofía*, Vol. 1, Nro. 1, p. 91-99.

UBERSFELD, Anne (2003). “*El habla solitaria*”. *Acta Poética* 24. p. 9-26. <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf>

## EDIPO/S

### Sentidos de identidad

Sergio C. Devita

“(…) La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto (…)”. Deleuze, G. (2008). *La lógica del sentido*. [1969]

Y entonces Edipo mira... mira una vez más... (pero no ve)... Y sigue..., y continúa mirando... (pero no ve)... Y entonces Edipo sabe... (pero no ve)... y, y él sabe que... y él sabe que es rey... pero no ve... ¡no! No sabe... no sabe... sabe, ¡no! No-ve-se. ¡Se-ve-no! Y no-se-ve: ¡no se ve! Edipo sabe y no-sabe. Edipo ve y no-ve. Edipo es y no-es. El presente trabajo intentará poner en tensión dos obras, separadas entre sí por aproximadamente 2500 años: *Edipo rey* de Sófocles (s. V a. C.) y *Edipo, te vas...* (2010) de Alba Burgos y Carina Boggan, a partir de la siguiente hipótesis: la identidad personal depende intrínsecamente de una experiencia del tiempo como estático e igual a sí mismo y, por lo tanto, también de un sentido único.

Edipo, rey de Tebas, se sabe a sí mismo como tal, puesto que siempre se ha experimentado del mismo modo; su vida y el tiempo de la misma no han sido nunca “sobresaltados”. El sentido de su vida siempre ha sido uno y el mismo: gobernar bien su ciudad y cuidar de ella. Creonte y Tiresias vendrán a romper con la estabilidad temporal, marcando un punto de quiebre en la experiencia del tiempo, pues aquellos le dirán lo que el oráculo les ha revelado acerca de la muerte de su padre Layo. La tensión y sucesión temporal entre pasado, presente y futuro ya no es tal; Edipo

comienza una nueva experiencia del tiempo que está dada por el cuestionamiento de sí mismo, de su propia identidad:

EDIPO REGGAE: ¿Quién es?  
ES FINGE: ¿Quién es?  
EDIPO REGGAE: ¿Quién soy?

O mejor, cuestionarse su propia identidad ya supone cuestionar la experiencia que se tiene del tiempo. Edipo comienza a dudar de sí mismo... La duda supone un estado de incertidumbre. La incertidumbre tiende, precisamente, a la recuperación de un estado de cosas estable; la incertidumbre busca su propia negación: la certidumbre, para superarse a sí misma. La duda, y la incertidumbre que ella implica, hacen que Edipo enloquezca en la búsqueda de una respuesta única a la pregunta: ¿quién mató a su padre? Desde el comienzo, Sófocles está cuestionando la cosmovisión griega; el modo griego de entender el mundo como ordenado en sí mismo, como único, como uno e igual a sí mismo. La *mimesis* es aquí la puesta en tela de juicio de un estado de cosas, del orden. Sófocles, a través de la representación de la acción del rey de Tebas, pone en crisis la unicidad del sentido griego: Edipo simboliza la multiplicidad de sentidos, la ambivalencia de sentido y, por tanto, la ambivalencia de identidades. *Edipo rey* finaliza con la *anagnórisis* de Edipo, con su propio reconocimiento en cuanto que otro(s). No debe confundirse la unidad con la unicidad. Edipo, entonces, se sabe muchos; se sabe uno(s) y otro(s) simultáneamente. Y Edipo es en sí mismo la peor multiplicidad simultánea (podríamos decir: multiplicidad *miasmática*): pues es hijo y esposo de su madre: incesto; y es asesino de su padre: parricidio. La única identidad de Edipo es destruida, a partir de cuestionar la experiencia del tiempo que él tiene como estable en sí mismo.

Edipo es uno y varios al mismo tiempo; no hay Edipo, hay Edipo/s posibles; no hay un sentido, hay multiplicidad de ellos en un Edipo. Al quedar destruida la identidad única de Edipo, él mismo ahora puede pensarse como un rizoma: podríamos intentar resumir esto, en solo una frase y parafraseando a Deleuze: multiplicidad de Edipo/s. Esto implica que habrá tantas identidades como sentidos posibles; Edipo (*te vas...*) es uno y muchos. Los tiempos de los Edipo/s son muchos (coreografía 4, 2 y 3, que van alternándose, que se intercalan: la canoa, un remo, el moisés...). Esta última coreografía mencionada, que remite directamente a la respuesta a la pregunta que la Esfinge hace en el conocido mito de Edipo, a mi juicio es LA imagen “re-compuesta” por la segunda obra de la que hablamos. Pues el sentido “estalla” justo ahí cuando se intenta “en-marcarlo” en una comprensión única. Esa imagen re-significada (el remo, la canoa, un puf que sale de ella...), es multiplicidad de sentidos, de tiempos y de espacios. Un “golpe de gracia” que desbarata “la” estructura del pensar.

Todo esto es lo que abre la puerta para explorar la multiplicidad de diferentes identidades de Edipo, que se atraviesan entre sí unas con otras rizomáticamente, quebrando la unicidad de sentido, la estabilidad temporal, el estado de cosas existente... *Edipo, te vas...* es precisamente esta exploración o, cuanto menos, la posibilidad de ella. En esta obra, se rompe con EL modo de escribir una obra<sup>1</sup>, se rompe con EL canon de interpretación de una obra, se rompe con EL imperativo de un único sentido posible. Esta obra despliega las identidades de los Edipo/s posibles, hasta tal punto de explorar la extrapolación ontológica: Edipo se cuestionará en esta obra si es-o-no-es. La cuestión es que Edipo es-y-no-es, simultáneamente.

Por lo demás, una ruptura de la experiencia del tiempo, como de la que hablamos, sugiere a su vez, otra con respecto al espacio, al *topos*. Esto es, la única identidad de Edipo, además de ser una y la misma en el tiempo, es una y la misma en Tebas: es la ciudad, el *topos* lo que le confiere su unicidad a la identidad. Al romperse la estabilidad temporal, se rompe también esta misma “estabilidad” del lugar: Edipo ya no es rey en Tebas; es otro<sup>2</sup>. Esto queda explicitado, una vez más, en la segunda de las obras que estamos analizando, en la que el *topos* está des-plegado, como abierto, y no se puede saber con “exactitud” es decir, con certeza, es decir, de una única y sola manera, el dónde de la acción. ¿Edipito? ¿Y Edipo Reggae? Sí, bueno... están en un lugar y en todos a la vez.

La identidad es entendida desde los griegos a partir de la consideración de lo que es igual a sí mismo, uno y único; y, por tanto, a partir de una experiencia del tiempo y del espacio como iguales a sí mismos, como lo estable. Ambas obras rompen con la unicidad de sentido de la identidad lo que, simultáneamente, permite pensar en la ruptura de la unicidad del tiempo y el espacio. *Edipo rey* y *Edipo, te vas...*, multiplicidad de obras, rompen, quiebran, abren el pensamiento. Pero, en particular, *Edipo, te vas...* podría definirse como una “experiencia de pensamiento”, al basarse en un juego del/con el lenguaje, el cual se evidencia por una apertura del sentido, al fragmentar la lógica (única) de un discurso, dada por una narrativa específica (que siempre es prescriptiva, pues “dirige” la lectura). La obra de Burgos y Boggan juega con el lenguaje y -entre-medio- juega con el pensamiento, re-definiéndolo de otras posibles maneras, aunque quisiera destacar la siguiente: pensar (en/por medio de) imágenes. Esto es, universos po(i)éticos, imágenes mentales (pensantes y, por tanto, pensables) de mundos

creados a partir de relaciones de sentido y, más aún, los sentidos se vuelven inteligibles siendo imaginables (de imagen). *Edipo, te vas...* es multiplicidad de imágenes que denotan (dando cuenta) el devenir del pensamiento.

Actualización del mito de Edipo, sustitución (transformación) de los personajes, son procedimientos que se abren paso en la propia lectura de la obra, y que denotan juegos-de/con-el-sentido:

EDIPO REGGAE: Uh! No se enoje. ¿Usted sabe dónde queda Tebas?  
ES FINGE: ¿Te vas? ¿Te vas o te quedas?  
EDIPO REGGAE: ¡La ciudad de Tebas!  
ES FINGE: ¡Aaaa aaachííísss! ¡Te vas! ¡Aaaachííísss!  
Ay, disculpe mozo, mi jocosos moco...! ¡ay, digo... modo!

Viaje, sueño y pensamiento re-definen “la realidad” de una re-semantización del (¿antiguo?) mito tratado por Sófocles.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Es de fundamental importancia, a mi juicio, reparar en el modo en que las autoras emplean las didascalias; esto es, en la manera en que las didascalias forman parte del texto, y que ya no solo se agota su función en la alusión al director de la puesta en escena del texto dramático. En *Edipo, te vas...*, el texto didascálico tiende a una “mixtura” fundamental con el texto dramático, es decir, establece estrechas relaciones con él, al “jugar” este último también con el sentido y el lenguaje. La “imagen-didascalia”, en esta obra, no puede desprenderse del contenido todo del texto, pues ella es en sí misma la propia ruptura (y, simultáneamente, la apertura) de sentido que se intenta tematizar: “jugar” en (¿o con?) los “bordes” del lenguaje; ex-plorar y ex-plotar las posibilidades que el propio lenguaje permite creando (*mimesis* activa), entonces, mundo posibles, abriendo relaciones e inventando espacios, tiempos, personajes, en fin, “realidades”.

<sup>2</sup> Puede apreciarse aquí un sentido posible de lo “trágico”: la caída del héroe (o *peripecia*), algo que Albin Lesky analiza como uno de los elementos fundamentales de lo trágico.

#### BIBLIOGRAFÍA

DELEUZE, Gilles (2008). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

LESKY, Albin (1973). *La tragedia griega*. Barcelona: Editorial Labor.

SÓFOCLES, (1992). *Tragedias*. Madrid: Gredos.

**SOBRE**  
**AMOR TURCO...**  
**EN TIEMPO DE BOLEROS**

Gustavo Fuentes

El propósito del presente trabajo es tratar de identificar los procedimientos compositivos que ha utilizado Gustavo Azar en la construcción de su obra, *Amor turco... en tiempo de boleros*, y que la adscriben dentro del género de Comedias.

En un primer momento podemos mencionar que la obra está encabezada por el siguiente epígrafe: “El sentimiento es una vieja costumbre, y en el fondo, el hombre y la mujer no se resignan a perderla.”

Está extraído de un texto publicado en 1992 por Mario Benedetti, titulado *Esa vieja costumbre de sentir*. Constituye una clave de lectura en tanto que adelanta la solución del conflicto que la obra plantea.

Siguiendo en nuestro análisis veremos que el título de la obra nos remite a la novela del consagrado autor Gabriel García Márquez *Amor en los tiempos del cólera*. Al mismo tiempo, nos sirve como un disparador para relacionarlo con un refrán de la cultura popular: “Más perdido que turco en la neblina”.

Esta expresión se utiliza para señalar a cualquier persona que se encuentre desorientada en torno a una situación particular. Entonces podemos establecer un paralelismo de este producto, propio de la cultura popular, con la trama del texto, puesto que en ella encontraremos un turco que se encuentra desorientado en relación a los pasos a seguir para enamorar a una mujer, objeto de su

amor, por lo que deberá recurrir a otros personajes para que lo orienten.

Por otro lado, la obra se caracteriza en su conjunto, por el uso de una forma que tiene vida artística independiente en relación a la obra de teatro: los boleros, género musical con temática amorosa propio de la cultura popular de masas, y que juntamente con el refrán mencionado evidencian hacia qué público va dirigida la obra. En total son introducidos once boleros cuyo contenido corre paralelamente al desarrollo de la acción dramática. Tendremos así que en la escena I (El enamoramiento) nos encontramos con Carmen sufriendo por despecho y el bolero introducido, llamado *Lágrimas negras*, contiene una temática similar a lo que va aconteciendo en la obra. Así también ocurre en la escena IV (Escenas paralelas) cuando se va produciendo el enamoramiento entrecruzado entre Elías-María Fernanda y Hernán-Carmen; se nos presentan los boleros *Quizá, quizá, quizá* y *Ansiedad*, con temas de amor no consumado, finalmente nuestra hipótesis de paralelismo entre trama y boleros se ve confirmada en la escena VI (La declaración) en la que nos encontramos el bolero *Contigo aprendí* que nos refleja un amor correspondido, como sucederá con nuestros personajes al final de la obra. Podemos sostener así que algunos boleros funcionan como contraste (parodiando al género al cual pertenecen) y otros como apoyo de la acción; sin embargo en este punto, nos detendremos un poco más adelante.



## La trama

La acción se desarrolla en torno a cuatro personajes. Hernán, María Fernanda, Carmen y Elías. El tema central es el amor.

Elías se enamora de Carmen, una mujer abandonada y traicionada por su novio, conoce a Hernán, quien, por dinero, junto a María Fernanda, su mujer, lo ayudarán a ejecutar un plan para seducir a Carmen. Aparentemente la estrategia surte efecto, no obstante, hay un cambio de situación, una inversión. La estrategia urdida no alcanza el fin propuesto puesto que Carmen no se enamora de Elías sino de Hernán y a su vez María Fernanda se enamora de Elías. Las parejas quedan de esta forma entrecruzadas, para demostrarnos así que “el sentimiento es una vieja costumbre” y tanto el hombre como la mujer no se resignan a perderla.

## Los procedimientos compositivos

Partimos del hecho de que *Amor turco... en tiempo de boleros* es una comedia. Ahora bien, podemos individualizar en ella una disposición de elementos postulados por Aristóteles en la *Poética*, en torno a la estructura dramática aunque referida a la tragedia. Entonces reconoceremos:

- a). El *mythos*, entendido como la puesta en intriga, el encadenamiento de la trama. Y a partir de ésta, se despliegan:
- b). La *hamartía*.
- c). La *peripecia* en tanto desencadenante del conflicto planteado.
- d). La *anagnórisis* o reconocimiento de lo que se desconocía.

Aristóteles afirma que el más importante de los elementos de un drama es la combinación de los elementos de la fábula<sup>1</sup>. Partiendo

de esto, vamos a reconocer que nuestro texto está estructurado en torno a la intriga. Es preciso señalar que entendemos la intriga como conjunto de incidentes que forman el nudo de la obra al tiempo que es la combinación de circunstancias que ocasionan en el receptor la incertidumbre o curiosidad. En esta línea, vamos a encontrar en la primera escena (El enamoramiento) que hay una puesta en intriga. A uno de los personajes se le delega una empresa, Hernán -como ya dijimos-, por dinero, junto a María Fernanda deberán urdir un plan para que Carmen se enamore de Elías, el turco. Esto es lo que conforma el nudo de la historia y la incertidumbre en el receptor, en relación a cómo se solucionará el conflicto planteado, ya que inevitablemente suscita, en este último, preguntas del tipo ¿Podrán Hernán y María Fernanda unir amorosamente a Elías y Carmen?

En segundo lugar, reconocemos la *hamartía*, no en término riguroso del concepto pero sí en una aproximación al mismo. En *Poética* se traduce como “error de conocimiento”<sup>2</sup>. A nuestro entender, reconocemos un error que está a un nivel implícito en la obra, un error que se da en el plano de las emociones de los personajes, es el hecho de que Elías haya percibido que Carmen es el objeto de su amor por un lado, y por otro, que Hernán y María estén juntos pero, equivocados, errados, ya que amorosamente no se correspondían. Entonces, dando lugar a nuestro tercer elemento que configura la obra, aparece la mudanza tras el reconocimiento del error; a dicha mudanza la podemos identificar con la peripecia<sup>3</sup> o cambio de situación que nos proporciona el desenlace del conflicto. Esta ruptura en el campo de las emociones es lo que da lugar al cambio de situación, produciéndose la *anagnórisis*. Elías deja de lado a Carmen y “reconoce” a su verdadero amor, María; lo mismo le sucede al resto de los personajes: Reconocen a su verdadero amor;

hay un cambio en la ecuación y un final que, aunque se puede intuir, no deja de causar asombro.

Ahora bien, es imprescindible señalar cuáles son los rasgos que nos permiten adscribir a la obra, al género de las comedias. En este sentido, reconoceremos procedimientos de lo cómico que tienen como resultado no ya la expurgación de la pasión y el temor, (como la catarsis en la tragedia) sino la risa, puesto que este es el *télos* de la comedia. Dichos procedimientos compositivos son:

a). Comicidad de palabras: esta ópera en la obra a partir de la puesta en juego de los equívocos, constantemente los personajes confunden el nombre de Elías, el turco. También dentro de esta especie de comicidad radica el hecho de que el autor ha concedido al mismo personaje, un lenguaje propio de alguien que usa una lengua que no es la suya. En esto se manifiesta nuevamente este tipo de comicidad.

b). Comicidad de carácter: si bien no hay una fina caracterización psicológica de los personajes, podemos reconocer en Hernán - justamente en quien recae la tarea a ejecutar- una fusión de arquetipos: por un lado el avaro, dado que su accionar delata una y otra vez su afición al dinero, y por otro el pícaro, constituyéndose así en el contrapunto de Elías, que es la especie de un caballero. En este orden, el autor alarga considerablemente el papel del personaje, Hernán, cuya posibilidad cómica se presta mejor a este fin.

c). Comicidad en las situaciones: vemos, por ejemplo, en la escena IV (Escenas paralelas) cómo se plantea la ironía verbal: los personajes dicen una cosa y la acción se desarrolla hacia otra dirección.

d). Parodia de otros géneros: en este sentido entendemos que nuestro autor parodia el género del “Amor cortés”. En este, el amor es muy sufrido y difícil de concretar, es casi platónico, al tiempo que el caballero debe tratar que su amor sea correspondido a través de

una serie de ritos que tiene que cumplir. Vemos cómo el accionar de Elías, de alguna manera, se ajusta un poco a esto, y podemos ver la técnica cómica utilizada por el autor: el efecto cómico que causa en el receptor el hecho de que el turco, con su acento foráneo, aprenda boleros para conquistar a su dama, pero al final de la obra no alcanza ese objetivo.

Para concluir podríamos afirmar, no sin riesgo de equivocarnos, que la risa es a la comedia lo que la catarsis es a la tragedia. Frente a la catarsis, expurgación del temor y piedad, la risa es quizás, expurgación de la infelicidad.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> García Yebra, Valentín (1999). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1450 a.

<sup>2</sup> El héroe trágico no debe ser un hombre que sobresalga por su virtud y justicia, ni caer en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo parte de los que gozan de gran prestigio y felicidad. 1453a, 8-10.

<sup>3</sup> “La peripecia es un cambio en la acción por medio de la cual esta se orienta en el sentido opuesto al que venía desarrollándose (...)”. *Poética*, 14521,22-23.

#### BIBLIOGRAFÍA

CASSIN, Bárbara (1994). *Nuestros griegos y sus modernos*. España: Manantial.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1999). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.

OLSON, Elder (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.

## CAFÉ PATATA

### Tres son multitud

Yanet Heredia Reyes

La obra de Gerardo Pennini y Eduardo Gotthelf, *Café patata* (*nueve monólogos en grupos de tres*), 2005, oscila entre lo serio y lo risible, entre lo real y lo ficcional, entre lo que se ve y lo que no se ve. El título de la obra puede analizarse por separado por un lado, “Café” hace referencia a un lugar de encuentro donde la gente concurre para conversar. En este caso funciona como lugar de desahogo. Por otro, “Patata” podría asociarse a lo infantil, por la triplicación del sonido “a”, y de ahí con el juego y lo risible. Esta denominación está relacionada con el *café concert* que surgió, en el siglo XVII, como lugar donde la gente tomaba esta infusión y además disfrutaba de una diversidad de espectáculos. La particularidad del *Café* que proponen Gotthelf y Pennini es el agregado del humor con “*patata*”. Aquí está el quiebre, la oscilación entre lo cómico y lo trágico cuando particularmente se lo asocia a *páthos*, particularmente a lo patético.

*Café patata* está organizada en nueve monólogos, divididos en tres grupos, en los que nueve personajes diferentes narran sus vivencias, con un lenguaje contemporáneo. Los personajes que integran la obra pertenecen al campo de lo absurdo y lo inverosímil; pero sus vivencias no lo son ya que cualquier persona o espectador puede sentirse identificado. En relación con el tiempo, al ser la obra teatral una yuxtaposición de monólogos, no se ajusta a una cronología de acciones sino que los enunciados aparecen fuera de un tiempo específico, aunque sí se narran situaciones de un pasado cercano que extiende sus “sombras” sobre el presente de

enunciación. En cuanto a la autoría, esta obra cuenta con dos autores: Eduardo Gotthelf es autor de “Baile de máscaras”, Gerardo Pennini lo es de “Una de fantasmas” y ambos lo son de “Tres mujeres tres”. Con esta forma de identificar la autoría parece cuestionarse determinado modelo escritural que propone un autor por obra. La escenografía se deja entrever por las apreciaciones de los personajes, quienes describen el lugar como un teatro y, a su vez, como un bar. Podría pensarse que es un lugar que funciona como bar y como centro cultural a la vez. Parece que se representa en un café realmente. En didascalias aparecen indicaciones para los actores.

Dentro de la obra, el monólogo funciona como la voz de la conciencia de cada enunciador, donde expone su realidad, su vivencia, su problema y es el espectador quien debería darle una solución. Es la yuxtaposición de monólogos la que dota de sentido a la obra dramática. Siguiendo el planteo de Anne Ubersfeld:

[el monólogo] es la confesión de una soledad. El personaje no “monologa” porque no hay nadie a quien dirigir[se], sino porque está solo para manifestar su soledad, su dilema y su patética búsqueda de una solución. (2004: 22)

Sin embargo, en *Café patata*, el espectador inserto en la obra participa solo devolviendo el saludo o acomodando la cabeza o los brazos a los fantasmas cuando lo piden. Principalmente escuchan lo que los personajes cuentan y ese nivel de confianza les permite ver con más claridad que ellos, perciben el engaño que sufren y llegan a saber más que lo que los fantasmas saben de sí mismos. Cada historia es diferente, cada mirada es distinta.

En “Tres mujeres tres” aparecen en escena tres mujeres-personajes engañadas que creen tener todo bajo control y en realidad ellas están bajo la manipulación de un personaje masculino,

que no aparece en escena, pero que se caracteriza como vividor, mujeriego, estafador y controlador. Para estas mujeres no hay nivel cultural, ni juventud, ni creencia religiosa que las libre de esa relación de dominación en las que están sumidas. Por más que una de las mujeres ha dejado a Rodolfo porque descubrió que este le mentía, no sabemos si se ha librado totalmente de esa relación asimétrica ya que su monólogo finaliza sin que ella haya encontrado una salida, salvo la de tomar y buscar otro hombre que la haga olvidar. Una situación parecida es la que vive Carolina. Ella está feliz porque cree que se libró de un aterrador matrimonio y que podrá vivir su amor sin restricciones con Rodolfo. Aquí, el recurso de representar una obra teatral en un espacio cotidiano, sin los límites que indiquen “esto es representación de `algo´ llamado real”, es utilizado para desautomatizar la realidad y resaltar la ironía dramática: tanto el espectador *voyeur* a quien Carolina se dirige como el lector de la pieza teatral conocen la verdad: Rodolfo no se compromete seriamente con Carolina, porque sale con tres mujeres a la vez. Él es un típico “Don Juan” que no acepta responsabilidades de adulto. Entonces para ellas tampoco hay salida a esta situación, en la que solo ellas se han metido. Y digo “solo ellas” porque desde el comienzo de la relación amorosa aceptan que Rodolfo sea casado, con una mujer diferente para cada caso. Ellas justifican el accionar masculino. Con esta historia se ridiculiza a este tipo de personas, y más que nada a la mujer sometida; ella es la perjudicada aunque a veces no lo pueda ver. “Tres mujeres tres”, al igual que “Una de fantasmas” provoca una reflexión sobre la violencia de género: son cuatro mujeres y un travestido los que sufren el engaño y el abuso; en un principio de una forma consentida, ya que todas aceptan

relaciones triangulares, y luego ya todo se desborda y devienen golpes, celos y abusos sexuales.

Los autores, a lo largo de todo *Café patata*, proponen reflexionar sobre la violencia que se genera en planos aparentemente igualitarios como las relaciones de pareja, en las cuales la inclusión de un tercero modifica los vínculos duales; y produce la asimetría y con ella, las relaciones de poder que se generan entre quien conoce más sobre una situación y quien desconoce y no ve la realidad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

UBERSFELD, Anne (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.



## PARODIA DE UN JUSTO JUICIO

Violeta Jiménez

“Me sobran soledades y espejos,  
me sobran alas”

García, H. (2010). *Quimérico*

*Quimérico (Desde Grecia con respeto)*<sup>1</sup> es una obra teatral escrita en el año 2010 por el dramaturgo norpatagónico Horacio García. El eje principal o motor de la obra es el juicio a los siete pecados capitales. A lo largo de la progresión dramática de este enjuiciamiento se reconoce una yuxtaposición de elementos discontinuos, de carácter contingente, por lo cual la obra se encuadra en la llamada obra paisaje: es la aparición sucesiva de cada personaje que será enjuiciado. Es el juicio, entonces, el objeto de la acción, focalizada, a través de varios planos, con cada una de las protagonistas que muestran varios argumentos para su defensa. Por otra parte, los personajes de las Erinias conforman un coro en el que también intervienen para opinar sobre la condena merecida por cada una de ellas en el momento en que comparecen individualmente. Ese coro representa a la sociedad que reclama justicia y está ávida de que no queden impunes las nefastas acciones de pecado. A través de diálogos, con un lenguaje moderno, se desarrolla el proceso del juicio a cada una de las siete Erinias que representan los siete pecados capitales: pereza, ira, soberbia, avaricia, gula, lujuria y envidia. Son siete de las nueve musas hijas de Zeus y Mnemosine; se muestra así una simbiosis entre el Catolicismo y el politeísmo griego. Hydra cumple la función de coreuta que tiene a su cargo el juicio en representación del pueblo que se ha purificado para comenzar a juzgarlas.

Considerando el modelo actancial de Greimas (Ryngaert, 2007), se reconoce al personaje Hidra como un actante que representa a la sociedad que injuria y dicta una sentencia. Así mismo las Erinias, en el coro, también representan a la sociedad pero se ubican como oponentes con las intervenciones en eco y el pedido unánime en relación con la muerte, aunque sea Hidra quien defina el veredicto final. Todas las sentencias integran un predicado que se traduce en un discurso concreto al intentar accionar a favor del pueblo, con la crítica a cada uno de los pecados capitales. Estos son enjuiciados en tanto socavan la estabilidad social.

La didascalía que presenta a Hidra la nombra como un monstruo policéfalo y aliento venenoso pero también la describe con diferentes elementos simbólicos referidos a distintos estratos sociales (overol gris, corbata, saco y gorra de jubilado). Este procedimiento es una didascalía instrumental que colabora con la interpretación del rol de este personaje que es juez en representación de toda la sociedad. Cada Erinia conforma el coro cuando logra desprenderse de la maraña que la aprisiona en la crisálida y se dispone finalmente para el juicio. Se preguntan todas dónde se encuentran, desconocen el lugar. Todas las Erinias son a la vez jurado porque intentan influir en la decisión del veredicto final. En este sentido, son actantes oponentes porque participan como coro para opinar acerca de lo que les parece justo para todas ellas: ser condenadas a muerte. Surgen varios puntos culminantes ya que en cada veredicto parcial hay gran expectativa.

No hay un momento único de conflicto pese a que hacia el final se plantea una revelación crítica que retoma los conflictos parciales de la obra. Hidra llama a las Erinias, una por una, para interrogarlas acerca de sus acciones y manifiesta asco; les venda los

ojos y a la vez se ríe de ellas. Cada Erinia da a conocer algo en relación con su pecado. Es una letanía. Hidra las amenaza con una metralleta.

Ante la reacción instintiva de protegerse les revela que son balas de fogeo, porque ninguna merece la muerte: “Ninguna de ustedes merece la muerte... Entre todas no suman para comprar una única bala...” (García, 2010: 23)

Hidra las hace callar y determina una condena individual para cada una de ellas: a cada Erinia le delega una tarea edificadora en la sociedad como modo de remediar las faltas cometidas. Una especie de “decreto” determina “la pena”, para todas por igual, la cual consiste en la obligatoriedad de la enmienda; la manera terminante de imponer la resolución final conduciría a suponer que subyace una crítica velada hacia ciertas decisiones de la autoridad, mientras ilusoriamente se presupone poder cambiar el mundo mediante un edicto.

El título de la obra no anticipa explícitamente el argumento aunque hay una relación entre ambos que se descubre hacia el cierre cuando concluye el juicio a las Erinias; la aclaración entre paréntesis sostiene la referencia a la tragedia griega, *Orestíada* de Esquilo (s. V a. C.). El título crea un ambiente y a la vez despierta curiosidad sobre los acontecimientos que se suceden. En *Quimérico* la idea de “quimera”, en relación con la utopía como proyecto cuya realización es imposible, se ajusta al argumento en cuanto se aspira a un ideal de justicia, en relación con cada uno de los pecados cometidos. Se pretende un juicio equitativo y ejemplar. Así aparece el desenlace de un litigio que, ante la idea previa de la condena irreversible, finalmente propone la reparación utópica en una sociedad que necesita revertir la acción del mal.

La obra que nos ocupa narra varias historias a través de los diálogos interconectados de los personajes. Se hace referencia a un tiempo y un espacio, fuera del espacio de la representación, a través de la acción referida; se entabla un paralelismo con la sociedad actual. Más allá de los elementos y situaciones de época se plantean temas universales como la competitividad negativa y exacerbada; un ejemplo es la intervención de Terpsícore que critica con envidia: “¿Ella? Nada peor que la túnica de vieja triste que llevaba puesta. ¡Vestido violeta y sandalias de sogas! ¡A quién se le ocurre!” (García, 2010: 14)

El desarrollo es ágil y se extiende por diferentes espacios y momentos narrativos. No aparece una cronología lineal estricta. Es sorprendente el desenlace, ante la expectativa de la condena implacable, por el nivel de extrema dureza que alcanzan los juicios individuales a las Erinias. Es abierto el final en la medida en que se pueden reponer otras acciones de reparación para cada pecado capital. Otras obras del autor también tienen una estrecha relación con la temática de la mitología griega como por ejemplo: la adaptación *Las voces de Penélope* (Basada en la obra homónima de la dramaturga española Itziar Pascual, 2005).

Un antecedente que funciona como hipotexto de *Quimérico* es “Euménides”, la tragedia final de la trilogía, *Orestíada* de Esquilo. En ella también aparecen las Erinias, innombrables, por lo cual se utiliza el eufemismo de Eu-ménides que significa benévolas; sin embargo son las diosas de la venganza que persiguen a Orestes por la muerte de su madre Clitemnestra. En esta tragedia, mediante una alegoría, se muestra el modelo democrático ateniense. Aparece la Pitia del templo de Delfos que hace la introducción. Aquí puede observarse un paralelismo con el rol desempeñado por Hidra como coreuta que al

comienzo de la obra anticipa las circunstancias del juicio. Las Euménides son las deidades que vengan los crímenes de sangre en relación de parentesco.

Cuando la escena se traslada a Atenas, las Erinias encuentran al matricida Orestes y aceptan el juicio que propone Atenea, la diosa que se aparece repentinamente. Las Erinias defienden a Clitemnestra, siguiendo la línea de la matrilinealidad y Apolo es el abogado de Orestes. Ya Esquilo introduce con este argumento la idea de la sustitución de la venganza por la de justicia.

Desde esa perspectiva, lo justo no consistiría en la automática condena sino en el empleo del medio de la razón para delegar en la comunidad una intervención criteriosa. Se posibilita así que las nuevas leyes impidan el castigo absoluto y despiadado. Al final, las Euménides ceden su postura porque la misma diosa Atenea fundamenta su idea al afirmar la necesidad de la misericordia en el juicio y no la extrema dureza; emplea el recurso de la persuasión para modificar el mecanismo de enjuiciamiento.

En *Quimérico* cada Erinia atraviesa un proceso de cambio de roles en el momento en que son reclamadas para el juicio particular: ya cada una no es la efusiva Erinia que reclama la muerte, junto a otras en la tarima, para hacer justicia por los pecados cometidos sino que cada Erinia es individualmente una musa que relata y expresa sus dificultades y deseos, su dolor y hasta sus contradicciones como manera de plantear una defensa: Melpómene es la musa de la Tragedia; Talía, de la Comedia; Calíope, de la Elocuencia; Clío, de la Historia; Euterpe, de la Música; Érato, de la poesía y Terpsícore, de la danza y respectivamente como Erinias representan a la pereza, la ira, la soberbia, la avaricia, la gula, la lujuria y la envidia. Por otra parte Hidra, el monstruo policéfalo de aliento venenoso, se convierte

como coreuta en la representante de una sociedad sedienta de justicia. Su autoridad le permitiría erigirse en delegada de un pueblo que le ha otorgado las facultades para poder resolver en cada veredicto final la situación de cada uno de los pecados.

A través del personaje de Hydra puntualmente, puede también vislumbrarse una actualización del mito de Quimera, en el que es vencido aquel animal fabuloso con algunos rasgos de león y al que se le asignan varias cabezas en algunas representaciones aunque en otras versiones aparece con cabeza de león y busto de cabra (Grimal, 1999). Más allá de la similitud de los dos personajes, como seres policéfalos, también encontramos entre ambos una relación en torno de la idea de la justicia a través de la muerte. Mientras Hydra decide no recurrir al aniquilamiento como forma de castigo, Quimera muere condenada por sus acciones. Es vencida por Belerofonte quien junto a Pegaso, el caballo con alas, la elimina con una lanza en cuya punta había colocado estratégicamente un trozo de plomo para que se derritiera en contacto con las llamas que emanaba la bestia. En el mito, por un lado, el designio es vencer la causa del mal ya que Quimera es artífice de acciones reprobables según Yóbates, rey de Licia, quien le encarga la misión de destruir a Belerofonte. Quimera paga con su muerte la consecuencia de devastar el país robando rebaños. Es interesante señalar, sin embargo, que al encargarle Yóbates a Belerofonte la proeza, en realidad, no cree posible su concreción. La verdadera intención del rey de Licia es provocar la muerte de Belerofonte para vengarse de él. (Homero, 1999)

El fin azaroso de quien ha cometido desmanes, la “justicia” casual, en este relato es también un punto de conexión con la justicia enmarcada en la obra de Horacio García. En este punto hay una semejanza argumental con el juicio de *Quimérico* que también

enfoca las acciones malignas cometidas y la idea del castigar a través de la muerte.

*Quimérico* es una parodia de juicio justo donde se ponen en juego varias intencionalidades como también sucede en el mito griego de Quimera. La similitud de nombres en ambos relatos se asocia con la gran ilusión que genera el ideal del concepto de justicia. Precisamente por la verosimilitud del enlace que *Quimérico* sostiene con la situación de nuestra sociedad es que creemos observar que ese mito griego en torno a Quimera está inscripto en la actualidad.

Tanto en *Quimérico*, como en “Euménides” de *Orestíada* y como en el mito griego de Quimera, se presenta una correspondencia temática que lleva al profundo replanteo de la significación de la reparación del mal. En el marco de una justicia que ha modificado sus severos parámetros, se determina un veredicto igualitario mediante una disposición vertical. No hay condena a muerte al considerar que cada uno de los casos se equipara a los otros, aunque realmente posean distinto grado de implicancia y de responsabilidad por el mal infligido. Por ejemplo, Clío es la avaricia que, plena de contradicciones, manifiesta tenerlo todo y quererlo todo: “Me sobran soledades y espejos, me sobran alas” (García, 2010: 20). Provoca el desconcierto por aquello que dice y por lo que luego plantea como contrario a lo ya enunciado. Por otra parte, Talía es la madre que mata a su hijo sumida en un delirio perpetuo que causa estupor y pena.

En *Quimérico* la mirada unilateral no permite contemplar, desde otro ángulo, los motivos y los agobios de quien ha pecado y solamente se ponen en tela de juicio las acciones por las consecuencias. Hay un abismo incuestionable entre los hechos, el

lenguaje, las experiencias y las intencionalidades de los relatos. La idea de reparación y el concepto de responsabilidad, en torno a las intenciones por las acciones cometidas, presentan un quiebre perturbador que conduce a la duda acerca del ideal de justicia.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> García, Horacio, *Quimérico (Desde Grecia con respeto)*, 2010. Recuperado de <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

#### BIBLIOGRAFÍA

ESQUILO, (1993). *Tragedias*. Madrid: Gredos.

GRIMAL, Pierre (1999). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.

HOMERO, (1999). *La Ilíada*, España: Edicomunicación.

PAVIS, Patrice (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires: Paidós.

VINAVER, Michel (1999). *Écritures dramatiques (Essais d`analyse de textes de théâtre)*. París: Actes Sud.

RYNGAERT, Jean P. (2007). *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Artes del Sur.



## ACERCA DE TRES MONÓLOGOS DE UNA OBRA DE PENNINI-GOTTHELF

Jazmín Volpe

El texto objeto de nuestro análisis es la obra de teatro *Café patata. Tres historias, cada una de ellas consiste en tres monólogos* de Eduardo Gotthelf y Gerardo Pennini (2005). Como indica el subtítulo está dispuesto en tres grupos de tres monólogos cada uno sumando nueve monólogos en total. Cada grupo de monólogos cuenta una historia y lleva un título independiente. El grupo que analizaremos es el correspondiente a la segunda parte, que se titula “Una de fantasmas”, cuya autoría corresponde únicamente a Gerardo Pennini.

En el caso del grupo que nos compete nos centraremos en buscar el eje problemático de la obra, cuál es el significado de la misma según nuestra perspectiva y qué función cumple el monólogo en el escrito.

Para encontrar el eje sobre el cual gira la obra nos centraremos, en este caso, en el texto dramático. Aquí cada personaje manifiesta ser un fantasma. Este vocablo viene de la raíz griega *pháino* que derivó en la palabra *phántasma*, la cual quiere decir aparición, espectro, hacer visible, dejar ver. Proviene el verbo *phantázomai*, hacer visible, dejar ver. De allí su uso como fenómeno; como lo dado, lo que se manifiesta, pero también como lo que muestra que hay algo oculto, algo más allá de él. Como un signo el fenómeno tiene lejos de sí la causa que al mismo tiempo lo genera y lo explica.

En el caso de los fantasmas del texto, ellos mismos nos declaran por qué se nos aparecen: vienen a comunicarnos cómo murieron. Nos van a contar lo oculto a los ojos, la verdad sobre la historia de un crimen que “ha salido en los diarios”.

Haciendo una relación con el contexto (y por la alusión de uno de los personajes) podemos pensar que el crimen ficticio (que tiene lugar en el texto literario) puede inspirarse e intentar mostrarnos a la Argentina de los delitos pasionales escandalosos acaecidos en el seno de las familias (pienso en los resonantes casos del odontólogo Barreda, 1992, o María Marta Belsunce, 2002).

Ver más allá de los fenómenos significa indagar sus causas, qué los provoca, y por qué se manifiestan. Y esto es, justamente, lo que hace el texto de Pennini; indaga cómo un personaje puede llegar a situaciones tan extremas como el asesinato, el suicidio y el abuso. Es por eso que a modo de sesión de psicoanálisis en su monólogo cada personaje nos relata lo vivido de forma separada e individual. Tomaremos la definición de Jaime Rest acerca del monólogo como un procedimiento por el cual se proveen las reflexiones íntimas o las motivaciones secretas de la conducta de un personaje. Así el grupo de protagonistas expone sus pensamientos. Siguiendo con la metáfora que propusimos, tomada de la psiquiatría, cada monólogo, debido a que habla de los pensamientos y sentimientos íntimos que comunican los personajes, está revelando el yo, el *self* o sí-mismo del personaje que lo ejecuta.

El *self* o sí-mismo es lo que hace a cada persona particular. Y es en psicología un concepto complejo. Se lo ha pensado como una cosa (una esencia) o como un conjunto de acciones o funciones neuronales. Sin embargo, los estudios posmodernos contemporáneos han dado cuenta de la insuficiencia de esta perspectiva, y

actualmente, algunos estudiosos están trabajando al sí-mismo o *self* como una narración personal que cada individuo se narra a sí mismo.

El yo no es, de acuerdo con Harold Goolishian y Harlene Anderson (1995), la simple acumulación de experiencias, como tampoco es una expresión de nuestras características neurofísicas. Por el contrario, es una expresión, un ser y un devenir en el lenguaje y la narración. De acuerdo con esto, el problema de la “identidad” o “continuidad” que concebimos como nuestra “mismidad” pasa a ser el problema de construir narrativas que otorguen sentido a nuestra falta de coherencia con nosotros y el caos de nuestra vida.

Intentaremos pensar en los actores de los crímenes pasionales; mientras nos referimos al texto. Estos soliloquios nos cuentan cómo cada personaje concibe el desenlace final, como producto de una serie de situaciones confusas que los van envolviendo, involuntariamente sin que ellos puedan controlarlas. Sus acciones parecen estar guiadas por sus sentimientos. Pero estos sentimientos no son los clásicos del teatro (ira, temor, venganza), sino que son sentimientos difusos como la angustia, la inseguridad y la impotencia. Entonces, son personajes que sienten pero que no tienen la voluntad y la fuerza para manejar la situación. En sus monólogos los demás se presentan como seres que conspiran contra ellos. Hay una auto-victimización, todo les pasa, todo se les manifiesta. Relacionando el texto al contexto en que fue elaborado, se puede intentar ver un paralelismo y una suerte de explicación. ¿Nos estará mostrado un panorama propio de una nueva subjetividad y de una nueva sociedad?

En el paradigma moderno anterior, la individualidad (ya como esencia o como conjunto de funciones neuronales) funciona como motor de la sociedad y la voluntad como motor de esa individualidad.

Esto trae aparejada cierta concepción de la moral y la ética como conjunto de normas que sirven de parámetro para guiar esta voluntad y su consiguiente individualidad. Pero con el planteo del sí-mismo como narración coherente, impregnado de lenguaje, el problema moral se centra en la redacción de reglas para el lenguaje, es decir, en la comunicación. Se analiza cómo otros discursos-narraciones intervienen en la narración de un sí-mismo y cómo a su vez se incluyen en él.

Gerardo Pennini, me parece, ha optado por presentarnos la obra en monólogos porque con este procedimiento el sí-mismo (así concebido) puede admirarse desnudo. En efecto, este despojo de todo lo social que se nos muestra con total pureza. Y el autor intensifica esta carencia al presentarnos como protagonistas a los espectros del final de la vida, situados en un no-tiempo, o mejor, en un tiempo después, en un tiempo paralizado, cuyo sí-mismo se ha congelado y está fuera de la dinámica social, fuera del devenir, del transcurso y de la interacción.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BARNETT PEARCE, W. (1995). “Nuevos modelos y metáforas comunicacionales: el pasaje de la teoría a la praxis del objetivismo al construccionismo social y de la representación a la subjetividad”.

SCHINITMAN, Dora (1998). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.

CULLEN, Carlos (2004). *Autonomía moral, participación democrática y cuidado del otro*. Buenos Aires: Novedades Educativas.

DE TORO, Alfonso. “Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la

‘performance’ latinoamericanos”. Recuperado de [www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Caminos.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Caminos.pdf).

GOOLISHIAN, Harold A y ANDERSON, Harlene (1998). “Narratividad y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia”. SCHINITMAN, Dora. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.

# LOS CAMINOS DE LA METAMORFOSIS

## El cuento se hace obra teatral

Alejandra Sponda

### Los nacimientos

Amelí se acurruca en mis brazos. Su sueño travieso tarda en llegar. La opción de un relato viene al auxilio, y como una gran leche tibia para un recién nacido, prepara el espacio propicio para el inicio del sueño. Nos entusiasmos juntas en un relato precario pero preciso, allí nacía algo que mutaría impredeciblemente en futuros desenlaces.

Aquel relato improvisado continúa dando vueltas en mi cabeza. En un principio hecho cuento, sometido ya a las estructuras y continuas correcciones que suponían una mejor consistencia, concluye agradablemente en una totalidad aprehensible. Inquietos sus personajes, habiendo ya cobrado vida me capturan. Quieren cambio de domicilio. Reclaman transcripción escénica. Desean hacerse cuerpo y ocupar un lugar en el espacio. Casi sin darme cuenta, almas dispuestas a jugar este juego llegan para presenciar un nuevo nacimiento.

El desenlace es inesperado, “pedazos” de un primer relato se cuelean en uno mayor donde las diferencias aparecen a la vista. El relato de la obra teatral se llena de acciones y voces propias.

Las preguntas no tardan en llegar: ¿Cómo muta el cuento en escritura teatral? ¿Qué vestigios de aquella primera composición pueden permanecer en un nuevo formato? ¿Qué necesito o debo tener en cuenta para poder habitar aquel nuevo y desconocido lugar?

## **Marcas en el recorrido del deseo y sus anudamientos**

### **Un narcisismo herido**

Hacer teatro para mí es habitar el escenario del deseo, es garantía de salud, es fuente de angustia, como lo son siempre las cosas que realmente nos mueven, que nos conmueven.

Transitar la transformación del cuento a la teatralidad despertó en mí muchas impresiones, angustias y mezquindades de las que solo pude dar cuenta con posterioridad. Esa mutación confrontó a mi narcisismo, lo provocó e hizo tambalear. Solo a través de nuevos anudamientos psíquicos pude continuar el camino iniciado, no sin llevar conmigo las marcas de aquel encuentro.

La experiencia de hacer del cuento una obra teatral implicó la aparición de nuevos sujetos, reales o hipotéticos, que desde su singularidad confrontaron mi hacer y pensar respecto de esa transformación. El cuento era una especie de exilio del mundo donde no necesitaba pensar en otros más que en los lectores, y de a ratos. Pero la obra teatral requería de otros, sucintando lo que la psicoanalista Graciela Jasiner expondría como:

(...) se sale, muchas veces, del exilio de uno mismo, en un proyecto con otros, pero el lazo con otros no es del orden de lo natural. Estar con otros puede conmover el narcisismo más letal, ese que a uno lo deja arrasado en la añorada plenitud de su propia imagen. Al malestar se lo puede evitar, o en cambio, se lo puede convertir en causa para la producción, y que así devenga entusiasmo. Malestar y deseo, en este sentido, son compañeros de ruta en el trabajo grupal. (2008)

A lo que yo agregaría además que son indicadores de caminos necesarios de cualquier emprendimiento humano.

Por alguna razón el cuento me sitúa como autora de la obra en un lugar más definido y sin tantas vertientes. Sé qué es lo que digo y cómo lo digo en la forma de un narrador que, Gérard Genette denominaría según el nivel narrativo, extradiegético, y, según su relación con la historia, como heterodiegético.

En la obra teatral es el personaje principal quien se narra a sí mismo, situación que lo hace jugar una dinámica mutua entre ser actor y el comunicador de su historia; es un narrador homodiegético. Aquí es donde por primera vez creo que quedo por fuera de algo. Siento como si el personaje hubiera cobrado vida de una manera espeluznante y se pusiera a contar mi cuento sin pedirme permiso. Le imprime su manera de hablar, su presencia, su ser. A su vez, este personaje adopta la forma de un títere. Así, más caprichoso que fundamentado, visualicé su esencia a través de este recurso. Posteriormente apareció su coherencia, y se llenó de sentido tal elección. Junto a este personaje apareció otro, una mujer caracterizada desde el clown quien es el partener del títere. Este personaje no estaba en el cuento, y fue de gran utilidad su aparición; terciarizó una gran cantidad de contenido de la obra complejizando la misma y generando incluso una historia paralela que subyace. En el cuento los personajes son el títere Areno (principal), y un grupo de niños. La inclusión de un personaje más fue nodal, más apreciable por sus desenlaces posteriores que por haberlo pensado previamente. Dio aire al conflicto mantenido entre los primeros personajes. La convivencia entre el títere y el clown enriqueció mucho estéticamente la obra.

Al personaje principal se le agrega en la obra una caracterización de su personaje, la utilización de una tonada específica referida al idioma francés. En el cuento dicho personaje



puede identificárselo con diversidad de rasgos, que en la obra quedan más definidos e intencionados.

La obra utiliza mayores escenarios que los que ofrece el cuento, incluyendo la playa, la habitación de un castillo y la insinuación del interior de algunas casas.

La obra teatral está organizada básicamente como una “obra máquina”, organizando su principio, desenlace y fin a lo largo de cuatro escenas. La primera escena incluye nuevos datos y contextos que en el cuento no existen. Se relata un pasado del personaje que introduce al espectador en nuevas imágenes y contextos. En la segunda escena se traduce el conflicto que se resuelve finalmente en la cuarta escena. La escena tres está como por fuera de las otras, ya que es un momento de ruptura en la lógica que la obra viene estableciendo, con cierta connotación atemporal y de mayor intensidad. El resto de las escenas están limitadas esencialmente por entradas y salidas o cambio de escenarios.

Como decía, la obra teatral ofrece vertientes diversas, que no esperaba encontrar al inicio de este recorrido. Me doy cuenta de que lo que yo pienso para el personaje no es necesariamente lo que el actor-actriz ejecutará, que la fantasía escénica que yo me haya formulado al respecto de los acontecimientos teatrales no son necesariamente las que acontecerán en el acto creativo de un director que la despliegue. Siento que no estoy tan sola como en el cuento. Pero la compañía no es gratuita, sino que imprime en mi narcisismo huellas con las que habré de lidiar.

En el cuento puedo apreciar mejor el juego comunicacional entre emisor-receptor. Pero en la obra teatral sucede que el público-espectador no es el único receptor de lo que produce el autor. El actor también es receptor del autor, y es a su vez emisor. La

secuencia comunicacional, que tan claramente podía definir en el cuento, se reproducía ahora frenéticamente. Los emisores y los receptores se multiplican, y por momentos algunos se desdibujan. Que exista este juego comunicacional múltiple implica, como lo expresaría Anne Ubersfeld (2004: 11), que: “la palabra teatral es siempre dialógica por definición: no hay en el enunciado teatral un sujeto uno”.

Creo ya no tolerar la angustia y preguntarme por qué decidí embarcarme en la organización de esta fiesta. No me siento protagonista ni de mi propia idea, es decir, “el enunciador-escritor se ha borrado, su voz no ha dejado más que huellas indirectas” (Ubersfeld, 2004: 11). Debo, sin más, dedicarme a preparar los aperitivos y trajes, que los invitados degustarán y usarán como quieran. Sabiendo además que hay una inmensa mayoría de invitados que desconozco, (“destinatario oculto”) que solo imagino, a los que, a pesar de no conocer, también deberé tratar de agasajar. A mí, me quedan las sobras que puedo picotear antes de que todos lleguen o al final cuando todos ya se han ido.

Aunque más interesante aun me parece pensarlo en estos términos: “Verse a sí mismo ante sí: la gran paradoja del autor teatral. Metamorfosearse y vivir por medio de otros cuerpos: su perversa pulsión travesti” (Kartun, 2007). Ya no se trata de quedar por fuera, sino de ser lo suficientemente plástico y lograr mutar en variedad de cuerpos.

## **Metamorfosis de sentidos y estructuras, hacia nuevas sustancias**

En el cuento hay un mensaje muy claro que se trasluce en el final al estilo moraleja. Pero en la obra teatral, ese mensaje no es explicitado narrativamente, se transmite en su propio desenlace, en sus acciones. Podría pensar que en ese sentido el cuento es más claramente panfletario de una idea previa de la autora, pero que la obra deja más ambigüedad al respecto, o incluso mayores lecturas posibles. Viéndose además el resurgir de nuevos mensajes que en paralelo con una idea central surgen desde la espontaneidad y sin que requieran mayores desenlaces ni atención. Existen en sí mismos con cierta autonomía dentro de la obra, o como lo expresa Ruth Mehl: “El teatro es siempre un género de códigos múltiples y los mensajes pueden surgir a veces a pesar del texto”. (2010: 221)

Sucede que en la transmisión de este mensaje se juega algo del conflicto nodal de la historia, que de manera sutil o más sencilla parece expresarse claramente, y en su globalidad no pierde carácter. Pero al intentar darle estatuto teatral a ese conflicto quedan allí grandes ausencias, silencios e inconsistencias que requieren atención.

A partir de tomar como referencia el modelo hipotético de organización de la narratividad, el “esquema actancial” propuesto por Vladimir Propp, se me ocurrió pensar que este conflicto que se diluye tiene que ver con la dificultad para apreciar en la historia quién o qué funciona como antagonista. Tenía claro quiénes operaban como protagonistas, quiénes jugaban roles de cómplices, y a los antagonismos podía encontrarlos en un protagonista consigo mismo, y entre este y otros personajes reales o imaginados de la

obra. Pero así mismo, no eran antagonismos muy precisos, y quizás por ello no había una oposición muy clara.

En su sentido etimológico, drama significa gente en acción. A diferencia del cuento la obra requerirá un conjunto de procedimientos específicos que alternándose entre lo posible y lo imposible, entre la ilusión y la desilusión, sostengan una atención y tensión deseante por parte de su espectador. La inclusión de un mito en relación al protagonista vehiculizó muy bien tales tensiones. Hacer creer al espectador nuestra mentira, como lo expresaría Mauricio Kartun diciendo:

(...) tal vez se pueda al fin entender desde allí el porqué del mecanismo este inseparable de lo teatral, del conflicto: la única manera de inmovilizarlo durante el tiempo que el soporte necesita para desarrollar completa su mentira.  
(2007)

Historias pasadas, mitos, nuevos personajes y caracterizaciones, escenarios y conflictos, formaron parte esencial en la metamorfosis del cuento a la obra teatral, conformando un nuevo diseño muy diferente al de origen. Tiene ya vida propia.

## **BIBLIOGRAFÍA**

JASINER Graciela (2008). *Coordinando grupos, una lógica para los pequeños grupos*. Buenos Aires: Lugar.

KARTUN, Mauricio (2007). "Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo", Septiembre / Diciembre, Nro. 1. La revista del CCC.

Recuperado de  
<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/23/>. ISSN 1851-3263.

MEHL, Ruth (2010). *El teatro para niños y sus paradojas*. (Colección Estudios Teatrales). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

UBERSFELD, Anne (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

## Construyendo realidades

*Café Patata* de Gerardo Pennini y Eduardo Gotthelf ofrece tres grupos de monólogos, basados cada grupo en un hecho diferente que, al ser contado por tres personajes diferentes, ponen en discusión aquello que es percibido como realidad.

El presente trabajo partirá, por un lado, de la idea de construcción de realidad de Peter Berger y Thomas Luckmann en su obra *La construcción social de la realidad* (2001), donde observamos que esta se establece como una consecuencia de un proceso dialéctico dado entre relaciones sociales, hábitos tipificados y estructuras sociales, primero, e interpretaciones simbólicas, internalización de roles y formación de identidades individuales, segundo. El sentido y carácter de esta realidad es comprendido y explicado por medio del conocimiento. Por otro lado, esta ponencia tomará en consideración que la realidad está conformada por los diversos fragmentos recuperados desde esas proyecciones sociales. Desde esta perspectiva veremos, en “Baile de máscaras” de Eduardo Gotthelf, la reconstrucción de una noche a través de tres monólogos.

Ahora bien, antes de comenzar, habrá que realizar algunas consideraciones. En esta obra, el término monólogo será utilizado en cuanto supone un alocutario presente y mudo, pista que nos da el personaje Mirta, nuestra primera monologuista, al preguntar si puede compartir la mesa y saludar a los ocupantes.

Luego deberemos tener presente, y a ello el título que lleva este trabajo, que la visión de una persona se encuentra conformada en tres aspectos. En cuanto a “sí misma”, en cuanto “al otro” y en cuanto a “con el otro”. Es decir que ya desde esta instancia

tendremos en una misma persona tal vez tres construcciones diferentes que entrarán en juego en la confección de la realidad.

Y por último, este trabajo no pretende realizar un estudio de la realidad, sino su tratamiento en la obra. Por tanto, se plantea que en “Baile de máscaras” encontramos no una crítica, pero sí un planteamiento sobre la realidad como algo dado por sentado cuando se trata de un consenso, y cómo en la construcción de esa realidad influye la comunicación. Observaremos que estos elementos desembocan en relaciones de saber, que derivarán en relaciones de poder.

### **El valor de saber**

Vemos en “Baile de máscaras”, el primer grupo de la obra, que la construcción de la noche será fragmentada y tal vez encontraremos elementos que ante el ojo del lector no concuerden, derivando en la comicidad. Además, esto nos dará cuenta de las relaciones de saber existentes en donde A sabe más que B, y B más que C. Pero, también nos habla de las relaciones de poder en donde quien posee el saber es también poseedor real del poder.

Vemos que el orden de los monólogos se encuentra en grado de saber/poder. El primero corresponde a Mirta, en donde Evangelina es la amiga desinteresada y Ángel su pretendiente. En segunda instancia, Ángel cree tener una oportunidad con Evangelina, y Mirta es mera acompañante de Evangelina, una excusa para salir con él. Y por último, se encuentra Carlos, quien sabe del plan armado por Evangelina y, aunque no establece contacto con los otros dos personajes, conoce su posición: Mirta, la amiga inocente, y Ángel, un crédulo joven.

Ciertamente el monólogo que podría esclarecer los sucesos, sería el de Evangelina, pero esta “buena nueva” nos es denegada, por lo cual es necesaria la reconstrucción a partir de los datos proporcionados. Solo poseemos reflejos de ella, diferentes perfiles, iluminados por cada monólogo.

Mirta comienza con una larga presentación, en donde cuenta aquello que le da vergüenza y quisiera ocultar. Nos relata toda su vida y esto nos ayuda a comprender su composición de realidad: una inocencia que pretende ser ocultada, pero que en su discurso queda a plena luz. Tiene la posibilidad de ocultar su nombre, nos lo dice; le da vergüenza contar “lo del pecado”, lo cuenta. Ella desconoce, pero en su discurso vemos que su condición de inocente la delata: ella no ha visto el conflicto en cuestión. Su realidad es su debate entre ser monja o no. Mientras que en los dos monólogos restantes el conflicto de la desaparición de Evangelina de alguna manera u otra es central, aunque en ella no es percibido. Se observa en este personaje, con frecuencia, correcciones que se aplica a sí misma, dándose cuenta de si la información que está brindando es correcta o no. Esto es producto de su constructo de realidad. Su percepción de los hechos le ha formado una realidad muy diferente de los otros dos monólogos.

Ángel, que nota la desaparición de Evangelina, no logra reconstruir del todo la realidad consensuada, ya que sigue creyendo que es Mirta la “rueda de auxilio”, la ayudante de esta relación, cuando para Angelina, él también lo es, y no observa el plan en su totalidad. Carlos, por otra parte, también se encuentra en desventaja de saberes ya que su conflicto, esa noche, es el comportamiento de Evangelina, cuya razón se le mantuvo oculta hasta la despedida. Solo Evangelina se mantiene en la posición más



alta en estas relaciones, y es precisamente el monólogo elidido. Evangelina, en este caso, sería la gran oponente, oponente de la realidad (o la realidad basada en hechos).

El hecho ha sido fragmentado y se expone el problema de esta realidad ya que, si un fragmento desconoce el otro, esto no lo hace menos verídico que el otro ya que, al no disponer de la otra parte, no puede decirse que Mirta mienta, o que Ángel lo haga. Es en este punto en que entra en juego la comunicación en sociedad como formadora de la realidad. Observamos que al fragmentar el hecho, y no unir las piezas, no hay comunicación y, por lo tanto, existen realidades fragmentadas.

Si la realidad se encuentra dentro de los parámetros de tiempo y espacio, no podemos dejar de mencionar el hecho de que estos factores no son especificados en la obra. Mirta remite el hecho: “hace como un año”; Ángel y Carlos, “hace un año”. Carlos nos da a conocer la hora, pero no sucede en los otros dos personajes. El espacio es el único manifiesto, pero no se especifica. Es decir, sabemos que fue hace un año, sabemos solo una hora. Esto solo nos da cuenta de la fragmentación del hecho en tres realidades ya que, de encontrarse estos tres personajes y haber mantenido un diálogo en la misma mesa, a la misma hora, posiblemente se hubiera podido consensuar en una sola realidad.

## El hacer, el decir y el no decir

Hemos visto que la construcción de realidad se encuentra basada en la comunicación. Es en esta en donde entran en juego diversos factores de construcción: Para que en la comunicación el otro acepte nuestro discurso, es necesario prepararlo de tal manera que esto suceda, con lo cual entran en juego también las relaciones de poder ya que, entre lo que se dice y no se dice, es el otro quien delimita qué se puede saber y qué no. Entonces, en “Baile de máscaras”, observamos que el personaje Mirta, mediante el uso de “verdaderamente”/“seguramente”/“en realidad”, lo que trata de hacer es convencer al alocutario de que su argumento es válido, siendo esta la última en la cadena triángulos de poder.

Teniendo en cuenta que existen distintos ejes en “Baile de Máscaras”, veremos que las relaciones de poder se encuentran distribuidas en triángulos encadenados. Por tanto, observaremos la siguiente relación: un eje virtual en donde Evangelina se encuentra en la cúspide, y Ángel y Mirta en la base. Esto se debe a que en la mente de los personajes base, cada uno es ayudante del otro; no existe oposición. Evangelina se encuentra en la posición elevada de esta relación, debido a que en los hechos los personajes base son sus reales ayudantes, y es ella quien oculta la información que posee. El saber equipara al poder.

Luego, desde este eje, se desprende un triángulo de oposición que va desde Mirta, a la base Dios y Ángel. Vemos que, durante el baile, ella delibera entre su atracción por Ángel y su “vocación” religiosa. Luego, desde el personaje de Ángel observamos que se encuentra en oposición con Carlos a causa de Evangelina quien, a su vez, y por primera vez, pasa a ser personaje base al oponerse a su

hermana (esposa de Carlos) en el triángulo conformado por esta infidelidad. Entonces vemos que, entre estos triángulos, se elige qué decir y qué no, como una forma de convencer y tener poder sobre el otro. Todos necesitamos ser creíbles.

De esta manera, en esta primera parte de *Café Patata* -obra de Eduardo Gotthelf en co autoría con Gerardo Pennini- el factor más importante es la palabra en sí. Esto refleja un antiguo arte, como es el de la retórica, en donde se debe manejar el uso de las palabras de la manera adecuada para lograr la persuasión del alocutario. Luego entra en juego la cesura que se aplica el locutor, con este fin. Entonces, no es de extrañarnos que el monólogo elidido sea precisamente el de Evangelina, quien es la que ha “complicado” el asunto al modificar la realidad a su conveniencia. Sin su monólogo, es posible obtener una reconstrucción más cercana a la convención, ya que si bien ella podría esclarecer con mayor facilidad los hechos, sin embargo, al ser ella quien ha modificado, no sería de extrañar que intentara defender su posición con lo que defendería aquello que ha modificado. Es así cómo, quien está más alto en las relaciones de poder, debe ser elidida. En este sentido, la realidad, como un acuerdo social, es también un acuerdo en donde entran en juego los diferentes niveles de saber y poder, con el fin de que la construcción sea lo más parecida a aquello que el locutor dice.

Una vez más, todos deseamos ser creíbles y con este fin nos pondremos la máscara que más convenga. Al fin como dice Ángel:

No se crean que esto siempre fue un teatro, no señor! Antes acá se hacían bailes. Aunque pensándolo bien, siempre fue un teatro! Todo el mundo hace teatro (...). Es todo un maldito baile de máscaras<sup>1</sup>.

En verdad, en “Baile de máscaras”, aunque la realidad parezca un baile (un ejercicio de a dos), esta va a estar fragmentada por los diferentes discursos elididos por los propios personajes que ponderan las relaciones de poder.

## **La realidad como un acuerdo social**

Pensando “Baile de máscaras” de esta manera, podemos decir entonces que se trata la realidad como un acuerdo dado ante la presentación en sociedad mediante la comunicación de realidades personales dadas por los diferentes trasfondos del individuo. Un mismo hecho puede tener diferentes realidades, que puestas en comunión resultarán en los llamados puntos de vista. Al romperse la cadena de comunicación, estas realidades derivarán en relaciones de poder, en donde quien sabe más es quién podrá llegar a tener una idea más cercana a la realidad. Con esto, estaríamos viendo una antigua inquietud, el diálogo como medida de las cosas. La palabra como constructora de la realidad.

---

### **NOTAS**

<sup>1</sup>Pennini, Gerardo/Gotthelf, Eduardo (2005). *Café Patata*. Recuperado de <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

### **BIBLIOGRAFÍA**

BERGER Peter y Thomas LUCKMANN (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

UBERSFELD, Anne (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

## PERVERSA Y TRIUNFARÁS

(de niños, muerte)

Mariana Arabarco

El teatro como vehículo de expresión artística ha habilitado a las sociedades, desde la antigüedad hasta nuestros días, a pensar-se, ver-se, problematizar-se como frente a un espejo, cuestionar-se a sí mismas. Partiendo de este supuesto me propongo elaborar una reflexión acerca de lo que la tragedia griega *Medea* de Eurípides y dos obras de dramaturgos de la Norpatagonia podrían decir sobre sus respectivas sociedades. Las obras contemporáneas elegidas son *Quimérico* de Horacio García y *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi. Intentaré establecer un diálogo entre las obras mencionadas a través de la muerte de los infantes como símbolo.

Así como el enigma de la Esfinge tebana<sup>1</sup> marca tres instancias de la vida del hombre, me pregunto qué denuncia en estas obras la muerte de los niños, este fin de una vida que apenas comienza. Tomaré como punto de partida del abordaje de esta reflexión la idea de “natalidad” como “acción” elaborada por la filósofa alemana Hannah Arendt. Nacer como acontecimiento marca un momento de inicio; es aparecer, visibilizarse por primera vez ante los otros, irrumpir en la realidad, entrar a formar parte de un mundo ya existente. Estar vivo, en este sentido, significa no poder resistirse a la autoexhibición para reafirmar la propia apariencia. De esta manera, somos al mismo tiempo sujetos perceptores y sujetos percibidos, puesto que formamos parte de un contexto<sup>2</sup>. Aquí enmarcado, el infanticidio se presenta como fuera de la dicotomía nacer (visibilizarse) - no nacer (no aparecer); sino como el

nacimiento, la irrupción en contexto y, a su vez, la muerte de lo que ese nacimiento ha visibilizado<sup>3</sup>.

Ahora bien, me pregunto entonces, en relación al contexto de enunciación de las citadas obras: ¿Cómo puede pensarse el infanticidio en la tragedia de Eurípides? ¿Qué podría señalar -de modo simbólico- la muerte de un infante en un hospital argentino de 1982? y ¿Qué denuncia la muerte de un bebé y la experiencia desubjetivadora del abuso sexual en el personaje de Talía?

### **Sean respetados los juramentos (Sea honrado mi sexo)**

La tragedia griega de Eurípides, representada hacia el año 431 a. C. en las Grandes Dionisias unos meses antes de que se iniciara la Guerra del Peloponeso, nos presenta una cautivante figura femenina cuya imagen es construida a través de las voces, del discurso de otros personajes como la nodriza, Creonte, Jasón y las mujeres del grupo coral.

Su caracterización de mujer se construye en los ojos de la nodriza de la siguiente manera: con un carácter vehemente, es decir, que se expresa con ímpetu y violencia, furiosa, de rabiosa arrogancia -pues no tolerará injurias-, iracunda, de índole cruel, temida por el ímpetu terrible de sus pasiones; que de ánimo implacable “se lanza como leona que acaba de parir” sobre sus servidores, indica “la buena mujer”<sup>4</sup>.

El personaje coral -aún mostrándose partidario de sus valores y comprensivo con su dolor- alude asimismo al temperamento irascible de Medea. Creonte, que al dictaminar su destierro la reconoce como una temida enemiga, la construye en su discurso como astuta, maestra en artificios, vengativa, amenaza, mujer

colérica. Y finalmente, su amado-odiado Jasón, en el *agón*, se dirige a ella enfatizando su rabiosa cólera, la responsabiliza de su destierro por la injuriosa actitud que ha tenido siempre contra los príncipes (lo que le ha valido la ira de los reyes), mujer cuya “locuacidad desenfadada” viola la máxima de cantidad<sup>5</sup>. Y una vez acontecido el infanticidio, será para Jasón una mujer odiosa, la más detestable de los dioses y de toda la especie humana el más terrible azote, traicionera por haber abandonado a su padre y a su patria, leona y no mujer.

Con esta última predicación se construye, por segunda vez, la imagen de Medea como leona, abonada por la ferocidad de sus actos. Sin embargo, más interesante me resulta -a los efectos de este escrito- pensar al personaje de Medea como no-mujer en la visión masculina de Jasón. Dice: “eres leona, no mujer”, estableciendo así la comparación con Seyla (p. 52). A lo que Medea responde: “Si te agrada llámame pues, leona o Seyla, que habita en la costa Tyrrena, pues te he herido en el corazón como merecías”.

Cabe preguntarse, qué es entonces lo que para Jasón es condición necesaria para ser mujer y que la fiera leona no posee. Lo que me resulta interesantemente revolucionario de la figura de Medea es que no decide poner fin a su desdichada vida por la herida que le causa la infidelidad de Jasón -aún refiriéndose a sí misma como desventurada, mísera, apenada-, tampoco decide poner fin a la vida del “malvado esposo” sino que su acto de venganza habilita abrir un abanico de múltiples sentidos asociados a la denuncia de desiguales mandatos sociales en torno al cumplimiento de las leyes del himeneo en una cultura homosocial<sup>6</sup>. La afrenta de Jasón no parece contrariar ninguna legalidad en lo que concierne a lugar social de los sexos; sin embargo, aparece como reprochable en tanto que

ha traicionado a los suyos movilizado por intereses políticos y económicos que hacen provechoso optar por el otro matrimonio faltando a sus sagrados juramentos<sup>7</sup>.

Ya en el comienzo de la obra, dice Medea:

(...) de todos los seres que sienten y conocen, nosotras las mujeres somos las más desventuradas, porque necesitamos comprar primero un esposo a costa de grandes riquezas y darle el señorío de nuestro cuerpo: y este mal es más grave que el otro.

Denunciando a continuación frente al coro el desigual lugar que se otorga a los sexos respecto de las leyes del matrimonio. Dice “No es honesto el divorcio en las mujeres, ni posible repudiar al marido”. (p. 12)

Así, pareciera que a la mujer correspondería el lugar de quien debe “aceptar” lo que por ventura o infortunio le ha tocado, pero este rol no cuadra al temperamento de nuestro personaje; no queda su dolor solo en lamentos sino que -como bien advierte el pedagogo- se mueve “como si algo tramara”<sup>8</sup>.

Todo en ella habla de acción, incluso su nombre verbal. De ella los personajes temen “el hacer”, su accionar. La nodriza, quien sabe leer la ira en su mirada, teme por los niños, pues no cree que deban ellos pagar las faltas de su padre, intenta protegerlos al quitarlos de su vista. Dice la nodriza a los niños “entrad pronto en el palacio, que no os vea, no os acerquéis a ella (...) Marchaos ya, entrad cuanto antes” (p. 9). También el pedagogo teme lo que pueda hacer la enfurecida. Dice dirigiéndose a los infantes: “Entrad en el palacio, que no será inútil, ¡oh hijos! Alejaos tú cuanto puedas de su madre, y que no los vea airada”. (p. 8)



Por su parte, Creonte, como mencioné en un principio, reafirma la sólida construcción de oponente de Medea al desterrarla, expulsarla de sus dominios terrenales es alejar el mal o el daño que pueda hacer a sus seres queridos, es decir, teme por la vida de su hija. Y si bien siempre supo estar frente a una enemiga astuta, no le sirvió eso para reconocer la máscara que cubriera su tenaz resolución, concediéndole a la madre el plazo de un día que necesitaría para ejecutar su plan. Cabe mencionar que el tirano de Corinto no pudo en su imaginario concebir un crimen otro que el que a su hija o a su futuro esposo se dirigiese. Dice: “si te conviene quedarte aquí, quédate por un solo día, que no podrás cometer ningún crimen de los que temo” (p. 17). En otras palabras, para Creonte no es imaginable que una mujer mate a los hijos que ha engendrado. Y cree asegurarse con la orden del destierro la salvedad de su sangre, afirmando asimismo su posición de poder frente a la extrajera.

Este recorrido textual nos devuelve a un interrogante ya planteado. Cometer el más impío de los crímenes, así caracterizado en labios de la madre ¿será lo que lleva a Jasón a negar a Medea su condición de mujer? Medea al matar a los hijos que con Jasón ha procreado, y al matar a su otra esposa, mata el lazo que al hombre la une y mata, a su vez, la posibilidad de que este pueda tener hijos con aquella. En otras palabras, Medea priva a Jasón de linaje, le quita su posibilidad de tener descendencia. Y este castigo duele al hombre. Dice: “has osado hundir el puñal en el corazón de tus propios hijos (...) y me dejas huérfano” (p. 52). Lo deja solo...sí. Sin linaje, sin matrimonio que pueda darle uno, y sin señorío de Corinto, esto es sin poder ni riqueza; lo cual nos recuerda la metáfora de “señorío del cuerpo” en palabras de Medea, asociando el cuerpo

femenino a las relaciones de poder entre familias. “Creonte no es amigo de la familia de Medea”, dice el pedagogo. (p. 8)

Pero también Medea, al matar a sus hijos, anula la función que el orden patriarcal de esta sociedad androcéntrica le otorga a su condición de mujer. La función por excelencia de la mujer en este orden es de reproductora, su rol de madre. Medea al cometer infanticidio deja de ser la esposa afrentada de Jasón, y mata su rol materno, para ser, simplemente Medea. No intenta equiparar su condición de mujer a la del hombre en un ordenamiento masculino, bajo el juego de reglas patriarcales, sino que desmantela, denuncia, desabastece esa estructura, se corre del lugar que se le ha asignado. Medea no reproduce. Y corta el ligamento que a Jasón la une, aún con el doloroso costo que ello implica, renunciando a sus hijos.

Será a estas leyes de sociedad masculina a las que se refiere Jasón:

No puedo negar que me ayudaste -dice a Medea- pero probaré que tú has ganado en ello (...) Vives en la Hélade (...) y has conocido en ella lo que valen el derecho y las leyes, no la arbitrariedad y la violencia. (p. 22)

¿A qué leyes se refiere aquí Jasón que ubican a Medea por fuera de la ley, junto con lo arbitrario? Claro está que no responderé esta pregunta, pero me parece muy interesante plantearla.

En relación con el lugar de reproducción arriba planteado, viene a mi mente el juicio de “Euménides” en la trilogía de *Orestíada* de Esquilo, puesto que uno de los argumentos de Apolo a favor de la absolución del crimen de Orestes alude a la posición que atañe a la mujer. Dice el dios profeta:

No es la madre engendradora del que llaman su hijo, sino solo la nodriza del germen sembrado en sus entrañas. Quien con ella se junta es el que engendra. La mujer es como huésped que recibe en hospedaje el germen de otro y le guarda, si el cielo no dispone otra cosa.

Bien expuesto está aquí el argumento que defiende al matricida abonando una concepción de justicia que responde a una cultura para la cual solo es inaceptable la muerte del *pater*. Cabe señalar, sin embargo, un cambio aquí. Mientras Apolo subraya la función de mujer como receptáculo de quien engendra -el hombre-, Medea en dos oportunidades manifiesta el lugar activo de su maternidad, argumento que solo a ella posibilita dar muerte a los niños. Dice “Yo los procreé, los mataré también” (p. 49), “Yo que les di la vida, yo se las quitaré”. (p. 43)

No pretendo dar un cierre certero a los interrogantes planteados; más bien me parece un tema abierto a la reflexión. Solo he intentado organizar las ideas que me inclinan a pensar el infanticidio de Medea como denuncia que visibiliza en la voz del sólido<sup>9</sup> personaje femenino la desigualdad de mandatos y roles asignados a ambos sexos en una sociedad no solo regida por leyes masculinas, sino también por leyes de poder y ambición. E incluso es interesante reflexionar, como lo hace Dolores López Galocha sobre el contexto socio político de *Medea* de Eurípides, acerca del infanticidio interpretado en un marco de preguerra, para establecer un diálogo con aquellos lugares de la muerte en 1982, los viejos hospitales.

## ¿Para quiénes suenan las alarmas?

La adjetivación crea un ambiente de penuria, de miseria. Una plaza con bancos despintados es tan pobre que sus árboles se encuentran tristes. Un hospital exhibe vejez en las paredes que tiempo hace ya que dejaron de ser blancas. El frío invade un espacio grande, cuyos olorosos pasillos carecen de luminosidad porque los techos son demasiado altos y crean un efecto de noche perene. Nada se ve allí. La maternidad colma la noche de gritos y no de diálogo, pues “hay suficiente silencio entre grito y grito”. En *Viejos hospitales* de Alejandro Finzi, paradójicamente, todo dialoga con la soledad. No solo habla la madre al niño, sino que habla el recuerdo, la imaginación, la espera, los olores con los sonidos de sinestésico modo, el desempleo, el aborto, la exclusión social, un trapo, la muerte... el canto de los pájaros.

Muchos de los temas que se deslizan en los pensamientos deshilvanados de esta madre que espera constituyen claros problemas de ética contemporánea como lo es el aborto (de la Estela), el trabajo precarizado y la desocupación, que como estatuto permanente desplaza a los padres del lugar de protección y sustento de los niños<sup>10</sup>, el precario sistema de salud, y la indiferencia... el enemigo escurridizo cuya helada presencia materializa su sentir en la mirada que ligeramente se escapa hacia el costado.

En la línea planteada inicialmente es posible pensar que la muerte de “El nenito. Los bebitos. Las criaturas”, como dice el linyera, habilita una reflexión enmarcada en el contexto histórico de nuestro país hacia el año 1982 cuando la derrota de las tropas argentinas en la Guerra de Malvinas dejó un infeliz saldo de jóvenes sin vida. Nuestra sociedad, indiferente, fue toda ella infanticida.

“Nadie le lleva el apunte a una”, dice esta madre, en el hospital de la muerte.

La enfermedad y la muerte, sin embargo, han estado allí. Las violaciones masivas a los derechos humanos realizadas entre 1976 y 1983, así como una larga tradición de golpes militares hicieron sumamente complejo el paso de transición democrática Y aún en democracia... los trapos de distintos tamaños, colores y formas continúan dibujando en el aire.

### **Yo me resistí**

Este camino interpretativo de la muerte del infante terminará focalizando en el personaje de Talía, en la obra del escritor Horacio García, *Quimérico*. La violada, la que no quiso y no pudo evitar. La que no pudo tampoco desembarazarse de aquel ramo de rosas que la traumática experiencia dejó en su vientre y en su pecho. El niño y la ira nacerían para ya no dormir.

El personaje de Talía se construye desde la violencia, violencia ajena adentro suyo y ahora ira propia. Su discurso moviliza sentimientos quizás por la proximidad temporal o su lenguaje cotidiano, pero también porque tristemente la violencia contra las mujeres está aquí, está allá. Está. El discurso humanizado de Talía podría ceder la voz a muchísimas mujeres que por pautas culturales, por vergüenza, por culpa o por miedo soportan silenciosamente la discriminación en lo político, lo económico, el maltrato institucional (como también la madre en espera con su niño enfermo experimentó), el maltrato físico, el acoso sexual; y todas las formas de violencia física, moral o psíquica.

¿No podría acaso pensarse que la caída violenta del niño y su muerte consecuente simbolizan la caída de la vida de una persona que traumáticamente fue despojada de sí?

El personaje femenino violado por el mismo Zeus evidencia un abuso sexual atravesado por cuestiones de poder, pues como sabemos la virgen del arroyo es abusada por el más grande de los dioses del panteón helénico. En esta sociedad, la violencia despoja a la mujer y a la niña como sujeto de decisión librándolas a un lugar habitado por la imposibilidad. Imposibilidad de pensar nuevas formas de salida a una situación extrema.

Y pareciera que esta pugna está presente en la enjuiciada ira y coro/musa de la comedia y Erinia. La doble entrada de los personajes en la obra parece exhibir el carácter dual que dialoga, cuestiona y denuncia, y que en la tarima del juicio se tensionan en relación con Hidra y el coro, como sucede en torno al tema del aborto, -también presente en la obra de Finzi.

Asimismo, el tema de la indiferencia previamente planteado, vuelve a hacerse presente. Los personajes femeninos se encuentran solos, y privados de defensa. Pareciera que ninguna defiende a su compañera, no se solidarizan con sus pares, sino que terminan siempre condenando a muerte a “la otra”, mostrando así una gran incapacidad de reconocer que los pecados ajenos son tan humanos como los propios.

Dice Hidra irónicamente: “la virgen del arroyo fue violada por Zeus”. Y el coro responde: “Nadie le cree a la virgen del arroyo” (p.10). La frialdad de quien juzga y la adhesión, a modo de eco, a los valores de quien tiene quizás un poco más de poder, evidencia la indiferencia de las pares, mujeres también, pero muestran una gran imposibilidad de solidaridad con sus compañeras. Y esto se advierte

también en el tipo de vínculo que establece la protagonista con sus pares en *Viejos hospitales*.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Enigma de la Esfinge: “Existe sobre la tierra un ser bípedo y cuadrúpedo, que tiene sólo una voz, y que es también trípode. Es el único que cambia su aspecto de cuántos seres se mueven por tierra, por el aire o por el mar. Pero, cuando anda apoyado en más pies, entonces la movilidad en sus miembros es mucho más débil”.

Solución del enigma: “Escucha, aun cuando no quieras, musa de mal agüero de los muertos, mi voz, que es el fin de tu locura. Te has referido al hombre, que, cuando se arrastra por tierra al principio, nace del vientre de la madre como indefenso cuadrúpedo y, al ser viejo, apoya su bastón como tercer pie, cargando el cuello doblado por la vejez”. (Sófocles, *Tragedias*. Barcelona: Gredos, p. 137)

<sup>2</sup> Arendt, Hannah (2007). *¿Qué es la política?*, Ediciones Paidós, I. C. E de la Universidad Autónoma de Barcelona.

<sup>3</sup> Esta reflexión es contraria a la que, partiendo de esta misma base, podría hacerse sobre la figura del niño en *Los ciegos*, del belga Maurice Maeterlinck. En esta obra simbolista, pienso, el niño ha irrumpido en el contexto de aislamiento de la ceguera para señalar un nuevo sendero.

<sup>4</sup> Es posible pensar a la nodriza como un personaje contracara femenina de su señora.

<sup>5</sup> Creo que es posible establecer un diálogo entre la figura de Clitemnestra en tanto construida como varonil desde la visión masculina del coro en la tragedia de Esquilo, y Medea, cuyos actos parecen también correrse del lugar socialmente asignado para la mujer.

<sup>6</sup> Cabe recordar que en *Odisea* el aedo toma el tema de la infidelidad desde el triángulo Afrodita/Ares/Hefesto en contraposición al modelo de fidelidad a seguir: Odiseo-Penélope, contracara también de la relación Agamenón-Clitemnestra.

<sup>7</sup> En este sentido, Ma. Dolores, en su estudio socio-político de *Medea*, sostiene que la ruptura de los juramentos en el contexto inminente de la Guerra del Peloponeso adquieren fundamental importancia.

<sup>8</sup> Tenemos también aquí una tejedora, una urdidora de red, como Clitemnestra en *Orestíada* de Esquilo, pero cuyo plan de venganza -considero- denuncia algo diferente a lo que aquella.

<sup>9</sup> Y también débil desde lo social, por su condición de extrajera y fugitiva.

<sup>10</sup> Infanticidio simbólico que puede entenderse como la entrada al mundo adulto, al asumir nuevas y arduas responsabilidades a tan temprana edad. Pienso en niñas que dejan de asistir a la escuela, por ejemplo.

#### BIBLIOGRAFÍA

ARENDR, Hannah (2007). *¿Qué es la política?* Barcelona: Ediciones Paidós.

LÓPEZ GALOCHA, María Dolores (1995). “Estudio socio-político de la *Medea* de Eurípides”. *Ilu Revista de Ciencias de las Religiones*, Nro. 0.

## LA VACA BLANCA

### Metáfora y crítica del presente

Sergio C. Devita

*La vaca blanca o la larga marcha hacia donde el diablo perdió el poncho*<sup>1</sup>, de Roberto Espina, es una obra que hace de la metáfora su esencia.

La “metáfora”, en cuanto que sustantivo, es una construcción significativa compleja a partir de la preposición griega *metá* y el verbo *phéro*.

Una de las principales acepciones de *metá* sería: “aquello que está después de”, o mejor aún, “más allá de”. “Más allá de” estaría denotando algo así como una “flexibilidad”; esto es, precisamente, la posibilidad de dirigirse, por ejemplo, a algo más que lo que está dado; ex-tender los propios límites de la “realidad” abriendo, así, la posibilidad de pensarla y expresarla de otro(s) modo(s): *metá tó ónta*.

El verbo *phéro*, por su parte, parece denotar, de manera particular, el “llevar encima”, el “transportar” o mejor aún, el “trasladar”. Por consiguiente, y quizá más viva y expresamente que todo verbo, denota acción, por el hecho de que implica esencialmente al movimiento como significado. Y es preciso no descuidar la cuestión de que deja abierta la posibilidad a cualquier “tipo” de movimiento, incluso aquí aquel que nos interesa: el movimiento de(l) sentido.



Por lo tanto, la “metáfora”, como resultado de la combinación sintáctico-semántica de aquella preposición y aquel verbo -resultado, por lo demás, “creativo” y “creador” al mismo tiempo-, significaría, entre sus acepciones más habituales: transferir, cambiar, mudar, y/o también, confundir, enredar.

Quizá la función más rica de la metáfora, entonces, sea la de abrir paso a la multiplicidad de sentido; la de relacionar elementos, situaciones, espacios y tiempos de modos distintos, aunque refiriéndose unos a otros. Lo fundamental estaría en las propias relaciones que permite establecer.

Parece esencial a la metáfora el permitir un movimiento y un cuestionamiento entre la realidad y la apariencia; vela y des-vela la verdad. La metáfora es movimiento de sentido y, por lo mismo, indagación ontológica. Si esto es así, la metáfora se constituye como una forma simbólica de organización de la experiencia que tiene un sujeto del espacio y del tiempo.

En *La vaca blanca* puede apreciarse precisamente esto último. No obstante, la peculiaridad de esta obra radica, a mí juicio, en darle a la metáfora una “vuelta de tuerca” más: no solo organiza simbólicamente la experiencia, sino que es su único medio de expresión. Que la metáfora sea el único modo de expresar el pensamiento hace evidente un “contexto” en el cual ese pensamiento se ve inmerso, y del que busca salir o, cuanto menos, mostrar. En pocas palabras, recurrir a la metáfora como “salvación” des-cubre la realidad.

En esta obra, parece que se des-vela una inmutabilidad o estabilidad histórico-política. En este sentido, y de manera inmediata, la metáfora misma se vuelve crítica de la realidad, pues rompe, quiebra dicha estabilidad, al volverse contra ella, al des-

cubrirla. Pero debe des-velarla apelando a otro modo de expresarla y, por lo mismo, de ponerla en cuestión. Para ello, entonces, establece relaciones de sentido entre la realidad y los modos en que puede ser expresada. Y lo que la metáfora efectúa es un proceso complejo: expresar la realidad de otro modo sugiere que la misma se “ausenta” pero, en definitiva, lo que se está haciendo es “sustituirla” en el propio modo en que se la expresa. Esta obra, entonces, viene a sustituir una realidad que, como tal, no puede ser pensada ni expresada: la metáfora como *el* modo en que se hace visible y se vuelve presente una “ausencia”. Esto puede entenderse si consideramos que la obra fue escrita en 1973, en Chile. *La vaca blanca*, entonces, es un modo de reflexionar y expresar ese presente, ese acontecer histórico, que hace del exilio su lugar de enunciación. Así las cosas, la obra aparenta ser una fábula para niños (y efectivamente puede muy bien serlo) pero, esencialmente, no puede por menos que ser un análisis ideológico y una crítica del poder: realidad “camuflada”.

Es inteligente la idea del autor de una obra en la que los personajes son animales: una vaca, un pájaro, un flamenco, un hipopótamo, una jirafa y un escarabajo (todavía no sé por qué es éste insecto el último de la enumeración anterior...). Y el rasgo más interesante, quizá, es que la narración, en tercera persona, parece oscilar todo el tiempo de referentes. Esto es, se habla de los animales como personas, pero se alude a las personas como animales. Que éstos se preocupen por la pena de la vaca blanca, y que la obra gire en torno a qué es lo que afecta tan triste y profundamente al vacuno, es un modo de expresar (metafóricamente) el interés y la aflicción por lo que está sucediendo. La vaca en sí misma puede ser la metáfora de una

Argentina convulsionada, triste, atravesada por el dolor y la pena; pena por carecer de un sombrero. El sombrero, quizá, pueda ser visto como aquello que evita que el pensamiento vuele fuera de nuestras cabezas, digo, de las de los animales. No hay sombrero, no hay pensamiento. La pena y el dolor de la Argentina a causa de que el pensamiento escape y ya no quede otra salida más que obedecer.

La obra, como metáfora en sí misma, pone en tela de juicio lo humano, al mostrar la radicalidad de una racionalidad y de un discurso que sólo generan y detentan poder extremo y extremado.

La idea de una crítica ideológico-política de la realidad parece situarse y sostenerse en el personaje del escarabajo, el *führer* zoológico (¿o antropológico?). En efecto, y sobre todo, esto podría vislumbrarse en los diálogos asimétricos o cuasi monólogos que mantiene éste con el personaje del pájaro. En ellos, el escarabajo hace un “uso de la palabra”<sup>2</sup> desmesuradamente superior al que hace el pájaro, y con ello se muestra también un desequilibrio en las interpelaciones. A su vez, los diálogos asimétricos entre el escarabajo y el pájaro, muestran la violencia de la palabra, del discurso y el abuso del poder que esto mismo posibilita.

Por lo demás, no podemos descuidar otra cuestión fundamental de esta obra. Al lidiar principalmente con la metáfora, es decir, al trabajar con y por medio de ella, nos parece que el autor ha visto otra dimensión insoslayable que abre la metáfora: la de la expresión corporal. Esto es, como la metáfora supone en sí misma un “ir más allá” constante, proponer una crítica ideológico-política por medio de la escritura no es suficiente: se plantea entonces la cuestión de la puesta en escena de la metáfora misma, como otro modo, a su vez, por el que ella misma puede expresarse. En *La vaca blanca* parecen converger y relacionarse estrechamente entre sí dos

formas de la metáfora. La escritura de la obra, así, parece ser al mismo tiempo una puesta en escena de ella misma: palabra y representación de la palabra.

---

#### NOTA

<sup>1</sup> Esta obra del dramaturgo, actor y director cordobés fue puesta en escena en Neuquén por el Conjunto Vocacional Génesis, con la dirección de Domingo Lo Giúdice, los primeros años de la década del `70. Con esta obra, en el `73, Génesis fue el único grupo invitado del país para participar en el I Festival Latinoamericano y IV Festival Chicano de Teatro en México D. F. El elenco estaba conformado por Alicia Villaverde, Darío Altomaro, Alicia Pifarré, Raúl Domínguez, Luis Arroyo y Horacio Sánchez. Durante el proceso, Alicia Pifarré fue una “desaparecida”, la mayoría de los restantes tuvieron que exiliarse.

Una versión radial de esta obra fue difundida en el programa radial de *Voces en escena*, 2010, realizado por el grupo Theatron de la Facultad de Humanidades con la dirección de Margarita Garrido. Puede escucharse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

<sup>2</sup> Aquí, más que “uso de la palabra” con respecto al escarabajo, creemos que la expresión que mejor representaría el abuso de poder del insecto con respecto a la masa de animales es “reclutamiento de la palabra”.