

Reseña del libro

Nuestra propuesta en este trabajo es pensar el arte en general y el teatro en particular, como así también la teatralidad intrínseca en la trama cultural de la Región del NOA (Noroeste Argentino).

Asumimos una doble responsabilidad, la de poner en circulación ideas, conceptos, puntos de vista, interpretaciones acerca del arte y la importancia que el arte ocupa en la sociedad y en la vida comunitaria, más allá del estrecho círculo de los pares, y la de contribuir a visibilizar la producción estética de la Región. No ubicamos al NOA como interior o periferia subsumiéndolo a un horizonte marcado o delimitado desde afuera sea Buenos Aires, Europa u otro, sino marcando las coordenadas de su propio horizonte cultural.

Pretendemos ver el teatro -obras de dramaturgos del NOA-, desde el lugar en donde surgen, mostrando cómo ciertos aspectos de sus producciones "citan" historias, creencias, devociones, estilos y actitudes que, indudablemente, pertenecen a la región y en estrecha conexión con el teatro y la cultura latinoamericana, sin perder de vista que pensar el arte y, en este caso el teatro, es poner atención e interpretar el espejo en el que la condición humana se refleja y expresa.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE TUCUMÁN



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo

Griselda Barale
Mauricio Tossi

DE ESTÉTICA Y TEATRALIDADES
Un estudio sobre el Noroeste Argentino

Griselda Barale · Mauricio Tossi

De estéticas y teatRAL lIDADES

Un estudio del Noroeste Argentino



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo





Griselda Barale

Licenciada en Filosofía y Doctora en Filosofía.

Profesora Titular de Estética Filosófica y Pensamiento Filosófico en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

Ha dirigido la Carrera de Posgrado en Gestión Cultural en la UNT

Dirige en Centro de Interdisciplinario de Estudios Sociales, Culturales y Filosóficos. FFyL de la UNT.

Es miembro de ALER Asociación Latinoamericana para el Estudios de las Religiones, ENAH (Escuela Nacional de Antropología e Historia) México.

Dirige Proyectos de Investigación desde 2001.

Ha dictado y dicta Cursos de Posgrado en el país y en el exterior.

Tiene numerosas publicaciones de su especialidad.

Ha dirigido numerosas tesis de Posgrado y Becas Doctorales y Posdoctorales CIUNT, CONICET y otras.



Mauricio Tossi

Doctor en Letras (orientación Literatura), Magíster y Licenciado en Teatro egresado de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha realizado estudios posdoctorales y pasantías de perfeccionamiento en el Ministerio de Cultura de Colombia, en la Universidad Austral de Chile, en la Universidad de Alcalá y en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.

Actualmente es Investigador Adjunto del CONICET. En el área docencia universitaria, ha ejercido como Profesor de grado y/o posgrado en la Universidad Nacional de Tucumán, Universidad Nacional de Río Negro, Universidad de Concepción (Chile) y Universidad Alcalá (España).

Sus trabajos de investigación abordan los problemas historiográficos y poéticos del teatro en la Patagonia y el Noroeste argentinos.

Universidad Nacional de Tucumán

Rectora

DRA. Alicia Bardón

Vicerrector

ING. José García

Facultad de Filosofía y Letras

Decana

DRA. Mercedes del Valle Leal

Vice Decano

Mg. Santiago Rex Bliss

Departamento de Publicaciones

Directora

DRA. Elena Acevedo de Bomba

Secretaria de Selección

Dra. Liliana Massara

Integrantes del Consejo Asesor

DRA. Norma Carolina Abdala

PROF. Margarita Arana

LIC. María Eugenia Bestani

Mg. Ana María Blunda Grubert

DRA. Sandra Faedda

DRA. Valeria Mozzoni

PROF. María del Huerto Ragonesi

DRA. Ana Isabel Rivas

PROF. Fabián M. Silva Molina

LIC. Noemí Liliana Soraire

LIC. Fabián A. Vera del Barco

Griselda Barale

Mauricio Tossi

DE ESTÉTICAS Y TEATRALIDADES

Un estudio sobre el Noroeste Argentino.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS SOCIALES, CULTURALES Y FILOSÓFICOS - CIESCF



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO - IAE

Barale, Griselda

De estéticas y teatralidades : un estudio sobre el Noroeste Argentino / Griselda Barale ; Mauricio Tossi. - 1a ed. - San Miguel de Tucumán : Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras, 2017.

160 p. ; 21 x 15 cm

ISBN 978-987-754-076-5

1. Estética. 2. Teatro. 3. Historia del Arte. I. Tossi, Mauricio II. Título

CDD 792.015

© 2017 - Editorial Humanitas

Co-edición:

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Tucumán

Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales, Culturales y Filosóficos (CIESCF)

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Instituto de Artes del Espectáculo

ISBN 978-987-754-076-5

Diseño interior: Departamento de Publicaciones

Diseño de tapa: Fabián Silva Molina

Impreso en Argentina

ÍNDICE GENERAL

PRIMERA PARTE

Capítulo 1. De qué se trata y cómo lo abordamos.	
A manera de introducción	9
Capítulo 2. El arte (teatro) como juego de lenguaje	13
Los juegos de lenguaje	14
Las reglas	18
El arte	21
Las reglas del arte	25
Capítulo 3. El arte (el teatro) como traducción	31
El artista como traductor	36
Capítulo 4. La región del NOA	43
Capítulo 5. La teatralidad histórico-mítica en el NOA	53
De caudillos	55
De mitos, ritos y creencias	65

SEGUNDA PARTE

Capítulo 6. Testimonio y feminidad en la dramaturgia del NOA	79
<i>Rosas de sal</i> de Jorge Paolantonio	79
<i>El pañuelo</i> de Carlos M. Alsina	89
Capítulo 7. Aportes de la religiosidad popular a la dramaturgia del NOA	99
Emergentes diegéticos basados en ritos, mitos y símbolos .	101
Emergentes espaciales y lingüísticos	103

Emergentes lúdico-corporales	109
<i>El ombligo del sol</i> de Manuel Maccarini	114
Capítulo 8. Tradiciones poéticas e identidad cultural	
en la dramaturgia del NOA	121
Tradición, reproducción e identidad cultural	123
Definición y emergencia del realismo reflexivo en la obra de Oscar R. Quiroga	126
<i>El inquilino</i> de Oscar R. Quiroga: la territorialidad como identidad política	131
<i>Limpieza</i> de Carlos M. Alsina: la reproductividad poética del realismo reflexivo en posdictadura	139
<i>Encallados buques callados</i> de Mario Costello: realismo reflexivo y crisis representacional	147
Bibliografía general	153

PRIMERA PARTE

Capítulo 1

De qué se trata y cómo lo abordamos A manera de introducción

Nuestra propuesta en este trabajo es pensar el arte en general, nociones de arte, formas de pensar el arte y la obra de arte desde la filosofía, desde la estética, la Historia del arte y en especial la Historia del teatro; pero, además, es de nuestro interés una región, la región del Noroeste Argentino (NOA),¹ y una de sus fortalezas en su producción artística: el teatro. La idea es que cada una de estas cuestiones nos permita pensar a la otra. A través de un conjunto de obras de dramaturgos del NOA, acercarnos a lo estético filosófico y, a través de lo estético filosófico, comprender y poner en valor el teatro del NOA, como así también la teatralidad intrínseca en su trama cultural.

Son muchos los desaciertos o equivocaciones a los que la cultura occidental ha llegado a partir de la modernidad –de los que no cabe hablar en este espacio–. Sin embargo, muchas son las virtudes o aciertos que nos ha legado y a los que vale la pena volver; entre ellos el pensar críticamente los límites de nuestro hacer y pensar. En este caso se trata de poner a prueba o revisar teorías a partir de una práctica artística y juzgar una práctica artística desde un marco teórico. Lo que significa volver siempre sobre sí con mirada crítica y no eludir la responsabilidad que nos cabe como artistas, como críticos, como estudiosos del arte y la estética. Es decir, la responsabilidad de poner en circulación ideas, conceptos, puntos de vistas, objetos, cosas; gravitando así sobre la importancia que el arte ocupa en la sociedad,

¹ La región del NOA está formada por las Provincias de Salta, Catamarca, Tucumán, Jujuy, Santiago del Estero. Ver Cap. 4.

en la vida comunitaria más allá del estrecho círculo de los pares. Pero hay otra responsabilidad que asumimos, la de contribuir a visibilizar la producción estética de la región. No asumiéndonos como interior o periferia y, por tanto subsumiendo desde el vamos el NOA a un horizonte marcado o delimitado desde afuera, sea Buenos Aires, Europa u otro, sino marcando las coordenadas de nuestro propio horizonte cultural.

Tratamos de hacer una vuelta a lo próximo como base sobre la que se apoya esta responsabilidad; ver el teatro desde el lugar donde pertenece, para poner los pies en el barro, en el barro del NOA y, desde allí, abrir una ventana hacia la región latinoamericana.

La multiplicidad del arte contemporáneo, en este caso del teatro, es sumamente exigente a la hora de juzgar la producción, de producir textos desde la historia del arte, desde la estética, desde la crítica, seleccionando obras y puestas representativas, a la hora de separar la paja del trigo. Exigente porque es ineludible formar criterios para agrupar, clasificar, explicar, valorar. Creemos necesario, entonces, despejar una primera dificultad y explicitar qué entendemos por criterio; cómo se construye; de qué es necesario diferenciarlo.

Entendemos por criterio (siguiendo a Wittgenstein), las especificaciones que individuos o grupos de individuos (según convenga) ponen para juzgar, que algo tiene un estatuto o un valor particular; por ejemplo, que algo es un caso de angina, de feudalismo, de neurosis, de arte contemporáneo. Los criterios no son principios que planteen razones ni establezcan la existencia de lo que sea; son modos de entendimiento, procedimientos para conocer, para comunicar, para hacer distinciones y poderlas justificar si se presenta el caso, en nombre precisamente, del criterio que entonces se explicita de manera circular.² Un criterio permite, por ejemplo, explicar una obra de arte,

² El tema de los criterios en relación al arte contemporáneo se desarrolla en: Barale (2005).

permite la crítica; permite agrupar obras; pero todo ese trabajo debe, al mismo tiempo, hacer el trabajo inverso, esto es, entender en profundidad el criterio. Esa es la circularidad. Los criterios que, a lo largo del libro, adoptamos para explicar el fenómeno del arte, la obra de arte o el "teatro contemporáneo en el NOA", no son considerados como únicos ni inamovibles, sino como estrategias de comprensión e interpretación. Siempre es posible proponer otros diferentes o transformar estos mismos, aun cuando la intención sea explicar o interpretar fenómenos iguales o análogos.

Cuando se trata del arte se debe estar muy atento. No hay que aferrarse a criterios que pueden ser muy operativos para algunos casos, para ciertos momentos de la producción y recepción de obras pero no para otros. Estar "atento" a qué hacen los artistas, a sus propuestas, porque son ellos con sus creaciones o trabajos plurales y diversos los que exigen agudeza, amplitud y formación continua que haga posible elaborar claves para entender y juzgar, para construir uno o más criterios como herramientas de comparación, de diferenciación o desdiferenciación en relación con contenidos teatrales, visuales, artísticos, sociopolíticos, técnicos, históricos, conceptuales, estéticos, etc.

Una obra o un conjunto de obras de arte es un juego de lenguaje, es la descripción de una forma de vida, de un horizonte cultural; por lo tanto el repertorio de elementos y fenómenos que se seleccionan para formar un criterio que permitan decodificar (o traducir) ese juego del lenguaje y sus reglas, tendrá entonces gran importancia puesto que permitirá interpretar lo estudiado en una cultura determinada, en una circunstancia específica y circularmente comprender una cultura –y una circunstancia– por el arte que produce, como veremos en la primera parte de este trabajo.

Por supuesto que al elaborar criterios para clasificar, comprender, valorar y describir el teatro del NOA no sólo se abarcarán teorías y explicaciones filosóficas, estéticas y sociológicas de cuya universalidad no hay discusión alguna. También se incluirán detalles, puntos de vista, elementos, creencias, reglas, etc., locales y relativos a la región;

pero, no por ello, superficiales, poco rigurosos o precipitados y siempre desde la convicción de que toda llegada a contenidos “universalmente válidos” se origina en la reflexión sobre lo próximo, lo particular.

Elaborar criterios es la condición de posibilidad de comunicación en torno a obras, actividades u otros modos que hacen al arte. Esta es nuestra propuesta; pero, insistimos en su relatividad y apertura, puesto que la elaboramos desde una visión perspicua y no reduccionista. No es nuestro afán llegar a la esencia de lo estudiado para establecer qué es o cómo debe ser algo, en este caso el teatro en el NOA. En cambio, sólo tratamos de ensayar hipótesis, de hacer abducciones que permitan despejar la perplejidad para descubrir la gramática profunda de las obras y mostrar sus reglas intrínsecas, hipótesis acerca de cómo, por qué, cuándo. En suma, pretendemos mostrar cómo entendemos la dramaturgia contemporánea del NOA, tomando un acotado número de obras.

Quien se refiere al arte se refiere a obras de arte y viceversa; nosotros nos referiremos a obras del arte teatral, por tanto al arte; pero como no buscamos definir ni a las obras ni al arte, partimos de ciertos conceptos de la filosofía contemporánea, que no cierran ni hacen reducciones del campo o dominio del arte. Esos conceptos son “juegos de lenguaje” y “traducción”; el primero siguiendo a Wittgenstein; y el segundo a Walter Benjamín y a Paul Ricoeur. Si bien no serán los únicos filósofos a los que haremos referencia, profundizaremos en sus pensamientos en la primera parte del libro. En la segunda parte tomamos dramaturgos del NOA de reconocida trayectoria. Analizamos, explicamos e interpretamos algunas de sus obras, con un primer y amplio criterio de selección que sintetizamos en “la dramaturgia del NOA en la posdictadura”.³

³ Dictadura Militar en Argentina de 1976 a 1983.

Capítulo 2

El arte (teatro) como juego de lenguaje

Wittgenstein denuncia la compulsión metafísica, libera a la filosofía de pensar en esas cualidades que puedan modificarse sin que la esencia sufra modificación alguna, que da como resultado la unificación artificial de lo diverso –los universales– o la unión de fenómenos que se expresa o suele expresarse con la definición. Los elementos esenciales conforman el mundo de lo invisible (el mundo suprasensible o inteligible de Platón), a lo que se accede por procesos de abstracción que constituyen el conocimiento mismo. Para nuestro filósofo, en cambio, conocer no es llegar a definir y especificar esencias, sino lograr una estrecha relación con todas las peculiaridades de eso que deseamos conocer.

Para el vienés no existen los problemas filosóficos sino que, los que son tomados como tales, son pseudoproblemas originados por no atender a los detalles, a los casos particulares, etc. La solución, por lo tanto, será desenredar los nudos lógico lingüísticos provocados por la incompreensión acerca de las innumerables y complejas relaciones que unen a las palabras y las expresiones entre sí, con las actividades y las “formas de vida”. El tema de las *Investigaciones Filosóficas* (1988) –el segundo Wittgenstein, texto que seguimos aquí– es el lenguaje. Nuestro autor no se pregunta por el qué del lenguaje, no pretende llegar a la esencia del lenguaje ni a sus elementos más simples sino que lo acepta en su irreductible diversidad. El lenguaje no se puede definir, no es un fenómeno estable de características últimas e inamovibles; es complejo y en él confluyen no sólo palabras sino también acciones dentro de ámbitos institucionalizados posibilitantes de la relación de los diferentes discursos –juegos– con la vida.

Desde aquí el teatro se muestra ya, a primera vista, como un ejemplo privilegiado de “lenguaje”.

En cierto modo Wittgenstein homologa lenguaje a juego. El concepto “juegos de lenguaje” es axial y está estrechamente unido a la imposibilidad de entender el significado de un término prescindiendo del “uso” que de él hacemos, el significado de las palabras no puede separarse del contexto en que ellas son utilizadas. Wittgenstein no se remite a ninguna esencia o entidad metafísica sino a la práctica social referente a cómo el lenguaje –sus palabras y expresiones– son usadas, en qué situaciones y en qué contextos. Dice: *El significado de un término es su uso en el lenguaje*. El uso hace referencia al juego, los distintos usos a distintos juegos. Pensar los juegos permite entender el lenguaje.

Los juegos de lenguaje

Wittgenstein reemplazó la noción de “lenguaje” por la de “juegos de lenguaje” y lo que quiere mostrar es que es falso que todos los juegos tengan algo en común, una esencia. Bástenos tan sólo por recorrer definiciones de diccionarios y esto quedaría corroborado. El *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena* dice: “Juego. Diversión o ejercicio recreativo sujeto a ciertas reglas en el cual se gana o se pierde”. El *Oxford Universal Dictionary Illustrated* da la siguiente definición: “Juego. Una diversión de naturaleza competitiva, jugada según reglas y decidida por habilidad superior, fuerza o buena suerte.”

Ambas definiciones no definen de la misma manera y generan contra-ejemplos sin fin. Es claro, por ejemplo, que cuando las niñas juegan a las muñecas es difícil decir que es un juego de competencia y siguen por cierto reglas muy generales. Consideremos a los gladiadores romanos, siguen reglas, triunfa el más hábil o fuerte, pero podemos estar seguros que no se divertían. En el caso del ajedrez, la fuerza es irrelevante y es debatible si se juega como diversión; en este caso un concurso de matemáticas podría ser tomado como juego

y no lo es. Pensemos ¿qué puede haber de común entre el truco y el golf, entre el rugby y el tenis?

Es evidente que si dar la esencia de algo es dar su definición, y dar la definición es dar las condiciones suficientes y necesarias para la aplicación del término definido, entonces no hay tal cosa, como dar la esencia de juego. Caillois¹ en su libro *Teoría del Juego* trata de salvar esta dificultad haciendo una clasificación de los juegos. Gadamer en *Verdad y método* (1993) pretende salvar las diferencias haciendo un ajuste ontológico de la noción, separando “juego” de la asociación de sujetos que juegan (Barale, 2000). Wittgenstein, por su parte, menciona una gran cantidad de juegos para hacernos comprender que sólo una idea preconcebida podría hacernos buscar algo común a todos ellos. Supongamos que es nuestro objetivo enseñar a un niño el manejo del concepto “juego”, que use correctamente la palabra y que reaccione correctamente frente a la emisión de la misma tal como se lo plantea Wittgenstein en (I.F § 69) “¿Cómo deberíamos explicarle a alguien lo que es un juego?”². Por razones obvias remitirlo al diccionario sabemos que sería absolutamente insuficiente; tampoco sería efectivo hacerle captar algo común a todos los juegos posibles. Más bien lo que hacemos es entrenarlo en jugar juegos particulares; cuando el niño se ha familiarizado con los más simples, seguimos con otros más complicados y de reglas más estrictas. Lo que el niño aprende es a reconocer una gran variedad de actividades que se parecen entre sí de muy diverso modo. Se trata de un proceso concomitante de iniciación en prácticas y enseñanza de uso de palabras. En esto precisamente consiste la aprehensión de un concepto, el dominio del uso de una palabra que, lo que es muy interesante, contiene o incluye la posibilidad de ir ampliándose.

¹ Para ver ejemplos de definiciones y autores que toman el concepto “juego” y la acción de jugar como Caillois; Shiller; Huizinga, ver Griselda Barale, *El kitsch estilo estético y/o modelo sociológico*. FFyL UNT, 2004 Tucumán, Argentina.

² Wittgenstein, L. *Investigaciones Filosóficas*, parágrafo 69. En adelante esta obra será citada I.F. seguida por el número de parágrafo (I.F § 69).

No tiene sentido fijar límites de antemano; la pregunta por los límites del significado de las palabras es como la pregunta por los límites de las actividades. La definición marca límites y si queremos dejar abierta la posibilidad de que se incorporen nuevas actividades, hoy inexistentes, tal como ocurre con el concepto de juego no lo podemos limitar. Dice Wittgenstein (*I.F. §70*): “Nosotros no conocemos los límites porque estos no han sido trazados. Como ya se dijo, podemos trazar un límite para un objetivo particular. ¿Es así como hacemos utilizable al concepto? ¡En absoluto! Salvo para ese objetivo particular”. En el caso de juego esto es particularmente obvio, se trata de un concepto abierto pero no por ello mal formado o inutilizable.

Frente a toda esa cantidad de actividades a las que llamamos juegos hay algo que no puede aceptarse, esto es el prejuicio erigido en verdad filosófica de que todos deben tener algo en común, que constituye su esencia. El análisis empírico no apoya en nada semejante tesis.

Tampoco hay absoluta independencia de cada uno de los juegos con relación a los otros, pero algo permite reconocerlos a todos como juegos. Ese algo no es una esencia común de la que los juegos participan, sino lo que Wittgenstein llama “aires de familia” (*I.F. § 67*), dice: “No puedo pensar en una mejor expresión para caracterizar estos parecidos que ‘semejanzas de familia’; porque las diversas semejanzas entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de ojos, aires, temperamento, etc. –se sobreponen y entrecruzan del mismo modo–. Y diré: los juegos constituyen una familia”. La propuesta tradicional suponía o asumía un elemento común; la wittgensteiniana reemplaza ese cuadro por el de “las semejanzas de familia” o “los aires de familia”. El contenido de la ideas es simplemente que las cosas quedan clasificadas como pertenecientes a un mismo grupo (juego) porque comparten unos con otros ciertas características; pero ni todas ni necesariamente siempre las mismas. Wittgenstein para ilustrar esto da una imagen muy sugerente: la de una cuerda. Nuestros conceptos, en algún sentido son como una cuerda; no hay un único hilo conductor que los recorre de arriba a abajo, un

“elemento común”. Más bien, “la fuerza del hilo no reside en el hecho de que alguna fibra corra a lo largo de toda su longitud, sino en que muchas fibras se superpongan” (*I.F. § 67*). La extensión de un concepto no es algo fijado de manera definitiva. En el concepto “juego” esto queda particularmente claro y queda resumido, según Wittgenstein, en (*I.F. § 75*). “¿Qué significa saber lo que es un juego? ¿Qué significa saberlo y no poder decirlo? ¿Es este saber algo equivalente a una definición no formulada? ¿De modo que, si la formulara, yo podría reconocer que es la expresión de mi saber? ¿No queda mi saber, mi concepto de juego, completamente expresado en las explicaciones que pudiera dar? Es decir, en que describo ejemplos de diversas clases, mostrando cómo pueden por analogía construirse todas las clases posibles de otros juegos, en que difícilmente podría llamar a eso o aquello un juego, y así sucesivamente”. Es importante percatarse que lo que pasa con “juego” pasa con la mayoría de los nombres generales y que, con excepción de las nociones introducidas por definiciones explícitas, prácticamente todos nuestros conceptos son, al igual que “juego”, conceptos de semejanza de familia, como en el caso que nos interesa en este trabajo, los conceptos “arte” y “teatro”.

La noción “aires de familia”, como se verá más adelante resulta muy operativa, para el tratamiento que daremos a distintas obras de diferentes dramaturgos del NOA.

Los juegos forman un todo que no es cerrado e inmóvil; por el contrario, algunos son recientes, otros muy antiguos; algunos se dejan de jugar y se inventan otros. Lo mismo ocurre con el lenguaje que es el entramado de los diversos juegos –usos– del lenguaje; pero no es compacto o inamovible. Las palabras y las maneras del hablar cambian, aparecen y desaparecen en un dinamismo siempre en estrecha relación con las prácticas de la sociedad. Dice Wittgenstein (*I.F. § 18*): “Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de nuevas y viejas casas, y con casas con anexos de diversos períodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes.”

Las reglas

El lenguaje, al igual que los juegos, tiene reglas. Ambos son actividades humanas regladas, pero estas reglas no lo son en relación a algún orden suprasensible perfecto, imperecedero. No responden las reglas a ningún fundamento metafísico, no pensamos en reglas cuando hablamos o jugamos pero, de hecho, seguimos reglas aun cuando no logremos enunciarlas si se nos solicita. Hay juegos y lenguajes de reglas muy rígidas y otros de reglas más flexibles. De todos modos, siempre queda un margen para la invención y, por flexibles que sean las reglas, son aptas para reconocer uno y otro juego.

Jugar un juego y hablar suponen siempre un determinado modo de ser y estar con los otros. Hablar el lenguaje es parte de una actividad, es parte de un modo de vida. Wittgenstein insiste en que cuando imaginamos un lenguaje imaginamos un modo de vivir. A veces se cae en el error de creer que cuando Wittgenstein habla de “formas de vida” (*form of life*) se refiere a maneras de vivir (*way of life*). La forma de vida es una estructura social, objetiva, independiente de los individuos aislados, que rige su modo de pensar y actuar.

Volvamos a las reglas. Para mostrar la naturaleza social del lenguaje Wittgenstein insiste sobre el uso de reglas. Dice Wittgenstein (*I.F. § 199*): “Lo que llamamos seguir una regla ¿es algo que podría realizar un sólo hombre y solamente una vez en la vida? Afirmar esto carecería totalmente de sentido puesto que aunque existiera la situación que alguien siguiera, en una circunstancia especial, por única vez una regla, lo haría porque ya existen reglas y la práctica de seguirlas”. Y agrega: “Seguir una regla, hacer una promesa, dar una orden, etc., son costumbres, usos, prácticas o instituciones.” Las reglas suponen una sociedad y una forma de vida; toda actividad humana importante supone “seguir reglas”.

Wittgenstein utiliza muchos ejemplos sencillos pero contundentes, se pregunta: “¿Cómo es que esta flecha $\rightarrow$ señala? Este señalar no es un pase mágico (Hokuspokus)³ que sólo puede realizar el alma”

³ Hokuspoku es equivalente a nuestra “abracadabra”.

(*I.F. § 454*). Si esta flecha es una flecha de un poste indicador, si es una señalización vial, impele a actuar de determinada manera –disminuir la velocidad, por ejemplo, porque la flecha indica un cruce–; pero no es una simple respuesta psicológica; ésta ocurre porque tiene aplicación dentro de un sistema de reglas y convenciones, de lo contrario dicha respuesta psicológica no se realizaría. No es que cada individuo interpreta a su manera el poste indicador, si así fuera no tendría ningún sentido su presencia. Evidentemente no hay reglas privadas. “Por tanto “seguir la regla” es una práctica. Y creer seguir la regla no es seguir la regla. Y por tanto no se puede seguir “privadamente” la regla, porque de lo contrario pensar en que se sigue la regla sería lo mismo que seguir la regla” (*I.F. § 202*). Las reglas son públicas y, por tanto, más de una persona puede seguir las reglas.

El cumplimiento de la regla o la noción de su cumplimiento supone a la vez la noción del error. Si podemos afirmar que alguien está siguiendo una regla es posible juzgar si lo hace correctamente o no; es crucial al concepto de regla la posibilidad de evaluar su cumplimiento. Seguir una regla no es una mera regularidad en la conducta, es la posibilidad de preguntar si lo que hace lo hace bien. Es decir ¿sigue la regla o la está violando? Violar una regla es hacer algo mal, es estar en falta. Seguir una regla es actuar del mismo modo en situación similar. Dice Wittgenstein (*I.F. § 225*) que “el uso de la palabra ‘regla’ está entrelazado con el empleo de la palabra igual.” Porque seguir una regla implica acuerdo para continuar de igual modo, pero no se aprende a seguir una regla aprendiendo previamente el uso de la palabra “acuerdo” sino que en realidad se aprende el significado de “acuerdo” aprendiendo a seguir una regla. “Lo que es correcto e incorrecto no depende del antojo de una persona, no es algo privado. Se querría decir aquí: es correcto lo que en cualquier caso me parezca correcto. Y esto sólo quiere decir que aquí no puede hablarse de correcto” (*I.F. § 258*). Una regla privada es una contradicción porque si no existen criterios públicos para determinar si un individuo sigue o no una regla ésta pierde toda efectividad como orientadora

de la conducta. Los criterios para decidir si un sujeto sigue o no una regla correcta o incorrectamente se basan en el supuesto de la existencia de acuerdos entre los miembros de una comunidad.

Las reglas muestran un camino a seguir, determinan procedimientos de acción y demandan cumplimiento. Seguimos las reglas porque entre su cumplimiento y nosotros median procesos de adiestramiento y educación. Esta educación, que implica la pertenencia a una comunidad determinada, responde a la pregunta del por qué sigo una regla, sin que busquemos justificación para su seguimiento fuera de la práctica social misma; la justificación no está dada por argumentos metafísicos, pero no por eso las reglas pierden solidez. Por el contrario, se fundamentan "en la roca de la vida en sociedad." Lo que hace a una regla capaz de ser aprendida o enseñada es el hecho de que seguirla implica regularidad en la conducta. Aprender a seguir una regla es adquirir habilidades y dominio de una técnica, es ser capaz de participar en una práctica.

Seguir una regla implica, entonces, continuidad en la práctica y, por otro lado, la referencia a una comunidad que constituye el sistema de referencias en cuyo contexto o marco las reglas adquieren sentido. No hay contenidos objetivos, ni fundamentos metafísicos, ni vivencias subjetivas, donde se den contenido definitivos a las reglas; sin embargo, es en el ámbito de las instituciones donde se "inventa, se gesta, se prepara" su contenido. No son las reglas producto de una voluntad individual sino el resultado de un juego dinámico de intereses, fuerzas, objetivos, etc., de la comunidad que, de algún modo, se manifiesta en las reglas. Por tanto, el estudio de reglas en sentido abstracto, carece de sentido. Sólo en relación a las formas de vida, a las prácticas de vida de una comunidad tiene sentido estudiar y referirse a reglas y a sus contenidos. Pero las formas de vida no son la "fundamentación última" a la manera de instancia absoluta sino que, por el contrario, a donde debemos dirigir nuestra atención es a las múltiples reglas que regulan la vida en sociedad –en diferentes sociedades–, para constatar que no hay tal justificación última.

El arte

El arte es un juego de lenguaje más y, como tal, responde a reglas y se legitima en la vida en sociedad, en las formas de vida. Un juego de gran dinamismo y variabilidad en el que intervienen distintas acciones, destrezas, usos, por lo que se lo puede entender como juego de juegos. En efecto, cuando hablamos de "arte" hablamos de "obras de arte" –juegos– en su infinita variedad de estilos, uso de materiales, contextos en los que fueron producidas, géneros, etc.

Las obras en su incontable variabilidad no poseen rasgos comunes constantes que nos permitan definir las y, desde allí, definir al arte. Lo que observamos entre ellas son "aires de familias" y cada una requiere para su conocimiento y disfrute no un procedimiento de reducción esencial sino un conocimiento de detalles y pormenores; un descubrimiento de las reglas de su producción y una interpretación que no será sino el esclarecimiento de las relaciones de las reglas con las formas de vida, con el trasfondo de la cultura que determina los significados por los usos. El concepto "arte" (en este caso teatro) como el concepto "juego" deben ser pensados como algo abierto, puesto que no podemos limitarlos para no limitar bajo su denominación las producciones que llegarán con el futuro.

Para entender qué es el arte hay que detenerse –en las obras– (a la manera de Wittgenstein) en uno y otro ejemplo, tener una visión perspicua que ejercite la captación de diferencias y analogías, que estimule la búsqueda de relaciones y cadenas intermedias. Para saber qué es una obra de arte no se debe buscar la esencia ni elaborar una definición, sino buscar las reglas que hicieron posible su existencia tanto en su dinamismo inventivo como en las técnicas y procedimientos que se siguieron.

Dentro del marco de este modo de pensar wittgensteniano proponemos nuestra interpretación del teatro. En primer lugar no buscamos la esencia del teatro en general, ni la esencia del "teatro del NOA"; sólo buscamos, señalamos, clasificamos reglas de su producción en

diferentes aspectos y mostramos cómo esas reglas se legitiman en una forma de vida, en un horizonte cultural: el NOA. Es nuestra intención ejercer una visión clara, detenernos en detalles, hacer comparaciones, buscar analogías y cadenas intermedias entre las obras, autores y directores que estudiamos.

Una vez logrado esto, es posible llegar al juicio estético que no será una mera exclamación como ¡qué bonito! o ¡qué bello! u otros adjetivos, los adjetivos tienen un papel muy pobre, sólo personas que no puede expresar claramente el juicio estético los usan; los que sí pueden hacerlo, en cambio, emplean palabras como “correcto”, “coherente” o afines, dice Wittgenstein: “¿Se usan adjetivos estéticos en una crítica musical? Ustedes dicen: ‘Observe esa modulación’, o ‘El pasaje aquí es incoherente’. O dicen en una crítica literaria: ‘Su empleo de las imágenes es preciso’. Las palabras que se usan son más afines a ‘adecuado’ y ‘correcto’ (tal como estas palabras son usadas en el lenguaje ordinario) que a ‘bello’ y ‘admirable’” (Wittgenstein, 1992:38). Cuando realizamos un juicio estético descubrimos un orden, no es un simple quedarse pasmado o con la boca abierta, dice nuestro autor. No se trata simplemente del que admira o no admira, se trata del que sabe de qué habla. El que aprecia el arte no es el que ante una obra hace exclamaciones e interjecciones; sino aquél a quien distinguimos por cómo elige, critica, selecciona, etc.⁴ Es así que no adjetivamos cuando nos referimos a las obras que tomamos, sino que nos esforzamos por descubrir órdenes nuevos, estilos, temas, tratamos de describir y explicar de qué hablan y cómo lo hacen los dramaturgos que citamos, si siguen reglas de la tradición, si inauguran nuevas reglas, si cuentan hechos de la historia, si la reinventan, etc.

El juicio estético no es solamente un conjunto de palabras dichas

⁴ Esta cita no textual de Wittgenstein (1992) no significa que desestimemos la moción y el gusto frente a las obras de arte, lo que consideramos una forma legítima de recepción de los mismos, es sólo una manifestación de nuestro empeño en la búsqueda de rigurosidad crítica e interpretativa.

con propiedad sino que –como parte del lenguaje–, se enlaza con actitudes, conductas, elecciones, etc. Tampoco son juicios o proposiciones que puedan ser juzgados como verdaderos o falsos; las únicas proposiciones que pueden ser verdaderas o falsas son las científicas, pero no todo es traducible a proposiciones científicas. Mientras el significado⁵ (tomando significado como valor de verdad) se dice, el sentido se muestra, y las obras tienen que ver con el sentido no con el significado. En relación a esto Wittgenstein expresa: “Supongamos que la criada dice ‘éste es espantoso’ (se refiere a un cuadro) y usted dice ‘éste es hermoso’, pues bien eso es todo” (Wittgenstein, 1992, 40). Este enigmático “eso es todo” significa en primer lugar, que no hay contradicción; porque para que la haya, uno debe ser verdadero y, en consecuencia, el otro falso y, si así fuera, estaríamos ante proposiciones de las ciencias, las únicas que pueden ser verdaderas o falsas.

Nuestros juicios estéticos en relación al teatro del NOA buscan, precisamente, explicar e interpretar el sentido, lo que muestra. Creemos con Wittgenstein que, lo que es mínimamente importante, no se deja decir ni se resuelve en lo que comúnmente se resuelve como verdadero o falso; puesto que en el arte –el teatro– (sea por la Historia o historias, por lo vivido o padecido) es el sentimiento que ha encontrado una forma de alivio o satisfacción. En nuestros ejemplos mostramos padecimientos, pasiones, alegrías, expresiones, conductas; “sentimientos” de hombres y mujeres del NOA que se proyectan más allá de su territorio. Con el juicio estético no decimos nada falso o verdadero; sino que hacemos descripciones que rebasan aquello que describimos directamente, una obra de teatro por ejemplo, puesto que en última instancia describimos formas de vida.

⁵ Es importante insistir que aquí en una clara referencia a Wittgenstein tomemos a “significado” como aquello que puede ser juzgado como verdadero o falso, lo que sólo corresponde a las proposiciones científicas, sin embargo en este trabajo tomaremos también “significado” en sentido general como lo que una expresión, palabra, gesto “significa” más allá de lo verdadero o falso del lenguaje científico.

Ese y no otro es el hacer propio de la estética, de la crítica. Ahora bien, desde esta perspectiva, la estética será la investigación constante y permanente de las obras de arte hasta desenredar los “nudos” que las unen –como producción y fruición–, con las formas de vida donde se fundamentan sus reglas y se legitiman sus significados. Todo ello permitirá despejar la perplejidad que una obra provoca, cómo y por qué se la entiende, por qué satisface, etc. Dice Wittgenstein (1992:41) que la explicación correcta es la que produce un *click*, y para que esto ocurra no se buscará definir, hacer reducciones esencialistas, etc., sino comparar casos incansablemente, descubrir reglas, intentar descripciones, determinar contextos, buscar criterios hasta que se encuentre que algo encaja, satisface, quita perplejidad. La estética no busca responder por causas sino por razones; la ciencia es la que responde por las causas de los fenómenos. Hay un porqué del desagrado estético pero no una causa de él (1992: 80). Buscar las causas sería, por ejemplo, reducir lo estético a procesos psicológicos. Estaríamos en el campo de las ciencias psicológicas. Buscamos llegar a ese *click* con las interpretaciones (razones) de las obras teatrales que aquí haremos.

En la propuesta wittgensteniana no existen los valores estéticos ni las definiciones de categorías con referencia a las cuales se califican, juzgan y evalúan objetos estéticos. En su lugar Wittgenstein (1992) nos muestra que la experiencia estética requiere el conocimiento de reglas en relación a las cuales se juzga algo. No existen parámetros absolutos, existen reglas. El descubrimiento de esas reglas es lo que permitirá superar el mero lenguaje emocional cuando se trate lo estético; en nuestro caso buscamos superar el mero lenguaje emocional que naturalmente –como argentinos del NOA–, nos producen las obras de arte que allí se producen.

La estética “cura” al lenguaje del arte. Para reflexionar sobre la actividad artística desde el punto de vista de la creación o de la fruición, para entender cómo es la forma de vida que hace posible esa actividad llamada arte, para conocer estilos, peculiaridades y sentidos, no hay

que afanarse en la búsqueda de definiciones y esencias imperturbables y constantes, sino atender a lo diferente, a los detalles, a lo novedoso, lo ínfimo y deshacer problemas. Esto no supone, sin embargo, la formulación de nuevas categorías o valores absolutos, sino el descubrimiento de la gramática profunda. La gramática, tal como Wittgenstein (1993) la concibe, implica un complicado sistema de usos, reglas, convenciones, mecanismos internos, etc., que, en virtud de sus conexiones con las prácticas humanas, rige de hecho a las expresiones –en este caso las expresiones del teatro del NOA–⁶.

Pero, además, se requiere de una visión perspicua, puesto que será la manera de llegar a analogías, de buscar relaciones, cadenas intermedias a partir de las cuales ubicamos las obras en una cultura determinada; “vemos” los sentidos que se muestran; comparamos con otras culturas y formas de vida.

Este modo de acceso al arte nos libera de las consideraciones rígidas, canónicas en algunos casos, que limitaron la producción artística o desvalorizaron ciertos objetos por no ajustarse a lo que el arte es o debiera ser, según alguna definición o práctica que se tome como paradigma.

Las reglas del arte

El arte como juego de lenguaje es una actividad reglada. Un juego de juegos o, mejor, un lenguaje constituido por sus diversos, múltiples juegos: las obras. Si tomamos a las obras como juegos de lenguaje (de arte) tenemos que admitir que se ajustan a reglas, lo que puede parecer hasta contradictorio con la libertad y creatividad tan mentada de la actividad artística; si nos dejamos llevar, además, por el prejuicio de que la libertad es la acción que no se atiene a ninguna regla. Pero el arte como toda producción cultural es una

⁶ “Gramática” es un término usado por Wittgenstein de modos diferentes, uno de ellos es el que ya explicamos.

actividad reglada y no por ello menos libre. Luigi Pareyson (1987) en su teoría estética de la formatividad muestra esto de modo claro.

La vida humana es, para Pareyson, invención, es decir producción de formas; formas producidas por la laboriosidad humana, el trabajo, las construcciones teoréticas, instituciones civiles, realizaciones cotidianas, hallazgos de técnicas, poemas, obras de teatro, novelas, pintura, etc., que son todos actos de invención. La invención es un descubrimiento de las reglas de producción de acuerdo con las exigencias de la cosa misma. El impulso por alcanzar la perfección, que está presente en toda auténtica producción humana, es el arte entendido en sentido genérico e inherente a la vida humana.

Para este autor, la invención –no ya en sentido genérico, como la artísticidad inherente al trabajo humano sino referida a la auténtica producción de los artistas– es el arte en sentido específico, en su carácter paradigmático, como producción estrictamente formativa que, a la vez, es descubrimiento y sometimiento a las reglas.

La culminación de la obra se produce cuando coincide el ser de la obra con su deber ser –afirma Pareyson–; y él mismo se pregunta si esto significa una preexistencia de la obra misma a manera de idea, intuición o proyecto que operen como modelos que el artista sigue para producirla. No es así, no hay tampoco un saber acabado que preceda al hacer mismo del artista ni un proyecto rígido que, a manera de plan de ejecución, guíe su accionar. Pero es claro que la coherencia y perfección de la obra de arte por un lado, y la seguridad con que el artista revisa y corrige su trabajo por otro, no nos permiten pensar que lo guía el puro azar. En cada momento de su trabajo el artista se encuentra ante un abanico de posibilidades y ninguna parece poseer signos que la distingan para ser elegida como la opción correcta; sin embargo, el artista está en condiciones de decidir entre múltiples opciones y distinguir, además, los aciertos y los fallos. Siguiendo a Wittgenstein (1988) –en tanto la obra es un juego de lenguaje– los aciertos y los fallos, el reconocimiento del error y de lo correcto provienen de la existencia de reglas. Si el artista no hubiera encontrado

–o creado– las reglas de la obra, jamás estaría en condiciones de juzgar a la obra ni rectificar el curso del procedimiento de la producción.

La producción artística consiste en un intentar, un proceder, que se abre camino entre propuestas y esbozos. Esta aventura posee, no obstante, un criterio para aceptar o rechazar cada intento y esbozo que no es otro que la obra tal y como debe ser, puesto que ella es demanda y exigencia intrínseca hacia la formación y, como tal, orienta el proceso productivo; este intentar constante cuenta, además, con un proceso que es indefinible pero sólido: el presentimiento de la solución, la intuición de la forma. Es decir que, por muchas que sean las posibilidades con que el artista se encuentra, una es la posibilidad válida; lo que significa que el modo como se puede y debe hacer una obra “es uno y sólo uno”.

Llegados a este punto podría pensarse que la obra tiene su propia legalidad y autonomía y que escoge a un autor a la manera de amanuense anulando –por innecesaria– la personalidad concreta del artista. Lo que se refuerza con lo que Pareyson afirma que la obra existe preliminarmente a la manera de brotes que llevan en sí la posibilidad de expansión de una determinada forma; con lo que el brote es la obra misma. Pero para Pareyson el brote o los brotes serán válidos, se harán cargo de todas sus posibilidades, se harán fecundos siempre y cuando sean recibidos, comprendidos, asimilados por una persona: el artista. Una frase, un verso, una escena de la vida cotidiana, una historia, una pincelada, son brotes de formación; premisas de una posible figuración que presuponen un desarrollo orgánico de acuerdo con leyes de coherencia si es que el artista los hace suyos, los asume y hace de la coherencia postulada por el brote su propia coherencia; y si de las diversas opciones que el brote presenta elige la más afín a él que resultará la única realizable.

El artista es el verdadero autor de su obra. El proceso artístico está concluido cuando la obra llega a ser lo que quería ser; la necesidad orgánica del proceso artístico es aquella que se proyecta en la intimidad de la libre creación del artista. No es posible –diría Wittgenstein

(1988)– la existencia de reglas con independencia de una actividad concreta reglada; las reglas no tienen carácter absoluto. El artista está determinado por su propia obra y si no se somete a la legalidad y coherencia de la misma está condenado al fracaso.

Es cierto que el artista no triunfa si no hace la voluntad de la obra; pero a esa voluntad la ha creado él mismo. “Nadie es más libre y más creador que el artista, que crea no sólo la obra sino la legalidad que la gobierna, es decir, el único modo en que aquella se debe y se deja hacer; sin embargo su situación es su constrictión, ya que él se encuentra sometido a una ley perentoria e inviolable, que no es otra legalidad que la que él pone en el acto de concebir la obra: sometido por su libertad y libre a través de la coacción, autor y súbdito a la vez, servidor tanto más obediente cuanto más inventor y creador” (1987:34).

La creación artística significa, entonces, inventar la obra y, al mismo tiempo, el modo de hacerla. El trabajo artístico es libertad y necesidad, aventura y determinación, tanteo, prueba y realización según un orden, según reglas.

En el proceso de creación el artista no conoce sino sus tanteos y los avatares de sus correcciones, los múltiples derroteros y la necesidad de llegar a la forma a través de la continua exclusión de posibilidades. Cuando la obra está concluida, el artista entiende sus vacilaciones, sus tanteos, sus elecciones y ve que el derrotero que siguió era el único posible; y la obra es la posibilidad que se buscaba puesto que es el que, en definitiva, cumple con la regla.

La labor artística tiene la enorme prerrogativa de hacer del hombre el autor de creaciones naturales, de presentar como deber que cumplir y como problema que resolver, lo que en realidad es un germen a desarrollar, y de hacer como si fuese resultado de cálculo y organización, lo que en realidad es fruto del crecimiento y de la espontaneidad.

Las posibilidades con que el autor se enfrenta son posibilidades del hacer –y todo hacer productivo es reglado– no de la obra; la obra

en realidad las elimina, sólo hay una posible verdad que no se distingue en el proceso, en el hacer; pero que se desenvuelve en el hacer y cobra así, en la obra, realidad.

La teoría de Pareyson, tan fecunda para comprender el proceso de producción artística, se enriquece si la pensamos desde el punto de vista wittgensteniano: si la obra de arte es un juego de lenguaje, las reglas que la rigen no son enigmáticas intuiciones de un ser extraordinario –el artista– sino que responden a formas de vida. El artista con su talento y creatividad muestra, deja ver con un lenguaje sensible, esas formas de vida. Por ello comprender una obra, es comprender sus reglas internas de producción y es comprender también formas de vida.

El arte es el lenguaje que expresa, con sus innumerables juegos, la totalidad sensible del mundo y las formas de vida que corresponden a esa sensibilidad. El artista es el creador de nuevos juegos de lenguaje del arte, el que recrea viejos juegos de arte, el que agota todas las posibilidades de un juego imprimiendo en ese jugar su propia huella, con lo que tenemos el estilo del artista. Repetición de un juego es la repetición de un hacer –dentro de ciertas reglas–, buscando en ese hacer todas las combinaciones posibles así, en ese jugar que desarrolla todas las posibilidades, se crea un estilo que, a su vez, responderá a una época, a un momento de la historia, a un tipo de sensibilidad, a un modo de relacionarse con lo sensible del mundo, a un modo de comunicar y comunicarse. En suma, a una forma de vida. El arte es juego de juegos porque es invención permanente de reglas, sometimiento a ellas, exploración de todas sus posibilidades.

El teatro es un juego de lenguaje (lenguaje de arte) y cada obra, cada puesta es un juego de lenguaje con sus propias reglas; reglas creadas por los teatristas: autores, directores, escenógrafos, músicos, vestuaristas, etc. Aquí nos interesa destacar aires de familias entre dramaturgos que pertenecen a la región del NOA. No buscamos hacer una reducción esencialista, como ya dijimos, que nos permita definir el “teatro del NOA” de manera definitiva o rígida. Buscamos describir,

relacionar, interpretar y para ello nos detenemos en ejemplos, como *Rosas de sal* de Jorge Paolantonio; *El pañuelo*, *El sueño inmóvil* y *Limpieza* de Carlos M. Alsina; *El ombligo del sol* de Manuel Maccarini; *El inquilino* de Oscar R. Quiroga; *Encallados buques callados* de Mario Costello; aunque no de manera exclusiva, puesto que hacemos referencia a otras obras, autores y directores sin detenernos. Señalamos entre las elegidas diferencias y analogías; tratamos en cada caso que estudiamos conocer sus reglas; nos interesamos por detalles y pormenores. Buscamos, en definitiva, las reglas que hicieron posible su existencia en su dinamismo inventivo, en las técnicas y procedimientos que se siguieron como el teatro testimonial; teatro de la memoria; farsa, grotesco, barroco, realismo reflexivo, realismo reflexivo híbrido relacionados con modos de decir y hacer, de creer y esperar, de interpretar y comprender propio de una región u horizonte cultural (forma de vida) que nos permite explicar la lógica, los procedimientos, las referencias, los usos del lenguaje en cada ejemplo que abordamos y que, a la postre y, de manera circular, también nos permite profundizar en el conocimiento de esa región: el NOA.

El arte –decía Gadamer (1943)– es el espejo donde la humanidad se mira, en concordancia con lo que expresa Wittgenstein. La tarea de interpretación, esclarecimiento, clasificación del arte y la elaboración de criterios para hacerlo no es meramente una fría tarea intelectual es, por el contrario, las estrategias que elaboramos para mirarnos y mirar nuestra cultura.

Capítulo 3

El arte (el teatro) como traducción

La traducción la entendemos básicamente de dos maneras, como lo hace George Steiner, en el libro *Después de Babel* (1998); una restrictiva a la lengua, al pasaje de un mensaje de una lengua a otra lengua; y la traducción en un sentido más amplio entendida como comprender.

Paul Ricoeur (2005) señala algunas paradojas del acto de traducción. La primera es que traducir es servir a dos amos¹, al extranjero en su obra y al lector en su deseo de apropiación. El autor es el otro, el extranjero y, el lector, es quien pertenece a la misma lengua que el traductor. Esto lleva al traductor, que está en el medio de ambos, a una doble condición de fidelidad y traición hacia ambos que, erigidos en amos, no dejan de resistir. El lector resiste por la pretensión de autosuficiencia de su lengua y el rechazo por lo extranjero que han nutrido, y nutren, no pocos etnocentrismos. El autor representa la resistencia de ser traducido que se combina con el fantasma de la pérdida del original.

Al trabajo del traductor le antecede la presunción de no traducibilidad. El texto extranjero se presenta como una masa inerte de resistencia a la traducción. Las zonas de intraducibilidad se encuentran por todo el texto. Los campos semánticos no se superponen; las sintaxis no son equivalentes; los giros idiomáticos no transmiten los mismos giros culturales; las connotaciones sobrevuelan a las denotaciones más claras haciéndolas ambiguas. Entonces el texto a traducir es un drama y un desafío. En segundo lugar, está la imposibilidad de medir o de testar el texto traducido. El dilema es que el texto de

¹ Aquí Ricoeur sigue a Franz Rosenzweig.

partida y de llegada, en la buena traducción, debería estar medido por un tercer texto, perfecto, que es inexistente. De lo que se trata es de poder decir lo mismo de dos maneras diferentes; hay entre ellos (entre los textos) equivalencia pero no adecuación; lo idéntico no está dado en ninguna parte. El único recurso para testar es la lectura crítica de especialistas políglotas o, por lo menos bilingües que, como lectores competentes hacen sus propias traducciones privadas y que también, como el traductor, sólo llegan a la equivalencia sin adecuación.

En tercer lugar, tenemos el sueño de la traducción perfecta. Sobre el primer fantasma de la pérdida del original se levanta otro, el de la traducción perfecta, aunque no deja de rondar al traductor el temor de que la traducción, por el solo hecho de ser traducción, sea mala por definición. Este sueño tiene diferentes matices, es la ambición de sacar a la luz la cara oculta de la lengua del texto de partida, y desprovincializar la lengua materna para pensarla como una lengua más. Pero es también el sueño de la biblioteca total, la red infinitamente ramificada de las traducciones de todas las obras, en todos los idiomas, donde las zonas de intraductibilidad estarían borradas; es, por otro lado, el sueño de una racionalidad liberada de restricciones culturales, espacio de comunicación interlingüística para ocupar así la ausencia de una lengua universal.

Sueño que es también la espera mesiánica como vuelta al lenguaje original a la manera de Walter Benjamín (2000). Este sueño (de vuelta al lenguaje original) de ganancia sin pérdida no es posible. Ricoeur (2005) nos dice que es necesario hacer el duelo de ese imposible. La universalidad recobrada (si alguna vez la hubo), de manera absoluta implicaría borrar la memoria de lo extranjero e inclusive, el amor por la lengua propia. Sería una pérdida del sí mismo y el otro. Sueño dionisiaco sentido nietzscheano, como borradura del principio de individuación de lo apolíneo.

Apolo representa el impulso hacia la superficie, la apariencia, la

forma; mientras que Dionisos manifiesta el impulso contrario hacia lo informe, el abismo, lo indeterminado. Lo dionisiaco es la tendencia hacia la ausencia de límite y forma, el mundo de la embriaguez, del caos, de lo desmesurado, de lo indeterminado; es el horror que surge frente la pérdida del principio de individuación. Es impulso hacia la unidad más allá del individuo, de la vida habitual; implica un exceso de dolor que llega a estados sombríos y plenos con lo que se afirma la globalidad de la existencia, en un continuo de la vida y la muerte. El impulso dionisiaco no es sólo sensibilidad ante el caos de la existencia sino impulso irrefrenable a sumergirse en el todo, en el uno indiferenciado.

Lo apolíneo, en cambio, se enfrenta a la embriaguez de Dionisos con su mundo sereno, onírico y luminoso de imágenes que, hechas con medida y proporción se presentan ante la visión, bellas y armónicas. Es el impulso hacia todo lo que simplifica, fortifica, clarifica, limita, marca bordes. Impulso hacia el modelo, lo perfecto, el individuo.

La relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco es una relación de fuerzas en el interior del individuo; pero, además, en el interior de la cultura (no sólo la griega) que es el fruto de la tensión constante entre estos dos impulsos. Las paradojas de la traducción, esa tensión constante entre las especificidades propias de una lengua particular y la búsqueda (o el sueño) de la borradura de toda diferencia entre lenguas, muestran también esa relación. Dice al respecto Julio Quesada: "... lo dionisiaco esa apertura al todo a la madre naturaleza que viene expresada bajo las fórmulas de 'lo general-humano' y 'lo universal-natural'. El individuo se reconcilia con la naturaleza tras una aparente desunión embriaguez del sufrimiento" (1988: 108). En el arte se muestra la lucha entre esas dos fuerzas: la una que tira hacia lo Uno indiferenciado; y la otra que busca la claridad, la individuación, el límite, la diferencia.

Pero aquel duelo, al que nos referíamos, trae aparejado la felicidad

de traducir que acepta la diferencia y la distancia entre adecuación y equivalencia, que descubre que traducir es un acto creativo, es construir una equivalencia sin adecuación, es un ensayo de universalidad.

La traducción plantea un problema filosófico central: la relación entre lo universal y lo particular; por ello quizá sea éste un tema largamente tratado por filósofos de todos los tiempos, no como técnica sino como problema. Todos los hombres hablan, ésta sería la universalidad de la cuestión; se trata de una competencia universal pero desmentida por sus múltiples desempeños locales (cada lengua), una capacidad universal fragmentada, dispersa.

La dispersión –confusión muy bien mostrada en el mito de Babel–, se convierte en una catástrofe lingüística irremediable. Pero frente al hecho de la diversidad de las lenguas es también notable el hecho de que siempre se ha traducido. La alternativa teórica es: la diversidad de lenguas, según Ricoeur (2005), es radical, y la traducción imposible; o bien, la traducción como hecho nos conduce a buscar como explicación, los orígenes o el fondo a-priori común a toda diversidad, es decir lo trascendental entendido como condición de posibilidad, o el mito como explicación superadora de la racionalidad moderna. Frente a las alternativa teórica, “traducible *versus* intraducible”, Ricoeur propone: “... reemplazarla por una alternativa, práctica esta vez, salida del ejercicio mismo de la traducción: la alternativa fidelidad *versus* traición (...) en sus dos vertientes extra e intralingüística: teóricamente incomprensible (la traducción) pero efectivamente practicable” (2005: 13).

La dispersión, el relativismo del campo de las lenguas, debería concluir en la imposibilidad de la traducción; pero, y a pesar de todo, la traducción es un hecho. A pesar de los fraticidas hay una fraternidad universal, a pesar de la heterogeneidad de los idiomas hay intérpretes y traductores.

Ricoeur no quiere pensar el mito de Babel como una catástrofe infligida a los humanos por un Dios despiadado sino como testimonio de una separación originaria, que está ya en la separación de los

elementos, narrado en el *Génesis* como uno de los primeros actos de la creación; en la expulsión del Paraíso, el hombre separado del resto, frente a un mundo hostil; en el fratricidio de Caín, hecho éste que hace a la fraternidad un proyecto ético y no un hecho natural. Babel entonces con la separación y dispersión de la lengua no es sino la coronación de la historia de la separación. Es, en definitiva, un llamado a aceptar cómo somos, cómo existimos: separados y confusos, exiliados, extranjeros y arrojados, sin más, a la traducción. La traducción es una tarea para que lo humano, en la dispersión o a pesar de la dispersión y el fratricidio, continúe.

Hemos pasado de un modo restrictivo de considerar la traducción a otro modo más amplio, el modo de la comprensión como traducción: traducir es comprender. Pero más aún, hemos arribado a la reflexión antropológica. Puesto que el mito del Paraíso primero y el de Babel después nos muestran el desarraigo, la condición de extranjeros, de caminantes en la historia con la desconfianza, el miedo, la extrañeza del otro que somos, del otro de nosotros mismos. Por ello es que no sólo se traducen las lenguas extrañas sino que hay una traducción dentro de la misma comunidad lingüística. También dentro de la misma lengua se dice lo mismo de otra manera, como cuando pasamos un enunciado de una lengua a otra. La explicación de un texto, espigarlo, abrirlo, usar otras palabras, otros giros, otras expresiones, etc., nos arroja nuevamente al enigma de las equivalencias. Se trata en uno y otro caso (en el de una lengua a otra o dentro de la misma lengua) de tender puentes que siempre supone a dos interlocutores que pueden no ser extranjeros pero sí otros.

La tarea del traductor, parafraseando a Benjamin, nos conduce al hecho de la pluralidad como parte de la condición humana en todos los niveles de nuestra existencia; siendo la pluralidad de lenguas el testigo quizá más notable. Somos, irremediablemente, después de Babel; después de la lengua única perfecta del Edén que se perdió doblemente: con la expulsión y con la confusión. Hay dos caídas para Benjamín una es la expulsión del Paraíso y, la otra, es el momento en

que Dios produce en esa gran torre construida por los hombres, la Torre de Babel, la confusión de las lenguas.

Para Benjamín (2002) es imposible pensar en la traducción como un ejercicio técnico, como proceso simple y automático de intercambiar significantes, de decir lo mismo pero de otro modo. Pensar en la traducción es pensar en la lengua misma que no es sólo palabras. Traducir no es cambiar palabra por palabra puesto que no implica meramente conocer la diferencia y pasaje de una lengua humana a otra, sino captar la diferencia –muy especialmente– entre la lengua material de las cosas y la lengua nominal de los hombres. También las diferencias entre las lenguas de los hombres. La traducción es entonces un modo de transformación, una especie de perfeccionamiento. Según Benjamín:

La traducción es la transposición de una lengua a otra mediante una continuidad de transformaciones. La traducción rige espacios continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad y semejanza. La traducción de la lengua de las cosas a la de los hombres no es sólo traducción de lo mudo a lo sonoro, es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre. Es por tanto la traducción de una lengua imperfecta a una lengua más perfecta, y no puede menos que agregar algo, es decir, conocimiento (1999: 91).

Cuando la traducción es de una lengua a otra el original, lejos de perderse o desvalorizarse, alcanza su despliegue. Cada traducción asume del original su naturaleza en desarrollo.

El artista como traductor

El artista es un traductor, ¿de qué?, del propio mundo como texto. Si bien las zonas de intraductibilidad se encuentran por todo el texto-mundo, lo que hace el artista-traductor es otro texto; y entre uno y otro los campos semánticos no se superponen; las sintaxis no son equivalentes puesto que los elementos son otros, los giros idiomáticos

no transmiten los mismos giros culturales; las connotaciones sobrevuelan a las denotaciones más claras haciéndolas ambiguas. Entonces, el texto-mundo se le presenta siempre al artista como drama y desafío.

De igual modo el dilema es que el texto de partida y de llegada, en la buena traducción, deberían, como dijimos, estar medidos por un tercer texto; pero ese tercer texto es inexistente. No existe la obra de arte perfecta a la manera de las ideas platónicas. El tema es decir lo mismo de dos maneras diferentes. Hay entre ellos, texto-mundo y texto-artista, construcción de equivalencias pero no adecuación. Lo idéntico no está dado en ninguna parte. El único recurso es la recepción crítica de especialistas que, como lectores competentes, hacen sus propias traducciones-interpretaciones de la obra, valiéndose de sus competencias y enciclopedias. Y, como el artista-traductor, hacen equivalencias sin adecuación. Traducir no plantea solamente un desafío intelectual teórico o práctico, sino un problema ético puesto que el traductor lleva al lector hacia el autor y, al autor, le ensancha las expectativas de ser leído. El traductor es fundamentalmente hospitalario, cree en la hospitalidad lingüístico-cultural y contribuye a practicarla.

Los estudiosos de la filosofía y del teatro sabemos de esa hospitalidad, de comparaciones, de escuchar lectores-jueces competentes. Pocos son aquéllos que pueden leer más de dos idiomas y, entonces, no hay más que ponerse en las manos del traductor asumiendo el riesgo de leer, especialmente a los clásicos, sea Nietzsche o Shakespeare por sus traducciones.

En algunos casos se cuenta con traductores de enorme prestigio por la rigurosidad de su tarea, tal es el caso de Andrés Sánchez Pascual, “el” traductor de Nietzsche al español. Sobre su trabajo dice Lucía Piosseck (2005), una lectora-juez competente: “... sobre la edición alemana de Colli-Montinari inicia su serie de traducciones Sánchez Pascual, con lo cual el lector de lengua española puede por fin contar con textos confiables y con valiosas notas explicativas. Las traducciones de Sánchez Pascual para Alianza constituyen un suceso para el mundo

hispánico y en especial en Argentina". Nos interesa destacar el sentido de "traducción confiable" sobre lo que volveremos más adelante.

El artista tiene como el traductor amos que lo tironean: por un lado lo que lee en el texto-mundo y quiere traducir, por otro los materiales con los que cuenta cuya accesibilidad está dada por sus competencias, es decir, con qué materiales puede trabajar porque tiene acceso y/o porque sabe manipular, también lo que podríamos llamar el estado del arte en el momento de la producción, la obsesión por un tema, un lenguaje determinado, etc. A cada amo complace y traiciona mientras inventa y produce las reglas de su propia obra traducción.

Tenemos el sueño de la traducción perfecta o el sueño de la obra de arte perfecta. Claro que podemos decir que hay obras de arte perfectas pero podemos preguntar: ¿en qué consiste la perfección? ¿En que todos verán en ella lo mismo? O por el contrario, ¿será la que más visiones o interpretaciones provoque? ¿Perfecta formalmente? ¿Comparada con qué forma-modelo del texto mundo? ¿Es aquélla que todos los que la vean la entiendan y, además, les guste? Este sueño de ganancia sin pérdida, no es posible. Los artistas lo saben y hacen el duelo de ese imposible. El duelo trae aparejado la felicidad de producir obras, la felicidad de encontrar o, mejor, construir una equivalencia sin adecuación. La felicidad de experimentar aquello que dice Ortega y Gasset, que cada vez que una obra de arte aparece en el mundo éste, el mundo, se ensancha.

Para poder construir el mundo, siguiendo a Benjamin, el hombre debe traducir, para lo cual primero debe recuperar la escucha: la de las cosas que reclaman un nombre y la escucha de otras lenguas humanas; nombrar las cosas ya no será la concordancia pero sí traducción de la escucha: el conocimiento, el arte, la poesía, etc. serán posibles traducciones pero para que eso acontezca las cosas no pueden estar excluidas de la comunicación, hay algo que comunican y quieren traducción, cada traducción será como pasar a una lengua superior, más perfecta. Pero recuperar la escucha significa también superar la

mera consensualidad y arbitrariedad de la lengua del dominio, de la lengua como instrumento. Recuperar la escucha significa aceptar que en Babel aparecieron las distintas lenguas, las distintas culturas, los distintos modos de traducción. Cada lengua en su particularidad es un modo de expresar la escucha, no es mera arbitrariedad, (como quiere la teoría lingüística), no se trata de algo mecánico: tal expresión o tal palabra no corresponde a tal expresión o a tal palabra en otra lengua; no se trata de consensuar lo más posible y, así, llegar a una lengua que exprese todo de la manera más perfecta; si así fuera el proyecto esperanto no hubiera fracasado.

Se trata de comprender que cada lengua humana expresa algo espiritual, algo que tiene que ver con un modo de percepción y de escucha; cada lengua es una interpretación, posee algo del orden de la verdad; la verdad es como un espejo roto, cada fragmento contiene una pizca del nombre que es concordancia y conocimiento pleno.

El arte puede ser pensado desde este lugar de la traducción benjaminiana. El arte es un lenguaje, supone una escucha y una traducción o una transformación de lo que se escucha. Los artistas son los traductores, los grandes transformadores que hacen que aparezca en un lenguaje superior lo que se expresa. Dice Benjamin:

Toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje y esta concepción plantea –como todo método verdadero– múltiples problemas nuevos. Se puede hablar de una lengua de la música y de la escultura, de una lengua de la jurisprudencia que no tiene directamente ninguna relación con aquellas en que son redactadas las sentencias en los tribunales ingleses o alemanes, de una lengua de la técnica, que no es la especializada de los técnicos. Lenguaje significa en este contexto el principio encaminado a la comunicación de contenidos espirituales en los objetos en cuestión: en la técnica, en el arte, en la justicia o en la religión. En resumen toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje (1999: 60).

La traducción o el arte como traducción son la paradoja entre lo imposible de hacer (traducir) pero que, de hecho, se hace (se traduce). Ello nos arroja a la paradoja de lo humano. Del hombre que separado de la naturaleza, de los otros hombres, del lenguaje de las cosas, sin pertenencia, extranjero incomunicado, sin embargo, funda mundos, traduce lo intraducible, construye equivalencias y de alguna manera, supera el fratricidio, la incomunicación, la separación radical, la dispersión.

Traducir en todas sus formas es la superación de la fragmentación y afirmación del sí mismo (lo apolíneo). Cada texto traducido o cada obra de arte ahonda amorosamente con lo propio: la lengua materna, lo próximo, sea la historia o lo íntimo; pero también se abre a lo otro, es hospitalario con lo extranjero, reconoce y busca reconocimiento, juega a desaparecer en lo universal, es dionisiaco.

Decimos hospitalidad como lo contrario a hostilidad en lugar de tolerancia e intolerancia. Seguimos en esto a Derridá (2006), en tanto afirma que el término "tolerancia" es un remanente de un gesto paternalista, según el cual al otro no se lo acepta como igual sino que se lo subordina, quizá se lo asimila y ciertamente se lo malinterpreta en su diferencia. La tolerancia está siempre del lado del más fuerte que decide "tolerar" al otro desde ciertas condiciones.

La biología se apropia del concepto de tolerancia para mostrar la línea sutil que separa la integración del rechazo; apropiación que arroja luz sobre su sentido, puesto que el umbral de la tolerancia designa –como ocurre en terapias de trasplante de órganos–, el límite extremo de la lucha del organismo para mantener el equilibrio antes del colapso. La hospitalidad –a diferencia de la tolerancia– no es ese límite antes del colapso, no es una invitación a mi casa con la condición de que te adaptes a mis reglas y normas, según mi lengua, mi tradición y mi memoria; lo que significa silenciar tu lengua, tu tradición y tu memoria para que no haya ruidos, para que no perturbes y, al mismo tiempo, seas factor de equilibrio. La hospitalidad es abrir la casa a

todo aquel visitante extraño, no identificable y hasta imprevisible, para recibirlo, acogerlo, escucharlo; no para silenciarlo ni acorralarlo para que olvide su identidad poco a poco.

Como término opuesto, la "hostilidad" es no abrir la puerta, es arrojar fuera al otro; un otro que es por su diferencia poco confiable y hasta amenazante, porque la diferencia amenaza. El arte es traducción y, con ello, hospitalidad. Es ejercicio de la escucha y transformación.

No es complicado encontrar la íntima relación entre este modo de entender el arte por la traducción o, mejor, ver la eficacia del concepto de traducción para acercarnos a pensar qué es eso que llamamos teatro. El teatro en toda su complejidad de necesidades y recursos busca mostrar la vida misma de hombres y mujeres en la más elemental cotidianidad o en sus gestas más grandiosas. Y, al hacerlo, eleva eso "elemental" a un lenguaje superior que deja ver las honduras de lo llano, lo complejo que se esconde en lo simple, la peligrosidad de lo inocente, las paradojas de lo verdadero, la persistencia de la condición humana en lo peor y mejor. O traduce a un repertorio de acciones y palabras cercanas y comprensibles aquellas actitudes e intenciones, heroísmos y liderazgos que parecen distantes por su grandilocuencia, magnanimidad o perversión.

Pero si lo hace, y sabemos que lo hace, es porque los dramaturgos, directores, actores, vestuaristas, músicos, técnicos, etc., ejercitan exquisitamente la escucha. Escuchan las cosas, por eso las ponen y las sacan del escenario, le asignan lugares, colores, presencia o ausencia. En el escenario las cosas son nombradas por el lugar que ocupan, porque significan siempre por exceso de presencia, por mera presencia o porque faltan. Escuchan el texto que otro escribió y lo traducen en gestos, acciones, pasiones, palabras; muestran (diría Wittgenstein) lo que el lenguaje es: ese entramado de palabras, gestos, expresiones, acciones. Escuchan lo que las cosas y los hombres dicen para producir textos para actuarlos. Acomodan, adaptan antiguos textos el acontecer actual, quieren ser esos "traductores confiables"

y, entonces, son hombres y mujeres que se convierten en otros hombres y mujeres, ponen el cuerpo y la voz para traducir los padecimientos de otros. Empatía, comprensión, apertura, hospitalidad. ¿Actores o traductores?

Nos detenemos pues en esos escuchadores-traductores que son los teatristas del NOA y acercamos ciertas claves que creemos haber descubierto de esas traducciones.

Capítulo 4

La región del NOA

Una región es el ámbito donde se dan incontables interrelaciones que van armando la trama sociocultural y económica de la población que la habita. “Espacio organizado donde el conjunto tiene cierta unidad que ha ido creando ‘paisajes’, verdadero contexto tangible de la asociación del hombre con el hombre, y de él con el territorio; estado momentáneo de ciertas relaciones entre las condiciones naturales, las técnicas de transformación, los tipos de economía, o sea, las combinaciones de rasgos físicos y humanos que dan al espacio fisonomía propia”¹ (S. de Andrés en Roccatagliata, 1998: 591).

Antecedentes históricos y actuales del NOA han generado crecimiento y desarrollo con un dinamismo que a partir de polos, que se refuerzan o se debilitan, cambian las relaciones de fuerzas dentro de la Región y se relacionan con otros fuera de ella como Córdoba, con su enorme fuerza de atracción, por su desarrollo sostenido, en la parte sur de Santiago del Estero; como así también Mendoza –Cuyo– que extiende su influencia en La Rioja y Catamarca.

El NOA, desde el punto de vista geográfico, se caracteriza por su diversidad de paisajes, “nacidos del proceso organizativo y orientado en gran medida, por las características naturales del medio” (S. de Andrés en Roccatagliata, 1998: 592). Por ello, la geografía distingue: la Puna; la Quebrada de Humahuaca; el Valle Calchaquí (jurisdicción

¹ Ver “La región del Noroeste argentino: paisajes heterogéneos con economía mixta” de Selva S. de Andrés en el libro de Juan Roccatagliata (1998), (Coordinador), *La Argentina geografía general y los marcos regionales*. Este capítulo es el que usaremos en gran parte de nuestra descripción de la Región del Noroeste.

salteña); el Valle de Lerma; la cuenca de Güemes-Metán-Rosario de la Frontera; el frente tropical pedemontano subandino; la cuenca y valles catamarqueños y riojanos; llanuras, cuencas y valles tucumanos; la planicie oriental chaco-salteña, santiagueña y catamarqueño-riojana.

La Puna

La Puna es el espacio extremo noroccidental de la región NOA, limitado en gran parte por Bolivia y Chile. Durante mucho tiempo ha dependido del gobierno central como territorio nacional de Los Andes, fue repartido en 1943 entre las Provincias de Jujuy, Salta y Catamarca; cubre unos 90.000 Km² de superficie y una altura media de 3.800 m s/n.m. El clima es de gran rigor y se caracteriza por grandes amplitudes térmicas, 25 grados centígrados de día y menos 12 grados de noche, es sumamente seco con magra vegetación. Tiene pequeños grupos poblacionales, especialmente en la puna jujeña por las condiciones naturales más propicias.

La Quebrada de Humahuaca

La Quebrada de Humahuaca fue declarada Patrimonio de la Humanidad en el 2004, su exuberante belleza atrae viajeros de todo el mundo; la quebrada principal se extiende por 180 km, su amplio valle es recorrido por el Río Grande; se caracteriza por la presencia de quebradas laterales que surcan el paisaje por el oeste y se vierten hacia el valle central. Con temperatura máxima media de 20 grados centígrados y media mínima de menos 10 grados centígrados. Fue fundamental su papel de conexión de entrada y salida para el resto del NOA con el Alto Perú en los siglos XVI, XVII y XVIII. La población más importante es Humahuaca que extiende su influencia hacia el sur hasta Tres Cruces y Abra Pampa; y con menos intensidad hacia el Norte, hasta más allá de las fronteras con Bolivia. Otras poblaciones importantes de este paisaje son Tilcara, Maimará y Purmamarca.

El Valle Calchaquí o los Valles Calchaquíes

Los Valles Calchaquíes corresponden a la jurisdicción salteña y se extienden a lo largo de 220 km de Norte a Sur desde el Nevado de Acay hasta la Quebrada de Quixca; están enmarcados por la cordillera oriental de los Andes. Los Valles cobijaron desde muy temprano (8.000 a. de C.) a cazadores nómades que se sedentarizaron a partir de los siglos XII y XIII. En 1536, ya este paisaje comenzó a ser invadido por los españoles. Impera en los Valles el clima semiárido de altura.

La mayor concentración de población, muy desigualmente distribuida en los Valles, se da en Cafayate. Una segunda concentración en el sector Norte es Cachi; en el centro sur se encuentra Senclantás, Molinos, Angastaco y San Carlos.

El Valle de Lerma

El Valle de Lerma es lo más desarrollado de la Provincia de Salta; allí se encuentra su ciudad capital: Salta la linda, como se la suele llamar. Tiene el valle una extensión de 14.186 km² enmarcados al Oeste por las Sierras Subandinas. Bajo un clima subtropical serrano, con estación seca, se encuentra la vegetación correspondiente al distrito del bosque chaqueño-serrano, al distrito subtropical serrano y a un monte secundario, resultante de la acción antrópica. El bosque subtropical es reemplazado con la altura en bosque uniespecífico y desde los 3.000 m s/nm, por la estepa prepuneña.

Como en Los Valles, aquí hubo una población nómade recolectora cazadora muy antigua procedente del Chaco, de la Puna y del Perú; y se estima que alrededor del año 335 comienza a formar pueblos en los contrafuertes montañosos.

La cuenca de Rosario de la Frontera-Metán-Güemes

La cuenca de Rosario de la Frontera-Metán-Güemes es la prolongación de la cuenca Tapia-Trancas dentro del área tucumana.

De Sur a Norte se define la cuenca de Rosario de la Frontera, limitada al este por la Sierra de la Candelaria y al Oeste por la cima del Charcalito, ambas pertenecientes al sistema subandino; y al Sur por el Río Tala. Más al Norte, la cuenca de Metán. Finalmente, la cuenca de Güemes que se abre ampliamente hacia la planicie fluvial correspondiente al río Mojotor-Lavayen-San Francisco. El clima, con ligeras variantes en todas las cuencas, puede ser caracterizado de tipo subtropical serrano, con máximas absolutas de 30 grados centígrados y mínimas absolutas de menos 7 grados centígrados. Domina en el fondo de estas cuencas montañosas el monte, que se define hacia las laderas orientales de las serranías en bosques subtropicales con variaciones altitudinales.

Este paisaje cumplía con la función de paso hacia el Alto Perú; las tres cuencas han sido, desde la época prehispánica hasta la actualidad, de gran importancia para las comunicaciones del NOA. Por ello no es extraño que por allí, se sabe, deambulaban pueblos originarios como los Lules, los Tonocotés y sobre todo, los que desarrollaron la cultura La Candelaria.

El frente tropical pedemontano subandino

El frente tropical pedemontano subandino, situado en el borde oriental montañosos del NOA, está formado por una serie de valles escalonados (del Río Seco; del Alto Bermejo; del Iruya-Negro-Pescado; del río San Andrés-Blanco, del río Santa María-Colorado), que confluyen en el Valle del Alto Bermejo y el importante Valle del río Lavayén-San Francisco. De clima tropical y subtropical, con temperaturas máximas absolutas de 40 grados centígrados y mínimas absolutas de 5 grado centígrados.

Dos grupos poblacionales se desarrollaron alrededor de dos ejes, el ferrocarril y los cultivos tropicales, la caña y el tabaco. Este paisaje está formado por territorio perteneciente a la provincia de Salta y de Jujuy.

Es un paisaje caracterizado por el cultivo tropical, por la explotación petrolera y las actividades industriales conexas.

Cuencas y valles catamarqueños

Cuencas y valles catamarqueños constituyen un vasto territorio que pertenece a la Provincia de Catamarca, 99.818 km².

En el extremo Oeste se encuentra el Valle de Chaschuil, que se apoya en el borde austral de la Puna y en la cordillera de los Andes. La población más importante es la Ciudad de Santa María. El río Colorado-Santa María, recibe todo el drenaje de la vertiente occidental del Aconquija en el límite mismo del río Amaicha.

Más al Este se desarrolla el Bolsón de Fiambalá-Tinogasta, depresión que se extiende del borde austral de la Puna; cordones de la Cordillera de los Andes al Oeste; y de las sierras pampeanas en el Este. Unido por una especie de corredor constituido por el río Abaucán-Colorado, este paisaje se contacta con la cuenca Andalgalá-Belén-Mazán, esta última en territorio riojano. En íntima relación con su morfología, se producen variaciones climáticas particulares, con máximas medias de 31 grado centígrado y mínimas medias de 10 grados centígrados.

Se destacan dos poblaciones: Andalgalá y Belén en el borde septentrional; mientras que en la zona occidental de Ambato aparecen los "oasis del cono" Pomán, Siján; Rosario de Colana y otros. Este paisaje se conecta hacia el Norte con el valle del Cajón-Santa María.

El faldeo oriental del Ancasti

Al Este del cordón montañoso de la Sierra del Ancasti, en el piedemonte propiamente dicho, se ha formado un oasis. Allí se cultivan el maíz y los frutales. Los grupos poblacionales más importantes son Recreo, Icaño, La Dorada y otros.

El Valle de San Fernando de Catamarca es un paisaje enmarcado

por la Sierra del Ambato al Oeste y la Sierras del Ancasti al Este donde se encuentra la mayor concentración poblacional, la capital de la Provincia, San Fernando del Valle de Catamarca.

La planicie oriental del Noroeste

La planicie oriental del Noroeste es el ámbito que se extiende más allá de los 600 km, desde el piedemonte oriental de las sierras subandinas y de las sierras del Ancasti hacia el Este, abarcando la planicie del extremo Oeste del Chaco formoseño al Norte y la planicie que se desarrolla totalmente en el territorio de la Provincia de Santiago del Estero, proyectada hacia el Sur en el “antepaís” del sector montañoso de la provincia de Catamarca y La Rioja.

Considerando su gran extensión, está formada por muchos subpaisajes en los que no nos detendremos.

El paisaje del ambiente tucumano

En Tucumán están representadas cuatro ecoregiones: Altoandina, Monte, Chaco y Yungas. La diversidad de paisajes le da a Tucumán un encanto particular puesto que en poco tiempo “el visitante puede estar entre arbustos espinosos y cactus del Chaco, refrescarse en los ríos de montaña rodeados de la selva subtropical y escalar cerros cubiertos de pastizales, muchas veces dominados por cumbres nevadas” (T. Lomáscolo, A. Grau, A. Brown 2014:12). Posee un clima subtropical, con marcadas características continentales por su distancia con los océanos. Con temperaturas muy elevadas desde fines de la primavera y todo el verano, y con el contraste que, en invierno, pueden avanzar masas frías que bajan la temperatura hasta bajo cero en mañanas despejadas.

La llanura central fértil pedemontana está densamente poblada y organizada alrededor de la actividad azucarera. Surcos de cañas y chimeneas humeantes son su característica predominante, aunque es necesario destacar otros cultivos como la soja, el poroto, el tabaco,

los citrus en general y el limón en particular. Tiene, además, una importante zona tambera y ganadera.

Tucumán posee la Universidad Nacional más antigua de la región fundada en 1914.

Es el NOA una de las regiones históricas conformadas después de la declaración de la independencia en el año 1816, que surge de parcelar los antiguos mapas andinos del *tucma* o zona tucumanense. Posteriormente, en el marco de la llamada Conquista del Desierto, liderada por el General Julio A. Roca a fines del siglo XIX, se estableció una nueva organización administrativo-militar y, por ende, económica, que definió a las provincias de Tucumán, Salta, Catamarca, Jujuy, La Rioja² y Santiago del Estero como la región NOA. Desde entonces, esta estructuración geopolítica ha estimulado problemáticas estético-culturales, en especial, las relacionadas con el “arte regional”. Éste ha confrontado generalmente con formas binarias de comprensión; por un lado, el arte regional como praxis autónoma, rica y original, vale decir, un saber popular auténtico que distingue a dicha territorialidad de las restantes a nivel país; por otro lado, como una adjetivación que denota bucolismos provincianos o prácticas artísticas sin demasiado mérito por falta de universalidad, enfrentado al quehacer capitalino y hegemónico.

Desde la primera mitad del siglo XX, algunos estudiosos del teatro y la cultura buscaron disolver estos reduccionismos para proyectar un concepto de arte regional complejo y heterogéneo. En este sentido encontramos los aportes del escritor Bernardo Canal Feijóo, quien indagó en el NOA como territorio “histológicamente integrado” por sus condiciones materiales, históricas y económicas; es decir, sin bases esencialistas. Esta concepción cultural logró resignificarse en el marco

² En ciertas cartografías culturales o institucionales, la provincia de La Rioja ya no forma parte del NOA, sino de la región Cuyo, conjuntamente con las provincias de Mendoza, San Luis y San Juan. Sin embargo, por las matrices quechuas y por la vinculación con ciertas prácticas culturales –entre ellas, las religiosas– La Rioja sigue siendo objeto de estudio por parte de los analistas de la región NOA.

del Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos, realizado en Tucumán en 1958. De este modo, condicionados por la caída del gobierno de J. D. Perón (1946-1955) y por la utopía desarrollista de la presidencia de A. Frondizi (1958-1962), los intelectuales del teatro independiente argentino –Juan Carlos Gené, José María Paolantonio, Oscar Ferrigno, entre otros–, proponían en aquel Simposio el retorno a las formas dramáticas o festivas embrionarias y/o precolombinas de cada región para construir un “teatro nacional y popular” (Tossi, 2011:94/109).

Teniendo en cuenta estos y otros antecedentes³, durante la década de 1960 y hasta el avance del terrorismo de Estado en 1976 con el inicio de la última dictadura militar, se forjó el denominado “Proyecto NOA Cultural”, un esquema de trabajo integrador que comprendía a la región como un “choque, fusión, alianzas, treguas y conflictos entre tres actitudes existenciales de diferente signo: el mito amerindio, la utopía hispánica y el *logos* científico-técnico de la modernidad” (Risco Fernández, 1991:101). De este modo, la identidad regional se entendía como la superposición de categorías culturales propias de nuestra historia americana: el NOA indígena, el NOA hispano-indígena y el “NOA de la unidad nacional abstracta” resultante de las etapas constitucionales. Algunas consecuencias de estos posicionamientos fueron la creación, en 1973, del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad Católica de Salta, y en 1974, el Centro de Estudios Regionales de la Universidad Nacional de Tucumán, además de numerosos planes artísticos, corredores culturales y eventos institucionales que impactaron directamente en el quehacer teatral.

Al mismo tiempo, en 1974 aparece el libro *La literatura del noroeste argentino* de David Lagmanovich, en el que se buscó integrar

³ Las polémicas por una región NOA integrada y que funcionara como síntesis de una idea de Nación, encuentra sus primeros antecedentes en las premisas teóricas de la denominada “Generación del Centenario” en Tucumán, es decir, en las bases de la creación de la Universidad Nacional de Tucumán en 1914 y en las teorías de Juan B. Terán, Alberto Rougés, entre otros intelectuales de la zona.

la producción lírica de la región al canon “literatura nacional” asumiendo sus distinciones. En este ensayo, el escritor delimita su análisis a la poesía por considerar que ésta es la forma literaria que “supera” en volumen y en importancia a la restantes, entre ellas, a la dramaturgia. En efecto, hacia mediados de los años '70, uno de los pocos autores dramáticos con producción sistemática y con proyecciones a otras provincias era Oscar Ramón Quiroga. Sus obras dan cuenta del surgimiento de una dramaturgia que polemiza con lo culto/popular, lo grotesco/siniestro, estableciendo estrategias poéticas de resistencia frente al desarrollo de la violencia y la muerte ilegítima durante la última dictadura militar.

Con el retorno a la democracia, las discusiones sobre la región NOA como “entidad cultural” se potenciaron; entonces, se realizó en 1984 el Congreso de Cultura del NOA, organizado por el Centro de Investigaciones Históricas del NOA, perteneciente a la Universidad Nacional de Catamarca, institución dirigida por el historiador Armando Raúl Bazán. Paralelamente, surgen estudios que fortalecen la corriente heterogénea y pluralista, sostenida en el análisis de ideologías contrapuestas. En este sentido, destacamos: *Rito y Teatro* Alfredo Fenik (1989); *Cultura y Región* de Gaspar Risco Fernández (1991), *Religiosidad popular en el noroeste argentino*, coordinado por María Eugenia Valentié (1996). Desde entonces la cultura del NOA, en todos sus matices, es estudiada por prestigiosos grupos de investigación en sus universidades; se han producido y están en proceso tesis doctorales, Simposios, Jornadas y Congresos que, de manera sostenida, visibilizan creaciones y creadores, siendo imposible en este espacio nombrar a todos ellos sin cometer omisiones involuntarias.

Pero más allá de paisajes y movimientos o eventos culturales que conforman la región del NOA, nos proponemos recorrerlo de otro modo, marcando otras características o entramados que destacan similitudes o diferencias dentro de la región y que muestran la teatralidad de su cultura más allá del teatro propiamente dicho.

Capítulo 5

La teatralidad histórico-mítica en el NOA

El concepto de “teatralidad” es usado en diferentes juegos de lenguaje, “...abre una amplio campo de interrogaciones que no tienen sólo que ver con el teatro, (...), sino también con la antropología, las ciencias sociales, las finanzas, la filosofía, la sociología, la política la comercialización. El concepto es tan amplio que puede ser usado por cualquier disciplina, de manera que cubre varios campos artísticos y no artísticos. Cubre los rituales el carnaval, las ceremonias religiosas, las coronaciones los cumpleaños, los desfiles de modas, los deportes, la religión” (Féral, 2003: 11).

Consideramos, siguiendo a Josette Féral, que no sólo hay teatralidad en la escena, mimesis representacional, sino también en los textos orales o escritos. Textos cuyo contenido remiten a “visualizar” escenas y que sólo así pueden comprenderse¹, tal es el caso de los mitos a los que nos referiremos. No tomamos aquí a lo teatral o a la teatralidad como lo opuesto a lo real o a la realidad –considerando a lo real como el acontecer, el fluir de los hechos en el tiempo; y a la realidad como comprender, simbolizar y hasta intervenir en lo real-. Con “teatralidad” hacemos referencia a ciertas maneras de mostrar, visualizar, expresar o comunicar la realidad a veces esquiva para ser proyectada en textos abstractos o puramente conceptuales; es decir, aludimos a un proceso que funda una lógica escópica particular o, puntualmente, una “política de la mirada” (Geirola, 2014: 26), en la que podría –resaltando su condición hipotética o embrionaria– surgir o emerger la ficción.

¹ Idéntica posición teórica ha asumido Juan Villegas (2000: 49-56).

En consecuencia, la teatralidad puede referirse a situaciones diferentes o a caracteres peculiares de la vida cotidiana (exageración, amaneramiento, acciones extremas o fantásticas, imitaciones, etc.), no siempre los mismos caracteres y en fenómenos pertenecientes a estratos variados. Otras veces, en su cariz de cotidianidad, el proceso de teatralidad organiza la mirada según mecanismos históricos de representación mimética, evidenciado en los estilos o géneros del teatro, como la tragedia, la comedia, el teatro realista o el simbolista y, entonces, cambia la teatralidad inherente a cada uno, según los grados e intensidades de la misma. En suma, la teatralidad como lógica escópica puede observarse en la indistinción de ambos registros: lo real y lo ficcional, siendo su función “tensar” o poner en crisis las vinculaciones convencionales o hegemónicas entre uno y otro.

Así, la teatralidad puede ser entendida en una específica relación espacio temporal, es decir, cómo se organizan individuos, objetos, hechos, circunstancias que hacen que se miren o sean mirados como constituyentes de una “posible” escena; también puede ser un modo de mirar o de prepararnos para ser mirados. Entonces, la teatralidad es notoria e intrínseca a los procesos históricos, en tanto modos de construir y mostrar el poder, utilizando signos que van desde la arquitectura hasta el modo en que se escenifica un desfile militar; éstos y un sinnúmero de ejemplos más dan cuenta de que no hay un elemento en común que, a manera de “esencia”, nos permita definir a la teatralidad. No obstante, estos elementos que se dan aquí y allá, tienen aires de familia, nos permiten en la vida (hasta en la vida animal), en el teatro, en la cultura en general captar lo que nombramos como “teatralidad”. Nos preguntamos qué precede a qué: ¿la teatralidad a la vida o la teatralidad al teatro? Pero no estamos seguros si esta es una auténtica pregunta puesto que parece imposible separar lo uno de lo otro; sin embargo, abordamos este trabajo con la convicción de que no existe sólo la teatralidad del teatro. Al respecto dice Gustavo Geirola: “...lo importante es enfatizar que eso que habitualmente llamamos “el teatro” es, en mi lógica, una teatralidad entre

otras. Algunas conclusiones rápidas de aquellos planteos son: (a) no hay una única teatralidad; por lo tanto, (b) el teatro no es más que una teatralidad entre otras de las que idealmente deriva, al menos en Occidente...” (2014: 26).

En este sentido, siguiendo a Jorge Dubatti (2009), afirmamos que las diferencias entre las teatralidades sociales y el “teatro” se evidencian en que sólo éste último forja un “acontecimiento *poiético*”, vale decir, en las teatralidades generales, la ficción es potencial o hipotética, pues, cuando ésta se objetiva o logra concretarse estamos frente a un hecho teatral propiamente dicho. Así, el teatro es definido por Dubatti como un acontecimiento subdividido en: convivial (manifestación de los cuerpos presentes, sin intermediaciones), *poiético* (salto ontológico, desterritorializado, negación radical del ente real) y expectatorial (espacio de veda, real o simbólico, que divide los espacios del actor y del espectador creando una distancia ontológica fundacional). Estas características nos permiten distinguir el “teatro” del cine, del carnaval, de la misa del culto católico, de un acto político o del *catch* (lucha libre), entre otros.

De caudillos

El NOA fue tierra de caudillos (caudillos de provincia) en el siglo XIX, aguerridos y controvertidos según la mirada de los historiadores, verdaderos bastiones de las guerras de la independencia, defensores a ultranza del federalismo; en algunos casos tan feroces como paternalistas. Especie de “patrones de estancia” cuya estancia² es la provincia en cada caso. Bástenos recordar a Juan Martín de Güemes

² Se denomina estancia a los grandes establecimientos rurales privados en Argentina, especialmente a los destinados a la cría extensiva de hacienda vacuna o lanar. Suelen caracterizar a las estancias la existencia de “cascos”, es decir un centro edilicio que incluye viviendas, silos, establos, caballerizas o aras, bodegas, capilla, etc. En este aspecto la estancia es muy semejante a la hacienda mexicana o española, a la fazenda brasileña y al rancho del oeste estadounidense.

de Salta; Facundo Quiroga, de La Rioja; el Chacho Peñaloza también de La Rioja; Felipe Varela de Catamarca; Juan Felipe Ibarra de Santiago del Estero. Todos ellos actores de un sinnúmero de anécdotas, hazañas libertarias o heroicas, amoríos y horrores; sus vidas y sus muertes son narradas con marcada teatralidad, tanto en libros de reconocidos historiadores como en la tradición oral, donde la ficción y la verdad no tienen límites precisos.

Juan Martín de Güemes. Se cuenta, por tradición oral que el asesinato de Güemes no fue político sino pasional, que su cadáver tenía perdigones en las nalgas, porque lo descubre el marido de una de sus amantes en pleno amorío; y apenas si alcanza a recoger su ropa y medio desnudo huye por la ventana; en ese momento el esposo dispara no sólo hiriéndolo de muerte sino marcando la desfachatez del amante acertando uno de los escopetazos en pleno trasero desnudo.

Güemes nació en Salta el 8 de febrero de 1875, estudió en Buenos Aires en el Real Colegio de San Carlos, y a los catorce años ingresó a la carrera militar y defendió a Buenos Aires de las Invasiones inglesas como edecán de Liniers. Tras la Revolución de mayo se incorpora al ejército patriota pero vuelve en 1815 a Salta y se pone al frente de lo que será la resistencia a los realistas. Desde 1815 a 1820 será gobernador de Salta.

Su braveza frente a sus gauchos, su destreza y tácticas guerrilleras ganan la admiración de San Martín y Belgrano de quien fuera amigo.

El jefe de las fuerzas realista dice de Güemes y sus gauchos en una carta al Virrey del Perú: "Su plan es de no dar ni recibir batalla decisiva en parte alguna, y sí de hostilizarnos en nuestras posiciones y movimientos. Observo que en su conformidad son inundados estos interminables bosques con partidas de gauchos apoyadas todas ellas con trescientos fusileros que al abrigo de la continuada e impenetrable espesura, y a beneficio de ser muy prácticos y estar bien montados, se atreven con frecuencia a llegar hasta los arrabales de Salta y a tirotear

nuestros cuerpos por respetables que sean, a arrebatarse de improviso cualquier individuo que tiene la imprudencia de alejarse una cuadra de la plaza o del campamento, y burlan, ocultos en la mañana, las salidas nuestras (...) en una palabra, experimento que nos hacen casi con impunidad una guerra lenta pero fatigosa y perjudicial".³

La otra versión de su muerte dice que el coronel salteño Valdés, a las órdenes del ejército español, ocupó Salta el 7 de junio de 1821. Güemes estaba refugiado en la casa de su hermana Magdalena Güemes de Tejada; al escuchar unos disparos escapó a caballo pero en la huida recibió disparos en la espalda. Llegó gravemente herido al campamento de Chamental con la intención de preparar la novena defensa de Salta. Reunió a sus oficiales y transfirió el mando. Murió el 17 de junio de 1821 en la Cañada de Orqueta. El 22 de Julio los gauchos de Güemes liderados por Jose Antonio Fernández Cornejo derrotaron a Valdés y expulsaron finalmente a los españoles de Salta.⁴

Manuela Gorriti cuenta cómo vivió Carmen Puch la muerte de su marido Martín de Güemes:

Dios mío –exclamó– ¿tú lo has llamado a él a tu seno? Pues a mí también me llamas. ¡Gracias Señor! Adiós, misera vida, tan llena de dolores, aunque tan corta. Yo no podría vivir sin mi Martín, y Dios me llama cerca de él.

Y sin escuchar a su padre ni a sus hermanos que la rodeaban llorando, cortó su espléndida cabellera, cubrióse con un largo velo, postróse en tierra en el sitio más oscuro de su habitación y allí permaneció hasta su muerte, inmóvil, muda. (...) Alzando sólo de vez en cuando su luctuoso velo para besar a sus hijos: cual una sombra que, apartando las nieblas de la eternidad, volviera un momento a la tierra, atraída por el amor maternal.

Un día llamó a su padre y, echándose en sus brazos, lo besó y acarició con la dulce efusión de otro tiempo. El anciano miró a

³ www.elhistoriador.com.ar/biografias/g/güemes.php.

⁴ www.elhistoriador.com.ar/biografias/g/güemes.php. No es cita textual.

su hija lleno de gozo y de esperanza; pero ¡ay! Sus ojos vieron radiar en aquel bello rostro una luz que no era de este mundo (...).

Poco después, la hermosa Carmen Puch yacía recostada en su lecho mortuario. Vestida de blanco como una mártir (...) no parecía ya una mujer sino un ángel dormido (...) Su deseo se había cumplido: había ido a reunirse con su esposo (Gorriti, 1909: 266).

Todo alrededor de la muerte de Güemes monta una escena que pasa de lo cómico o, por lo menos, gracioso, a lo trágico: las nalgas con perdigones por un lado y, por otro, esta mujer tapada con un velo que se deja morir por él, su marido infiel, aún a costas de abandonar a los hijos.

Juan Felipe Ibarra nació en Villa Matará, Santiago del Estero, en mayo de 1787. Fue gobernador de Santiago del Estero desde 1820 hasta 1851, año de su muerte, con una breve interrupción. Antes de ser gobernador tuvo una carrera militar intensa relacionándose con San Martín y Belgrano. Participó en importantes batallas: la de Las Piedras; la de Tucumán; en el desastre de Huaqui, etc. En 1817, Belgrano lo designa Comandante General de la Frontera de Santiago del Estero, siendo ascendido a Sargento Mayor en 1819 por Rondeau.

Alen Lascano (1968) cuenta que Juan Felipe Ibarra, protegido por la Divina Providencia, salvó milagrosamente su vida en dos oportunidades; una de ellas cuando una noche de intenso calor el caudillo, en lugar de dormir en su cama y en su habitación, duerme en un catre, ubicado en el zaguán de su casa, donde habitualmente dormía su secretario y, éste, descansaba en la cama de Ibarra. Esa noche, ya avanzada la oscuridad y siendo profundo el sueño de todos los habitantes de la casa, un enemigo del Gobernador santiagueño apuñala, dándole muerte, al secretario, creyendo que era el mismísimo Ibarra. Otra noche salía Ibarra de su casa, seguido de su comitiva como era habitual, para concurrir a una cena. Cuando estaba por

atravesar el umbral de salida se da cuenta que olvida llevar un pañuelo y estaba un tanto resfriado. A pesar de que se ofrecen para buscárselo él decide hacerlo personalmente y regresa al interior de la vivienda. Sale entonces en primer lugar uno de los acompañantes y allí es apuñalado por un asesino que, escondido en las sombras, quería matar al caudillo. Sobre su figura se dice: "Supo conquistar un auténtico prestigio en las masas campesinas del interior de Santiago, en los estancieros protegidos del ataque indígena, y en los mismos grupos urbanos, que sentían en su presencia distante e inmaterial, constituido en celoso vigía fronterizo cuya forma volaba en las alas legendarias a través del campo y la ciudad" (Lascano, 1969: 24).

Sin embargo otros historiadores (Cfr. Pasos, 1970) muestran otra cara de Ibarra, la de su brutalidad para tratar a sus enemigos, los salvajes unitarios, a quienes mataba metiéndolos en una bolsa a la que ataba a un caballo que la arrastraba con su carga alrededor de la plaza santiagueña hasta destrozar al desdichado. O, simplemente, los desterraba en El Bracho. Dice Orestes Di Lullo del lugar: "¿No habéis escuchado de niños alguna historia terrible? ¿No os han contado alguna vez relatos de crímenes, de presidios, de sufrimientos en medio de la selva, entre indios y animales feroces? ¿No conocéis siquiera de nombre el fortín del Bracho, ni conserváis memoria de las cosas que se refieren a él?" (Di Lullo, 1946:45).

Lo asombroso es que el renombrado historiador Alen Lascano, se deje llevar por el impulso de convertir a un personaje histórico en un héroe con caracteres míticos que recibe ayudas extraordinarias de la Divina Providencia. Ahora bien, y cómo lograrlo sino montando, en medio del relato históricamente documentado, dos micro secuencias de teatralidad sin ninguna referencia documental; dos "acciones dramáticas" impactantes que seducen, ya no al lector, sino a este público/ espectador embelesado por el héroe.

Juan Facundo Quiroga nació en Los Llanos, La Rioja, el 27 de noviembre de 1788. Fue apodado "El Tigre de los Llanos". Y fue

asesinado al norte de Córdoba en Barranca Yaco el 16 de febrero de 1835.

Domingo Faustino Sarmiento en el *Facundo* describe a Tucumán como un escenario de paisajes verdes, tierra caliente, sensual, de tupidas enramadas y de bellas mujeres para luego, con evidente teatralidad, describir una vez más la supuesta “barbarie” de Juan Facundo Quiroga:

Facundo había ganado una de esas enramadas sombrías, acaso para meditar sobre lo que debía hacer con la pobre ciudad [Tucumán] que había caído como una ardilla bajo las garras del león. La pobre ciudad, en tanto, estaba preocupada por la realización de un proyecto lleno de inocente coquetería. Una diputación de niñas rebosando juventud, candor y beldad, se dirige hacia el lugar donde Facundo yace reclinado sobre su poncho. La más resuelta o entusiasta camina adelante, vacila, se detiene, empújnanla las que la siguen; páranse todas sobrecogidas de miedo, vuelven las púdicas caras, se alientan unas a otras, y deteniéndose, avanzando púdicamente y empujándose entre sí, llegan al fin a su presencia. Facundo las recibe con bondad; las hace sentar en torno suyo, las deja recobrarse, e inquiere al fin el objeto de aquella agradable visita. Vienen a implorar por la vida de los oficiales del ejército que van a ser fusilados. Los sollozos se escapan de entre la escogida y tímida comitiva, la sonrisa de la esperanza brilla en algunos semblantes, y todas las seducciones delicadas de la mujer son puestas en requisición para lograr el piadoso fin que se han propuesto. Facundo está vivamente interesado, y por entre la espesura de su barba negra alcanza a discernirse en las facciones la complacencia y el contento. Pero necesita interrogarlas una a una, conocer sus familias, la casa donde viven, mil pormenores que parecen entretenerlo y agradarle, y que ocupan una hora de tiempo, mantienen la expectación y la esperanza; al fin les dice con la mayor bondad: ¿No oyen ustedes esas descargas?.

¡Ya no hay tiempo! ¡Los han fusilado! Un grito de horror sale de entre aquel coro de ángeles, que se escapa como una bandada de palomas perseguidas por el halcón (Sarmiento, 1989:192).

El modo como Facundo maneja la entrevista con las damas; y el modo cómo deja que el “tiempo pase”, propicia una determinada construcción escénico-visual de la acción narrada, pues el lector sabe que los modales amables y seductores del personaje –ya en ese momento de la obra– no pueden ser sinceros; la bucólica escena del caudillo con las jóvenes hace esperar otra escena, otra acción... y llega: los disparos son el elemento mínimo pero que contundente y teatralmente señalan la otra secuencia, la de las ejecuciones.

Ángel Vicente Peñaloza nació en 1796 en la Aldea de Guaja, La Rioja, y siendo muy joven pasó a tomar parte de la milicia riojana al lado de Facundo Quiroga como su Lugarteniente. Supo de muchas batallas y no pocas derrotas; como Quiroga fue un jefe de la Montonera, en la que despertó profundo respeto e inquebrantables lealtades.

El 12 de noviembre de 1863 el General Ángel Vicente Peñaloza –el Chacho Peñaloza–, se encuentra refugiado en la casa de su amigo Felipe Oros, en Olta, La Rioja, cuando llega el Capitán Vera con 30 hombres. Chacho sale a recibirlo mate en mano, pues estaba desayunando con su mujer y su hijastro; le entrega a Vera su facón y le dice que se rinde. Vera lo lleva a una habitación con un centinela y va a avisarle de la novedad al Mayor Irrazábal quien llega a la casa y pregunta: “¿Quién es el bandido del Chacho?” Una voz calma contesta “yo soy el General Peñaloza, pero no soy un bandido”. Acto seguido Irrazábal toma una lanza de un soldado y, sin importarle la presencia de la familia del Chacho, se la clava en el vientre al general, luego lo hace acribillar a tiros y manda a cortarle la cabeza y a exhibirla clavada en una pica en la plaza del pueblo de Olta.

Sarmiento, cuando se entera, le manda una carta a Mitre fechada el 18 de noviembre del mismo año, donde le dice: “He aplaudido la

medida, precisamente por su forma. Sin cortarle la cabeza a aquel inveterado pícaro y ponerla a la expectación, las chusmas no se habrían aquietado en seis meses”⁵.

Sarmiento sabe que el “pueblo” –para él la chusma– se expresa dramáticamente (como veremos más adelante), por eso celebra la muerte teatralizada de Chacho con su cabeza pudriéndose en la plaza pública.

Felipe Varela nace en Huaycama, Departamento de Valle Viejo Catamarca, en 1821 y muere en Chile en 1870. Fue apodado “El Quijote de los Andes”, y fue derrotado en el famoso Pozo de Vargas. Según relata José María Rosas:

El 10 de abril de 1867, en torno al Jagüel de Vargas, en el camino apenas saliendo de La Rioja a Catamarca, durante siete horas desde el mediodía hasta el anochecer, se libró la batalla más sangrienta de nuestras guerras civiles.

Los primeros días de abril el ejército “nacional” (mitrista) del Noroeste (...) al mando del general liberal Antonio Taboada (...) entró en la ciudad capital de La Rioja aprovechando la ausencia de su caudillo y obligó al Coronel Felipe Varela a volver al sur para liberarla. Al frente de los batallones de su montonera iban los famosos capitanes Santos Guayama, Severo Chumbita, Stanislao Medina y Sebastián Elizondo. En plena marcha, el día 9 el caudillo invitó caballerescamente a Taboada a decidir la suerte y los derechos de ambos ejércitos en un combate fuera de la ciudad a fin de evitar que esa sociedad infeliz sea víctima de horrores consiguientes a la guerra y el teatro de excesos que ni yo n V.S. podremos evitar. Pero el general no era ningún caballero y no respondió. Ubicó sus fuerzas en el Pozo de Vargas, una hondonada de donde se sacaba barro para ladrillos, en el camino

⁵ www.lagazetacom.ar/chacho.htm. Reportaje de *Caras y Caretas*, Nro. 607 Mayo 1910.

por donde venían las montoneras. El sitio fue elegido con habilidad porque Varela llegaría con sus gauchos al medio día del 10, fatigados y sedientos por una marcha extenuante, a todo galope y sin descanso. Mientras, los “nacionales” habían destruido los jagüeles del camino, dejando solamente al de Vargas (...) Taboada les dejará el pozo de agua como cebo, disimulando en su torno los cañones y rifles.

(...) En efecto, la montonera se arrojó sedienta sobre el pozo (tres soldados sofocados por el calor, el polvo y el cansancio expiraron de sed en el camino), y fue recibida por el fuego del ejército de línea. Una tras otra durante siete horas se sucedieron las cargas de los gauchos a lanza seca contra la imbatible posición parapetada de los cañones y rifles de los Taboada. En una de esas Varela, siempre el primero en cargar, cayó con su caballo muerto junto al pozo. Una de esas tantas mujeres que seguían a su ejército –que hacían de enfermeras, cocineras del rancho y amantes, pero que también empuñaban la lanza con brazo fuerte y ánimo templado cuando las cosas apretaban–, se arrojó con su caballo en medio de la refriega para salvar a su jefe. Se llamaba Dolores Díaz pero todos la conocían como “la Tigra”. En ancas de la Tigra el caudillo escapó a la muerte (...) Al atardecer de ese trágico día de otoño se dieron las últimas y desesperadas cargas, y con ellas se terminaron de hundir todas las esperanzas de un levantamiento federal del interior a favor de la nación paraguaya de Francisco Solano López y la guerra de la Unión Americana⁶.

Aquí hay varios aspectos o rasgos teatralidad, en primer lugar la asimilación del caudillo a ese héroe legendario y eterno, defensor de las causas perdidas: El Quijote; pero no sólo asimilado por las causas perdidas o la valentía sino por su figura, sus bigotes, su monta que

⁶ José María Rosa, www.elortiba.org/varela.htm.

son elementos escenográficos, y hasta de la utilería, que propician tal asimilación. Por otro lado, está la construcción del personaje femenino de “la Tigra”; no “tigresa” que conduce a lo femenino, sino “Tigra” que conduce a la fuerza masculina encarnada en una mujer protagonizando una escena digna de un final altamente dramático.

Toda cultura es una red o trama comunicativa de significados y símbolos que hacen a la identidad y que permiten el fluir de un ordenamiento dinámico de lo que es valioso para la comunidad. Sin pretender hacer clasificaciones tajantes, nos detendremos en otros aspectos de la cultura del NOA, en especial la cultura popular, que entendemos como la trama tejida por el pueblo; es decir la comunidad formada por hombres y mujeres que perteneciendo a una geografía determinada (en este caso la Región NOA) dan sentido y carnadura al tiempo y al espacio cotidiano y comparten una historia de triunfos y fracasos en la dura lucha por vivir. Hombres y mujeres que no figuran en la Historia –cuando ésta es la narración e interpretación de la sucesión de hechos extraordinarios–; pero que hacen la historia con la fuerza de su trabajo.

No desconocemos que lo “popular” tiene múltiples significados que se legitiman en juegos de lenguaje diferentes que, en algunos casos, nada tiene que ver el territorio, pues son sentidos o significados que se tejen y circulan por lo que podemos llamar genéricamente el ciber-espacio y que, sin duda, impactan en aquella cultura territorializada; sin embargo, las obras y los dramaturgos a los que nos referimos nos exigen dar cuenta de una urdimbre popular en la que la presencia del paisaje, los mitos, ritos, fiestas religiosas, personajes, historias y leyendas tradicionales es contundente.

Dice Ricardo G. Abduca: “Sobre la urdimbre permanente de significantes, las sucesivas generaciones entretejen nuevos significados. Estos tejidos se hacen y rehacen sobre la trama antigua. Los nuevos tejedores, nuevos intérpretes de la tradición, suelen saber bien que están tramando un nuevo diseño. Saben de su certeza de estar recreando lo que su convicción les marca: se entrevén diseños, se atan

cabos y lo que resulta no sería sino la restitución de un antiguo tejido que, tapado como un palimpsesto, quedó en la noche de los tiempos hasta que esclarecidos interpretes lo sacan a la luz” (Abduca en Canal Feijóo, 2011: 15).

De mitos, ritos y creencias

Daremos cuenta ahora de otros trozos de aquella trama antigua que de manera velada o directa los dramaturgos a los que no referiremos han tejido sus obras. No pretendemos desocultar las “fuentes” de sus obras sino mostrar las bases simbólicas sobre las que se asientan. De esta tupida, variada y enorme trama hemos elegido caracteres de notoria teatralidad.

Según Levi-Strauss en las bases estructurales de la cultura están los mitos, los más antiguos y los más nuevos, que va tejiendo la sociedad alrededor de sus sueños, temores, deseos. Siempre los mitos, sean antiguos o nuevos, se refieren a asuntos profundos y preocupantes para los hombres; algunos de esos asuntos tienen que ver con situaciones histórico sociales precisamente determinadas; y otros, en cambio, se refieren a aspectos que hacen a la condición humana en general y que importan a todos los hombres. Levi Strauss dice que los mitos de las sociedades arcaicas son el producto de la primera actividad intelectual de los hombres, entendiendo por actividad intelectual a la tarea de explicar e interpretar la realidad (Levi-Strauss: 1995).

El mito es palabra. Palabra primera que organiza el entorno y lo convierte en mundo donde las cosas, las acciones, los deseos, los sentimientos, etc., se ubican y cobran sentido. Es una creación, un artefacto cultural, cuya riqueza exige un riguroso conocimiento e interpretación y, al mismo tiempo, es una vía regia para conocer aspectos de la condición humana o encrucijadas socio-culturales. Bucear en el lenguaje mítico es incursionar en un saber que por sus características alcanza las capas profundas de la cultura y, más aún, permite la develación de la naturaleza humana en su dimensión no

sólo racional, con su lógica de la conciencia, sino en otra lógica, la lógica del inconsciente, más cercana a los orígenes y al enigma que a la medida y al cálculo de la razón. Los mitos son, dice Lucien Sebag, "la resolución en el plano simbólico de los conflictos de una sociedad que difícilmente pueda solucionarlos en el plano real" (1960:89).

El mito "El Familiar"⁷ está muy difundido en el NOA y narra que los dueños de Ingenios Azucareros de Tucumán y de las bodegas de Catamarca deben sus fortunas y la conservación de las mismas a un pacto que realizaron con el demonio. El Diablo le otorga poder y riqueza a cambio del alma pero deja, como su representante y custodio del pacto, a un enorme perro negro que se alimenta de vidas humanas y los dueños (de ingenios o bodegas) deben entregarle todos los años a un peón, un obrero, o pelador de caña para que el monstruo se lo devore. El enorme perro, como pichón de burro y ojos ardientes, se esconde entre las vides, las cubas, los cañaverales, las bolsas de azúcar pero algunas noches se escapa y atemoriza a todos puesto que el que se encuentran con él pueden perder la vida.

Este mito da cuenta en primer lugar de la valoración negativa de la riqueza propio del cristianismo católico pero, también, denuncia relaciones de explotación, miedo y hasta de desapariciones que ocurrían en las fábricas azucareras u otros establecimientos, cuando los trabajadores más humildes, los golondrinas, los que vienen para la cosecha y regresan cuando ésta acaba a sus lugares de origen, eran poco menos que esclavizados⁸.

Si bien hemos señalado a Tucumán y Catamarca como las zonas donde este mito ha tenido impacto y aún hoy es parte del imaginario

⁷ "Familiar" según el *Diccionario de la Real Academia Española* en una de sus acepciones es "Demonio que se supone tener trato con una persona, acompañarla y servirla".

⁸ Entre los numerosos estudios realizados sobre este mito nos remitimos a Valentí (1998) Griselda Barale y Raúl Nader (1998) y Blanca Montevechio, (1991)

popular –quizá porque situaciones análogas a aquellas no dejan de repetirse–, en investigaciones anteriores hemos podido comprobar que al mismo lo precede otro relato, más antiguo, anterior a la industria azucarera conocido como la "Estancia Diabólica" que ocurre en Santiago del Estero. Este es un mito que también se refiere a la riqueza en relación con el pacto con el demonio pero en otro contexto económico, una estancia santiagueña, que a mediados del siglo XIX era propiedad de Nicu Argañaraz. Resumimos a continuación el relato recogido por Enrique Geres (1946).

En el Departamento Figueroa, con frecuencia se cuenta la historia de la estancia de Juanicu o Nicu Argañaraz, de tierras muy fértiles y patrón generoso. Para trabajar en esta estancia su dueño exigía ser buen cazador de pumas y mostrar pruebas al respecto. Él mismo, Nicu, era muy buen cazador y para esa faena contaba con una jauría negra y feroz.

Dos cosas eran altamente asombrosas, la primera que todos los martes y viernes partía al atardecer Argañaraz en su mula engalanada con oro y plata para regresar al otro día cuando el sol despuntaba en el oriente. La segunda rareza era que su cuantiosa hacienda de distinto pelo observaba vallas inexistentes pues la de pelo negro nunca se juntaba con la de otro color, sin cercos o alambrados pastaban libres y separadas. Famosas por su abundancia eran las cosechas de algodón y maíz.

Un día llegó al establecimiento un forastero con buena monta pidiendo permiso para atravesar la estancia para acortar su camino. Los perros de Nicu estaban furiosos, sin embargo, los apartaron y le otorgaron permiso. Al rato de su partida se escucharon ruidos de jauría embravecida, corrieron los peones al lugar de donde provenían y se encontraron con que el hombre había sido poco menos que devorado por los perros. Nicu, indignado, mandó a matar a los perros que habían participado de la matanza.

Así terminaron las apacibles jornadas campesinas. El patrón ya no hacía sus salidas de martes y viernes; hablaba con seres inexistentes,

hacía ademanes y gestos incomprensibles y luego, caía gravemente enfermo. Se recurrió a todo para salvar su vida pero fue en vano.

Una noche llamó Argañaraz a sus hombres de confianza, les pidió que preparen su mula y que lo vistan a él mismo con sus mejores galas; al rato no más murió. De repente, cuando el cadáver aún estaba caliente, se escuchó un revuelo en el patio pues habían aparecido cuatro enormes gatos negros. Se desataron los animales atados a los palenques y todos salieron a atajar la estampida. Cuando regresaron no estaba el cuerpo del patrón, ni su mula, ni los perros que se habían salvado de la matanza. Horas más tarde apareció un bello toro negro de cuernos de oro que, después de dar estridentes mugidos, se retiró a toda carrera y tras él toda la hacienda. Los peones en sus montas siguieron a los animales que detrás del toro se sumergieron en una laguna ahogándose una a una.

La pobreza inundó la estancia, los peones y sus familias se dispersaron, la tierra árida fue invadida por horribles bestezuelas (Cfr. G. Barale y R. Nader, 1998).

Evidentemente es el mismo mito que se transforma porque es otra la fuente de riqueza y el lugar de trabajo; es posible pensar que se traslada cuando familias enteras se trasladan, de Santiago a otros lugares del NOA, en busca de trabajo. El relato del Nicu Argañaraz es el dramático caso de desobediencia al Demonio.

Hay otro mito mucho más extendido que abarca todo el NOA y llega hasta la pampa argentina, que cuenta acerca de pactos con las fuerzas del mal para conseguir poder, riquezas, destreza para tocar la guitarra y bailar, para enamorar a las mujeres; se trata de "La Salamanca", que es ese lugar donde concurre el Nicu, los martes y viernes, porque es el lugar donde los pactos se concretan. La Salamanca es un espacio virtual en la espesura del monte, en socavones y cuevas perdidas en la inmensidad de los campos; allí se junta Satanás con sus acólitos, allí se sellan todos los acuerdos y, además, se celebra una especie de fiesta orgiástica donde todo puede pasar. Los relatos de "La Salamanca" tienen, en ocasiones, una enorme carga erótica.

Estos mitos si bien tienen que ver con la religiosidad popular del NOA, de raíz cristiana católica, hunden también raíces en otra fuente: la prehispánica; puesto que antes del demonio cristiano existe en zonas andinas norte de Argentina, Bolivia y Perú, el Zupay o Supay, criatura maligna o personificación del mal, que se asimiló rápidamente con el demonio cristiano probablemente por analogía, aunque sin alcanza la ferocidad de éste.

La teatralidad intrínseca del mito es evidente en estos relatos; decimos "teatralidad intrínseca" porque un relato mítico consta siempre de dos dimensiones o estratos: uno de ficción, generalmente fantástico que es la literalidad de lo que se narra y, otro, que éste desoculta ocultando, que se refiere a un contenido de "verdad", a un "saber" que necesita decirse, simbolizarse, como lo señalamos más arriba. Desde este punto de vista podemos decir que los mitos son formas primeras que dan cuenta de aquel rasgo antropológico que dice que los hombres construimos la realidad y que lo real es inalcanzable.

"La Flechada" es una ceremonia, un rito, que se realiza cuando se inaugura una casa en algunas zonas del NOA, especialmente en Yavi en el extremo norte de la región, a 3.500 msnm, perteneciente a la provincia de Jujuy. La ceremonia consiste en una fiesta donde se come, se bebe, hay música y bailes. En el centro de la habitación principal de la nueva casa se cava un hoyo en el que se le arrojan ofrendas a la Pacha Mama: chicha, mate cocido, mazamorra, hojas de coca, tabaco, etc.; y mientras hacen esto los participantes invocan a la Madre Tierra. Sobre el hoyo, colgando del techo, se coloca un huevo, si es posible de reptil sino de ave, preferiblemente de suri (ñandú). Los participantes le tiran flechas al huevo hasta romperlo; el dueño de casa es el primero en tirar su flecha al huevo, luego lo hacen hombres y mujeres invitadas al festín. Cuando alguien da en el blanco todos corren tratando de ser salpicados por los restos que van cayendo al hoyo; al final de la fiesta se lo tapa con todas sus ofrendas y se baila encima apisonando la tierra. Posteriormente los hombres

corren por toda la casa pues buscan por los rincones a la serpiente para darle simbólicamente muerte. La fiesta concluye generalmente de forma orgiástica.

Este es un ritual de inauguración o fundación; fundar quiere decir pasar del caos al cosmos, de lo preformal a la forma. Dice María Eugenia Valentié que “el cosmos con su regularidad y su orden hace posible la vida del hombre, sus previsiones y sus esperanzas, le confiere la dimensión del tiempo; fuera de él está la amenaza del caos, del gran abismo. Por eso todo territorio conquistado por el hombre, toda casa construida, toda ciudad trazada, implican una instauración del cosmos, un triunfo sobre el desierto y las tinieblas exteriores” (Valentié, 1996:38).

Otra ceremonia a la que no podemos dejar de hacer referencia es la “Semana Santa en Yavi”. El viernes de Semana Santa en Yavi tiene como escenario a la Iglesia de San Francisco consagrada a fines del siglo XVII perteneciente a la hacienda del marqués de Tojo, familia Fernández Campero, que tiene tres retablos laminados en oro cuya concepción procede de retablos españoles, especialmente de los sevillanos del siglo XVII; pero con la modalidad de los cuzqueños en lo compositivo y con los altoperuanos en lo ornamental y conforman un escenario sobrecogedor a la Semana Santa.

El día viernes la ceremonia tiene momentos muy intensos cuando las doctrinas, grupos de mujeres (a veces con algunos hombres) con antorchas encendidas, van entrando al templo entonando cánticos muy antiguos, que han pasado desde hace siglos de generación en generación y tienen copiados en pequeñas libretas; cánticos con diferentes letras que son plegarias, alabanzas, rezos y que se superponen, puesto que todos los grupos cantan al unísono estrofas distintas. En dos ocasiones, que asistimos a la celebración, se sumaba el gran músico argentino Jaime Torres que, desde el exquisito púlpito, acompañaba a las doctrinas con su charango, pero no por ser contratado como artista para la ocasión, sino como uno más, puesto que es nacido en esa zona. Luego, miembros previamente elegidos

por la comunidad, leen fragmentos del *Nuevo Testamento*. En una especie de teatro leído, son representados José de Arimatea, la Virgen María, María Magdalena, San José, Poncio Pilatos. José de Arimatea –como dice el Nuevo Testamento– baja a Jesús de la Cruz pero en Yavi “baja” una imagen muy valiosa y antigua que, curiosamente, no es Cristo Sacrificado sino el niño Jesús, que está acomodado en un lecho realizado por la comunidad con frescas ramas de molle, en lo alto de uno de los retablos. A continuación, llevando la imagen, se recorre la población donde están preparadas las “estaciones”.

Alfredo Fenik, en un interesante trabajo sobre mito, rito y teatro, al que ya hicimos referencia (1989), muestra cómo la teatralidad –aunque con otros conceptos– del mito y el rito, anteceden al teatro; para ello toma el tiempo sagrado del mito y el rito en analogía con el tiempo del teatro. La narración o las historias en los mitos y su puesta en acción en los ritos en comparación con el texto y las actuaciones en el teatro. Muestra también el papel del cuerpo tanto de actores y actrices en el escenario teatral como de profesantes en los “escenarios” míticos-religiosos; el uso de símbolos en ambos; etc.; y va desgranando una serie de observaciones para justificar o fundamentar definiciones que propone. Dice:

Ahora bien, todo cuanto venimos describiendo como naturaleza y sintaxis del mito puede comprimirse en tres eslabones necesarios e indisolubles: 1) Historia sagrada (acción o acciones de contenido paradigmático o protagonizadas por Antepasados Magnos); 2) Ritualización de dichas acciones (imitación, repetición, “revivir”); y 3) Participación de la comunidad en estas prácticas religiosas.

Justamente son los tres elementos que hacen posible la existencia del teatro: acción, representación y comunión. Desde esta óptica ya podemos proponer hasta una definición de teatro (...): Acción representada en comunión (1989, 21).

Tomamos estos elementos señalados por Fenik como complemen-

tarios de la “teatralidad” del NOA que se descubren en los ejemplos de mitos, ritos y fiestas a los que aludimos.

“Fiesta De Iruya”. Iruya es un pequeño pueblo de la Provincia de Salta donde se realiza una fiesta en honor a la Virgen del Rosario. Su nombre (Iruya) proviene de un arbusto común en la zona llamado *iru* o *iro*, paja, palabra que pertenece a la lengua aymará y significa *ürga*: cara, *iru*: paja, cara de paja o *yoc*: abunda; “lugar donde abunda la paja” (Cfr. Aiziczon de Franco en Valentí, 1996). La fiesta dura varios días, primero se instala una feria donde se compran y venden productos de la tierra, animales y también artesanías, funciona incluso el trueque. La fiesta grande comienza el día sábado. Ese día ya sales los “cachis” que son los disfrazados, que harán durante la fiesta las ofrendas a la Virgen y a San Roque; estos disfrazados son promesantes y es un conjunto formado por dos caballeros, un torito, un negro y seis “cachis” propiamente dichos que representan un viejo, una vieja, un chango⁹ mayor, otro menor, una changa mayor y otra menor. Todos ellos van disfrazados y usando máscaras que se guardan cuidadosamente en la Iglesia esperando la fiesta del próximo año. La música que acompaña a los bailes se ejecuta con corneta o caña, instrumento compuesto por una larga caña y una corneta de latón, flautas y cajas. Los bailes siguen coreografías que simbolizan distintas situaciones de luchas y defensas para que el negro no llegue a la gente ni al templo. El negro hace chistes picarescos y pantomimas.

El sábado por la noche, todos esperan que se enciendan las luminarias que es un fuego que se hace con la misma paja que se hacen los techos de las casas; y se encienden, también, fuegos artificiales. El domingo es la culminación de la fiesta: la gran procesión. Al respecto, relata Aiziczon de Franco:

El cura y las autoridades principales se colocan a la cabeza de la procesión; los estandartes son llevados por los promesantes,

⁹ “Chango”; muchacho joven y, de allí, “changa”: muchacha joven.

los músicos y todo el pueblo acompaña el recorrido por las angostas y escarpadas calles; y los “cachis” bailan continuamente delante de las imágenes; las campanas tañen durante todo el tiempo que dura el recorrido de la misma hasta su retorno a la iglesia. Allí las imágenes son colocadas delante de su puerta, para la despedida y posterior colocación de su sitio, hasta el próximo año. Una verdadera devoción sigue los pasos de esta ceremonia y participa plenamente en ella. Los “cachis” realizan su último baile, donde el Negro es vencido, el toro “capado”, los caballeros “defienden y resguardan” a la Virgen y las tres parejas de los “cachis” que representan la comunidad bailan en una ronda. Se entona el Himno Nacional, el cura dice su sermón y bendice el pueblo. Los funcionarios renuevan sus promesas para las tenencias de las tierras. (Aiziczon de Franco, en Valentí, 1996: 26).

Bernardo Canal Feijóo, en su libro *La expresión popular dramática* (1943), en el que describe lo que llama “la fiesta sacramental americana”, en especial la fiesta de Sumamau¹⁰ (Canal Feijóo, 1943:11), muestra tener una clara noción de la “teatralidad” en distintas manifestaciones de la cultura popular. Comienza este libro diciendo:

Los dos ensayos aquí reunidos enfocan, desde distintos ángulos, el mismo fenómeno: la composición dramática en la expresión popular (...) La expresión en acto constituye a menudo la forma más firme y poderosa del lenguaje del pueblo acaso en necesaria compensación de sus pobreza verbales y musicales. La cultura moderna, distanciando infinitamente de la expresión ingenua el contenido y las formas superiores de la actividad espiritual, ha contribuido quizá a que lo más profundo e intenso del alma popular parezca resolverse a menudo en señas nada más que mímicas. En su proceso histórico el pueblo americano ha debido resignarse

¹⁰ Sumamau nombre del paraje que “proviene de la conjunción de las eufónicas palabras quichuas <Sumaj>, que significa lindo, y <máiu>, que significa río”.

a tener que ir abandonando cierta propia expresión radical para encaminarse a la posesión de otra. No sorprende, pues, que en algunas etapas de este tránsito nos salgan al encuentro formas que ya han perdido su sentido esencial, y movimientos esenciales que no han alcanzado todavía la sublimación de la forma. Lo larval, lo mezclado, lo confuso, lo involutivo, no es lo menos abundante y típico de la expresión popular americana. El gesto resulta en ella con suma frecuencia el elemento más preciso y elocuente del lenguaje (Canal Feijóo, 1943: 11 -12).

El gesto, lo larval, lo confuso, dice el pensador santiaguense; veamos un ejemplo. Todos los 16 de agosto se celebran las fiestas en honor a San Roque en distintos lugares del NOA; pero queremos referirnos a una celebración en particular, la de "San Roque de Río Blanco", distrito San José en el Departamento Santa María de Catamarca¹¹. Es esta una zona de explotación minera –oro, plata, cobre– cuyo inicio se remonta al siglo XVI y XVII. Hoy las minas Farallón Negro y Bajo la Alumbraera.

San Roque es un santo cristiano muy venerado en América y Europa, en especial Francia e Italia. Es patrono de los viajeros y peregrinos; apóstol de la caridad y protector contra las enfermedades más terribles. Nació en Montpellier, Francia, donde vivió entre los siglos XIII y XIV. La imagen de San Roque es representada con un perro a su lado, pues hace referencia a que, estando enfermo de peste negra, se fue del hospital dejando su lugar a otro enfermo y se refugió en el bosque; allí llegó un perro que se instaló a su lado, le traía el pan de cada día y lamía sus heridas curándolas.

El San Roque de San José es una estatuilla de 8 cm de altura de oro macizo cuyo aspecto es el de un minero: tiene casco de minero, casaca, pantalón largo, botas largas, bolsa para recoger muestras del

¹¹ Citamos, en la descripción de esta celebración, de manera no textual, a Ana María Álvarez (2009).

metal, barreta en mano. Sólo muestra una coincidencia con el Santo de Montpellier: a su lado tiene un perro. Detalle éste que fue suficiente para que hombres y mujeres del pueblo lo tomaran por aquél y le encomendaran su salud y su vida, siendo el Patrono de San José hasta la actualidad y a quien visitan peregrinos de todo el NOA, y más aún, en Agosto.

Se cuentan distintas historias de la estatuilla, algunos dicen que fue encontrada por unos campeadores que, mientras buscaban hacienda, la encontraron en un paraje llamado Corralito Chauspi Yaco cerca de la mina Capillitas. Otros dicen que la encontraron unos mineros que buscaban oro y, al encender una fogata en la mina, vieron un brillo. Creyeron que era una pepita de oro pero cuando se acercaron se dieron con la estatuilla. Ambos relatos ubican el hallazgo hace 250 años y que fue llevada al pueblo Río Blanco.

La teatralidad de este relato está en cómo un detalle de la estatuilla –el perro–, le otorga carácter al personaje y organiza toda una escena dándole sentido o significado, del mismo modo que en el teatro sólo un elemento puede ubicarnos en una ciudad, una habitación, un año o un siglo o, como en este caso, en el carácter o identidad de los personajes.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 6

Testimonio y feminidad en la dramaturgia del NOA

Con el regreso a la democracia en el año 1983, el teatro del Noroeste Argentino –al igual que otras producciones estéticas e intelectuales del país–, actualiza y desarrolla aún más su capacidad de reflexión sociopolítica, al innovar en múltiples recursos estéticos con el propósito –entre otros fines–, de asumir un compromiso ético ante las nuevas condiciones democráticas y de traducir lo ocurrido en aquellos años al juego de lenguaje del teatro. De este modo, surgen distintos posicionamientos artísticos respecto de cómo hacerlo, cómo traducir “lo siniestro” de la última dictadura militar, cómo fortalecer los lazos poéticos entre las producciones escénicas y determinados discursos identitarios marginales.

Para mostrar esa producción, hemos seleccionado un acotado *corpus* de textos dramáticos de dos autores regionales: Jorge Paolantonio y Carlos María Alsina, siguiendo el criterio de la función y el cariz de memoria histórica que toma la dramaturgia en el marco de la posdictadura, de manera general y, puntualmente, el vínculo mujer/testimonio como una de las invariables poéticas que encontramos en una vasta producción que excede este recorte.

Rosas de sal, de Jorge Paolantonio

Acerca del autor y su obra

Jorge Paolantonio nace en 1947, en la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca. Es poeta, narrador, dramaturgo, traductor y profesor universitario, radicado en Buenos Aires desde 1982. Sin embargo, no ha perdido su permanente y fluida relación estética y laboral

con su provincia natal, evidenciada –principalmente– en su dramaturgia y en su actividad docente. Egresado de la Universidad Nacional de Córdoba como Profesor y Traductor en Lengua y Literatura Inglesa, realizó múltiples pasantías internacionales en países anglosajones y se desempeñó como docente en las universidades nacionales de Catamarca, Córdoba, La Pampa y en la Universidad del Salvador. Luego de múltiples publicaciones en diarios del NOA, en 1989, aparece *Extraña Manera de Asomarse*, su tercer poemario; y comienza a realizar críticas teatrales firmadas para *The Buenos Aires Herald*. Desde entonces a sus libros de poesía se le suman cuatro novelas: *Año de serpientes*, *Ceniza de orquídeas*, *Algo en el aire* y *La fiamma, vida de ópera*, estas últimas traducidas al inglés y con premios nacionales e internacionales.

Durante la década de los años '90, Paolantonio escribe sus obras dramáticas más reconocidas en la región NOA, las que incluyen giras por distintos países de Sudamérica (Chile, Perú y Ecuador). Nos referimos puntualmente a: *Rosas de sal*, (2003) *Reinas del Plata* (1997) y *Las llanistas* (2000), entre otros textos dramáticos que, fundamentalmente, asumen el formato dramatúrgico del monólogo, por ejemplo, *La payana*, *Lopecito*, *Mujer de anden*, *Mueca del ángel*, entre otros. Este desarrollo poético responde de forma directa a la productiva relación estética que Paolantonio mantiene con el director teatral Manuel Chiesa, también oriundo de Catamarca, radicado en la ciudad de La Rioja. En efecto, gran parte de estas piezas fueron estrenadas por Chiesa, como así también publicadas con los múltiples agregados y adaptaciones sugeridas por el mencionado director en sus montajes escénicos. Analizaremos a continuación la obra *Rosas de sal*, con la actuación de Blanca Gaete que estuvo en escena durante más de 14 años. Para esto, nos ocuparemos de sus principales procedimientos dramatúrgicos, entendiéndolos como bases para la construcción de un discurso testimonial e identitario y, al mismo tiempo, pondremos en diálogo este vínculo estético con otras premisas poéticas del NOA, puntualmente, con la ensayística del director teatral jujeño Damián Guerra.

Estructura del texto y de la ficción

Rosas de sal está organizada en ocho cuadros que poseen relativa autonomía dentro del esquema general de la obra, a saber:

A) Un prólogo realizado por una coplera, donde el humor y la denuncia explícita de una “falta histórica” se conjugan:

Diz que la mujer fieraza
Tiene su rancho limpito
Cosa que pase algún mozo
Y decida el favorcito.
(...) Yo soy mujer de los altos
Que en los valles se hizo nido:
Vino el viento y lo ha llevado
Y el trabajo se ha perdido.
Vengo de tanta y de cuánta
Vaya a saber de qué pueblo...
Soy como el árbol reseco
Sólo sirvo para el fuego
(Paolantonio 2003:10).

A partir de esta presentación, la mujer quechua se define mediante el sincretismo típico de la religiosidad popular del NOA, esto es: mujer-árbol-fuego, y por lo tanto, objeto de sacrificio. En suma, este sincretismo se evidencia además en la estructura general del texto, por la mezcla, fusión y bricolage –otro típico recurso estético de la religiosidad popular–, con el que Paolantonio ordena el desarrollo de la obra.

B) Esta conjunción de elementos diversos se evidencian en el núcleo del relato, mediante seis monólogos de personajes distantes entre sí por sus cruces históricos; pero que dan cuenta del calidoscopio

tradicional de la cultura del NOA. Vale decir, los seis monólogos, aunque heterogéneos, pueden clasificarse en dos grupos de personajes, primero, los alegóricos: 1) una india quechua; 2) Ilda Fuenzalida, una promesante actual que deja todo para llegar a la festividad de la "Mama virgencita del Valle"; 3) Cira Lilia Carrizo, una maestra jubilada. El segundo grupo está conformado por los monólogos de personajes con existencia real y amplia referencia social, como ser: 4) Genoveva Ortiz de la Torre, esposa de José Cubas y Salas, gobernador de Catamarca, asesinado por las fuerzas rosistas de Mariano Maza en 1841; 5) Eulalia Ares, responsable de la recordada "Revolución de las mujeres", ocurrida en Catamarca en agosto de 1862 y por la cual, ella y otras 23 mujeres, destituyen a Moisés Omil; y Eulalia Ares se convierte –por un par de horas–, en una gobernadora de hecho; 6) Julia Brandán, un ícono de la cultura urbana y marginal de la ciudad de Catamarca durante las décadas '60 y '70.

C) Por último, un colofón lírico, enunciado por una orante. Mediante este recurso se clausura el relato con énfasis en valores sagrados, puntualmente, toma su forma del llamado "Rosario del Crepúsculo", un rito practicado en la localidad El Rodeo; para participar en él numerosos orantes bajan desde distintos puntos de la montaña diciendo sus plegarias, graduando su volumen desde lo más bajo hacia un grito de exaltación y éxtasis cuando llegan al templo. Un ejemplo más de aquella religiosidad y "teatralidad" de la religiosidad popular a la que nos referimos en el capítulo 5.

A esta organización textual se le suma, en la edición del año 2009, un paratexto preliminar del propio autor, en el que se exponen algunos postulados literarios y escénicos. Por consiguiente, la estructura ficcional no responde a convenciones aristotélicas como la unidad de acción; por el contrario, la base ficcional sobre la que se sustenta el relato es –como dijimos–, un "rito", esquematizado en tres momentos: 1) la mascarada inicial realizada por la coplera que trae consigo la metamorfosis de la actriz; 2) las distintas secuencias de "pasaje" entre un monólogo y otro, pero interconectados entre sí por isotopías

musicales, gestuales y lumínicas que aluden a su condición de encuentro sagrado; 3) la fase de conversión o "rito de agregación" (Wunenburger, 2006:46) por el cual, el sujeto, ahora dotado de un saber puede ingresar a un nuevo estatuto social y trascendental. Así, los personajes muestran, exhiben y recuperan una serie de "plexos simbólicos" que reconstruyen un diálogo indirecto con el espectador catamarqueño o norteno.

Entonces, el dispositivo escénico del unipersonal con notorio grado de denuncia, articulado con una serie detallada de tópicos historiográficos, socioestéticos y religiosos populares de la región, nos permite asociar esta ceremonia escénica con el "testimonio" como acción política y como discurso identitario cultural, aunque siempre amarrado a su cariz poético.

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

Ante los múltiples estudios sobre literatura testimonial y sus actuales debates en el marco de la posdictadura, tomamos como referencia lo que entiende como "teatro testimonial" el dramaturgo e investigador chileno Andrés Kalawski Isla:

(...) consideramos teatro testimonial a los espectáculos organizados sobre la base de relatos en primera persona emitidos por distintos hablantes pertenecientes a comunidades marginales al momento de su emisión. Estos relatos intentan ostentar su calidad oral original y tiene pretensión referencial respecto de la experiencia sensible del hablante. Mediados por un escribiente miembro de una comunidad "central" respecto del testimonialista,

estos relatos se organizan en el teatro sin enmarcarse en una acción dramática cerrada ni progresiva (2007:29).

Por lo tanto, al considerar la estructura textual y ficcional de *Rosas de Sal*, y siguiendo las características de un hipotético “teatro testimonial” como forma poética específica según los estudios de Kalawski Isla, focalizaremos nuestro análisis en los personajes-testigos, las estrategias de enunciación y los puntuales cronotopos que convierten a esta obra en sostén de discursos identitarios, entendiendo por tales a los “universos simbólicos de referencia capaces de resolver, integrar y dar sentido a las contradicciones” (Del Olmo Pintado, 1994: 579) o aporías culturales de los miembros de una comunidad, en este caso, la comunidad catamarqueña.

Los personajes-testigos

Cada personaje-testigo se presenta en esta ceremonia para realizar un “simulacro oral” de fragmentos específicos de su vida, en los que se relata su condición marginal o situación límite frente a un hecho de exclusión, de violencia u horror. En este juego autobiográfico, el espectador funciona como el mediador “central”, es decir, análogo a un juez o fiscal que posibilita dicho simulacro oral y el despojamiento del recuerdo.

Una característica invariable o constante en *Rosas de sal* –como así también en diversos textos de Paolantonio–, es que estos personajes-testigos son mujeres. La marginalidad primera a la que aluden dichos sujetos es su feminidad en un contexto sociopolítico hostil, conservador y reaccionario. El “fundamento de valor” (Dubatti, 2002: 65) de la obra que estudiamos, puede vincularse con la tesis planteada por el autor en su texto preliminar que citamos:

En el noroeste argentino la mujer común ha tenido una larga historia de subordinación y confinamiento. (...) Hoy, a pesar de la irrupción de tendencias emancipadoras, hay situaciones de

hecho donde la mujer está en un plano de inferioridad respecto del hombre. Y lo más grave, muchas de estas mujeres no tienen conciencia de su estado de sometimiento o alienación (Paolantonio, 2009:13).

El desarrollo de este fundamento de valor es realizado desde distintos puntos de vista, figurado en los seis perfiles o personajes mencionados, los que a su vez contribuyen en un abordaje complejo o no reduccionista del tema, como así también a su contextualización histórica. Por ejemplo, podemos organizar las funciones de estas mujeres-testigo según las siguientes unidades de sentido:

a) Mujeres que denuncian su sumisión con dolor o con humor, pero sin alternativas de cambio; por ejemplo la promesante que sin nada, dejaría todo por su fe mariana; o también la posición de Genoveva Ortiz quien, luego de retirar la cabeza cortada de su marido y exhibida en la plaza pública catamarqueña, dice: “Y ahora qué... ¿qué? No sé ni de qué sirve este llanto. Y aquí estás... mirando la nada. Aquí está mi señor. Aquí lo veo comido por el gusanaje... manchado por la mosca. Ni siquiera le han quedado los ojos (...) Sepa que lo lloraré sin lágrimas. (Pausa) En cada uno de sus hijos... vuelven sus ojos, ésos de color algarrobo” (Paolantonio, 2003: 34 – 37).

b) Mujeres que reconocen su condición subalterna, pero la única forma de superarla es reproduciendo el esquema masculino de autoridad, evidenciado en los casos de travestismos: por ejemplo, Eulalia Ares, quien para organizar la ya mencionada revolución política junto con otras mujeres debió mimetizarse. Dice: “Que me traigan los pantalones... ¡Que me traigan el poncho! Yo les voy a enseñar quién manda en esta ciudad”. Idéntica posición asume la recordada Julia Brandán, al vestirse de hombre para evitar las permanentes violaciones o acosos sexuales; vaga por las calles como un varón, desquiciada y con la permanente compulsión de un gesto que ya forma parte de la simbología urbana catamarqueña, éste es: se toma la va-

gina y le grita a los hombres: “¡iBicho... bicho... comelo, comelo!” (Paolantonio 2003: 69).

c) Quienes rechazan la cosificación legada, y lo hacen desde la yuxtaposición o fusión de elementos tradicionales de la cultura quechua, con recursos o imágenes contemporáneos. Por ejemplo, en el colofón lírico, la acción es desplegada, como ya dijimos, según las letanías y volúmenes de éxtasis del “Rosario del Crespúsculo”; pero a su vez, hibridizados con recursos icónicos de la protesta de las Madres de Plaza de Mayo, como cuando dice:

¡Tiempo es venido... tiempo es venido! Del grito del topacio/
topasaire/tominejo/ del grito del granate/granada/gracia
concebida... ¡Tiempo del grito justiciero! (...) Rosa de los deseos/
húndete en nosotros, rosa de los lamentos/llora por nosotros,
rosa los guardianes/ábrete por nosotros, rosa de los carbones/
enciéndete por nosotros (...) Que ha llegado la hora, de las rosas,
mujeres, hembras, pachamama, mama achachita, rosas de sal,
rosas señoras de los vientos... ahora... y es la hora (Paolantonio
2003: 38 – 40).

La articulación entre lengua regional y cronotopos escénicos

Otra variable que nos permite asociar este relato teatral con el testimonio como acción política y discurso identitario es su configuración lingüística. No sólo aludimos al uso de la primera persona o al “simulacro oral” mediante el cual se intenta compartir una experiencia sensible o cierta “voluntad de verdad”, sino además, a las formaciones fonéticas, morfosintácticas y léxicas regionales, las que operan como códigos espectaculares promotores de fuertes identificaciones socioestéticas entre los personajes-testigos y los espectadores del NOA.

En este sentido, y siguiendo los estudios de Elena Royas Mayer (2000) sobre la lengua en el NOA y los aportes críticos de María Rosa

Calas de Clark (2006), podemos reconocer algunos de sus principales códigos, por ejemplo:

a) El uso y repetición de los diminutivos, los que contribuyen – estilísticamente – a un *tempo*-ritmo lento, pausado, sostenido en anáforas o puntos suspensivos: “Mi tata me anotó cuando yo era asinita... chiquita, diz que’ra... Indiecita diz que’ra” (Paolantonio, 2003:18). O también en el uso de aliteraciones: “Virgen de Copacabana/te traigo esta flor..., Soy de Casa’i Piedra/te traigo esta flor, Pa’ que mandes lluvia/te traigo esta flor...” (Paolantonio, 2003:10).

b) Los modismos adverbiales: “Vengo de tanta y cuánta” (Paolantonio, 2003:19).

c) Los proverbios o refranes populares con las consonantes ausentes en el quechua que dan cuenta de la rica tradición oral de la región: “desde qui’uno ya es cretiana y dicen que lo eructa al Satanás pa’fuera (Se ríe). Allá en Casa de Piedra tenfbamoh un dicho: si tenís la lengua larga es que ti’ha quedao la cola de Satanás” (Paolantonio, 2003: 10).

d) Y muchos otros recursos que, por razones de economía argumentativa sólo mencionamos: deícticos, pares antinómicos y comparaciones, formaciones sostenidas en los gerundios, etc.

El propio Paolantonio, en sus notas preliminares, reconoce la relevancia estética de estos componentes, dice: “Ignorar la importancia de lo fónico en todo este texto sería pasar por alto o desconocer el valor testimonial del mismo. (...) Pero es justamente esta concepción desde lo fónico lo que nos enseña con precisión la identidad expresiva de toda una comunidad, de todo un pueblo” (Paolantonio, 2009:19).

Por consiguiente, estas estrategias lingüísticas tienen un fundamento poético de base: hacer de la palabra la materialidad fundante y creativa del encuentro testimonial. Entonces, lo que se está testimoniando es la palabra misma y, por ello, lo fónico configura un “espacio otro” fundante, distinto y eficaz.

Esta dialéctica entre lengua/espacio/tiempo es, precisamente,

la tesis del teatrista Damián Guerra, en su ensayo *Espacio dramático y lengua regional* (1966), en el que expone las bases estéticas de distintas producciones escénicas jujeñas, y que tomamos como posibles hipótesis heurísticas seguidas por Paolantonio; el mencionado ensayo toma la visión filosófica de Rodolfo Kusch sobre la condición existencial del hombre americano, como se sabe, una identidad definida por el “estar” y no por el “ser” en el mundo (Kusch, 1976). Esta perspectiva “ontológica” le permite a Guerra sostener que las formaciones sintácticas y fonéticas de la lengua regional son “facilitadores potenciales” de un espacio dramático particular y distinto. Tomamos esos “facilitadores potenciales” pero no los entendemos desde la perspectiva de Kusch, como hace Guerra, sino desde la perspectiva wittgensteniana, es decir que lengua/espacio/tiempo, lejos de ser indicadores metafísicos, constituyen “formas de vida” donde se legitiman distintos juegos de lenguaje, en este caso un espacio dramático particular y distinto.

Puntualmente, ¿qué cronotopos particulares encontramos en el relato que estudiamos y que pueden ser resultantes de su matriz lingüística? En términos generales, la dimensión témporoespacial construida es imaginaria, restringida, íntima y, quizás, circular por efecto de redundancias y anáforas como puntos de permanente retorno sobre lo mismo. Así, por la interacción de los factores señalados, el espacio testimonial asume –por momentos–, la opresión de sus rememoraciones, o la connotación del refugio o la expiación. Es el espacio-tiempo de una alteridad despojada, introspectiva por su permanente acceso a los recuerdos.

Tal como indica Kalawski Isla, en el testimonio teatral existe una fractura entre el lenguaje y la experiencia vivida o testimoniada; por esto, los cronotopos hallados y sostenidos en la lengua regional incorporan sus elipsis, pausas, suspensiones, acronías y discontinuidades, dejándole al espectador la tarea de complementar los tiempos y espacios latentes o ausentes, esto último según las clasificaciones de José Luis García Barrientos (2003). Precisamente, por medio de estos intersticios en la lengua y en el espacio-tiempo escénico, el espectador

inicia un trabajo activo y crítico sobre la memoria, entendida –según Elizabeth Jelin–, como un proceso intersubjetivo anclado en experiencias simbólicas y materiales (2002:4-7), siendo la escena-testimonial de *Rosas de sal* un posible vehículo para dicho trabajo identitario.

El pañuelo de Carlos M. Alsina

Acerca del autor y su obra

Carlos María Alsina nace en la provincia de Tucumán, en el año 1958. Es dramaturgo, actor, director y docente teatral. Ha escrito más de veinte textos dramáticos, la mayoría de ellos estrenados en nuestro país y en el extranjero (Brasil, Suiza, Alemania, España), *Limpieza* (1984), *Esperando el lunes* (1990), *¡Ladran, Che!* (1994), *El sueño inmóvil* (1996), *La guerra de la basura* (1999), *Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* (2005), *Por las hendidias del viento* (2005), entre otros.

Su actividad dramática se complementa con la dirección escénica de múltiples espectáculos, tanto en su provincia natal como en Brasil e Italia, donde ha trabajado en el montaje de obras tales como: *El avaro* de Molière, *Pareja abierta* y *Muerte accidental de un anarquista* de Dario Fo, *Ópera del malandro* de Chico Buarque, *La fiaca* de Ricardo Talesnik, entre otras numerosas puestas en escena, que incluyen sus propios textos dramáticos.

Sus obras y montajes han alcanzado importantes reconocimientos nacionales e internacionales, entre los que mencionamos: Premio del Fondo Nacional de las Artes (1987) por su obra *Limpieza*; Premio Casa de las Américas de Cuba (1996) por su obra *El sueño inmóvil*; y en Italia el Premio Sandro Camasio por la misma obra (2005). Asimismo, tanto en Estados Unidos como en Italia, Francia y Argentina, se han realizado monografías y tesis de postgrado sobre su producción dramática, estudiando sus fundamentos estéticos (realismo épico, grotesco,

simbolismo) y valorizando sus posicionamientos políticos respecto de las identidades culturales.

Tomamos el texto dramático *El pañuelo* para analizar –al igual que lo hicimos con la obra de Paolantonio–, sus procedimientos poéticos y, a su vez, el vínculo mujer/testimonio como una constante en sus trabajos creativos.

Una de las tendencias o lineamientos en la dramaturgia de Alsina se desarrolla a partir de un conjunto de relaciones hipertextuales específicas. En este sentido, seguimos los conceptos de Gerard Genette cuando señala: “Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette 1989:14). En efecto, algunas obras de este teatrista evocan una serie de hipotextos con destacada funcionalidad en su organización textual y ficcional. La particularidad de estos hipotextos es su doble carácter poético e historiográfico. Este procedimiento creativo es el que adopta para la elaboración de su obra *Por las hendijas del viento* (*Pachamama, kusiya, kusiya... una historia nuestra*)¹, cuando reconstruye imaginaria y escénicamente la vida de Ramona Rosa Reyes, a partir de la crónica publicada en diario *La Gaceta* del 5 de septiembre de 1974, titulada: “En el asilo, donde se hallaba internada, murió la Pachamama”. O también, más adelante, mostraremos cómo utiliza dicho procedimiento creativo en la escritura de su obra *Limpieza* de 1984.

¹ Además de la versión teatral estrenada por la actriz Rosa Ávila en Tucumán, con dirección del autor y su posterior versión cinematográfica filmada en el año 2007, esta obra tuvo una nueva adaptación en el montaje *Hendijas*, espectáculo de teatro-danza realizado por el grupo Hijos de los Barcos Troupe, bajo la dirección de Miriam Gonzáles y Roberto Uriona, en Lomas de Zamora durante la temporada teatral del año 2010.

Estructura del texto y la ficción: entre huellas y cuerpos

El pañuelo de 1991, estrenada –precisamente– en el marco de las actividades de repudio a la candidatura (ya en democracia) para gobernador del genocida Antonio D. Bussi, también puede asociarse con la estrategia de composición hipertextual, a la que nos referimos más arriba, aunque en este caso, los hipotextos utilizados corresponden a poesías, imágenes, comentarios y anécdotas de las Madres de Plaza de Mayo. Al respecto, el autor nos comenta:

Este texto lo escribí en Milán. Porque una de las formas de subsistir en esa ciudad era hacer un trabajo de archivo para Darío Fo, y como yo estudiaba su teatro, esto me sirvió mucho. Entre las cosas de ese archivo, encontré un librito de poesías de las Madres de Plaza de Mayo, editado muy rudimentariamente. Entonces, de allí yo tomé algunas imágenes, imágenes que dan cuenta del dolor irremediable de una ausencia, de una herida abierta aún en el cuerpo de esas madres. A partir de esta experiencia surge el texto (Tossi, 2004: 33).

De este modo, el texto es presentado como un monólogo breve, con unidad de acción, cronológico, sin cortes o elipsis. El relato se organiza a partir del testimonio de una Madre de Plaza de Mayo que ha decidido “desbordar” el nombre y la fecha de la desaparición de su hijo, bordados en su alegórico pañuelo. Para dar cuenta de esta acción y sus alcances simbólicos, el autor incorpora figuras poéticas o sucesos recopilados por las Madres durante los años de búsqueda e indolencia social; por ejemplo, la imagen de un “pañal hecho pañuelo”, o la alusión a sueños ominosos respecto del lugar donde yacen los cuerpos: “Anoche soñé que me soñabas. Estabas en un mar de aguas lentas, con los muslos atados a las algas” (Alsina, 2006: 158) o, también, sus originales modos de resistencia. En relación con este último aspecto, dice:

Cuando casi todos daban vuelta la cabeza, unas cuantas que

como yo ahora desbordamos estos pañuelos, saltábamos los obstáculos de la muerte, del peligro, de la indiferencia. Hasta escribíamos en los billetes las cosas terribles que pasaban para hacer que, de mano en mano, el dinero, imirá vos!, comunicara las noticias. No había otra forma de pedir ayuda a la gente (Alsina, 2006: 158).

Así, el personaje asume la función de testimoniar –mediante estas imágenes y recuerdos– una acción que, en primera instancia, genera en el lector/espectador un “efecto de extrañamiento”, esto es, en términos brechtianos, que lo familiar se torna extraño o distante. Es una acción que rompe con la naturalización de una conducta conocida. Por lo tanto, en el juego de lenguaje teatral, en sus reglas lógico ficcionales, desbordar o deshacer el nombre de su hijo desaparecido se convierte en un acto con connotaciones políticas; implica asumir un posicionamiento ideológico que le permite a una “madre” del dolor convertirse en “Madres”, junto con todas las funciones sociales e institucionales que ello involucra; al mismo tiempo, dicha acción es vivenciada como un rito de pasaje: de lo individual hacia lo colectivo, o quizás, de la “melancolía”, como un estado de desazón o inacción hacia el “duelo”, entendido como un trabajo que busca vencer la pérdida del objeto y asumir una praxis simbólica específica; esto último tomando como referencia los respectivos conceptos freudianos en “Duelo y Melancolía” (1998, Tomo XIV). O quizá simulacro de duelo, porque precisamente, uno de los derechos arrasados por la dictadura, fue el derecho a sepultar a los muertos, de ritualizar la muerte de los seres queridos para poder, después de la pérdida, pasar al futuro. Por eso decimos “desaparecidos” y no simplemente “muertos”, porque las fuerzas del terrorismo de Estado los secuestró violentamente, no los hizo ingresar en ningún registro, no los detuvo, no rindió cuenta de la prohibición de la libertad de esos hombres y mujeres, no registró a los niños nacidos en el cautiverio de sus madres. Dejó a los deudos, y a la comunidad toda, sin posibilidades de realizar el duelo, sin poder

“precursar” la muerte, es decir otorgarle espacio, tierra, sentido o imagen; sin poder simbolizar lo real, lo atrocemente real que es el muerto. No hay forma de mitigar el dolor o el desasosiego porque no hay muerte, hay desaparición. “Desaparecido” es un ejemplo acabado de que el lenguaje –en sentido wittgensteniano, como vimos en el capítulo 2– no se trata sólo de palabras sino que en él confluyen palabras y acciones dentro de ámbitos institucionalizados posibilitantes de la relación de los diferentes discursos –juegos– con la vida. “Desaparecido”, lo que significa esta palabra para los argentinos desde la imposición de la dictadura (como institucionalización posibilitante), se entrelaza con aquellas acciones aberrantes. Desde este punto de vista, el personaje dice:

Desbordo tu nombre pensando en el día en que lo elegí cuando todavía habitabas en mi cuerpo (...) Desbordo tu nombre al mismo tiempo que construyo la fortaleza de tu recuerdo, porque no estoy renunciando a vos, hijo querido, ni a la denuncia del abismal día en que te secuestraron, pero sí renuncio definitivamente a tu muerte y a mi exclusividad sobre tu vida, porque es tu vida la que me ha hecho comprender que mi vagina no ha parido un solo hijo, que mis oídos no han sentido un sólo llanto, que no he sido sólo penetrada por la irreplicable sensación de tu presencia. Estoy encinta de sesenta mil ojos, de miles de latidos. Mis entrañas bullen de sexos, de manos, de pupilas. No espero a un solo hijo. Son miles los que daré a la vida (Alsina, 2006:159).

En suma, la citada acción dramática, aquí entendida como un rito de pasaje o de “agregación” –tal como lo definimos siguiendo a Wunenburger (2006)– dispone, paralelamente, el nacimiento de un nuevo cuerpo: cuerpo-matriz, cuerpo-placenta, que albergará a miles de “otros”, esto último expresado en la politicidad de las imágenes corporales femeninas antes enunciadas y en la apertura de un nuevo horizonte de sentido.

El personaje-testigo: entre memoria y olvido

El pañuelo presenta determinadas características que lo asocian con el formato testimonial. Precisamente, siguiendo los estudios de Rossana Nofal (2002) respecto del testimonio en Latinoamérica y las indagaciones de Elizabeth Jelin (2002) sobre los trabajos de la memoria, podemos reconocer algunas marcas discursivas en la composición del personaje y sus tareas enunciativas.

En primer término, subrayamos –al igual que en el caso de Paolantonio– la presencia en acto de un personaje-testigo que ritualiza un “simulacro oral”, cuyo pacto ficcional posee voluntad de verdad, como así también reconstruye la lógica del pensamiento de la víctima, con sus recuerdos y sus angustias; además alcanza unidad narrativa en la proyección de los fragmentos de su vida, a los que recurre para denunciar y resignificar los sucesos del pasado. En este sentido, la acción iniciada busca superar un vacío comunicativo, es decir, intenta “poner en diálogo” lo que históricamente se ha silenciado y evitar lo que Nofal (2002) llama “una clausura interpretativa sobre los fenómenos del pasado”. Puntualmente, estas características pueden observarse en la tensión que la obra plantea entre la ceremonia de “desbordar el pañuelo” y la premisa del “olvido”:

Vos sabés que desbordando tu nombre no te olvido. ¡Cómo voy a olvidar tus pasos, tu crecer, tu aturdimiento de joven, tu timidez incalculable! ¡Cómo voy a olvidar que cada día tenía la manse-dumbre serena de tu voz! ¡Cómo olvidarme de tus primeras palabras, y de las últimas! (...) ¡Cómo el olvido puede quemar tus poemas de amor, tus pequeñas ingenuidades y la madurez de saber que era necesario luchar por los demás! (Alsina, 2006: 158).

Entonces, desbordar no es olvidar, sin embargo, se expone una tensión entre lo autobiográfico y la configuración simbólica de lo que ya dijimos es un nuevo cuerpo social, plural y colectivo: el pasaje de “madre” a “Madres”. Así, esta operación metonímica, en la que se

abandona el cariz individual del dolor para adoptar un posicionamiento político, grupal e institucional con el fin de reclamar justicia, memoria y verdad, implica a su vez una resemantización positiva del olvido, quizás, cercana a la narrativa de “Funes el memorioso” de Jorge Luis Borges; o a la concepción que tiene el filósofo Tzvetan Todorov respecto de los usos de la memoria, quien afirma:

La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera. Sería de una ilimitada crueldad recordar continuamente a alguien los sucesos más dolorosos de su vida; también existe el derecho al olvido. (2000: 25)

Por consiguiente, el carácter positivo o regenerativo del olvido expresado metafóricamente en la acción de desbordar el nombre de su hijo desaparecido, instala una acepción de memoria, entendida como “un presente del pasado” (Jelin, 2002: 19) y como un estado de liberación que se proyecta hacia el futuro.

En segundo término, la utopía política y solidaria del personaje, resumida en la premisa: “No me olvidaré de ninguno. Todos serán mis hijos porque ellos me han dejado embarazada para siempre” (Alsina, 2006:159), ratifica la fuerza narrativa de la mujer-testigo, o como indica Jelin “...los símbolos del dolor y el sufrimiento tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen ‘pertener’ a los hombres” (2002:99).

En efecto, esta tendencia puede corroborarse en las formas escénicas actuales del NOA que tienen aires de familia con el testimonio², más aún si establecemos un horizonte poético de estos

² Múltiples casos confirman esta tendencia en el NOA, además de los aquí estudiados, podemos mencionar: *Reinas del plata*, *Las Llanistas* de Jorge Paolantonio; *Por las hendiduras del viento*, *Crónica de la errante e invencible hormiga argentina* de Carlos Alsina; *Clemencia* de Raúl Dargoltz; *Sodia & Selegna* de Pablo Gigena; *Hortensia* de Flavia Molina y María Paz, entre otras.

recursos contemporáneos con las metáforas teatrales de las décadas de 1960 y 1970, donde la feminidad y el cuerpo-mujer conformaron potentes metáforas sobre los discursos de identidad nacional (Cfr. Proaño-Gómez, 2002; Tossi, 2011).

En consecuencia, considerando esta tradición estética y los casos a los que hacemos referencia aquí, podemos ratificar la idea de un poder que se ejercita en el marco de las relaciones de género, puesto que la masculinidad –expresada directamente en la obra de Paolantonio y connotada en los textos de Alsina–, se identifica con la performance de la dominación y la agresividad, mientras que la feminidad de las Madres impugna el canon de pasividad o sumisión al que generalmente se le asocia, para dar lugar a un sujeto activo y con una profunda carga ética que resignifica su condición de mujer, madre, abuela, viuda, hija. Así, en *El pañuelo*, el nuevo cuerpo-matriz que resulta de la acción política descrita, permite el surgimiento de una mediadora o narradora de un “presente” distinto y alternativo.

Hacia una escena que supera el hiato entre historia y memoria

Las producciones dramáticas del Noroeste Argentino muestran, desde múltiples perspectivas, su capacidad para consolidar discursos identitarios, en tanto, sostienen universos simbólicos de referencia, mediante los cuales, el lector/espectador puede integrar, responder o dar sentido a interrogantes sociales, puntualmente, los referidos a cómo tramitar las secuelas de la última dictadura militar o cómo denunciar la marginalidad de sectores culturales subalternos. Las producciones dramáticas traducen, y en tanto traduce teatralmente aquello, “no puede menos que agregar algo, es decir, conocimiento” al decir de W. Benjamín (Ver capítulo 3). Entonces, al igual que en otras geografías del país, los agentes intelectuales del teatro nortño intentan resolver el hiato entre historia y memoria, al seleccionar estratégicas huellas testimoniales sobre víctimas o personajes anónimos o sometidos y, desde esas visiones, proyectar múltiples signi-

ficaciones sobre el pasado, pero forjando una mirada crítica del presente.

Respecto del carácter testimonial de estas obras, podemos hacer algunas observaciones parciales. Para Rossana Nofal, la escritura testimonial ha logrado –en los campos culturales de Latinoamérica–, una doble tipología como “canónico” o “letrado”:

El testimonio canónico se caracteriza por un sistema desigual de negociación de la palabra escrita, ya que el informante es, en general, iletrado; necesita de la escritura de un intelectual, compilador de sus recuerdos, para acceder al espacio de la memoria. El testimonio letrado es el relato de una experiencia personal... se subdivide en dos categorías de testimonios: aquellos que dan cuenta de la experiencia de una flagelación corporal y aquellos que se definen como memoria de una militancia (Nofal: 2002:13).

En función de estas tipologías literarias, el vínculo mujer/testimonio en la dramaturgia del NOA se presenta como una invariable formal, temática e ideológica, que opera como bisagra entre lo canónico y lo letrado. En efecto, el dramaturgo y el actor adaptan la posición del intelectual mediador, al otorgarles la palabra a personajes femeninos marginales y silenciados; pero al mismo tiempo, por el estatuto ontológico del hecho escénico, la palabra viva obtiene cierta autonomía ficcional frente a lo narrado, permitiéndole al cuerpo del actor/testigo operar como puente o nexo con su “falta histórica”.

En correlación con estas ideas, los casos vistos nos ayudan a afianzar una particular concepción escénica en el marco de la posdictadura en el NOA. Nos referimos al postulado estético planteado por Carlos M. Alsina cuando dice que “el teatro es una arqueología del presente”. Mediante esta premisa, el dramaturgo asume la función de exhumar el presente, de escarbar en determinados “restos” o “indicios” contemporáneos, tal como el propio Alsina lo expone mediante uno de los personajes de su obra *El último silencio*, “(...) tratarán de que nadie conozca lo que ha pasado. Pero hay un hombre que escarba en el tiempo. Un hombre que todavía sueña. En caso de peligro,

búscalos. Él ha entendido” (Alsina, 2006:212). Entonces, ese hombre es el dramaturgo, el teatrista, vale decir, un artesano que pone en diálogo los vestigios de un tiempo latente. Un traductor que nos hará saber.

Así, el teatro de la región NOA actúa como un posible “vehículo de memoria” (Jelin 2002:37), por su condición de acontecimiento vivo con capacidad de innovar sobre las dimensiones semánticas de las huellas testimoniales recopiladas.

Capítulo 7

Aportes de la religiosidad popular a la dramaturgia del NOA

Para aportar nuestro grano de arena a los estudios artísticos de la región delimitada, el criterio adoptado en este capítulo responde a la relación existente entre la religiosidad popular –como fuente ineludible de una teatralidad intrínseca– y la “teatralidad del teatro” del NOA. Por ende, nos preguntamos: ¿cuál es vínculo estético entre las ceremonias de la religiosidad popular y las actuales producciones escénicas profesionales de la región? ¿Bajo qué procedimientos se evidencian estos modos o formas de emergencia? ¿Qué implicancias sociopolíticas tienen estas elecciones poéticas?

Estos interrogantes obtienen una respuesta parcial en lo ya expuesto en el capítulo 5. Para avanzar en esta línea, sumamos la noción de “emergentes” propuesta por Raymond Williams, para quien las dinámicas culturales no deben analizarse sólo desde sus cambios o transformaciones, sino también desde sus continuidades, considerando las interrelaciones prolongadas en determinadas redes históricas. De este modo, los conceptos que utiliza para estudiar los procesos socioculturales y artísticos son lo “emergente”, lo “residual” y lo “dominante”. Nosotros tomaremos como concepto estratégico a lo “emergente”, entendiéndolo como “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (Williams, 1997:145). Nuevos juegos de lenguaje a partir de reconocidas estructuras culturales, considerando a la religiosidad popular como un presente activo y fuente permanente de sentidos para la elaboración de una “tradición selectiva”, esto es, “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un

presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (Williams, 1997:137).

Asimismo, y en correlación con lo anterior, entenderemos a la religiosidad popular como una parte de la cultura popular (ver cap. 5), definida como una "religión práctica" por Hebe Vessuri (1971: 71), porque provee al creyente de categorías que operan como ordenadores de la vida. Podemos decir que esta religiosidad es normativa desde el punto de vista moral y social, sobretudo porque se ocupa y preocupa de lo experimentalmente inmediato y real, mientras que los fieles creen en "el más allá" o que hay "otra vida" después de ésta, se la percibe como distante y exigiendo elaboración conceptual compleja –e inútil incluso– para sus creyentes. Puesto que en el NOA la mayor parte de esta religiosidad proviene del cristianismo católico fusionado con creencias previas a la llegada de los españoles, la religiosidad de los pueblos originarios, no hay, en este modo de catolicismo, elaboración desde el punto de vista conceptual, abstracto o teológico de los misterios, la fe, el pecado o la gracia; sino que cada uno de estos aspectos se resuelven en la acción, sea ésta un ritual, representaciones de lo ocurrido en el tiempo primordial (como vimos en la Semana Santa en Yavi, véase Cap. 5), danzas, cánticos, fiestas, etc., que se van realizando en el marco de una percepción del tiempo que por momentos es sucesivo y por momentos es circular y, sus creyentes, pasan de una a otra percepción con entera naturalidad.

En su inmediatez, la religiosidad popular busca mitigar el dolor y el sufrimiento en general; y, al hacerlo, desoculta la concepción que la comunidad tiene acerca de cuáles son las fuentes en donde el padecer se origina. En el NOA, parece ser una mezcla entre plan divino, destino, equilibrio cósmico, sistema de castigo y retribución por la presencia del pecado y la pureza como clara muestra de su natural sincretismo. El tipo de vínculo que los creyentes establecen con santos, beatos, con el mismo Cristo y la Virgen María, el Familiar, el Zupay u otras deidades es directo, espontáneo y afectivo. De ese

modo expresan a través de la acción el terror, el miedo, el agradecimiento, el sacrificio, la alegría, etc., tanto por las fuerzas de la naturaleza como por las fuerzas sobrenaturales. Este tipo de vínculos hace que dentro de esta trama religiosa lo meramente profano se convierta, por algún acontecimiento significativo para la comunidad, en Sagrado o que lo Sagrado pierda su poder o prestigio. Y dichos vínculos hacen que las imágenes religiosas tengan en sí mismas sacralidad o poder, no como representaciones de deidades divinas sino como poseedoras de un poder intrínseco (Barale, 2006).

Emergentes diegéticos basados en ritos, mitos y símbolos

Numerosas obras teatrales incorporan en sus estructuras narrativas personajes, leyendas y relatos sagrados, celebraciones, danzas, máscaras y otros componentes de la religiosidad popular del NOA que evidencian una extraordinaria teatralidad, como lo hemos visto en el cap.5. A partir de estos recursos diegéticos, proponen puentes hermenéuticos entre el pasado y el presente, entre el dolor y la marginalidad de los pueblos indígenas subyugados, o lo siniestro de la desaparición de personas durante la última dictadura militar. Esto último, en muchos casos, mediante discursos testimoniales (a los que ya nos hemos referido) presentados en el formato escénico del unipersonal; como así también a través del uso de técnicas del realismo brechtiano –por ejemplo el extrañamiento o el anacronismo–, y de procedimientos del simbolismo del siglo XIX, entre otros aspectos poéticos.

Dentro de esta orientación, hallamos obras tales como *El señor Vizcachón* (1983), de Manuel Maccarini; *El sueño inmóvil* (1997) y *Por las hendijas del viento* (2005), ambas de Carlos María Alsina; *La hechicera* (1997), de José Luis Alves; *El jardín de piedra* (2007), de Guillermo Montilla Santillán; *Jamuychis... el grito* (2002), creación colectiva de Patricia García y Flavia Molina; *Rosas de Sal* (1990) a la que ya hemos analizado en el cap. 6; entre otras.

En las estructuras ficcionales de los mencionados textos, podemos observar la fusión de diversos componentes de la religiosidad popular del NOA, como: a) los relatos míticos (ver cap. 5), en ellos se acentúan la dualidad ciudad/campo, cielo/tierra, caos/cosmos; b) el fetichismo y animismo expuestos en objetos y animales tales como el viento y la piedra, los vegetales de la zona, la vizcacha, el perro, el zorro, la serpiente; c) múltiples versiones sobre lo tenebroso asociado al diablo o al *zupay* de la cultura *quechua*; d) la organización cíclico-ritualista de los relatos y su consecuente alteración del tiempo; e) la cita de típicas costumbres culinarias vinculadas con la praxis religiosa andina (por ejemplo, comidas y bebidas en base al maíz como la *chicha* o en base a la hoja de coca, ambos elementos usados para la ceremonia denominada *corpachada*, en la que se alimenta y se da de beber a la tierra); f) instrumentos musicales y de vestuario relacionados con prácticas propiciatorias (el *siku* o la *tinya* para el canto de coplas, bagualas y *joy joy*); g) la utilización de símbolos propios de la cosmogonía nortea (la luna, el sol, el fuego, el agua), siendo la Pachamama o la madre-tierra un componente estético invariable en dichas dramaturgias.

En efecto, por medio de estos recursos, se componen nuevos horizontes de sentido con implicancias políticas, la denuncia testimonial de personajes femeninos, como en *Rosas de Sal*. Desde esta perspectiva analítica, destacamos una obra teatral doblemente premiada, nos referimos a *El sueño inmóvil*, también con dramaturgia y dirección general de Carlos María Alsina. En este texto dramático, se denuncia la candidatura a gobernador de la Provincia de Tucumán –en pleno período democrático– del genocida Domingo Antonio Bussi.

Para lograr esta crítica social, el autor apela a diversos recursos diegéticos provenientes de la religiosidad popular del NOA, los que resignifica en función de sus referencias políticas. El texto muestra las relaciones de cuatro personajes que viven en una casa abandonada, inhóspita y distante, pero reconocida por la tradición nortea como “El Castillo”; esto es, el palacete de un antiguo empresario alemán

radicado en la provincia de Tucumán durante el siglo XIX en el que –según la leyenda– se realizaban fiestas demoníacas. Allí, La Vieja, La Joven, El Marchante y El Olvidado se encuentran en un tiempo cíclico, siniestro y perturbador, condenados a repetir una y otra vez el mismo pacto de poder y permitir el resurgimiento del Niño Grande, bajo el cuidado de un perro sanguinario que habita en los cañaverales.

Entre los componentes religiosos presentes en esta obra, mencionamos a modo de ejemplo un emergente diegético proveniente del catolicismo popular; aludimos al denominado mito del Perro Familiar, al que ya nos referimos en el capítulo 5. A partir de su estructuración narrativa, el dramaturgo Carlos Alsina reactualiza una de las connotaciones ideológicas que dicho mito ha alcanzado, nos referimos a la explicación mítica que hace la cultura popular del asesinato y la desaparición forzada de sindicalistas y obreros en los ingenios azucareros del NOA; pero no como práctica de comienzos del siglo XX de los Ingenios azucareros, sino durante la dictadura militar 1976/83, en virtud de otra actualización histórica del mito (ver cap. 5). Así, ese animal ominoso –por efectos semánticos de la propia tradición religiosa–, compone una alegoría del dictador, quien, en esta obra, es presentado como un ente diabólico que “retorna”, esto último en directa alusión a las permanentes candidaturas (una de ellas exitosa pues llega a ser gobernador electo) del genocida Antonio Domingo Bussi en plena fase democrática.

Emergentes espaciales y lingüísticos

El carácter propiciatorio de los símbolos, ritos y mitos de la religiosidad popular del NOA actúa como fundamento de una identidad comunitaria, al recuperar la fuerza contractual que la cultura andina establecía con la naturaleza. De esta forma, todas las celebraciones de la región, aún las de notorio origen cristiano –por ejemplo, la Fiesta del Rosario en Iruya a la que ya aludimos– incluyen actos relativos al culto de la Pachamama o están vinculados con la solicitud de lluvias benéficas o el cuidado del ganado; esto último observable en

la ceremonia denominada “la señalada”¹ en la que se pide por el “multiplico” de los animales (Hopkins, 2008:68).

De este modo, el sincretismo y las convicciones sobre las fuerzas naturales y creadoras –tan recurrentes en el teatro internacional a partir de Antonin Artaud y las neovanguardias de la década de 1960– emergen en la escena del NOA a través de diversos ensayos teóricos, tomando como objeto de estudio el “espacio teatral”. Un primer esbozo de esta búsqueda lo hallamos en el texto de Bernardo Canal Feijóo (1943), al que ya mencionamos brevemente, por considerarla una investigación relevante sobre la teatralidad religiosa de la Fiesta del Sumamao y sus respectivas configuraciones espaciales. En este libro, se analizan aquellas ceremonias y teatralidades a través de una “tensión dialéctica” entre códigos dramáticos occidentales –siendo la estructuración del relato aristotélico una de sus herramientas primordiales–, y los códigos estético-religiosos de las teatralidades amerindias, en un esfuerzo intelectual destacado del estudioso santiaguense para evitar reduccionismos estériles. En efecto, el mencionado ensayo inaugura en la región NOA un debate importante sobre la hermenéutica de dichas ceremonias y teatralidades, sobre sus lecturas y “traducciones” según los cánones estéticos europeos ante la ausencia de documentos arqueológicos fehacientes que, de algún modo, definan y clarifiquen lo efímero de su condición escénica. En este sentido, coincidimos con Juan Villegas cuando señala:

Las teatralidades de las culturas existentes en América antes de la llegada de los europeos tienen su propia historicidad y sus transformaciones específicas. En cada cultura se integraban otras anteriores o coexistentes. Los practicantes de las dominantes, generalmente, se apropiaban de aquellos códigos que resultaban

¹ Cabe aclarar que el citado trabajo de Cecilia Hopkins (2008) es considerado por nosotros como un importante avance en este sentido, principalmente, por su trabajo de campo y de reconocimiento de secuencias, ceremonias y prácticas con directa vinculación con el arte escénico contemporáneo.

funcionales para sus propósitos y teatralidades sociales. Algunas de estas culturas habían desaparecido de la memoria histórica impuesta por las dominantes y fueron transmitidas a los primeros cronistas e historiadores europeos por los representantes o informantes de la cultura hegemónica. Investigaciones contemporáneas han ido revelando la existencia de una pluralidad de culturas, su existencia geográfica, sus fuentes económicas, su estructura social (...) Lo que no se ha hecho, sin embargo, es construir su “teatralidad”, su modo de hacerse presente en el espectáculo social, y analizar la función de la misma en cada cultura (Villegas, 2005:45).

Este desafío intelectual planteado por Villegas es asumido por artistas e investigadores de la región NOA a partir de la década de 1990, con aportes importantes. A pesar de las diferencias, mantienen parecidos de familia en, por lo menos, dos ejes o áreas: por un lado, las aproximaciones a las teatralidades *quechuas* con propósitos artísticos, lo que ha impactado en la poética de directores, coreógrafos, escenógrafos y dramaturgos; por otro lado, el historiográfico-cultural, en el cual las deudas indicadas por el citado investigador siguen vigentes. En consecuencia, la interrelación entre las teatralidades religiosas de la cultura popular del NOA y el “teatro de arte” o “teatro independiente profesional” de la región alcanza, en las últimas décadas, distintos niveles de productividad.

Desde este punto de vista, son paradigmáticos los estudios de Damián Guerra sobre la dialéctica entre lo lingüístico y lo espacial-escénico, pues, como lo hemos declarado en el capítulo anterior, este trabajo de investigación postula a la lengua regional y a sus particulares estructuras sintácticas como fuente creadora de los espacios dramáticos². A modo de ejemplo, y con el fin de cumplir nuestro objetivo de

² Otro caso ejemplar de interrelación estética entre teatro y religiosidad popular es el estudio de Manuel Maccarini (2010) sobre el fogón, la circularidad, el animismo y sus nexos con la oralidad y las teatralidades prehispánicas.

reconocer “emergentes” operativos, enunciaremos sucintamente las características centrales del pensamiento artístico de Damián “Tito” Guerra, esto último, desde su innegable intertextualidad con Rodolfo Kusch³.

En su libro *Espacio dramático y lengua regional* (1996), Guerra propone una tesis estética que operó como “fundamento de valor” (Dubatti, 2002:65) en las producciones escénicas del reconocido “Grupo Jujeno de Teatro”, un colectivo teatral que trabajó sistemáticamente bajo su dirección entre los años 1983 y 1998, con numerosas creaciones que alcanzaron importantes reconocimientos de la crítica y la prensa especializada en Festivales Nacionales e Internacionales. Algunas de las obras que forman parte de esta fase poética son: *Manta de Plumas* (1983 y 1998), un montaje coordinado por el propio Guerra a partir del imaginario *colla-quechua* y una leyenda del folclore japonés; *Pajaritos en el Balero* (1985); *Casa de Piedra* (1988); *Chingoil Compani* (1990), las tres piezas del consagrado escritor Jorge Accame y *La Casa Querida* (1995) de Oscar Quiroga, entre otras. En correlación con estas experiencias escénicas, la tesis estética expuesta en el citado libro puede resumirse así: los sustratos morfosintácticos y semánticos del *quechua* y *wichí* en la lengua regional constituyen una “tendencia latente activa”, la que a su vez establece una singular relación hombre/espacio, evidenciada en el “estar” dramático del hombre/actor latinoamericano.

Los fundamentos de esta proposición artística se estructuran en dos lineamientos conceptuales a saber: primero, la visión poético-cultural del mundo circundante; segundo, la visión espacial y lingüística propiamente dicha. En sus ensayos teóricos, textos dramáticos y montajes teatrales, Damián Guerra adopta un particular posicionamiento estético-ideológico sobre los procesos creativos del artista

³ Es oportuno aclarar que en este apartado no discutiremos los conceptos estético-filosóficos propuestos por Kusch, solo buscamos reconocer en sus formulaciones los fundamentos del pensamiento artístico de Damián Guerra.

regional, y dice:

Lo latinoamericano se expresa a través de la tierra: el nosotros y la tierra es la relación que nos define. Ese ‘nosotros’ es un personaje colectivo –diferente al yo occidental– que hace referencia no sólo a un plano horizontal o paisaje telúrico, sino y sobre todo a una relación con el eje vertical de los antepasados” (Guerra, 1996: 18).

De este modo, se resignifica la fuerza contractual de las ceremonias religiosas con la naturaleza, pero al servicio de una visión poético-teatral. El “drama de la tierra” implicar un modo específico de “estar” en un espacio, una transversalidad entre el pasado y el presente, entre el cielo y la tierra, tal como los universos simbólicos de referencia amerindios lo definen. En este punto del análisis es donde aparecen las intertextualidades con la teoría de Rodolfo Kusch, pues, tanto para el teatrista como para el filósofo, las estructuras existenciales americanas se definen por el “estar” (“hombre-aquí”, estático) más que por el “ser” (“hombre-siendo”, dinámico); este último, asociado a las formas de vida occidental y en confrontación con la cultura *quechua*. Al respecto, Kusch señala:

De modo que lo estático de un mundo basado en el *estar* proviene del hecho de que todo su movimiento y organización es interna y se rige por el compromiso con el espacio. En cambio, el mundo del *ser* es dinámico, porque las referencias que exige su dinámica están en la técnica. El mundo estático se inmoviliza en el esquema mágico que se ha hecho de la realidad, mientras que el dinámico confía su acción a un escamoteo de la realidad lograda a base de ciencia. La teoría del mundo que se ha hecho un ciudadano occidental es móvil y trasladable, mientras que la del quichua no lo es. El mundo mágico supone una permanencia de fuerzas mágicas localizadas en cada árbol y en cada montaña, de modo que no tolera el traslado (Kusch, 1976:169).

Tal como hemos aclarado previamente, en este ensayo no busca-

mos discutir las nociones estético-filosóficas de Kusch, las cuales hoy despiertan múltiples interrogantes culturales e ideológicos. Sin embargo, es innegable la influencia de sus ideas en el pensamiento artístico de Guerra hace posible comprender un particular modo de interrelación con lo natural mediante un ámbito mágico, estable e interno, esto –a su vez–, le permite al teatrista jujeno proponer su propia visión del espacio y el lenguaje escénico regional.

En términos estrictamente teatrales, Guerra entiende por “espacio dramático” el espacio psicológico construido a partir del discurso significativo escénico, esto es, la producción expresiva que proviene de los distintos lenguajes activos (actuación, dirección, escenografía, vestuario, iluminación, etc.). No alude a un ámbito físico o lugar concreto. El espacio dramático (Pavis, 1983) es una elaboración subjetiva e imaginaria resultante de la interacción de los lenguajes en escena, puede emerger de la lectura o de la representación de un texto; dependerá fundamentalmente del horizonte histórico y semántico del lector y/o del creador participantes. En efecto, Guerra plantea que la dislocación del lenguaje dominante –es decir, el español–, a través de los sustratos del *quechua* y el *wichí*, permite la construcción de un espacio dramático de compresión específico sobre el “estar” americano. Dice Guerra: “El espacio se conforma con la acción –en nuestro caso el habla–. La obra dramática de tipo espacial, más que un tenso dirigirse hacia un desenlace es un ir mostrando y caracterizando los sectores del mundo, permitiendo el deleite de la imagen, del discurso y de la gran variedad lingüística de las formas de expresión” (1996: 21). Por lo tanto, desde esta visión estética, el habla regional expone y crea un espacio existencial, un modo singular de “estar” en el mundo, evidenciado en los efectos de sentido que provocan los mencionados sustratos, por ejemplo, según el propio Guerra, uso permanente del diminutivo y modismos adverbiales típicos; enumeraciones y anáforas que dan cuenta de un *tempo* lento o raído; pares antinómicos y comparaciones sostenidos en gerundios;

alteraciones sonoras en las palabras agudas y en las vocales, al eliminar la “e” y “o”, por su ausencia en el *quechua*, entre otros.

La acción de dislocar el lenguaje dominante por medio de recursos lingüísticos latentes en una estructura existencial, tal como lo define Kusch, nos remite además a las interpretaciones de Antonin Artaud sobre el lenguaje, la metafísica y la “peste”, como ejes poéticos para impugnar las bases de la cultura occidental; esto último, recordemos, según las elaboraciones que el propio Artaud realizó luego de su experiencia de vida con las comunidades Tarahumara, en sus búsquedas surrealistas de 1936, con el fin de fusionar arte y vida desde una lógica irracional y sagrada. Por lo tanto, esta visión estética regional establece un diálogo directo con otras formas artísticas supra-nacionales o internacionales⁴, pero con la especificidad de su función artística, esto es, promover artefactos escénicos y dramáticos que aporten a las redes socio-identitarias del NOA.

Emergentes lúdico-corporales

La afectividad que funda las relaciones entre lo profano y lo sagrado en el catolicismo popular del NOA produce fuertes estructuras estéticas, evidenciadas en la valoración “sensible” de objetos, celebrantes, símbolos y prácticas que actualizan la etimología de lo religioso –“religare”–, es decir, estar ligado a algo, inserto en una trama de vínculos sensibles que se caracterizan por su encuentro con lo trascendental. Las relaciones estéticas constituyen un puente de acceso a “lo otro”. Así, hallamos una constante en estas formas culturales, nos referimos a su cariz lúdico-corporal, ornamental y barroco. Estas cualidades son observadas en la arquitectura de las

⁴ Por razones de economía argumentativa, no desarrollaremos las interrelaciones o comparaciones entre el pensamiento de Damián Guerra y sus contactos con los postulados artaudianos. Sólo mencionamos su evidente relación para reconocer las tensiones entre lo local/regional y lo supranacional o internacional.

capillas más antiguas –por ejemplo en la de Yabi, con influencia del barroco español sevillano del siglo XVII y decoraciones propias del estilo cuzqueño–, o también en la preponderancia de la “fiesta” como actitud social, comunitaria y estética de un tiempo nuevo que se desata. Lo barroco y lo lúdico-corporal de las fiestas populares del NOA implican un modo específico de comunicación, expresado en el lenguaje simbólico de sus danzas, música, vestimentas, cánticos, etc.

Entendemos por “barroco” a ese plegar, desplegar, replegar nuestra identidad positiva, tejiendo y dejándonos tejer por la urdimbre de una cultura que nace híbrida. Pensarnos barrocos significa aceptar, en primer lugar, la humanidad del antes y el después de aquella llegada del español con toda la grandeza de unos y otros. Es aceptar la violencia ejercida por una cultura que quiere y puede arrasar a la otra. Sin embargo, comete error en los modelos que impone, un error que protagoniza la cultura oprimida porque resiste desde su urdimbre a la que pretende ser hegemónica de diversas maneras; haciendo que por los intersticios del pliegue barroco se filtre lo americano, es decir una nueva identidad que es “otro” en relación con lo español pero que también es “otro” en relación con lo indígena anterior (Barale, 1998).

Por influencia de la sociedad de masas, el barroco original del catolicismo popular del NOA deviene, según los estudios que hemos realizado, en kitsch, dada su mixtura o mezcla de elementos heterogéneos evidenciada en su valor ornamental; pero, también, otra categoría estética puede asociarse a esta praxis. Nos referimos a “lo grotesco”, tomando como base su condición vivencial y el compromiso de los cuerpos en acciones tales como la ingesta de alcohol; el consumo de yerbas; los juegos eróticos; el uso de máscaras, adornos o vestimentas deformantes; las danzas violentas como el “topamiento” o *challa* (como hemos descripto que ocurre en la fiesta de Iruya), entre otras teatralidades que nos permiten relacionar estas cualidades barrocas y kitsch con el cuerpo grotesco, esto último, según la definición de Mijail Bajtín, quien lo define diciendo:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites (1994: 30).

Por lo tanto, este cuerpo festivo, grotesco y popular, se define como incompleto, imperfecto, con apertura al mundo; y éste, a su vez, penetra en él a través de sus orificios, articulándose lo corporal con lo cósmico y lo social.

En efecto, las fiestas religiosas del NOA y sus correlativas configuraciones corporales dan cuenta de una compleja urdimbre de relaciones estéticas, en las que lo barroco y lo kitsch conviven con lo lúdico-grotesco, mágico y sagrado.

En términos artísticos, estas redes constituyen una rica y productiva base de teatralidades sociales, al conformar un universo simbólico de referencia para los intelectuales del teatro profesional de la región, evidenciado en la permanencia y continuidad historiográfica de una forma escénica que puede condensar todas estas cualidades: la farsa.

Entendemos la farsa como una forma poética en permanente cambio que, recuperando su importante tradición en la cultura popular, se configura como un espectáculo cómico breve o acotado, con acciones y argumentos centrados en la *phaulos*, esto significa, en lo infame o en el individualismo marginal, con intrigas y situaciones que abordan la violación de una regla vinculada con una autoridad moral (ya sea política, intelectual, militar o religiosa), o en relación con lo erótico-corporal y sus normativas sociales. Por lo tanto, sus personajes son roles prefijados (marido burlado, mujer astuta, estudiante ingenioso, etc.), quienes desde esa tipicidad de carácter construyen un mundo “fantástico” pero, en cierta medida, posible;

un mundo abstracto o imaginario pero que impugna o cuestiona algún orden axiomático o naturalizado en la realidad. Entonces, la acción fársica y su posible recepción serán comprendidas como “látigos” contra lo adormecido en el cuerpo social, siguiendo la teoría bergsoniana sobre la risa (Tossi, 2011).

Si bien la farsa ha sido una estructura teatral que permitió la consolidación poética de la escena del NOA durante las décadas de 1950-1970, es decir, en la etapa de instauración de un campo artístico propio (Tossi, 2011: 196-7), su vigencia y productividad artística llega hasta nuestros días, incluso, en muchos casos, asociada de modo directo o indirecto con la estética de las fiestas de la religiosidad popular. En este sentido, podemos mencionar los montajes del grupo ADN de la provincia de Jujuy, por ejemplo, con su obra *Las histéricas somos lo máximo* (2009); o también, las creaciones colectivas con fuerte raigambre kitsch y grotesca del grupo “Egocentric Us” de la provincia de Catamarca, con obras tales como: *Katarsis* (2008) y *Mamarracho* (2009); o incluso, las búsquedas dramáticas del tucumano Manuel Maccarini con los textos *La pandorra del zorro contra la huesuda*, *El english método*, *Siempre lloverá en algún lugar*, entre otras, (Cfr. Maccarini, 2014).

Un ejemplo o modelo de estas interrelaciones entre la fiesta popular, la farsa y lo grotesco en el NOA es la producción teatral del grupo “Manejo de Calles”, bajo la dirección de Verónica Pérez Luna. Este colectivo de artistas ha desarrollado durante más de una década un proyecto denominado “Fuera de Foco”, en el cual, uno de sus puntos estéticos centrales es la intervención festiva de ámbitos públicos (peatonales, palacios de justicia, hospitales, ferias o comercios, etc.) con personajes bizarros, caricaturescos y extrañados, que irrumpen en lo cotidiano del tiempo urbano. En ellos sobresale la parodia al lenguaje de sectores sociales desplazados, pero reconocibles por su raíz norteña, con prótesis corporales jocosas o burlescas, como grandes senos, nalgas y maquillajes extravagantes. Al respecto, en un ensayo teórico, la directora del grupo señala:

“Fuera de Foco” se identifica con diversos movimientos artísticos contemporáneos que se proponen y exponen puntos de vista diferentes y diferenciadores, ya sea por características experimentales, informales, por el grado de hibridez e inclasificación o por su accionar transgresor e ilegal y asumen o buscan una nueva perspectiva ante los retos de la globalización cultural y el desafío de las desigualdades sociales (Pérez Luna/Nofal, 2005: 90).

En estas intervenciones artísticas y performáticas, surge un juego escénico que el grupo ha denominado “mascarada”, un término directamente asociado a la tradición grotesca del carnaval. Este juego consiste en permitir la incorporación de un espectador en el esquema ficcional y festivo, mezclando o confundiendo el orden de lo real y lo escénico, como así también alternando las lógicas preestablecidas en esos específicos ámbitos sociales. Desde el año 2001, el grupo “Manejo de calles” ha realizado una serie de montajes teatrales con amplio reconocimiento de la crítica especializada, en los que hallamos una invariable temática y estética: la fiesta. En relación con este postulado, Pérez Luna dice: “Con el ‘Proyecto Fiestas’ nos propusimos una investigación de géneros y estilos y el abordaje de la fiesta como estructura particular de la teatralidad. Buscábamos preparar un actor que desarrollara al máximo su capacidad de impronta, su capacidad de oscilar entre la ficción y la realidad permanente” (Pérez Luna / Nofal: 50).

De este modo, para los montajes de las cuatro obras que se incluyen en el “Proyecto Fiesta” (*Canción Gitana*, *Tango Cha Cha Cha*, *IV Fiesta o cómo servir el pescado* y *Fiesta 5*), el grupo postuló algunos lineamientos técnicos y poéticos, tales como: a) hacer del juego de la mascarada una teatralidad del goce, sostenida en la actuación performática, con improvisaciones a partir de determinados *gestus* sociales y estructuras de relato abiertas; b) superposición de los planos real/ficción y la implementación del espectador/celebrante como artista y creador del acto festivo; c) “la obra como cuerpo heterogéneo en

permanente cambio" (Perez Luna/Nofal:51); d) la impugnación del espacio mediante una lógica de subversión y de hibridez radical, ambos componentes propios de la farsa; entre otras características.

En síntesis, estos espectáculos estrenados en la provincia de Tucumán entre los años 2001 y 2005, durante una de las más difíciles etapas de crisis institucional⁵ posdictatorial para el país, en donde la noción de "representación" se impuso como una categoría jaqueada por la inestabilidad de los espacios de poder democrático, allí, en ese particular contexto social, la teatralidad de la fiesta y sus connotaciones lúdico-corporales y grotescas pueden ser comprendidas como respuestas a aquellos momentos históricos. En suma, en estas indagaciones teatrales profesionales, las matrices de la religiosidad popular operan como plataformas estéticas, aun cuando estas interrelaciones culturales no sean expuestas por los artistas como "conciencia discursiva" (Giddens, 1995:372) de dichos procesos, porque funcionan como efectos de sentido latentes en nuestra tradición selectiva.

El ombligo del sol de Manuel Maccarini

Manuel Maccarini nació en Tucumán en 1947. Egresó de la Escuela Nacional de Arte Dramático con el título de Director Escénico. Paralelamente, realizó estudios con múltiples profesores nacionales: Roberto Durán, Osvaldo Bonet, Raúl Serrano, Mario Sófici, entre otros. Fue alumno en los seminarios del destacado especialista en folklore argentino Félix Coluccio.

⁵ Nos referimos a los conflictos políticos que estallaron en diciembre de 2001 – año de estreno del primer espectáculo del Proyecto Fiestas– con severas medidas de restricción económicas y que continuaron con numerosas protestas sociales y más de 30 muertos, hasta desembocar en la renuncia del Presidente constitucional Fernando de la Rúa y su consecuente crisis institucional sin precedentes, observada en la asunción de cuatro presidentes en un breve período de tiempo y en la pérdida del poder simbólico respecto del valor de lo "representativo".

Director y docente teatral, dramaturgo y ensayista, ha dirigido más de cuarenta obras teatrales en diversas ciudades de nuestro país, con puestas en escenas en grupos independientes o en elencos oficiales tales como Comedia Municipal de Catamarca, Teatro Estable de la Provincia de Tucumán. En Buenos Aires realizó puestas en escena en los teatros Municipal General San Martín, Auditorio UB (Universidad de Belgrano), Teatro Presidente Alvear, Teatro Municipal de las Provincias, Centro Cultural General San Martín y en el Teatro Nacional y Cervantes. De sus textos dramáticos y adaptaciones, destacamos, entre muchas otras, *El duende del Obelisco*; *Siempre lloverá en algún lugar*; *El ombligo del sol*; *Peces muertos en el Río de la Plata*; *Pubis Géminis*.

Con sus producciones escénicas ha realizado giras no sólo por Argentina sino también por Europa y Latinoamérica; ejemplo de ello es que durante un período de 12 años fue autor y director de los unipersonales de la actriz Mabel Manzotti, con los cuales realizó giras nacionales, latinoamericanas y europeas. Ha recibido numerosas distinciones y premios en festivales nacionales e internacionales.

Como ensayista, ha publicado libros y artículos sobre los géneros teatrales y la cultura popular, así como trabajos historiográficos sobre el espacio escénico y la identidad social. Posee una amplia trayectoria como docente en diferentes centros universitarios del país.

La obra *El ombligo del sol* fue estrenada en la ciudad de San Salvador de Jujuy en el año 2004, con dramaturgia y dirección del mismo Maccarini, y ganadora del Festival Regional de Teatro del NOA en el año 2005. En este montaje teatral se reúnen o sintetizan los "emergentes" estéticos antes descritos, bajo el formato de una poética específica y que el propio autor define en un paratexto como "juguete barroco travestido". Desde nuestra perspectiva de análisis, en la obra se observan los recursos y procedimientos de la farsa, mediante los cuales el autor indaga –de manera escénica–, sobre determinados aspectos de la religiosidad popular del NOA, puntualmente, sobre las características del "bricolage de la cultura de masas" y lo "barroco-grotesco", siendo el cuerpo su principal materialidad estética.

La organización diegética del relato responde estructural y cronológicamente a los dos momentos centrales del carnaval norteño: primero, una secuencia denominada “el desentierro del *Pujllay*⁶ o demonio”; y segundo, “el entierro” luego de los días de goce por la revelación de lo prohibido. Ambas secuencias están ordenadas en tres cuadros y múltiples escenas. Con profundos conocimientos en las teatralidades religiosas de la región, Maccarini ubica a la acción dramática en el imaginario reino de Antarka, en donde rige un tiempo devastador, onírico y acróico, que ha provocado la muerte de todos los hombres y ha dispuesto un hipotético matriarcado:

Kiskida: ¿Qué ha pasado?... ¿Por qué hay tantas cruces, Malinche?

Malinche: Esos eran nuestros hombres, Alteza. Ahora son semillas de la memoria.

Kiskida: ¿Y entonces... cómo vamos a entendernos con la tierra? (...)

Malinche: Alteza, cada Dios llega trayendo su Tiempo.

Kiskida: ¿Pero el tiempo de qué Dios es este Tiempo que nos cambia Hombre por Cruz?

Malinche: Dicen que es el Tiempo de la Razón. (Maccarini, 2014: 121)

En efecto, la trama se inicia con el regreso de la princesa Kiskida –un varón travestido– y su comadre Malinche, luego de un viaje de estudio en el extranjero. El contacto con ese mundo-otro, occidental, racional y distante, ha extirpado a la joven su memoria, lo que le impide reconocerse, enfrentarse a sí misma, quizás, como un gesto destinado a mostrar la capacidad de borrar o anular que el “tiempo de la razón” posee.

⁶ Muñeco armado con trapos de colores vivos que simboliza el espíritu de la fiesta y que permanece enterrado entre un carnaval y otro. A partir de su exhumación y enclave en un espacio abierto, se da inicio a la ceremonia (Cfr. Hopkins, 2008: 81).

Por ende, al igual que en las teatralidades del catolicismo popular, la obra muestra una confrontación entre logos y mitos, entre mundo moderno y *Physis* en el sentido griego de “naturaleza”. Asimismo, la reina Pachamama⁷, rememorando de forma paródica la angustia barroca del Segismundo calderoniano, se presenta confundida entre los sueños y la realidad, y ocupada sólo en la banalidad de su jerarquía. Al igual que un fantoche del *theatrum mundi*, otro elemento de la farsa, ella colabora de manera involuntaria para que el Ministro Umo –“el supremo macho”– se apodere del reino y, finalmente, se honre la visión cristiana por encima de su legado inca; esto último, mediante un satírico juego en el que la princesa/varón es tomada como esposa y luego castrada.

Paralelamente, el relato propone una serie de recursos anacrónicos que operan como “efectos de extrañamiento” al cuestionar el presente histórico del lector/espectador; por ejemplo, Kiskida vuelve a Antarka con un diploma universitario de Licenciada en *Business Administration* y su madre le pide, como irónico mandato final, la creación de una página *web* para defender los derechos de las mujeres abusadas; o también, el “pastiche” (Genette, 1989:118) de diálogos y referencias que fusionan aspectos del *quechua*, el latín y el inglés con diversas coplas indígenas, canciones populares españolas o locales, rezos católicos y datos históricos sobre la última dictadura militar argentina. En este sentido, otro procedimiento de ruptura narrativa consiste en transformar la palabra “cambio” o “revolución”, u otra de igual poder simbólico, en un “significante vacío” (Laclau, 1996: 82) es decir, un proceso de deconstrucción de dicho semema que funciona como una herramienta hegemónica:

UMO: (Canta) ¡Oh la alquimia!

Presentarse bajo una nueva fase,

⁷ Diversos estudiosos han demostrado las relaciones de sentido que se establecen entre la madre-tierra y la madre-dios del catolicismo, es decir, entre la Pachamama y la Virgen María.

globalizar, interculturalizar, transmutar,
reducir, asimilar, naturalizar, absorber...

¡Sanguis Agni!

¡Menstrum Universal!

¡Lapis Filosofoforum! (Maccarini, 2014: 149).

En suma, al inscribir el relato en la lógica de la religiosidad popular del NOA y sus basamentos míticos –subversión de lo estatuido, despliegue de excentricidades y desavenencias–, se funda el “mundo al revés” (Bajtin, 1994:16) propio de la farsa, en el que se amalgaman múltiples contrastes: lo sagrado y lo profano, manifestado en la entronización bufa del travesti; la impugnación de los tópicos masculino/poder y feminidad/sumisión; o también, el sincretismo respecto de lo tradicional y lo moderno, lo sublime y lo insignificante, la plegaria y la blasfemia. Entonces, en la obra, el “tiempo de la razón” –así definido por los personajes–, confronta con un tiempo irreverente, mágico y farsesco, caracterizado por una imaginación desenfrenada que, según palabras del autor, constituye “la mayor defensa de los pueblos” (Maccarini, 2014: 119) estableciéndose así un efecto de sentido sobre el olvido social y la memoria colectiva, ejes de permanente debate en la escena argentina de la posdictadura.

Por medio de estos “emergentes” diegéticos híbridos, la obra aborda el “bricolage” de la religiosidad popular del NOA, y ello implica que excede su capacidad de sincretismo –entendido como la fusión de dogmas o creencias de distintas religiones, en este caso la católica y la andina o incaica–, y alcanza el pastiche o mezcla de componentes religiosos con otros “no religiosos” provenientes de las culturas de masas, aquí evidenciados en los tópicos de la globalización, la publicidad y los juegos idiomáticos. En síntesis, los “emergentes” espaciales y corporales registrados en *El ombligo del sol* ratifican estas interrelaciones estructurales entre lo religioso-popular y el teatro regional.

Respecto de las configuraciones espaciales, la obra propone –en el marco del ritual descrito–, un espacio dramático simbólico: “el ombligo del sol” (aludiendo a la deidad *Inti* de la cultura andina), el que se ubica en el lado opuesto del “ombligo del mundo” occidental, racional y capitalista. Por lo tanto, el texto construye un espacio-otro, sagrado, definido como un “camposanto” poblado por las cruces⁸ y los cuerpos de hombres desaparecidos, como dice el texto, cuerpos que son “semillas para la memoria”. Esta cualidad hierofánica del espacio está teatralmente planteada a través de las “apachetas”⁹, un dispositivo paradigmático en la sacralización de la tierra en el NOA y, además, por la organización semicircular del espacio escénico.

En ese espacio sagrado e imaginario, el cuerpo se convierte en un socio legítimo, pues a través de él se negocia con el mundo-otro. Entonces, al igual que en las imágenes religiosas del barroco americano en la escena del NOA también surge el “error”¹⁰ en el modelo original, esto último observable en el cuerpo barroco-grotesco que permite la filtración de “lo otro” y la convivencia de los contrarios, generando un contrapunto en aquella cultura somática.

Asimismo, el cuerpo barroco-grotesco del personaje principal, recordemos, la princesa/varón travestido, asume la condición de una identidad mutilada, en donde aquella anatomía negada y sacrificial establece un diálogo escénico con el *supay* o *pujllay*, no en su analogía con el demonio cristiano, sino, quizás, más cercano a la imagen de

⁸ La cruz fue en las culturas prehispánicas un símbolo de la lluvia, sin embargo, durante los procesos de conquista, se llevó a cabo la llamada “cristianización de las montañas sagradas”, una forma de evangelización espacial predeterminada.

⁹ Las apachetas son “conjuntos de piedras dispuestas a modo de pila cónica, que tiene por objeto rendir un homenaje a la Pachamama al costado de los caminos escarpados o sobre las alturas de una cuesta”. (Hopkins, 2008: 79)

¹⁰ Al barroco americano lo hemos descripto en otros trabajos como “error en el modelo”, en tanto no repite el modelo del barroco europeo ni repite las expresiones artísticas anteriores a la llegada de los españoles: “hace error” y ahí surge algo nuevo, una identidad que es fusión.

Dionisos que es enterrado –al igual que la Princesa Kiskida–, para generar una resurrección cíclica.

Así, las metáforas de los cuerpos, lenguajes y espacios en *El ombligo del sol*, expresan ese imaginario deformante, donde un sujeto “otro” –azotado por el olvido, las incertidumbres y las contradicciones históricas–, está inscripto en un fuerte dispositivo de poder, el que ha sido vulnerado o inhabilitado momentáneamente por la teatralidad del carnaval.

A partir del recorrido y del análisis efectuado, y a manera de síntesis, podemos afirmar que las teatralidades religioso-populares del NOA y el teatro de los campos profesionales mantienen un productivo vínculo estético y hermenéutico, próximo a lo que Raymond Williams denomina “estructura de sentimiento” (Williams, 1997:153–55), un intercambio pleno y articulado de reflexiones que surgen de los intentos por comprender cómo funcionan determinadas estructuras, vale decir, son “hipótesis culturales” sobre las formas emergentes, cuyo fin es ensayar posibles soluciones o responder a sus causas sin reduccionismos.

De esta manera, la religiosidad popular continúa siendo una fuente de recursos, procedimientos y nociones operativas para la creación teatral contemporánea en la región NOA, al ser evidente la configuración de una “tradición selectiva” que forma parte de los intereses y objetivos artísticos de los creadores. Estos “emergentes” o estructuras relacionadas entre sí pueden organizarse en tres ejes: diegéticos, espacio-lingüísticos y lúdico-corporales.

Al mismo tiempo, la “selectividad” de estos componentes propios de la religiosidad popular, han sido utilizados como herramientas poéticas y metafóricas para la escena, con el fin de participar de forma activa en un específico proceso histórico regional. Nos referimos a los debates sobre cómo construir y fortalecer determinados discursos identitarios en el marco de la posdictadura.

Capítulo 8

Tradiciones poéticas e identidad cultural en la dramaturgia del NOA

En este capítulo, siguiendo con la dramaturgia del NOA en la posdictadura, nos preguntamos ¿qué tradiciones dramatúrgicas se evidencian en los actuales campos teatrales del NOA? ¿Existen modalidades de reproducción o continuidades poético/tematológicas entre las últimas generaciones de dramaturgos que nos permitan bosquejar determinados discursos identitarios? ¿Qué implicancias sociopolíticas tienen o tuvieron estas orientaciones poéticas?

Estos interrogantes pueden leerse desde distintos marcos teóricos; por ejemplo, siguiendo los aportes de Jorge Dubatti, podemos inscribir nuestras indagaciones en las lógicas del Teatro Comparado, en tanto dicha disciplina investiga los fenómenos teatrales desde problemáticas territoriales diversas, superando los ejercicios reflexivos de “lo nacional” como una unidad o estructura homogénea. Por el contrario, la territorialidad que este campo de saber promueve, está sustentada en categorías supranacionales, internacionales y, con especial interés para nuestro trabajo, en el concepto de “intranacional”, formado por distintas áreas o fronteras internas. De este modo, Dubatti señala:

Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros (Dubatti, 2008: 13).

Las relaciones y contrastes entre territorialidades configuran “cartografías teatrales”. Así, el comparatismo asume problemáticas terri-

toriales ya sean: topográficas, diacrónicas y sincrónicas según distintos registros (Dubatti, 2008: 16).

En consecuencia, y siguiendo criterios cualitativos de relevancia histórica, proponemos como cartografía específica para este estudio a la región Noroeste Argentino, centralizado en la ciudad de San Miguel de Tucumán durante una fase diacrónica delimitada entre los años 1974-2001. La extensión de este eje diacrónico nos permitirá establecer distinciones históricas y políticas puntuales, así como seguir la trayectoria e irradiación de las poéticas abordadas. Respecto del eje histórico circunscrito, nos basamos en la periodización elaborada para las producciones escénicas de S. M. de Tucumán (Tossi, 2011: 39-40), esto es:

- 1) Período de la institucionalización del teatro: 1878-1953
- 2) Período de la organización de las fuerzas teatrales productivas: 1954-1966
- 3) Período del afianzamiento del campo teatral específico o “campo de producción teatral restringida”: 1967-1975
- 4) Período de reposicionamientos institucionales y de resistencia estética: 1976-1983
- 5) Período de “re-organización” asociativo y de creación de nuevas fuerzas teatrales productivas posdictatoriales: 1984-2006¹.

¹ Este período, extenso y complejo en su estructuración histórica, posee diversas subfases que, por razones de economía argumentativa, no exponemos aquí. Sin embargo, es posible mencionar algunos puntos históricos de inflexión que fundamentan esta propuesta, por ejemplo: con el regreso a la democracia en 1984, se crea la Licenciatura en Teatro en la Universidad Nacional de Tucumán, esto provoca la incorporación de numerosos agentes en la escena regional y el desarrollo de nuevos campos poéticos; asimismo, en 1998, se reestructuran los modos de producción locales con la creación del Instituto Nacional del Teatro –entidad federal con importantes subsidios para la actividad teatral independiente– y, por último, en 2006, se evidencia un nuevo momento de cambio con la puesta en funcionamiento de la Ley Provincial de Teatro, n° 7854, aprobada por

En efecto, nuestra cartografía abordará de manera transversal los períodos tercero y quinto, con el fin de analizar los respectivos posicionamientos estéticos e intelectuales, pero rigurosamente acotados por la producción de agentes específicos, a saber: tres dramaturgos tucumanos de las fases historiográficas indicadas, con creaciones textuales sistemáticas sobre una misma “poética abstracta” (Dubatti, 2008: 90) y, además, con instancias de legitimación artísticas operativas que justifiquen su diálogo comparativo.

En suma, la teoría del teatro comparado nos ofrece otro plano estratégico para el análisis, nos referimos al área de la Tematología, a partir de la cual es factible abordar las “representaciones poiéticas como inscripciones morfo-temáticas” según la transmisión y reelaboración de distintas variables. Así, tomaremos como sostén teórico las unidades de sentido, los ideogramas, u otros componentes semánticos que contribuyan a tales propósitos.

Tradición, reproducción e identidad cultural

¿Bajo qué marcos culturales los dramaturgos tucumanos de distintas fases históricas optaron por idénticos procedimientos poético-tematológicos? Responder a esta dimensión del problema que estudiamos implica, entre otras posibilidades, asumir posturas teóricas respecto de las nociones de tradición y de reproducción cultural.

En este sentido, Raymond Williams (1997: 75) afirma que las “formas” culturales –en sus diferentes modalidades y, por ello, incluye a las teatrales– son intrínsecamente reproductoras, siendo ésta su condición fundante. Así, una tradición es, en términos generales, un “proceso de reproducción en acción” (80), vale decir, es “... por definición un proceso de continuidad deliberada, y, sin embargo, se puede demostrar mediante el análisis que cualquier tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado,

la legislatura tucumana; esto último, entre otros hechos estético-políticos que dan cuenta de la productividad de esta etapa.

recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada." (172). Por ende, esta tradición deliberada y deseada —que, por supuesto, se encuentra arraigada a relaciones sociales específicas—, incluye una serie de "operaciones sociales de tradición" (175) que dan cuenta de las negociaciones institucionales y de las condiciones prácticas que se despliegan en cada caso. Por ejemplo, Williams (183-87) distingue en la reproducción cultural los siguientes procesos: replicación, producción de la forma, innovación y transición, conceptos que actuarán como criterios de análisis en la medida en que así lo requiera el objeto tratado.

En consecuencia, desde esta perspectiva teórica, la tradición no es un segmento histórico inerte en el que el pasado sobrevive, sino, por el contrario, es la expresión de los alcances y los límites de las prácticas dominantes y hegemónicas. Entonces, lo que debemos reconocer no es una tradición en términos esencialistas, sino una "tradición selectiva" (Williams, 1994:137-38). Si pensamos a la tradición en términos esencialistas, ella haría de nuestra existencia una reiteración sin fin siendo la libertad no más que una ilusión; pero si al rechazar esta postura y la pensamos como carente de todo peso, carente de todo poder determinante, entonces deberíamos pensar que avanzamos hacia el futuro en una improvisación constante. Entre estos dos polos se enmarcan los modos más frecuentes de considerar la tradición. Por un lado, tenemos la concepción que hace de la tradición un depósito² de lo supuestamente originario y auténtico. Reservoirio de arquetipos eternos e inamovibles en donde está cifrado lo valioso sea esto la verdad, el ser, la belleza, lo justo, lo bueno, etc.; y, lo único que es dable esperar y aspirar bajo su régimen es la repetición sin fin. La tradición entendida como depósito de arquetipos inamovibles no logra integrar la variedad, cae en peligrosas arbitrariedades y hasta en intolerancias.

² A esta concepción de la tradición, Gaspar Risco Fernández (1991: 9) la llama "concepción bancaria", seguramente tomando el concepto de Paulo Freire.

Otra concepción es la que dice respetar la tradición pero considera que sobre ella está la necesidad de cambio; es la que está atravesada por los mitos del progreso y el desarrollo; lo nuevo por encima de todo. Cuando la sociedad piensa de este modo suele desprenderse de bienes tradicionales valiosos, materiales o espirituales, tangibles o intangibles para estar en la ola de un progreso que muchas veces, va a contrapelo de la identidad cultural. Aquí la tradición es algo del pasado, en absoluto determinante de lo actual a la que le corresponde sólo una conservación museológica.

Ambas concepciones se parecen en tanto la consideran como algo estático, puesta en el pasado, al que califican de sagrado, en el primer caso; y de inútil en el segundo. Ningunas de estas concepciones parecen propias de los dramaturgos del NOA que hemos ya visto y a los que analizaremos a continuación. Descubrimos, en cambio, una concepción de la tradición como algo valioso que se recibe y se dona en el movimiento temporal y generacional; es decir, no como algo estático e intocable sino como lo que se puede recrear. Para ello se selecciona, se piensa y se arma una cadena identitaria que posee solución de continuidad. Al respecto, dice Gadamer: "Uno tiene que dejar valer a la tradición en sus propias pretensiones y no en el sentido de un mero reconocimiento de la alteridad del pasado sino en el que ella tiene algo que decir" (1993:438).

Así, resulta estratégico localizar y describir las continuidades entre el pasado y el presente, para reconocer lo que se seleccionó y lo que se descartó como lineamientos culturales significativos de un posible futuro. Estas inclusiones, conexiones y exclusiones, constituyen la materialidad necesaria para explicar y comprender el desarrollo de las orientaciones estéticas contemporáneas; y también, permiten examinar qué esquemas o modelos de referencia operaron como discursos identitarios. Vale decir, en la selección deliberada de segmentos significativos del pasado para ratificar un presente y direccionar un posible futuro como mecanismos de una "reproducción en acción", también hallamos —en especial, en el marco de las artes en general y

del teatro en particular-, una función socioestética específica, la de convertir a los artefactos artísticos en sostén de discursos identitarios.

Según los estudios de Margarita Del Olmo Pintado, la identidad cultural es un fenómeno discursivo elaborado desde las condiciones de alteridad e historicidad. Su desarrollo deriva de un proceso cultural dinámico y en continua reelaboración, "... de un universo simbólico de referencia que sea capaz de resolver, integrar y dar sentido a las contradicciones que se generan en cada uno de los modelos de conducta que se emplean como referentes relativos de cada relación que se establece entre los miembros de una cultura" (Del Olmo Pintado, 1994: 88).

Tomamos a continuación casos o ejemplos de la tradición poética del realismo como poética abstracta, en su versión rioplatense, el denominado "realismo reflexivo" y su proyección estética hacia la región del NOA.

Definición y emergencia del realismo reflexivo en la obra de Oscar R. Quiroga

Oscar Quiroga nació en la provincia de Jujuy en 1935, pero desde muy joven se radicó en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Fue poeta, actor, director, dramaturgo y docente teatral. Sus creaciones dramáticas tuvieron dos importantes tendencias (Tossi, 2011:81): primero, el realismo psicológico y el épico. De este modo, su obra *Los días nuestros* de 1972 es el primer texto dramático regional asociado al realismo reflexivo rioplatense. Segundo, la estética grotesca con bases en la comedia popular, con textos como *El guiso caliente* (1979), *La casa querida* (1980) y *La fiesta* (1980), que constituyeron estrategias de resistencia en el marco de la última dictadura militar.

Fue director del grupo Nuestro Teatro por más de 30 años, con obras que obtuvieron, durante los años de afianzamiento del campo teatral local, importantes premios y reconocimientos de críticos y especialistas nacionales. Lamentablemente, él y otros miembros del men-

cionado grupo fueron –desde el año 1976– perseguidos y controlados por la denominada "Operación Claridad" (Diario *Clarín* 24/03/1996), vale decir, registrados en la lista negra que los genocidas conformaron para la "depuración" ideológica del país.

Por la productividad artística de sus creaciones y por su tarea docente, Quiroga fue uno de los artistas paradigmáticos para las siguientes generaciones de directores y dramaturgos del NOA. Con el regreso de la democracia, su perfil profesional se complementó con la gestión cultural y la docencia universitaria, en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, hasta su fallecimiento, el día 28 de agosto de 2002.

Junto con una obra de Quiroga tomaremos otra del autor Carlos M. Alsina, a quien ya comentamos en capítulos anteriores. Estas obras son: a) *El inquilino*, de Quiroga, estrenada en el tercer período descrito (1967-1975), en el contexto de radicalización política de los intelectuales comprometidos con el ideologema de "lo nacional y popular", propulsado por el tercer gobierno de Juan Domingo Perón luego de dieciocho años de proscripción; 2) *Limpieza*, de Carlos M. Alsina, puesta en escena durante la quinta fase histórica definida, en el marco del reinicio democrático y de los posicionamientos del teatro regional frente a lo siniestro de la última dictadura militar; 3) *Encallados buques callados*, de Mario Costello, montaje escénico del año 2001, realizado en pleno auge de la crisis de representación político-institucional que llevó a la caída de la presidencia de Fernando de la Rúa.

Asimismo, y como ya indicamos, las tres obras tienen "aires de familia", en sentido wittgensteniano, con la poética abstracta del realismo, en su versión rioplatense del "realismo reflexivo". Por consiguiente, nos proponemos estudiar sus proyecciones y desarrollos estéticos en la región NOA, reconociendo sus particularidades y modos de reproducción (replicación, innovación) convencidos de que las dramaturgias de los tres teatristas seleccionados muestran las bases estructurales de una "tradición selectiva", como trataremos de demostrar tomando sus opciones procedimentales y temáticas.

En la dramaturgia de Oscar Quiroga el realismo opera como un sostén estético-intelectual para gran parte de sus creaciones. Al capitalizar sus recorridos escénicos como actor y director por las distintas vertientes del “drama moderno”, logra aprehender las reglas de juego y los horizontes semánticos específicos de aquel universo poético; pero reescribiéndolo una y otra vez según sus particulares condiciones históricas de producción. Con esto, Quiroga se inscribe en las lógicas de la creación dramática dominantes en Argentina durante las décadas 1960 y 1970, en las que el teatro realista funciona como traductor de las problemáticas sociales, al hacer del escenario un espejo crítico de la vida cotidiana nacional. Algunos escritores representativos de esta tendencia dramática argentina son Roberto Cossa, Ricardo Monti, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik, Sergio De Cecco, entre otros.

Desde este punto de vista, los autores del período –más allá de sus notables diferencias poéticas– pueden definirse como militantes intelectuales, cuyo propósito central es trascender el costumbrismo y/o el realismo ingenuo precedente, al expresar de forma analítica la realidad circundante.

Entendemos por realismo, siguiendo aquí a Néstor Tirri (1973:14-17), quien tipifica a dicha poética según los cánones del teatro argentino de aquellos años como: a) un método de representación de la realidad con procedimientos de verosimilitud ilusionistas; b) una forma ejemplarizante de la realidad fundada en estrategias poéticas diversas (parábolas, metáforas, analogías, alegorías, etc.); c) un testimonio crítico-analítico de una realidad histórica, cultural o psicosocial basada en reglas de juego propias.

De este modo, podemos afirmar que la producción dramática de Oscar Quiroga tiene parecidos de familia con una forma específica del realismo, al que Osvaldo Pellettieri (1997:109) denomina “realismo reflexivo”; vale decir, una archipoética teatral emergente en el Río de la Plata que se desarrolla –convencionalmente– a partir del

estreno de *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac en Buenos Aires en el año 1961, con dirección escénica de Augusto Fernández.

Esta categoría teórica se concreta a partir de la poética realista de Arthur Miller y su fusión con el realismo tradicional o preexistente en nuestro país, esto es, el costumbrismo y el realismo de Florencio Sánchez, como así también la textualidad de Carlos Gorostiza, surgida a partir de 1949. Otro factor importante para la aparición del realismo reflexivo es la propuesta escénico-actoral de la poética stanislavskiano-strasbergiana emergente en el país. Pellettieri señala al respecto:

El realismo reflexivo es una variable del realismo psicologista moderno (...) Demuestra, en su funcionamiento, que para construir una imagen realista hay que optar por procedimientos diferentes de la realidad. Hay que recurrir a sus propias convenciones, sus propias leyes, artificios o recursos teatrales, que permitan construir mediatamente un “efecto de realidad” (...) Ya no hay fidelidad absoluta al objeto sino la concepción de que el dramaturgo crea el objeto (1997: 112-13).

Por esta razón, siguiendo los aportes teóricos de Pellettieri, podemos describir los procedimientos fundantes del “realismo reflexivo”:

- Posee una función inventiva, creativa –“heurística” dice el autor– permite la formulación de presuposiciones lógicas y semánticas comunes y compartidas entre el dramaturgo, el director y el espectador.
- El fundamento de valor de los textos responde a la premisa formulada por Arthur Miller sobre un teatro contemplativo de la causalidad social y de la responsabilidad individual.
- Muestra una clara disposición a probar una “tesis realista”, la que, generalmente, toma como objeto de crítica la clase media argentina.
- Desde una perspectiva semiótica, “[el] sujeto de la acción sale de su inacción con el fin de lograr concretar su identidad. La

sociedad, como destinador, lo acosa para que 'crezca', para que concrete cosas, pero al mismo tiempo, como oponente, le impide madurar" (Pellettieri, 1997:120). Esta perspectiva de sujeto desemboca en personajes antihéroes y mediocres; personajes en permanente crisis e inestabilidad.

- El "efecto de lo real" (Barthes, 2002:75) se logra por medio de la antítesis de caracteres, por ejemplo, se intensifican los rasgos patéticos o triviales de personajes y situaciones.
- La estructura del relato respeta el esquema de comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final.
- Los textos realistas reflexivos poseen un procedimiento estructurado, que –según Pellettieri– es el artificio realista más importante o regla obligatoria, se trata del "encuentro personal". Al respecto dice:

En la vida usual, tal como se la vive, reinan las inhibiciones... En lugar de encontrarnos con la gente durante todo el día, lo que necesitamos son recursos para mantenerla a distancia. Cortesía, etiqueta, buenas costumbres (...) El realismo tiene en cuenta estos recursos (los de mantener la vida a distancia) los que despliega ante los ojos del público y, además, para consumir la obra de arte, debe hacer que fracasen en su objetivo de disimular los sentimientos y de evitar los verdaderos encuentros. El realismo estriba en el hecho mismo de que estas ceremoniosas criaturas intenten rehuir los encuentros y no lo logren totalmente (Pellettieri, 1997:121).

Según el citado autor, la producción de sentido de esta forma poética gira en torno a dos ejes principales pero no únicos: la alienación y la frustración. Aquí el teatro se constituye como vehículo de conocimiento, con una limitada pretensión didáctica, pero sin descuidar el desarrollo y afianzamiento de una tesis (141). Para los realistas reflexivos, sus obras deben tomar un posicionamiento tajante a favor de la fusión del arte con la vida social, rechazando con esto

todo intento de "arte por el arte"; entonces, el "compromiso" es otra fuerza semántica interpretable que se vincula con la tradición del teatro independiente. Al respecto, Pellettieri afirma:

Tanto el realismo reflexivo sistemático, como sus variantes (el existencial, el hiperrealismo, el híbrido), mostraban un universo decadente, alienado, no redimible ni armonizable. Por supuesto que no llegaba al nihilismo y la desintegración ni al pesimismo modernos: lo impedía la ideología de izquierda de los autores, que no les permitía descreer de las posibilidades de conocimiento del hombre y de su optimismo (142).

En consecuencia, el realismo reflexivo deja entrever –desde una concepción historicista, señala Pellettieri–, el atravesamiento de los conflictos sociales de la época en la "estructura artística", al impugnar o cuestionar a un sector específico (la clase media argentina u otras fracciones sociales consecuentes) y su correlativa forma de vida o visión ideológica. De este modo, la propuesta estética de esta forma teatral radica en una confianza comunicativa del teatro y en su estímulo crítico.

***El inquilino* de Oscar R. Quiroga: la territorialidad como identidad política**

El 26 de junio de 1974 se estrenó en la ciudad de San Miguel de Tucumán, en la sala del grupo Nuestro Teatro, la obra *El inquilino* con autoría y dirección general de Oscar Quiroga. El elenco estuvo formado por Susana Romero, Fernando Arce, Rosa Rocha, Armando Cristóbal, Rosa Ávila y el propio Quiroga. La escenografía y el vestuario fueron responsabilidad de Silvia Fajre.

El texto dramático *El inquilino* (Quiroga, 2000) está estructurado en dos actos y cinco escenas, recuperando –a nivel de la ficción– el esquema representativo de las obras del realismo reflexivo: comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final.

De este modo, Quiroga muestra en el “comienzo” a Rolo y Fanny, un matrimonio de clase media que vive en un suntuoso departamento en la ciudad de Buenos Aires, hogar al que cuidan en detalle, incluso, hasta niveles obsesivos. Dos situaciones dramáticas funcionan como “enlaces” dentro de la primera y segunda escena; por un lado, la llegada de Cardozo, un compañero de empleo de Rolo con idéntica posición social; por el otro, la visita de López y Dorita, un matrimonio joven que operan como personajes íconos del obrero peronista.

Precisamente, el conflicto logra su “desarrollo” mediante el procedimiento del encuentro personal y la confrontación de caracteres antitéticos. La invitación que Rolo y Fanny realizan a dichos sujetos – a quienes poco conocen– tiene por único objeto vanagloriarse de su casa, aquel “palacete” por el que pagan una suma de dinero ínfima gracias a la Ley n° 13581, también conocida como “ley de alquileres”, promulgada por el gobierno peronista el 05 de octubre de 1949, beneficiando a miles de inquilinos por el bajo costo de locación y por el congelamiento de los precios. El cuadro actancial lo completa el personaje Irene, una joven empleada doméstica tucumana que vive en la Capital y que está al servicio del matrimonio anfitrión. Ella, al igual que López y Dorita, representa a los “trabajadores populares”, siendo contestataria de las ideas políticas del dueño de casa. El “desenlace” se produce paralelamente al derrocamiento del peronismo, quiebre institucional que el protagonista festeja al participar de la “Marcha de la Libertad”. La celebración por la caída del “tirano” dura poco. Se conocer la inhabilitación de la ley de alquileres –pues surge en febrero de 1956 la Ley n° 2186 que deroga a la ley n° 13581–, y pierde así lo que él entiende como un derecho adquirido, esto último, según su paradójico e inesperado giro hacia los ideales comunistas.

Además de las intertextualidades político-legislativas que la obra plantea, Quiroga toma como hipotexto el cuento “La ley de alquileres” de Enrique Wernicke, en el que precisamente se narran las peripecias antes descritas. Si bien los principales núcleos temáticos del relato de Wernicke se mantienen, el dramaturgo construye en su obra distintos

ejes argumentales, crea nuevos personajes y los tipifica con rasgos psicosociales –por ejemplo: alusiones culturales según la vivienda, el vestuario, la música, la forma de hablar–, altamente reconocidos por el espectador norteno de los años ‘70.

Estas caracterizaciones le permiten a Quiroga formalizar su tesis realista, un postulado que en el programa de mano del estreno –consultado en los archivos personales del autor–, se resume del siguiente modo: “Se trata de demostrar las incoherencias y las contradicciones de una clase social que, aunque numerosa, siempre estuvo a la expectativa de las luchas populares, acomodando sus intereses de manera egoísta e individualista”.

Esta preeminente función comunicativa del texto se evidencia en las tipologías de los diálogos. Siguiendo a García Barrientos (2003:59-60), podemos distinguir dos formas centrales de intercambio verbal: “caracterizadora” e “ideológica”. La primera, definida por su capacidad para proporcionar información y bosquejar los caracteres de los personajes, se expresa en situaciones tales como:

López: –Miren que es tener suerte, ¿eh?... ¿Y cómo es que pagan tan poco?

Cardozo: –Los favoreció la ley de alquileres...

López: –La del ‘49.

Rolo: –Justamente. La 13581.

López: –Después me van a decir que el gobierno no favorece a la gente.

Rolo: –Este asunto fue en el primer gobierno... Ahora las cosas son distintas.

López: –Es lo mismo...

Cardozo: –No creás, lopecito... Mirá que yo no me meto en cuestiones política... ¡Pero me parece que se viene un baile!

Rolo: –¿No te acordás de Junio?... Y ahora mismo, ¿no estamos en Estado de sitio? (Quiroga, 2000: 66-7).

En los citados diálogos el autor circunscribe la acción de los sujetos a un tiempo cronológico preciso, por ejemplo, se alude de forma metonímica al bombardeo de la Plaza de Mayo, el 16 de Junio de 1955. Además, comunica al lector/espectador las condiciones dadas en las que los personajes están inmersos desde un punto de vista social. Dice: “estamos en Estado de sitio”. En suma, encontramos la adhesión del protagonista a un posicionamiento político emergente en algunos sectores de la clase media durante los años de proscripción del Partido Justicialista; nos referimos a la compleja evaluación del peronismo distinguiendo entre el primer gobierno y el segundo de manera reduccionista; vale decir, entre la etapa de las conquistas sociales y su posterior tendencia hacia la demagogia, el populismo y el dominio de las masas (Sarlo, 2007: 27). Entonces, Quiroga parte de este revisionismo histórico para dar fundamentos de valor a su obra y polemizar sobre sus bases ideológicas.

En efecto, como ya dijimos, la función “caracterizadora” del diálogo se relaciona en *El inquilino* con otra forma de intercambio verbal modélica, denominada por García Barrientos como “ideológica”. Este tipo de diálogo tiene fines didácticos, pues busca reflexionar sobre ideas, mensajes o lecciones específicas (García Barrientos, 2003: 60). Por ejemplo, en la transición hacia su desmoronamiento, Rolo dice: “(...) Hay que limpiar el país de tanto *negro* que anda por ahí, viejo... Más de uno me la va a pagar...” (Quiroga, 2000: 73). De este modo, el protagonista le propone al lector/espectador un eje temático de discusión: la intolerancia reaccionaria, esto es, una de las aristas del revisionismo histórico antes mencionado.

En consecuencia, la estructura ficcional del relato exige al lector/espectador una serie de “presupuestos” singulares, de tipo histórico-político, para poder acceder a la experiencia estética. Entendemos por presupuestos teatrales a “(...) todas las informaciones que, sin ser abiertamente planteadas (sin constituir el verdadero objeto del mensaje a transmitir), se dejan llevar, sin embargo, automáticamente por la formulación del enunciado en el cual se encuentran intrínseca-

mente inscriptas, cualquiera que fuese la especificidad del cuadro enunciativo (Ubersfeld, 2004:75)”. Los presupuestos en la ficción teatral implican reconocer dos elementos primordiales: las condiciones de enunciación y las relaciones de fuerza entre los actantes.

Entonces, en *El inquilino*, la asimilación de estos presupuestos –observados en ideas sobreentendidas, frases implícitas, referencias elípticas, entre otros–, develan la historización del relato, su marcado anclaje cronológico, pues, la puesta en escena se realiza en el contexto del tercer gobierno de Perón. Así, la resignificación de los presupuestos se logra por esta específica condición de enunciación y por la tendencia a la formación de un espectador modelo; es decir, portador de una enciclopedia operativa a los fines reflexivos del texto.

En correlación con lo anterior, podemos indicar que el cuadro actancial propuesto por Quiroga está basado en personajes connotativos. Cada uno de ellos hace referencia a una de las fracciones sociales confrontadas. Por un lado, encontramos las conductas acomodaticias e individualistas de Rolo, Fanny y Cardozo; por el otro, las posiciones y reacciones colectivistas y populares de López, Dorita e Irene quienes –mediante el procedimiento de encuentro personal–, desencadenan el conflicto de ideas. A partir de esta división surgen las relaciones de fuerza que caracterizan, según Ubersfeld, a los presupuestos de la ficción antes indicados.

En efecto, el encuentro personal conlleva al conflicto acentuando los caracteres antitéticos de los personajes, principalmente, por las distancias comunicativas y de clase social que existe entre ellos. El matrimonio protagónico (Rolo y Fanny) se define por lo que Pellettieri denomina “intensificación patética” (2003:468), perfil que se observa en la situación final del primer acto, cuando ellos alcanzan su objeto de deseo, esto es: el rostro de estupor de sus convidados ante el precio del alquiler. Entonces, lo patético esboza la condición de antihéroes, mediocres, inmersos en un solipsismo que los aísla; sin embargo, el juego hipócrita que realizan con sus huéspedes les provoca un placer “erótico”, según la descripción que el autor plasma en didascalias y

que podría haber funcionado como un fundamento actoral en la puesta en escena.

Por lo tanto, los personajes mediocres (Rolo, Fanny y Cardozo) tienen una percepción limitada de la realidad, mostrándose desajustados en sus responsabilidades individuales y causalidades sociales. La peripecia del esposo, entendida como desintegración del estado de armonía y caída en la desdicha, se concreta no sólo con la pérdida del departamento –ruptura del falaz sentido de “propiedad privada”, sino además, por la violencia ejercida sobre la esposa a quien acusa de ignorante por no comprender que, según su propio sentido de lo real, él ha sido víctima de la “venganza de los oligarcas”, esto último, sin conciencia de sí mismo ni autocritica alguna. Así, el periplo de este antihéroe llega hasta la autodestrucción, expresada en la escena final, cuando queda solo, abandonado por Fanny y Cardozo.

Estas relaciones de fuerzas se complementan con la incorporación de un sujeto activo, con visión crítica, propulsor de una conciencia de clase popular que, a pesar de su marginalidad, funciona como un “intruso benefactor” (Pellettieri, 2003: 467) en ese universo alienado. Nos referimos a Irene, la empleada doméstica tucumana que con su desobediencia creativa cuestiona o jaquea al patetismo instaurado. Ella, a lo largo de la obra, o incluso antes de la presentación del personaje –pues aparece recién en el segundo acto–, desarrolla una específica línea de acción: perturbar el supuesto orden del territorio-casa con pequeños o insinuantes actos cotidianos, como esconder las cartas de juego para que Rolo no pueda cumplir su rito obsesivo, hacer desaparecer los tornillos de las ventanas distorsionando la imagen del hogar perfecto y otros más. Entonces, tal como dijimos, esta desobediencia creativa le permite al personaje elaborar un espacio de resistencia; además, genera en Rolo la permanente sensación de que en “su” casa hay un otro-extraño que lo ataca sin dejar huellas, subrayando su vulnerabilidad.

Sin embargo, Irene no escapa a la frustración en la que todos los personajes están inscriptos. El miedo por el nuevo contexto socio-

político que surge con la caída del peronismo, así como la falta de un sentimiento de pertenencia –traducible en términos de identidad cultural– invaden su percepción del mundo. Esta concepción se refleja en la “mirada final” de la obra, cuando mediante una carta desmascara su juego de rebeldía ante el abatido Rolo, dice:

Ahí le dejo sus cosas, chucherías que le fui escondiendo para que tuviera algo con que renegar. Yo quería enseñarle que todas las cosas tienen un valor, por más chiquitas que sean, y que uno recién se da cuenta cuando las perdemos. Pero usted, no se da cuenta de eso ni de nada. Me da bronca la gente de su clase, porque son egoístas. A usted le gustaría que todo el país sea un departamento y usted el inquilino, el gran inquilino. Pero, ese departamento tiene muchos dueños. Hasta yo soy un poco dueña también. Hay que correr a varios inquilinos que no sirven. Y ya al último le digo: no sé qué va a pasar con usted, ni con el departamento; pero si lo echan, ¡que reviente! (*Se van apagando las luces*)... (Quiroga, 2000, 79).

De este modo, la obra construye una alegoría sobre la idea de “propiedad territorial”, al interrogar sobre sus condiciones y modos de pertenencia³. En este componente temático se condensan algunas de las pujas identitarias que peronismo despertó durante aquellos años; datos que también podemos inferir del análisis de las dimensiones témporo-espaciales del relato.

En efecto, en la obra *El inquilino* el espacio es tematizado, pues, la unidad de sentido “casa-territorio” y sus modos de apropiación constituyen una parte central de los fundamentos de valor del texto. Entonces, aquel “departamento”, el que funciona como destinador

³ La “propiedad territorial” en tanto núcleo semántico para un estudio temático, puede comprenderse como una invariable poética en la dramaturgia de Oscar Quiroga, por ejemplo, en su obra *La casa querida* de 1980, propone una metáfora sobre cómo construir colectivamente la “Casa-Nación”.

de los sujetos actuantes, puede comprenderse –siguiendo el diálogo final de Irene– como un símbolo de un país en litigio, fragmentado, en un proceso de “reconstrucción” –según el slogan político de la época, que también alude a un sentido de territorialidad–, en el cual sus “inquilinos” confrontan por el feudo⁴.

En lo que respecta al “tiempo diegético”, vale decir, el tiempo argumental en el que se contempla la totalidad de los contenidos (García Barrientos, 2003: 82), las didascalias consolidan aún más el anclaje historiográfico que la obra desarrolla, puesto que las escenas n° 1 y n° 2 transcurren –tal como lo indica la cita anterior– durante la primera semana del mes de septiembre de 1955; la escena n° 3 se plantea en la noche del 16 de septiembre del mismo año, o sea, en el contexto del derrocamiento de Perón por la Revolución Libertadora; por último, las escenas n° 4 y n° 5 suceden aproximadamente en marzo de 1956, luego de la derogación de la ley de alquileres.

Si bien el tiempo diegético no es sincrónico al “tiempo escénico” (García Barrientos, 2003: 83) por los resúmenes y elipsis observados en el segundo acto, o por las convenciones de épocas que distancian al espectador, sí podemos establecer un intenso grado de resignificación entre el tiempo ficcionalizado –como ya dijimos, septiembre de 1955– y el tiempo de la recepción, esto es: junio-julio de 1974. Recordemos que la obra se estrena el día 26 de junio, lo que implica que la puesta en escena es contemporánea al fallecimiento de Perón, el 01 de julio del año indicado. Así, estas particulares circunstancias de enunciación atraviesan y condicionan a todas las unidades de sen-

⁴ Por las sistemáticas referencias histórico-políticas del relato y por sus circunstancias de enunciación, podemos ensayar –sin pretensiones reduccionistas– otras líneas interpretativas, con mayor sentido alegórico, por ejemplo: pensamos en los sucesos del 20 de junio de 1973, es decir, la Masacre de Ezeiza. El estreno de *El inquilino* se realizó a un año de este hecho paradigmático para el movimiento peronista; recordemos, allí las distintas fracciones de izquierda (Montoneros y otras vertientes de la JP) se enfrentaron con los sectores de la derecha sindical por la “territorialidad” del palco central del acto, o lo que en términos de Quiroga podría entenderse como una lucha de “inquilinos” que quieren llegar a ser dueños.

tido que describimos hasta aquí; quizás, hipotéticamente, construyen un primer puente semántico entre “territorialidad proscrita”, “identidad nacional” y “muerte del líder”.

En consecuencia, la dramaturgia de Oscar Quiroga en este período puede leerse como la emergencia del realismo reflexivo en la región NOA, evidenciada en los procedimientos y en los núcleos temáticos citados, en los que se observa una apropiación directa o –según Williams– “replicación” del modelo canónico rioplatense⁵, conformando las bases para una tradición del “mundo racionalizado” por sus tesis sobre lo real circundante.

Limpieza de Carlos Alsina: **la reproductividad del realismo reflexivo en la posdictadura**

Limpieza de Carlos Alsina fue escrita en el año 1984 y logró estrenarse en 1985, en el marco del denominado “Teatro Libre Tucumano”, un ciclo de producciones escénicas locales realizado con el fin de apoyar el reinicio de la democracia y dar testimonio sobre el horror de los años anteriores.

El elenco estuvo formado por los actores Pablo Soria, Nelson González, Maga Mender, Adolfo Flores, Jorge Salvatierra, Carlos Ávila, Sergio Talpalar, Marisa Gómez López, Héctor González y Julio Navarro. La asistencia corporal fue tarea de Marta Acosta y la dirección general del espectáculo fue del propio Alsina. Además, la obra participó de las temporadas teatrales de los años 1986 y 1987, en las que se incorporaron los actores Liliana Sánchez y Federico Silva; como así también, fue seleccionada para ser puesta en el II Festival Nacional de Teatro, realizado en la ciudad de Córdoba en 1987.

⁵ Aunque en este caso se observa una apropiación directa o “replicación” del modelo rioplatense, resultante del aprendizaje y experimentación de dicho modelo, en textos y producciones posteriores, Quiroga resemantiza y refuncionaliza este modo de reproducción estética con innovaciones estilísticas propias, principalmente, a través de las tradiciones del sainete y del grotesco.

Para la construcción de su obra *Limpieza* de 1984, en la que se relata el abandono de un grupo de mendigos tucumanos, en una zona desértica de la provincia de Catamarca, Alsina compila datos y documentos periodísticos durante más de ocho años y, a partir de este trabajo de archivo, metaforiza escénicamente aquel despreciable suceso histórico.

Puesto que más allá de la ficción, el gobernador de facto Antonio Domingo Bussi abandona (tira cual deshecho) en la vecina provincia a mendigos, lisiados y enfermos mentales, alguno de ellos muy conocidos que, desde mucho tiempo atrás deambulaban por la ciudad de San Miguel de Tucumán, con el objeto de “limpiar o embellecer” la ciudad. Alsina explica así el surgimiento de la obra:

En 1976 o 1977, no recuerdo bien, leí en el diario *La Gaceta* –cómplice de la dictadura militar porque lo había publicado con un eufemismo muy evidente– la queja del gobernador de Catamarca por la presencia de mendigos tucumanos en su provincia. Comenzamos con algunos amigos a averiguar dónde estaban aquellos “personajes”, mendigos, dementes que nosotros conocíamos, que veíamos todos los días; entonces, nos dimos cuenta de que habían desaparecido de escena por unos días. Luego, se empieza a conocer lo que había pasado, por supuesto que no oficialmente. Recordemos que eran los años en que se tapiaban las villas miserias, se las pintaban, y eso, claro que era notorio, a eso lo veíamos y nos dolía. Así, empecé a investigar sobre el caso, recuerdo –y todavía lo debo tener guardado– un recorte del diario *La Unión* de Catamarca, más precisamente, del corresponsal de ese diario en la localidad de La Merced, allí se relata todo lo que había pasado. Acopio ese material, y comienzo a escribirlo “dentro mío”, vale decir, sin concretar una sola línea, sólo lo comentaba con algunos amigos, pero nada más. El texto recién se termina en 1984. En ese momento, uno tenía dos opciones: reproducía históricamente lo que había pasado, o trataba de metaforizarlo. Ese año es el año del destape de toda la

masacre ocurrida en la dictadura, por ello, me pareció más interesante convertir la anécdota de la “limpieza” en una metáfora sobre las desapariciones (Tossi, 2004:34).

En efecto, por su anclaje en hechos históricos, por su voluntad comunicativa y por los principios de verosimilitud planteados en la composición de los personajes, *Limpieza* se inscribe en las lógicas del realismo reflexivo, aunque asociado a la variante del llamado “realismo reflexivo híbrido” (Pelletieri, 1997: 114-15), forma teatral desarrollada durante los años '70 a la que nos referimos antes. Puntualmente, en el caso de *Limpieza*, podemos observar algunos recursos de estilización épica y/o grotesca, tal como lo comentaremos a continuación.

La obra recrea la exclusión y el abandono de Manix, Pacheco, La Muda, Satélite, Julito, Rueditas, Alemana, Plaza, Perón y Vera, los diez mendigos y dementes que son arrojados desde un helicóptero a un monte desolado. Siguiendo la estructura argumental de los textos realistas reflexivos, la acción avanza organizada en un solo acto, aunque con algunos cortes o rupturas elípticas y, a su vez, responde al modelo de comienzo, enlace, desarrollo y desenlace. Sin embargo, no hallamos el recurso de la “mirada final” como un artificio para la ratificación pedagógica de la tesis.

Las dos primeras situaciones, entendida por nosotros como “comienzo” y “enlace” hacia el desarrollo, contemplan el desconcierto de los personajes ante la desidia y su posterior toma de decisión: caminan sin rumbo hacia un lugar incierto con el propósito de salvarse. En el “desarrollo” de esta acción central, los personajes ensayan diversas salidas y/o respuestas ante lo siniestro de la experiencia, hasta su “desenlace”, en el que con la muerte de casi todos se alcanza un cierre de categórico sentido. Sólo sobreviven Plaza y La Muda, el primero por ser de buena familia y por no comprender lo sucedido, la segunda porque “sirve para distraer a los muchachos” (Alsina, 1998: 106).

Asimismo, en estas acciones dramáticas y respuestas alternativas se manifiestan las reglas poéticas del realismo reflexivo híbrido,

recursos y estrategias que nos permiten afirmar la “reproductividad en acción” (Williams, 1997:72) o el fluir de la tradición poética del NOA que significa retomar y recrear lo recibido y, en este caso, reapareciendo con particular elaboración durante la quinta fase historiográfica delimitada, a saber:

- a) Los caracteres antitéticos de los sujetos ante la crisis. El énfasis de los rasgos patéticos o triviales de los personajes funcionan como aporías frente al horror de lo vivenciado. Así, paradójicamente, los locos buscan un argumento racional, se cuestionan: “¿qué habremos hecho?”. Los *gestus* grotescos emergen ante dicho interrogante: por un lado, el culpable podría ser Julito porque “le ha tocao el culo a una estudiante” (Alsina, 1998: 25), o Vera que se animó a pedirle dinero al gobernador, o La Alemana que se dedica a criar perros como si fueran sus hijos o, quizás, también por los juegos exhibicionistas de Ruedita, a quien se lo acusa diciendo: “... cuando tenís ganas de mear te lo sacás en el mercao y le decís a las viejas: Vea que banana que tengo señora” (25); por otro lado, el interrogante citado reproduce un conocido ideograma de la etapa dictatorial, aludimos a la respuesta acomodaticia que ciertos sectores sociales reaccionarios promovieron ante la muerte y la desaparición de personas: “algo habrán hecho”.
- b) La función inventiva o creativa: otro de los procedimientos ficcionales del realismo reflexivo es la capacidad heurística que tiene el dramaturgo para crear presuposiciones lógicas y semánticas que dan cuenta de un universo común compartido entre lo artístico y el mundo circundante. En este caso, podemos citar como ejemplo la función actancial del helicóptero a lo largo del relato, el cual, genera una ilusión de contigüidad entre lo real y la escena (Dubatti, 2009:38), pues, durante la dictadura militar, en el territorio tucumano, la presencia activa, permanente y sistemática de los helicópteros operaron como símbolos del

terrorismo de Estado autodenominado “proceso antisubversivo”, naturalizándose y arraigándose en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad y el campo. Con esto, Alsina construye –desde la lógica del realismo– un específico código comunicacional entre los lectores/espectadores norteros.

- c) La intensificación del encuentro personal: tal como señalamos, según Pellettieri, una de las reglas obligatorias del realismo reflexivo es el “encuentro personal”. Desde esta perspectiva, la obra cumple con este recurso ficcional y estético, dado que el desarrollo del conflicto sólo es posible mediante los cruces, reciprocidades y diversos posicionamientos asumidos por los personajes en plena interacción, los que funcionan como bases metafóricas para una determinada evaluación del mundo. De este modo, la acción dramática transita por diversos planos: la solidaridad, el crimen y el sacrificio, la sexualidad como contrapunto del dolor, la resignación fundada en un cariz religioso, entre otros. Así, Pacheco, por ejemplo, funciona como “personaje embrague”, otro recurso operativo del realismo reflexivo, que abona nuestra tesis.
- d) El valor de lo empírico: al igual que otras formas poéticas del realismo, *Limpieza* asume una específica predicación sobre el mundo circundante, en este caso, reflexionando respecto de las relaciones de poder y sus modos de reproducir las lógicas del terrorismo de Estado. Entonces, los diversos vínculos entre los personajes develan la tradición dictatorial arraigada en los cuerpos mediante reconocibles *habitus*, entendiendo por tales, a los esquemas de acción y de percepción que los cuerpos han interiorizado (Bourdieu, 1988:135), un proceso de reproducción cultural en el que lo institucional se hace carne. Por ejemplo, el personaje Pacheco, desde su condición marginal y simétrica respecto de las otras víctimas –a través de la violencia–, asume una posición de fuerza superior y dominio sobre los demás, incluso, hasta el límite de asesinar a Rueditas para exponer su condición

de autoridad. En este recurso metafórico radica la tesis realista de la obra, al explicar y comprender las redes generales del terrorismo de Estado en general, y de la desaparición de personas en particular, como mecanismos de complicidad deliberados, en los que se reproducen los vínculos dictador/víctima en múltiples esferas y niveles. De este modo, similar a la dialéctica del amo y el esclavo hegeliana, el poder deviene en una síntesis: los personajes de la obra, aunque identificados socialmente entre sí, llegan a matarse unos a otros; o también, a autocondenarse frente a los represores por la imposibilidad de romper ese *habitus* de clase social dominante. Por consiguiente, ante el desenlace trágico y la reflexión sobre lo real, el lector/espectador puede preguntarse: ¿cómo destruir estos esquemas de comportamientos hegemónicos que son conservados como identidades culturales?⁶

- e) La estilización de una “muerte bella” como recurso de extrañamiento: entre los diversos procedimientos que *Limpieza* propone, se destacan aquellos que nos permiten vincular esta obra también con la variante híbrida del realismo reflexivo, siempre con aspectos innovadores. Por ejemplo, ante la progresiva muerte de los personajes, ya sea por las ráfagas de ametralladoras que caen desde los helicópteros o por la propia violencia ejercida entre los mendigos, el autor/director (en distintas puestas) plantea una estilización de las escenas de muerte, con recursos épicos que hacen de lo familiar algo extraño y, desde ahí, nos acercamos a

⁶ Esta formulación ideológica, en el que se plantea la impugnación a un *habitus* de clase social que permite la continuidad de fundamentos sociopolíticos autoritarios, operó de manera activa en la cultura tucumana durante mucho tiempo, incluso hasta los años '90, cuando el genocida y dictador Domingo Antonio Bussi llegó a ser nuevamente gobernador de la provincia, pero elegido democráticamente. En ese contexto, la dramaturgia de Alsina funcionó como una estratégica acción de resistencia estética y política ante la insoportable reproductividad de este esquema de pensamiento, con obras tales como *La guerra de la basura* de 1999.

la lógica del distanciamiento brechtiano. Nos referimos a la utilización de música de ópera interpretada por niños, acompañada por el despliegue corporal de los actores según el formato de la “cámara lenta” en un espacio vacío, con iluminación de claros-curos y, en suma, con las voces en off de los represores que funcionan como contrapuntos actanciales.

- f) Refuncionalización del “mundo al revés” del realismo grotesco bajtiniano: otro de los artificios de hibridez que la obra muestra en su desarrollo argumental es la lógica del mundo dado vuelta, tal como Bajtin (1994:16) lo define para el universo del carnaval y de las “Fiestas de los Locos”, esto es: la inversión de una lógica original o la reafirmación de una contradicción por medio de una parodia, una degradación u otro recurso que dé cuenta de lo real subvertido⁷. Desde esta visión teórica, *Limpieza* apela a este procedimiento de la cultura popular, al recrear diferentes situaciones en las que los “locos” protagonistas juegan a asumir posiciones de poder, aunque insistimos en su refuncionalización, pues sólo lo hallamos como instancia lúdica ante lo horroroso, por ejemplo: qué acciones harían cada uno de ellos si fueran presidente de la Nación, obispo, director de un hospital psiquiátrico, comandante en jefe del ejército o, incluso, si crearan el partido político de los “minorados” o que el “loco Perón” llegara a ser el verdadero Perón. Así, lo real ominoso se subvierte y genera un imaginario espacio de resistencia.

Desde este universo estético, el texto de *Limpieza* despliega una serie de proposiciones tematológicas que, en función de nuestros

⁷ Un referente histórico de este recurso estético es, como dijimos, la “Fiesta de los Locos” que se realizaba en las comunidades medievales, en la cual, hasta su prohibición en 1450, se designaba paródicamente como obispo a un “sot”, personaje jovial, demente, misterioso y representante del sinsentido en aquel contexto.

objetivos, permiten comprender la resignificación de esta tradición selectiva, pues poseen aires de familia con las elaboradas por Quiroga en *El inquilino* de 1974, en el marco de las reivindicaciones peronistas luego de la proscripción. Puntualmente, nos referimos a la metáfora de la territorialidad impugnada como base de un discurso identitario.

En esta obra de Alsina, la refutación de los espacios legitimados por el poder y la cultura dominante se expone a través del juego de transformar los ámbitos públicos de S. M. de Tucumán, en especial aquellos que forman parte del capital simbólico de la ciudad y gozan de notorio reconocimiento por parte del lector/espectador norteno, citamos:

Perón: ¡¡Muchachos, muchachos!!, el día que yo sea Presidente vamo a hacé una cancha de fulbo en la Plaza Independencia... un arco va a dar espaldas al Bar Colón y el otro a la Catedral. Ahí van a estar los vestuarios, adonde atienden los curas, en esos kioskitos de madera...

Julito: ¡Pará! ¿Y la Casa de Gobierno?

Perón: ¡Ahí va a ser la tribuna oficial con un palco pa' mí, qué mierda! ¿Han visto los naranjales que hay? Bueno, esos van a ser pa' que se trepen los negros.

Manix: ¿Y qué va a hacé con la Estatua de la Libertá?

Perón: La vuá sacá pa' la mierda, si no sirve esa. La podimo llevá a la Terminal de Onibus pa' que sirva panchuques (Alsina, 1998: 44-45).

Por otro lado, la expulsión de los excluidos de un lugar común y compartido; la "limpieza" del espacio dominado al desechar a los "sujetos-basura" por entorpecer el "orden" del dictador; la repugnancia corporal del otro-degradado que los proyecta como Filoctetes tucumanos, en tanto parodia ominosa de los *pharmakos* antiguos, nos permite bosquejar una construcción semántica específica: la de los cuerpos abyectos, también comprendidos como territorialidades sociales impugnadas. Así, la obra construye diversos niveles de semio-

sis respecto de la desaparición forzada de personas durante la dictadura militar; pero objetivada en la premisa que define a aquellos cuerpos como parte de una Nación mutilada, de un territorio violentado e invadido del que sólo nos queda un grito seco y desgarrador, como el grito del personaje La Muda al final de la obra.

Encallados buques callados de Mario Costello: realismo reflexivo y crisis representacional

Mario Costello nació en Tucumán en 1970. Es actor, escritor, director y docente de teatro. Egresado del Taller de Teatro de la Provincia de Tucumán e Intérprete Dramático, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán; estudió, además, con importantes maestros de la escena Nacional como Oscar Quiroga, José Sanchos Sinisterra, Nestor Sabatini, Jorge Dubatti y Osvaldo Pellettieri.

Ha formado parte de distintos elencos independientes; actualmente, dirige el grupo El Intersticio. Ha escrito varias obras teatrales entre las que destacamos: *La guerra muda*; *Lázaros*; *Borges Mead*; *Encallados buques callados*; *Tejiendo cenizas*; *Guillo, el cantante*; *El escolta*; *POP (pulsativo olor primordial)*. Algunas de sus obras han sido publicadas en ediciones del Instituto Nacional del Teatro y de ARGENTORES⁸.

Por sus creaciones dramáticas ha recibido los premios "Iris Marga" 1999 y "Premio Selección Club de Autores", 2000; "Premio ARTEA 2005" como mejor Director. En el 2003 ganó una Beca del Fondo Nacional de las Artes bajo la dirección de Mauricio Kartun.

En el 2011, 2012 y 2013 hizo la coordinación y dirección general del espectáculo "Colectivo Íntimo", nuevos autores tucumanos, El árbol de Galeano, Tucumán.

⁸ Denominación que refiere a la "Sociedad General de Autores de la Argentina".

La territorialidad/nación violentada

Encallados buques callados fue estrenada en el mes de diciembre de 2001, en el Ciclo de Teatro Semimontado del Teatro Cervantes de Buenos Aires, con un elenco tucumano, formado por Pedro Sánchez, Daniela Villalba y Mauricio Tossi, bajo la dirección general de Patricia García y la asistencia de dirección de Juan Ignacio Sandoval. Posteriormente, en la temporada teatral del año 2003, en S. M. de Tucumán, se reestrenó como una co-producción del Teatro Alberdi de la Universidad Nacional de Tucumán.

Esta obra de Mario Costello tiene “aires de familia” con la tradición del realismo reflexivo por dos aspectos morfotemáticos específicos, a saber: primero, por la puesta en acción de los principales procedimientos de la poética indicada; segundo, por la persistencia del eje semántico territorialidad/cuerpo/identidad como base metafórica para la evaluación y reflexión crítica de lo real.

En efecto, *Encallados buques callados* es un texto teatral breve, estructurado en cinco secuencias dramáticas con relativa autonomía entre sí, cada uno con títulos que dan cuenta de la organización ficcional elegida. Esto último, asociado a los recursos brechtianos de “literarización” (Benjamín, 1999). Así, cada núcleo resignifica el esquema del relato definido por Pellettieri para el realismo reflexivo, aunque intertextualizado con componentes estéticos de la escena contemporánea.

En el “comienzo” o primera secuencia, titulada “¡Estamos en problemas, Houston!”, un joven angustiado y desorientado duerme en un lugar público e invade el “territorio” de un viejo mendigo. En el “enlace” o segunda secuencia, titulada “Pasando la noche”, el Viejo intenta convencer al muchacho para que abandone aquel lugar, el cual, mediante atribuciones alegóricas, es representado como la totalidad de la geografía argentina, dice:

Viejo: Váyase. . .

Joven: Éste es mi lugar también.

Viejo: Creo que ya le dije cuál es mi territorio. ¿Se lo repito? Desde allá, ¿ve?, eso que parece una bota... hasta allá, eso que parece un glaciar. Soy el dueño. Si yo le permito quedarse, será mi invitado. Y como invitado, deberá entender que hay normas que tendrá que respetar para no pasar como un impertinente (Costello, 2003:109-10).

En el desarrollo o tercera secuencia, titulada “Algo revolotea en el viento”, el conflicto avanza a través del procedimiento del encuentro personal y se introduce un nuevo personaje en el relato: Patricia, una mujer seductora, asociada a la imagen del viento y que seduce de manera fantasmal al joven para que éste no logre marcharse. En el desenlace o cuarta secuencia, titulada “Ojos que no ven, un oído está sangrando...”, la acción tiende a la fragmentación: el joven construye una balsa para huir; sonidos de barcos estancados componen un tiempo simultáneo, latente y activo, que contribuyen a la impotencia como conflictividad: “No haga caso, joven. Son fantasmas, nuestros. Los buques están encallados, callados. Secos. Hace tanto que vinieron... pero se fueron a pique” (Costello, 2003:114); en suma, aparece una turba de sujetos desahuciados que gritan y protestan en un espacio extraescénico, hasta el momento final, en que Patricia es violada y ultrajada por aquella muchedumbre que quiere poseerla:

Voz 1: Te chupo toda.

Voz 2: Yo entro por aquí.

Voz 1: Yo por acá.

Voz 2: Yo acabo acá.

Voz 1: Hasta que el cuerpo aguante (Costello, 2003:115).

Por último, la secuencia denominada “Tres finales para el mismo adiós”, opera como una refuncionalización de la mirada final propia del modelo, al exponer tres cierres dramáticos alternativos y paralelos ante la inminente decisión del joven de abandonar su tierra; sin em-

bargo, en los tres momentos se ratifica la misma predicación pesimista sobre lo real: "El engaño perfecto. ¡Viva algo que no existe! ¡Viva la patria! En esta esquina de la impotencia, nos han suspendido el beneficio de la fe. Hasta nuevo aviso. Como en los sueños. Como en los sueños..." (Costello, 2003:115).

Estas características estructurales de la ficción se afianzan en otros procedimientos del realismo reflexivo, puntualmente, en las dimensiones espaciales y en la composición de los personajes.

En efecto, según el estudio de los planos patentes, latentes y ausentes del espacio (García Barrientos, 2003:128-135), *Encallados buques callados* retoma –a través de los recursos argumentales ya expuestos– la impugnación territorial como discurso identitario. El espacio diegético propuesto por autor es descrito como "un lugar de tránsito" (Costello, 2003:107), indefinido y a su vez simultáneo, ya que podría ser un puerto o un aeropuerto, una estación de trenes o de colectivos, o como dice el propio dramaturgo, una "mezcla de todos" estos ámbitos.

Al igual que en *Limpieza* de Alsina, este texto presenta una serie definida de espacios sonoros latentes, que operan como condicionantes de la acción dramática y modifican las relaciones de los personajes entre sí. En el caso de *Encallados...* estos recursos se observan en los sonidos de los buques estancados o en la musicalidad de un viento que erotiza, o incluso, en los gritos desaforados de turbas anónimas que actúan como una fuerza actancial determinante en el desenlace.

En el montaje escénico del año 2003, bajo la dirección de Patricia García, la escenografía de Juan Carlos Malcún y la iluminación de Juan Ignacio Sandoval, el espacio escénico fue definido a partir de tres componentes formales: a) el suelo de todo el ámbito escenográfico patente estaba formado por pequeñas piedras blancas, resbaladizas e inseguras que generaban una sensación de inestabilidad en los cuerpos y de movilidad permanente del espacio por la iluminación refractada; b) un banco "de espera", convencional, que contribuía con las posibles

operaciones metonímicas, en tanto podía ser leído como parte de múltiples todos; c) dispositivos de iluminación deformantes y ambiguos, ubicados en el foro de la escena, que fortalecían las dimensiones subjetivas y latentes de aquella espacialidad. Por consiguiente, tanto en los planos diegético como escénico, hallamos procedimientos estéticos que consolidan los tópicos de una territorialidad impugnada, sobre la cual el discurso ideológico de la obra se sostiene.

El otro aspecto morfotemático relevante es la composición de los personajes. El Joven, El Viejo y Patricia asumen roles antitéticos y se muestran como sujetos que –tal como lo indica Pellettieri–, buscan salir de la inacción para hallar su identidad, aunque la sociedad –en calidad de opositor actancial– se lo impide. Por ende, los tres personajes son construcciones semánticas al servicio de la tesis realista. En este sentido, se destaca el personaje Patricia, una alegoría de la "patria" o "nación" vejada; un eje tematológico de reconocida tradición poética en la escena rioplatense durante las décadas de 1960/70 (Proaño-Gómez, 2002: 139), al identificar a la "patria" con una entidad política femenina, pasiva e inmadura y que, por ser tal, requiere de un padre espiritual o de un macho/líder/activo que la domine y controle –generalmente representado en la figura del dictador/regente–. Así, esta representación del cuerpo/nación es definida en la obra de Costello como una potente fuerza de seducción, en la que finalmente Tánatos vence a Eros, siendo el exilio la única alternativa de pervivencia o continuidad. Desde esta perspectiva, es pertinente aclarar una importante distinción con los textos del realismo reflexivo canónico: el texto que estudiamos asume un cariz nihilista, propio de su contexto de producción y enunciación; un posicionamiento que los dramaturgos rioplatenses, o el propio Oscar Quiroga, en su replicación del modelo, no hubiesen adoptado, pues, como dice Pellettieri (1997:142), la adhesión a los tópicos del pensamiento de izquierda o progresista-revolucionario de los años '60 y '70 se los impedía. En cambio, Costello, inscripto en las variables sociales de la crisis político-

representacional del año 2001⁹ en Argentina, sí adopta este “universo simbólico de referencia” pesimista, para dar respuesta a las contradicciones culturales de su campo social.

En resumen, en este capítulo, a partir de la cartografía y periodizaciones delineadas, hemos localizado y descrito una particular “tradición selectiva” en la dramaturgia del Noroeste Argentino, al comprender la “reproducción en acción” de los procedimientos poéticos del realismo reflexivo rioplatense en dos etapas historiográficas distintas del “campo teatral” de San Miguel de Tucumán. Así, hemos definido a *El inquilino*, de Oscar Quiroga como una obra de “replicación” del modelo estético porteño; y a *Limpieza*, de Carlos Alsina y a *Encallados buques callados*, de Mario Costello como “variantes” y/o “innovaciones” sobre esa replicación.

⁹ Nos referimos a los conflictos políticos que estallaron en diciembre de 2001 –fecha de estreno de la obra– con severas medidas de restricción económicas y que continuaron con numerosas protestas sociales y más de 30 muertos, hasta desembocar en la renuncia del Presidente constitucional Fernando de la Rúa y su consecuente crisis institucional sin precedentes. En ese marco, y desde hacía varios años, se había registrado el exilio de miles de jóvenes que abandonaban el país en busca de nuevas posibilidades sociales y laborales.

Bibliografía general

- Abduca, Ricardo G. (2011). “Trama y urdimbre de las tradiciones populares”. Estudio Preliminar del libro de B. Canal Feijóo, en *Burla, Credo, Culpa en la Creación Anónima*, Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santiago del Estero y Biblioteca Nacional, Visión Gráfica, Santiago del Estero, Argentina.
- Alsina, Carlos María (2006). “El pañuelo”, en *Hacia un teatro esencial*, Inteatro, Buenos Aires.
- (1998). *Limpieza*, Torres Agüero, Buenos Aires.
- Alvarez, Ana María (2009). *Vigencia de un antiguo caso de devoción popular en el NOA*. Tesina de Licenciatura en Ciencias Sociales, bajo la dirección de Griselda Barale. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (UNT), S. M. de Tucumán. Trabajo inédito.
- Bajtin, Mijail (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Alianza, Buenos Aires.
- Barale, Griselda (1998). “Barroco y Kitsch en la religiosidad del NOA”, en *Actualidad Filosófica*, S. M. de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, Tucumán.
- (2000). “Los juegos del lenguaje en la reflexión estética”, en Rojo, Roberto (Comp.), *Wittgenstein. Los hechizos del lenguaje*, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, Tucumán.
- (2009). “Aspectos de la religiosidad actual”, en *Cuadernos de ética, estética, mito y religión* 3, G. Barale (Comp.), Facultad de Filosofía y Letras, UNT, Tucumán.
- (2006). *El patrimonio olvidado*, Facultad de Filosofía y Letras, UNT Tucumán.
- (2005). “Posibilidad de juicio estético y arte contemporáneo”, *Revista Alternativa. Educación, arte y literatura*, N° 38, Publicación del LAE Universidad de San Luis, San Luis, Argentina.
- (2015). “La donación epistemológica de lo mítico-religioso a otras disciplinas”, *Pensamiento*, Revista semestral de la Academia de Filosofía, Universidad Autónoma del Estado de México, Año 1 Nro. 1, Toluca México
- Barale, Griselda y Nader, Raúl (1998). *Demonio, riqueza y poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán*, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, Tucumán.

- Barthes, Roland (2002). "El efecto de lo real", en *Realismo, ímito, doctrina o tendencia histórica?* Lunaria, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (1999). *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid.
- (1999). "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacan, México.
- (2002). "La tarea del Traductor", en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacan, México.
- Bourdieu, Pierre (1988). "Espacio social y poder simbólico", en *Cosas dichas*, Gedisa, Buenos Aires.
- Calas de Clark María Rosa (2006). Directora, *Historia de las letras en Catamarca, volumen IV*, Dunker, Buenos Aires.
- Canal Feijóo, Bernardo (1943). *La expresión popular dramática*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- (2012). *Ensayo sobre la Expresión Popular Artística en Santiago*, Prólogo de Griselda Barale, Subsecretaría de Cultura, Santiago del Estero.
- Costello, Mario (2003). "Encallados buques callados", en *Obras breves*, Universidad Nacional del Litoral/Inteatro, Buenos Aires.
- Del Olmo Pintado, Margarita (1994). *Una teoría para el análisis de la identidad cultural*, Tomo CXLVII, n° 579, Arbor, Madrid.
- Derrida, Jacques (2006). *La Hospitalidad*, de la Flor, Buenos Aires.
- Di Lullo, Orestes (1946). *La agonía de los pueblos*, Imprenta López, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2002). *El teatro jeroglífico*, Atuel, Buenos Aires.
- (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires.
- (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Colihue, Buenos Aires.
- Feník, Alfredo (1989). *Rito y Teatro*, Universidad nacional de Tucumán, S. M. de Tucumán.
- Féral, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Galerna, Buenos Aires.
- Foster, Hal (2008). *Belleza Compulsiva*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Freud Sigmund (1998). "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires.
- Gadamer, Hans G. (1993). *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- García Barrientos, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid.
- García Rodrigo (2003). "Espacio sagrado y religiosidad popular", *Revista Teología*

- y *Vida*, volumen 44, número 02-03, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- Geirola, Gustavo (2014). "Algunas reflexiones psicoanalíticas preliminares sobre la teatralidad del teatro, la ilusión teatral y el realismo: el estadio del espejo lacaniano", en Tossi, Mauricio (compilador), *La Quila. Cuaderno de historia del teatro n° 1*. Universidad Nacional de Río Negro y Universidad Nacional de Tucumán, Viedma.
- Genette Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Gerés, Enrique (1946). *Santiago del Estero en sus vivencia folklóricas*, Edición del Autos, Santa Fe, Argentina.
- Giddens Anthony (1995). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Guerra Damián (1996). *Espacio dramático y lengua regional*, Universidad Nacional de Jujuy, S. S. de Jujuy.
- Gorriti, Juana Manuela (1909). *Sueños Y Realidades*, Biblioteca de La Nación, Buenos Aires.
- Hopkins, Cecilia (2008). *Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino*, Inteatro, Buenos Aires.
- Jarque, Vicente (1992). *Imagen y Metáfora. La Estética de Walter Benjamin*, Colección Monografías, Cuenca.
- Jelin Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid.
- Kalawski Isla Andrés (2007). *Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas de la postdictadura*, Trabajo de tesis de maestría, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Inédito. Trabajo cedido por el autor. Santiago de Chile
- Kusch Rodolfo (1976). *Geocultura del hombre americano*, García Cambeiro, Buenos Aires.
- Laclau, Ernesto (1996). "¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?", en *Emancipación y diferencia*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Lagmanovich, David (1974). *La literatura del noroeste argentino*, Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Popular C.C. Vigil, Rosario, Argentina.
- Lascano, Alen (1968). *Juan Felipe Ibarra y el federalismo del norte*, Peña Lillo Editor, Buenos Aires.
- Levi-Strauss, Claude (1995). "Cuando el mito se convierte en Historia" en *Mito y significado*, Alianza, Madrid.

- Lomáscolo, T., Grau, A. y Brown, A. (2014). *Áreas Protegidas de Tucumán*, Fundación ProYungas, Ediciones del Subtrópico, Tucumán.
- Maccarini, Manuel (2014). *De transformaciones y travestimientos*, Gexpress, Tucumán.
- Montevachio, Blanca (1991). *La identidad Negativa. Metáfora de la Conquista*, Ediciones Kargieman, Buenos Aires.
- Nofal, Rossana (2002). *La escritura testimonial en América Latina*, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán, S. M. de Tucumán.
- Paolantonio, Jorge (2003). "Rosas de Sal", en *Teatro I*, Sarquís, S. F. del Valle de Catamarca.
- (2009). *Teatro II*, Sarquís, S. F. del Valle de Catamarca.
- Pasos, Leonardo (1970). *Los caudillos y la Organización Nacional*, Ediciones Sílabas, Buenos Aires.
- Pavis, Patrice (1983). *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicaciones, Barcelona.
- Pareyson, Luigi (1987). *Conversaciones de Estética*, Visor, Madrid.
- Pellettieri, Osvaldo (2003). Director, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Volumen IV, Galerna, Buenos Aires.
- (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Galerna, Buenos Aires.
- Pérez Luna, Verónica y Nofal, Rafael (2005). *El espacio y otras ficciones*, Edición de los Autores, Tucumán.
- Piossek Prebisch, Lucía (2005). *El filósofo topo. Sobre Nietzsche y el lenguaje*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- Proaño-Gómez Lola (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Atuel, Buenos Aires.
- Quesada, Julio (1988). *Un pensamiento intempestivo*, Editorial Antrhopos, Barcelona.
- Quiroga Oscar Ramón (2000). *Obras de teatro*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- Risco Fernández Gaspar (1991). *Cultura y región*, Centro de Estudios Regionales, S. M. de Tucumán.
- Roccatagliata, Juan (1998). Coordinador, *La Argentina geografía general y los marcos regionales*, Editorial Planeta, Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul (2005). *Sobre la traducción*. Paidós, Buenos Aires.
- Rojas Mayer, Elena (2000). "La lengua en el Noroeste", en Bazán, Armando Raúl (Comp.), *La cultura del Noroeste Argentino*, Plus Ultra, Buenos Aires.

- Sarlo, Beatriz (2007). *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Emecé, Buenos Aires.
- Sebag, Lucien (1960). "El mito, código y mensaje", en *Cuadernos de Psicología*, Abril, Buenos Aires.
- Sontag, Susan (1996). *Contra la Interpretación*, Alfaguara, Buenos Aires.
- Steiner, George (1998). *Después de Babel*, Fondo de Cultura, México.
- Tirri, Néstor (1973). *Realismo y teatro argentino*, La Bastilla, Buenos Aires.
- Tossi Mauricio (2004). "El teatro como arqueología del presente. Entrevista a Carlos M. Alsina", en *Cuadernos de Picadero n° 2*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*, Dunken, Buenos Aires.
- (2011). "Discursos identitarios y reproductividad poética en la dramaturgia del Noroeste Argentino", en *Revista Apuntes de Teatro*, N° 134, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- (2012). "Emergentes de la religiosidad popular en el teatro contemporáneo del Noroeste Argentino", en *Revista Acontracorriente*, Vol. N° 10, N° 1, NC State University, USA.
- (2012). "El vínculo mujer/testimonio en la dramaturgia del Noroeste Argentino", en *Revista Telondeando*, N° 15, Universidad de Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona.
- Ubersfeld, Anne (2004). *El diálogo teatral*, Galerna, Buenos Aires.
- Valentié, María Eugenia (1996). Coordinadora, *Religiosidad popular en el noroeste argentino*, Fundación Miguel Lillo, Tucumán.
- (1998). *De mitos y ritos*, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, Tucumán.
- Vessuri, Hebe (1971). *Aspectos del catolicismo popular en Santiago del Estero*, S. M. de Tucumán, Centro de Investigaciones Sociológicas, UNT, Tucumán.
- Villegas, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y de las teatralidades en América Latina*, Galerna, Buenos Aires.
- (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Gestos, Irvine, California.
- Wernicke Enrique (1968). *Cuentos de Enrique Wernicke*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Williams Raymond (1997). *Marxismo y literatura*, Península. Barcelona.
- (1994). *Sociología de la cultura*. Paidós, Barcelona.
- Wittgenstein, Ludwig (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Paidós, Buenos Aires.

----- (1979). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza, Madrid.

----- (1993). *Gramática Filosófica*, UNAM, México.

----- (1988). *Investigaciones Filosóficas*, Editorial Crítica, Barcelona.

Wunenburger, Jean-Jacques (2006), *Lo sagrado*, Biblos, Buenos Aires.