



# SOLIDARIDADES TERRITORIALES

Un estudio sobre la praxis  
escénica argentina  
contemporánea.

**Compiladores:** Mauricio Tossi  
y Anabel Paoletta



**UNICEN**  
Universidad Nacional del Centro  
de la Provincia de Buenos Aires

# **Solidaridades territoriales**

**Un estudio sobre la praxis escénica  
argentina contemporánea**

**Mauricio Tossi y Anabel Paoletta**

(Comps.)

***Arte Publicaciones***  
Facultad de Arte - UNICEN  
2024

## **COMITÉ DE REFERATO**

**Dr. Marcelo Jaureguiberry**

(Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

**Dr. Javier Campo**

(CONICET - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

**Dra. Marcela Arpes**

(Universidad Nacional de la Patagonia Austral)

**Dra. Carla Pessolano**

(CONICET - Universidad Nacional de las Artes)

**Dr. Juan Pablo Amaya González**

(Universidad del Bío-Bío)

Solidaridades territoriales : un estudio sobre la praxis escénica argentina contemporánea / Mauricio Tossi ... [et al.] ; compilación de Mauricio Tossi ; Anabel Paoletta. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2023.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-950-658-613-3

1. Historia. 2. Artes Escénicas. 3. Arte. I. Tossi, Mauricio, comp. II. Paoletta, Anabel, comp.  
CDD 792.0982

## Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Lic. Daniela Ferrari  
Mg. Claudia Castro  
Dra. Julia Lavatelli  
Prof. Pilar Jaureguiberry  
Mag. Martín Rosso  
Riaa Yanina Yensen  
Prof. Sofía Cheves  
Prof. Erika Vidal  
Prof. Julio Cicopiedi

Decana  
Vicedecana  
Secretaria Académica  
Coordinadora Académica  
Secretario de Investigación y Posgrado  
Coordinadora de CDAB  
Secretaria de Extensión  
Coordinadora de Extensión  
Secretario General



9 de Julio 430 (B7000AQH)  
Tandil, Buenos Aires, Argentina  
info@arte.unicen.edu.ar



## **Arte Publicaciones**

Aníbal Minnucci y Claudia C. Speranza

Diseño de tapa: Alicia Cavallieri

ISBN digital 978-950-658-613-3

© 2024

## ÍNDICE GENERAL

<b>Agradecimientos</b>	7
Las solidaridades escénicas como enclaves territoriales: orientaciones críticas y preliminares <i>Mauricio Tossi</i>	8
<b>Caja de herramientas: debates nocionales y situacionales</b>	
Estudios Comparados de Expectación y Territorialidad <i>Jorge Dubatti</i>	28
Dramaturgias escénicas. Aproximaciones a una definición incapturable <i>Verónica Manzone</i>	40
La Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) y los teatros de las provincias (1962-1964) a través de la lectura de sus actas <i>María Fukelman</i>	59
<b>Estudios escénicos en perspectiva regional</b>	
Dramaturgia de mujeres en la escena argentina contemporánea. Análisis a partir de la obra de las autoras bonaerenses Mariana de la Mata y María Laura Santos <i>Julia Lavatelli</i>	75
Poéticas del desierto en el teatro sanjuanino <i>Grisby Ogás Puga y Marcelo Olivero</i>	88
Oscar Kümmel, primer mimo de la Provincia de San Juan <i>Gisela Ogás Puga</i>	101
El teatro marplatense en perspectiva regional. Los comienzos de una historia en gira <i>Gabriel Cabrejas</i>	115
Memorias de la última dictadura militar en tres obras de dramaturgas del Noroeste Argentino <i>Valeria Mozzoni</i>	134

Teatro del Bardo y El Séptimo Fuego: encuadres histórico-regionales de producción y lineamientos comparables <i>Anabel Paoletta</i>	142
De mapas, cuerpos y apropiaciones: el teatro de la Guerra de Malvinas <i>Ricardo Dubatti</i>	157
Las prácticas escénicas mapuche contemporáneas: informe de avance y estudio de caso <i>Miriam Álvarez</i>	173
 <b>Territorios y praxis escénica: voces en creación</b>	
El teatro histórico como herramienta de militancia <i>Martín Rosso</i>	189
Teatralidades digitales en el espacio público <i>Guillermo Dillon</i>	196
Pánfilos, cuadro filodramático entrerriano y feminista <i>Valeria Follini y Walter Arosteguy</i>	202
 <b>Sobre las/os autores</b>	

## Agradecimientos

Los estudios, análisis y reflexiones compilados en este libro remiten a un abierto y profundo gesto intelectual de generosidad por parte de múltiples investigadoras/es de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Universidad Nacional de Cuyo, Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional de San Juan, Universidad Autónoma de Entre Ríos, Universidad Nacional de Río Negro, como sí también de artistas pertenecientes a instituciones y agrupaciones escénicas íntimamente ligadas con las zonas y redes territoriales aquí examinadas. Este gesto intelectual delimita, en el contexto sociopolítico actual, un espacio alternativo –gestado desde la investigación en artes– para debatir los contornos (límites y posibilidades) de un proyecto de nación, región y provincia en permanente disputa.

Por consiguiente, queremos –de manera enfática– agradecer este invaluable acto de generosidad y compromiso crítico de todas/os los coautores de este libro.

A su vez, y en íntima relación con lo anterior, el citado compromiso de las/os escritoras ha sido sustentado y acompañado por la acción de instituciones públicas del campo universitario y científico que, lógicamente, queremos destacar. Por esto, en primer lugar, agradecemos al sello editorial *Arte Publicaciones* de la Facultad de Arte de la UNICEN por la excelente recepción de este proyecto, así como por su continúa amabilidad, predisposición y escucha profesional. En segundo lugar, agradecemos a las/os integrantes del PIP-CONICET 2022-2024, código 112202101-00140CO, titulado: *Dramaturgias con voluntad de otredad. Un estudio poético comparado con perspectiva interregional*, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires y asociado a las actividades del “Grupo de Investigación Interregional sobre Dramaturgias Argentinas” (GIIDA) porque, sencillamente, sin sus sólidas y rigurosas contribuciones, evaluaciones y correcciones, este libro no podría haberse materializado.

**Dr. Mauricio Tossi - Dra. Anabel Paoletta**

(Compiladores)

## **Las solidaridades escénicas como enclaves territoriales: orientaciones críticas y preliminares.**

*Mauricio Tossi*

CONICET / Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)  
Universidad Nacional de las Artes

Vivir el paisaje es una experiencia primitiva que no tiene nada que ver con el lenguaje. No me enfrento a describir un paisaje a menos que se lo quiera contar a otro que no lo conoce, y en general prefiero dar solo un par de detalles, porque sé que al final es un esfuerzo imposible. Vivo el paisaje con la vista, con la piel, con los oídos, pero no lo pongo en palabras. Ni siquiera lo intento. [...] Solo cuando aparece el otro empezamos a nombrar de verdad. A separar el paisaje en partes. [...] Todas las maneras de describir, de poner en palabras *para el otro*, para que el otro, de alguna manera, aunque sea vicaria, pueda formar parte de la experiencia. Replicar la experiencia en el lenguaje, aunque el lenguaje no transmita la experiencia. [...] Misteriosamente, ese contar el paisaje que en principio parece condenado al fracaso, también termina engrandeciendo el paisaje. Intentar nombrarlo, me obliga a mirar en detalle, mirar en profundidad.

*Los llanos*, F. Falco (2020)

La correlación entre prácticas escénicas, textualidades y territorios continúa despertando provechosas problematizaciones en los fundamentos de las investigaciones artísticas contemporáneas. Aunque con notorios encuadres diferenciales, los actuales desafíos en torno a estas imbricaciones poético-gnoseológicas fluctúan en múltiples direcciones, por ejemplo, desde los dilemas representacionales (escalas de configuración, tematologías, conceptualizaciones “situadas” del saber-hacer, etc.) hasta una conciencia epistémica –promotora del mencionado reto– fundada en la

supuesta imposibilidad de traducir la experiencia de lo territorial en *poíesis*, este último sentido claramente observable en la sensorial novela de Federico Falco, referenciada en nuestro epígrafe.

Por consiguiente, interrogarnos sobre las cualidades relacionales de los discursos, prácticas y territorios del arte conlleva a una pregunta sumamente transitada por numerosos campos disciplinares[1], en los que –por momentos– hay consenso sobre la capacidad de los territorios (en tanto zonas fijas, reticulares y dinámicas) para aportar a la cohesión de la acción social, la apropiación de tramas simbólicas comunes, la reestructuración de lo regional y de sus redes de poder, entre otras móviles características.

A partir de estos acuerdos y complejidades, en este libro[2] reunimos un conjunto variado y disímil de investigaciones sobre las artes escénicas contemporáneas de Argentina que, entre otros factores, construyen una perspectiva multifocal sobre lo territorial. Así, los capítulos que conforman esta obra abordan las problemáticas de la creación teatral como producto/productora de experiencias zonales y nodales; los efectos subjetivos y comunitarios (identidad/otredad) de la praxis escénica; el estudio geopoético o geocrítico de procedimientos, formas y contenidos artísticos; los enfoques comparados sobre experimentaciones y políticas teatrales periféricas, distantes entre sí o en clave de “archipiélagos” (Westphal, 2015, p. 36); entre otros lineamientos.

Con apoyo en estas heterogéneas teorizaciones, análisis de casos y reflexiones sobre el quehacer teatral regional proponemos –a modo de hipótesis heurística– la condición “solidaria” de la praxis escénica argentina como un singular enclave territorial, según sus particularidades histórico-sociales y según las coordenadas conceptuales que detallaremos a continuación.

### **Las solidaridades escénico-territoriales: deslinde nocional**

La distinción y precisión conceptual que exige el horizonte de lectura asumido en este libro puede (o debe) iniciar con una operativa revisión teórica sobre lo territorial. Por razones de economía argumentativa, en esta delimitación nocional optamos por los aportes del investigador Rogério Haesbaert (2014, p. 36), quien analiza los constructos de territorio y territorialidad en función de dos tradiciones filosóficas: las aproximaciones fundadas en el binomio materialismo/idealismo y, luego, en el binomio absoluto/relacional asociado a lo espacio-temporal.

Respecto del primer eje de polarización, su legado se observa en las definiciones de territorio como espacios político-económicos o culturales fijos y controlados, anclados a una zona específica y/o demarcación que refiere a ciertas redes de poder (polo materialista) o, también, evidenciado en el énfasis representacional-simbólico de su conceptualización (polo idealista).

En relación con el segundo binomio, el autor explica que la vinculación tiempo-espacio de lo territorial puede asumir una vertiente absoluta cuando su fundamento se sostiene en su condición natural y apriorística, evidenciada en su sustrato material o físico, sin considerar las dinámicas históricas y socio-significativas. A su vez, este posicionamiento puede virar hacia una vertiente relacional, a la fecha, una orientación que ha obtenido diversos consensos, dado que

[...] el territorio es relacional no sólo desde la perspectiva de que siempre se lo define dentro de un conjunto de relaciones histórico-sociales, sino también en el sentido, resaltado por Godelier, de incluir una relación compleja entre procesos sociales y espacio material [...] Justamente por ser relacional, el territorio es también movimiento, fluidez, interconexión; en síntesis y en amplio sentido, temporalidad (Haesbaert, 2014, p. 70).

En función de estas polarizaciones, el citado geógrafo aboga por una noción compleja de territorio, en la que se analice la territorialidad como multi-territorialidad, esto implica –entre otras operaciones epistémicas– superar las dicotomías entre lo móvil y lo zonal, lo simbólico y lo empírico. Por consiguiente, Haesbaert entiende a lo territorial como una dimensión del espacio focalizada en las redes de poder, estas últimas íntimamente imbricadas con las tensiones generadas por los binomios precitados. Una consecuencia directa de este enfoque teórico es la propuesta de pensar a lo territorial sin reduccionismos binarios, puntualmente, al reconocer dos formas constructivas de lo espacial (Haesbaert, 2013, pp. 22-23): las lógicas de lo “zonal” y lo “reticular”, o sea, dos ensambles de lo territorial que actúan de manera conjunta, aunque en determinados momentos se puede registrar la hegemonía de una lógica sobre la otra.

Así, en esta yuxtaposición de lo múltiple y diferenciado, lo territorial puede asociarse a un *continuum* (p. 27), en el que lo simbólico y lo material, lo temporal y lo espacial discurren por diferentes escalas e interacciones. Las lógicas de lo zonal y lo reticular permiten, según el autor en estudio, establecer tres componentes constitutivos de este devenir espacial: zonas, flujos y polos (p. 31), los que ponen en juego a los territorios-zona con los territorios-red, promoviendo lo multiterritorial, pues:

[e]n sentido más estricto, la multiterritorialidad puede significar la articulación simultánea de múltiples territorios o de territorios en sí mismos múltiples e híbridos, un poco como ocurre cuando los anglosajones hablan del “sentido global del lugar” (Massey, 2000). Doreen Massey utiliza el ejemplo de su barrio (Kilburn), en Londres, donde hay bengalís, hindúes, pakistaníes, africanos y chinos, migrantes que también existen y se territorializan en varios otros lugares del mundo. Pero lo que hace la diferencia y la singularidad de este “lugar” es la forma en que allí se combinan. Un lugar “global” es un lugar-red, semejante al territorio-red, pero que no necesita desplazamiento físico para realizar su pluralidad; ésta se da dentro del propio “lugar”(o territorio, si enfatizamos las relaciones de poder –funcional y simbólico– que dicho lugar incorpora) (p. 37).

Por lo tanto, los ordenamientos territoriales y, en especial para los estudios artísticos aquí compilados, las configuraciones y delimitaciones de los territorios como “regiones” exigen la puesta en diálogo de las lógicas zonales y reticulares para explicar la episteme situada de las prácticas escénicas locales, así como también la posibilidad de comprender sus flujos como territorios-red, en muchos casos, aún

invisibilizados. En este marco, singularizamos nuestros interrogantes sobre lo territorial en la praxis escénica argentina mediante el entrecruzamiento de escalas que implica pensar lo “regional” o los procesos de “regionalización” a la luz de los marcos teóricos contemporáneos. Puntualmente, nos preguntamos: los latentes, silentes o invisibilizados puentes, redes o flujos entre las diferentes zonas de productividad escénica del país, expresados en multidimensiones poéticas y políticas, ¿diseñan territorios-red como enclaves de regionalización teatral, esto último, independientemente de su contigüidad o proximidad física o de su acotamiento jurídico-administrativo? Los citados progresos disciplinares sobre lo territorial, ¿permiten resemantizar los términos de una “región teatral” sin caer en homogeneizaciones o esencializaciones?[3] Para acercarnos a este debate resulta necesario –entre otras cosas– visitar la noción de región desde los enfoques conceptuales de lo territorial ya expuestos.

En efecto, desde la década de 1970, la geografía humana ha indagado en nuevos encuadres de región y regionalización, por ejemplo, a partir de los estudios del geógrafo brasileño Milton Santos, los que han reactivado diversas y actuales líneas de investigación. Con sostén en esta apertura científica, Sebastián Gómez Lende (2011) plantea rebatir determinados obstáculos epistemológicos arraigados a la noción de región, un revisionismo teórico que opera de manera estratégica en los objetivos específicos que pretendemos desarrollar.

En primera instancia, siguiendo los aportes de Milton Santos[4] sobre el “espacio geográfico”, el cual es entendido como un conjunto de sistemas de objetos y de acciones indisolubles, contradictorios y solidarios, el geógrafo argentino propone impugnar la definición de región enunciada en términos físico-naturales unívocos (Gómez Lende, 2011, p. 85) y, a su vez, revocar la concepción positivista de una región o de la regionalización como productos estáticos e inmutables que anulan la dinámica y movilidad de los objetos y acciones, normas y agentes, estructuras y procesos de aquella construcción sistémica.

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

esencialista y deviene en una proporción espaciotemporal mutable o, mejor, en un *locus* de operaciones sociales circunscriptas a un período específico (p. 89).

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

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

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

Estos dispositivos teóricos auxilian a Gómez Lende en una diferenciación conceptual que, acorde a los propósitos enunciados, retroalimenta nuestra hipótesis, pues logra distinguir y definir tres aspectos complementarios de todo ordenamiento territorial: división regional, regionalización y regionalidad. El primer término es, básicamente, un recorte territorial validado por una técnica racional específica y, por ende, enmarcada en sus límites instrumentales. En otro plano, la noción de “regionalización”:

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

determinado por la incorporación desigual de los datos intrínsecos a esa época. (p. 91)

El tercer aspecto conceptual, la “regionalidad”, se configura como un corte o estado de “cristalización” (p. 91) del devenir espacio-temporal de la regionalización. Consecuentemente con estas distinciones teóricas, podemos afirmar –por ejemplo– que la Ley n° 24.800, sancionada para la creación del actual Instituto Nacional del Teatro, expone un proceso de regionalización teatral según las directrices históricas y político-sociales de los desiguales campos artísticos de 1997. Estas reflexiones nos ayudan a reconocer que el mismo artefacto cultural –es decir, la citada ley, promulgada hace casi tres décadas– “cristaliza” un contradictorio estado de “regionalidad”. En efecto, estas sedimentaciones cartográficas expresan las consecuencias de la inmovilidad y el estatismo asociados a una práctica intrínsecamente dinámica y colectiva como lo es la teatral.

Por ende, estos encuadres teóricos demuestran que la porosidad y el dinamismo de los procesos de regionalización deben articularse dialécticamente con las transformaciones y erosiones cartográficas generadas por las propias prácticas artísticas.

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

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

En resumen, tanto Gómez Lende como Haesbaert coinciden en distinguir, por un lado, las dinámicas procesuales de la regionalización, estructuradas por “solidaridades organizacionales” que se fundan en lógicas histórico-territoriales de objetivación y subjetivación; por otro lado, concuerdan con la noción de región mediante la identidad de un *locus* de producción diferencial, opuesto a la definición esen-

cialista y apriorística que lo inscribe en un reservorio o continente de caracteres a compilar e interpretar.

### **Ejes de análisis: los lazos escénico-territoriales a cartografiar**

Las delimitaciones conceptuales de territorialidad y región/regionalización que hemos descrito nos habilitan a una reflexión integral y comparada sobre los resultados compilados en este libro. Por ende, en estas páginas introductorias nos proponemos acotar las siguientes indagaciones a tres perfiles de las solidaridades escénico-territoriales factibles de mapear. Para avanzar en esta tarea, nos apoyamos en los basamentos teóricos de la comparatística teatral (Dubatti, 2008; 2013; 2020) y, en particular, en una estrategia metodológica que hemos denominado “nodos regionales” (Tossi, 2019). Los nodos regionales son campos de fuerzas que materiales, gnoseológicas y poiéticas que entrelazan territorialidades y genealogías heterogéneas, construidas por la interacción de zonas, flujos y polos comunicantes entre localizaciones contiguas y/o distantes entre sí, o sea, independientemente de su proximidad geofísica. Por su capacidad para interrelacionar distintos órdenes espaciales y temporales, esta herramienta metodológica contribuye a dislocar y relocalizar saberes geoculturales, a través de *loci* de enunciación diferenciales que cohesionan y articulan lo uno y lo múltiple, según las relaciones intersubjetivas e históricas de los agentes y prácticas situados. Estos anudamientos materiales, gnoseológicos y poiéticos –pensados como operaciones analíticas y no como entidades necesariamente fácticas– se forjan a partir de la solidaridad organizacional de las fuerzas productivas descentradas, con el objetivo de evitar las epistemologías que ratifican las dicotomías centro/periferia o la reproducción de posiciones homogeneizadoras (por ejemplo, las aplicadas a la noción de “teatro del interior”).

En suma, las cartografías que nos invitan a diseñar los catorce ensayos compilados en esta obra pueden –entre otras posibles lecturas– estructurarse a partir de tres “nodos”, generados por efecto de la precitada solidaridad organización con los territorios-red, a saber: I) un punto nodal epistémico; II) un punto nodal geopoético; III) un punto nodal geocrítico.

### **I) Solidaridades escénico-territoriales en clave epistémica**

En los últimos años, los estudios teatrales hispanoamericanos en general y argentinos en particular han registrado un exquisito avance gnoseológico respecto de las articulaciones territoriales en el saber-hacer artístico, las ciencias del arte escénico y sus respectivos encuadres epistemológicos. Un conjunto prioritario de aportes intelectuales que han operado como bisagra en estas articulaciones territoriales provienen de la filosofía del teatro y el teatro comparado formulados por el investigador Jorge Dubatti (cf. 2008, 2014, 2020).

En estos despliegues teóricos, el citado autor propone una noción de territorialidad que actúa como vector o regulador epistémico de sus demarcaciones y desarrollos conceptuales, esto último mediante contribuciones de la geografía humana que –de manera parcial– dialogan con los fundamentos precitados en esta introducción. Puntualmente, para Dubatti la territorialidad es un constructo dinámico y con densidad cartográfica, estructurado por contextos geohistóricos y culturales de

relaciones y diferencias, los que a su vez resultan de la acción humana en comunidad. Así, las territorialidades y sus consecuentes interacciones a través de mapas diversos (intra/inter/supra territoriales) definen las complejas bases epistémicas del teatro.

En las teorizaciones de Dubatti la noción de territorialidad interactúa con múltiples esferas del conocimiento artístico y, desde allí, ratifica su cariz solidario con la praxis subjetiva y social de la escena. Por razones estratégicas, en esta presentación argumentaremos específicamente sobre tres esferas interactivas: a) lo territorial como una condición necesaria para delimitar y distinguir las matrices de teatralidad; b) lo territorial como una disposición fundante de la *poiésis* teatral y, por último, en directa vinculación con los aportes del autor en este libro, c) lo territorial como una lógica epistémica que –consecuentemente con a) y b)– permite analizar la hermandad entre actuación y expectación.

En numerosos escritos, Dubatti ha promulgado una clara distinción ontológica entre la teatralidad social y la teatralidad *poiética*. En el primer caso y siguiendo las sugestivas aproximaciones de Gustavo Geirola (2000), confirma que la “espectacularidad social convivial” (Dubatti, 2007, p. 150) se funda en la lucha escópica desplegada con el fin de dominar la mirada de otro. Esta estructura de teatralidad no produce un salto ontológico sobre lo real –o sea, permanece en el plano de lo común compartido y percibido–, aunque sí se auxilia de lo convivial. En el segundo caso, las teatralidades *poiéticas* o el teatro propiamente dicho, genera:

[...] un pasaje ontológico de la vida cotidiana al orden de alteridad del cuerpo poético, caracterizado por su entidad metafórica y oximorónica, su violencia contra la naturaleza, la desterritorialización, la de-subjetivación y re-subjetivación en nuevos sujetos, la negación radical del ente real, la puesta en suspenso del criterio de verdad, la semiosis ilimitada, un régimen axiológico específico, la despragmatización y la repragmatización, y una dimensión específica de acontecimiento político (pp. 149-150).

Sin la pretensión de reducir o simplificar las numerosas redes conceptuales que estas nociones promueven, resulta oportuno indicar que en estas reflexiones la territorialidad es –ineludiblemente– una herramienta epistemológica central para la diferenciación ontológica descrita y, a su vez, para avanzar en otros planos gnoseológicos, por ejemplo, en lo *poiético* como matriz estructurante. Desde este punto de vista, el autor refiere a una territorialidad espacial (insoslayable en el dispositivo convivial) y a una territorialidad corporal, “que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y de las que se ha nutrido culturalmente” (2019, p. 9). En consecuencia, las funciones de otredad y desterritorialización asignadas a lo *poiético* se sustentan en esta apertura nocional, como así también complementan otro cariz epistémico de la filosofía del teatro y, en particular, de la teatrología comparada: el pensamiento situado o forzosamente territorializado del investigador participante.

Con base en este dúctil y riguroso encuadre, el que funciona como un bucle organizacional, el capítulo firmado por Jorge Dubatti para abrir las indagaciones

teóricas de este libro se concentra en la tercera esfera interactiva que hemos precisado: la relación de lo territorial en las dimensiones de la actuación y la expectación. Mencionamos la idea de un bucle organizacional porque, precisamente, la actoralidad y la expertatorialidad son para el investigador referenciado partes constitutivas de la teatralidad *poiética*, dado que “para organizar la mirada actuamos y para dejarnos organizar la mirada esperamos la actuación” (§ 11).

Estas correlaciones epistémicas le permiten a Dubatti argumentar a favor de, primero, la condición “plural” de las actuaciones y las expectativas; segundo, la redimensión de las categorías mencionadas en función de lo territorial, pues, por ejemplo, la expectatorialidad puede ser “territorial” o “no-territorial”, según sus entrecruzamientos con lo convivial, lo tecnovivial o lo liminal. En suma, el minucioso deslinde de nociones que Dubatti –en esta nueva divulgación científica– nos invita a revisar y reorganizar conlleva, entre otros factores, a lo que él denomina “trans-teatralidad”, “transactuación” y “transexpectación”, ensambles gnoseológicos que se diseñan por solidaridad con lo territorial.

En el marco del presente libro, las solidaridades escénico-territoriales en clave epistémica asumen otro plano, observable en el trabajo propuesto por Verónica Manzone. En efecto, la investigadora mendocina escudriña en las condiciones de posibilidad gnoseológicas de la “dramaturgia escénica” mediante múltiples recorridos teóricos desplegados de manera exhaustiva. Estos detallados trazados se organizan en tres orientaciones: primero, el lúcido rastreo histórico del término “dramaturgia” y su posterior puesta en tensión con las dimensiones contemporáneas y territorializantes de los cuerpos, textos y escenas. Así, la citada autora –con un notorio sentido didáctico– nos invita a transitar por las diferentes acepciones que la dramaturgia ha obtenido en los campos literarios y teatrológicos, con un claro recorte: la “lugarización” (Palermo, 2005) de este constructo inestable y poroso. Las nociones desarrolladas respecto de esta problematización por Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Marcos De Marinis, Bernard Dort, Erika Fischer-Lichte, Jorge Dubatti, entre otros/as interactúan como grilletes de un proceso histórico de conceptualizaciones dinámicas, enriquecido y atravesado –tal como lo demuestra de forma integral la propia tesis doctoral de Manzone– por sus singulares lógicas geoculturales (o núcleos zonales) y por los intercambios materializados a través de los territorios-red.

En segundo lugar, estos trayectos desembocan en los debates sobre los denominados “sentidos” de la dramaturgia. Esta perspectiva de estudio, formulada en primera instancia por Joseph Danan (2012), le permite a Manzone “complejizar” (Morin, 1994) el pensamiento sobre esta praxis artístico-escritural, según sus particulares reglas de juego y sin caer en binarismos. De este modo, y siguiendo el itinerario conceptual desplegado por la autora, es factible reconocer un inequívoco enlace o articulación epistémica con lo territorial, en tanto este análisis dialoga con desplazamientos o giros teóricos ya consensuados, por ejemplo: desde la visión esencialista que busca definir qué es el arte hasta las perspectivas situadas que instalan la pregunta-motor sobre cuándo hay arte, esto último, en una tácita relación con los conocidos postulados de Nelson Goodman, Arthur Danto, entre otras/os.

Consecuentemente con lo anterior, la tercera vía de análisis planteada por Manzone es una clasificación de tipologías y subcategorías diseñadas por contraste y por efecto de una sólida conciencia territorial del “cuando” se produce dramatur-

gia[5]. Entonces, las diferenciaciones entre una dramaturgia de actuación, dramaturgia de dirección y dramaturgia de grupo, enunciadas por la precitada autora, responden a estos enfoques de “lugarización” y, por esto, su correspondiente caracterización no soporta generalizaciones o abstracciones homogeneizadoras, sin sus respectivos arraigos históricos y advertencias regionales.

En suma, los fundamentos solidarios de un pensamiento teatral territorializado operan epistemológicamente en el diseño de herramientas gnoseológicas (tal como lo observamos en el sistemático trabajo intelectual de Jorge Dubatti), así como en el diseño de estrategias metodológicas, entre otros enfoques, evidenciado en el descrito estudio de Manzone o, también, en las rigurosas investigaciones archivísticas e histórico-documentales llevadas a cabo por María Fukelman, en su caso, vinculadas con el heterogéneo y disímil proceso de formación y consolidación del Movimiento de Teatro Independiente en nuestro país.

En el capítulo de libro compilado en esta edición, Fukelman nos ofrece una lectura inédita sobre la regionalización de los teatros independientes en las provincias, al focalizar su exploración en la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), esto es, una formación cultural que desarrolló actividades de gestión escénica a nivel nacional entre los años 1944 y 1964. Particularmente, este ensayo se centra en el estudio documental de las actas de la FATI registradas entre el 26 de marzo de 1962 y el 23 de marzo de 1964, con énfasis en la vinculación de la mencionada entidad con la territorialización-en-red que se estipuló de manera alternativa a las instancias centralizadoras de la agrupación. Así, la autora visibiliza un conjunto de ideas y de criterios de acción políticos y artísticos relevantes, los que formaron parte de las mesas de discusión y de las estrategias de la FATI, aun cuando estas motivaciones y proyectos no hayan logrado su ejecución material. El relevamiento y la descripción densa de esta investigación aportan al reconocimiento ideológico y simbólico –aunque insistimos, no necesariamente fáctico– de un dilema presente en los procesos de regionalización de la praxis independentista: ¿cómo territorializar las experiencias modernizadoras de los independentistas (en su cariz poético y culturalizante), en plena tensión con el clivaje centro/periferia?[6]

Por consiguiente, en función de los avances teóricos compilados en esta obra, como así también en los encuadres gnoseológicos internacionales con los que estos posicionamientos se entrelazan y componen redes, es lógico asumir un contemporáneo e ineluctable progreso en las perspectivas situadas, territoriales, geoculturales o de geopolítica del conocimiento en el área de los estudios escénicos regionales, esto es, un enfoque que –a su vez– se extiende hacia otros lazos solidarios: sus coordenadas geopoéticas y geocríticas.

## **II) Solidaridades escénico-territoriales en clave geopoética**

Los avances generados en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI en la geografía humana, la geofilosofía, los estudios poscoloniales y culturales con base en la socioantropología, entre otras fuentes, han afianzado o sedimentado la impugnación de una *gnosis* homogeneizadora del espacio. Así, se instala por consenso científico la condición de movilidad y mutabilidad de los espacios. Consecuentemente, las investigaciones de la literatura comparada y las historiografías de las

artes integran este saber a sus *corpus* teóricos. Un efecto de estas asimilaciones conceptuales son los denominados enfoques geopoéticos y geocríticos.

En relación con la perspectiva geopoética, los análisis literarios de Michel Collot (2015) nos habilitan a un ejercicio teórico estratégico, en código directo con los fines de esta obra y su correlativa presentación. En efecto, el citado autor entiende por geopoética al campo disciplinar que se ocupa de examinar las múltiples vinculaciones entre el espacio y las formas literario-artísticas, entrecruzamientos que pueden devenir en la configuración de una *poiética* o teoría de la producción/creación (p. 63). Al respecto, dice:

Una *geopoiética* supone toda otra concepción de la actividad literaria, que reposa sobre la hipótesis de una solidaridad entre la *res cogitans* y la *res extensa*. La escritura es una forma de espaciamento del sujeto, quien para ex-presarse necesita proyectarse en el espacio: el de la página y el del paisaje (Collot, 2015, p. 74).

Desde este punto de vista, los capítulos de Gabriel Cabrejas, Gisela Ogás Puga, Anabel Paoletta, Martín Rosso, Guillermo Dillon, Valeria Folini y Walter Arosteguy que integran esta compilación dialogan –desde diversos ángulos y planos– con este perfil de lo solidario territorial. Por ejemplo, podemos pensar que la caracterización de lo territorial-regional como producto/productora de intersecciones específicas entre la acción social (en nuestro caso, la acción escénica) y las espacialidades, junto con su correlativa producción de sentido, aportan a la construcción de un *locus* de enunciación diferencial, con efecto directo en el discurso poético-historigráfico y en el discurso poético-creativo.

Así, los exhaustivos trabajos de reflexión histórica de Gabriel Cabrejas y Gisela Ogás Puga dan cuenta de una ineludible elaboración teórica “lugarizada” (Palermo, 2012), esto es, un procedimiento geopoético que no implica una reivindicación de lo local desde miramientos esencialistas ni la valoración del “interior” como el espacio dependiente de otro mayor –el Estado Nación–, por el contrario, alude a la reconfiguración de las narrativas periferizadas por los discursos oficiales que impactan en los procesos subjetivos de una cultura local, al asumir sus tensiones territoriales. Este posicionamiento provoca –además– una reconfiguración temporal, expresada en periodizaciones que responden a dicho régimen cartográfico diferencial. Para Zulma Palermo, los procesos de regionalización/historización se articulan con la puesta en crisis del pensamiento único, canónico y homogeneizador, cuyo fin es poner en diálogo a determinadas localizaciones periféricas que promocionen “genealogías alternativas”. Desde este enfoque, los aportes de Cabrejas y Ogás Puga sobre las ciudades de Mar del Plata y San Juan, respectivamente, evidencian ciertos lazos entre la *res cogitans* y la *res extensa*, al “lugarizar” la acción escénica según sus singularidades poético-subjetivas, temporales y espaciales. En suma, periodizaciones con puntuales trazados diacrónicos y sincrónicos; trayectorias ideológicas de las/os creadores según sus particulares coordenadas; elecciones de repertorios teatrales y su desarrollo intrarregional; diferenciaciones estético-artísticas resultantes de esta conciencia territorial; resemantización de formas escénico-canónicas (mimo, teatro de arte, radioteatro) y de instituciones tradicionales en función de la

cohesión espacio/acción, entre otras múltiples facetas son algunos de los resultados alcanzados por estas atribuciones geopoéticas, en este caso, con impacto en el discurso historiográfico.

A estos intercambios con lo geopoético, podemos sumar el capítulo escrito por Anabel Paoletta, quien –capitalizando las contribuciones históricas de los teatros intrarregionales ya configuradas en nuestra disciplina– avanza en la formulación de problemáticas que requieren un análisis de los territorios-en-red, al focalizar en dos formaciones teatrales independientes de las ciudades de Mar del Plata y Paraná, nos referimos a las agrupaciones escénicas de El Séptimo Fuego y Teatro del Bardo. Esta lógica, sostenida en los “nodos regionales” (Tossi, 2019; 2023), le permite a Paoletta entrelazar campos de fuerzas materiales y *poiéticos* desde una perspectiva comparada y sin reproducción de las dicotomías centro/periferia, con el fin de reconocer unidades de sentido que afianzan problemáticas culturales compartidas, tales como las resignificaciones sobre los ideogramas independentistas zonales, los programas de gestión cultural, las aperturas a acciones de resistencia estética y artística, etc.

El segundo plano de este cariz solidario-territorial se evidencia, con mayor transparencia, en las reflexiones geopoéticas compartidas por Martín Rosso, Guillermo Dillon, Valeria Folini y Walter Arosteguy, quienes dan cuenta de distintos grados de articulación entre las espacialidades y las formas poético-escénicas desplegadas por sus respectivos colectivos artísticos.

Por ejemplo, las experimentaciones interdisciplinarias analizadas por Dillon a partir de los trabajos del grupo de títeres y teatro de objetos “Los Engañapichanga”, radicado en la ciudad de Tandil desde el año 2002, muestran un rico entrecruzamiento entre el “mapping arquitectónico urbano” y sus respectivas praxis escénicas. Al respecto de esta orientación geopoética y ensayística, el citado autor afirma:

[...] la búsqueda se encaminó a trabajar con los tiempos íntimos y metafóricos del teatro, sacando provecho hasta de lo imperfecto de la tecnología disponible y pensando al video, también, como una forma sofisticada de teatro de sombras (Dillon, § 4).

Sobre esta plataforma de experimentación poética, en la que se fusionan diferentes componentes artístico-situados, Dillon comparte los resultados obtenidos en dos montajes: *Contra la pared* (2016) y *NiñezLuz* (2021). Estas prácticas nos invitan a reflexionar sobre la potencialidad de la intervención urbana, el teatro y los dispositivos objetuales y digitales en sus múltiples variantes.

Paralelamente, esta lógica geopoética puede también leerse en los aportes de Rosso, puesto que sus resignificaciones y reaperturas sobre el teatro histórico responden –sin duda– a una conciencia práctica sobre lo territorial y sus correlativos modos y condiciones de producción. Así, la obra sobre la cual se concentran sus indagaciones, titulada *Los otros hombres de Eva*, implicó un específico proceso poético-adaptativo de los textos dramáticos originales, con el fin de ensamblar sus idearios artísticos, estéticos y regionales en dicho espectáculo. Sobre este proceder, el citado creador afirma:

Los autores de este trabajo somos teatristas militantes que entendemos esta práctica como una actividad productora de discursos, la cual hay que hacer consciente a la hora de pensar formas de intervención y los medios donde circulan. La opción por la militancia a través del teatro aparece como una forma de combinación entre la acción política y la escénica que involucra al agente individual en la praxis colectiva. Entendemos que el teatro, y el arte en general, no es un espacio neutral en el que reinen los absolutos estéticos sino una práctica que tiene consecuencias en el plano de lo político (Rosso, § 23).

Desde la ciudad de Tandil, estas exploraciones facultan a un diálogo en territorios-en-red con las prácticas del grupo Teatro El Bardo (ciudad de Paraná), dado que las contribuciones de Folini y Arosteguy aquí compiladas tienen aires de familia con determinados fundamentos de valor propuestos por Rosso.

De este modo, las/os “bardos” entrerrianos han formalizado un proyecto escénico que se estructura y sostiene en sus cohesiones comunitarias, así como en las limitaciones y posibilidades de su espacio socioartístico. Este ensamble entre conciencia práctica y conciencia territorial ha sido un ineluctable eslabón geopoético durante los diversos períodos de trabajo grupal. Siguiendo los argumentos ensayados en este libro, un caso testigo de esta solidaridad es la obra *Pánfilos* y sus específicos encuadres productivos y temáticos. Efectivamente, en la cita obra teatral se condensan otros modos de articulación de la *res cogitans* y la *res extensa*, observables la composición de un programa poético íntimamente asociado a las variables espacio-culturales. Este plan de trabajo se nutre de la relación del arte con lo educativo y, en el caso teatral indicado, con lo historiográfico-regional, esto último, con el fin de consolidar los objetivos en relación con las actitudes investigativas, pedagógicas y escénico-profesionales sistematizadas desde el año 1999. Paralelamente, en el caso de Teatro del Bardo, al igual que en otras propuestas analíticas registradas en este libro, lo geopoético remite –además– a otro lazo solidario con lo territorial: las secuencias experimentales sobre lo geocrítico.

### III) Solidaridades escénico-territoriales en clave geocrítica

La mutabilidad y movilidad de los territorios consensuada en distintos campos disciplinares se refuerza, siguiendo los precitados aportes de Collot (2015), en el tercer perfil o seriación nodal que hemos diseñado para este análisis introductorio: lo solidario en clave “geocrítica”. Al respecto, el citado autor dice:

Propongo llamar *geocrítica* al análisis de las representaciones literarias del espacio que podemos trazar a partir de un estudio del texto o de la obra de un autor, y ya no de su contexto. Se trata ahora de estudiar menos los referentes o los referentes en que se inspira el texto que las imágenes y las significaciones que este produce, no una geografía real sino una geografía más o menos imaginaria (p. 67).

Por consiguiente, la interactividad fomentada por la geocrítica se extiende hacia diversas formas de vinculación entre los espacios factuales y los espacios imagi-

narios, mediante dúctiles y abiertos procedimientos poéticos. En los sugerentes estudios compilados en esta obra, esta particular interrelación se evidencia y analiza en los trabajos de Julia Lavatelli, Grisby Ogás Puga y Marcelo Olivero, Valeria Mozzoni, Ricardo Dubatti y Miriam Álvarez.

Para comprender esta dimensión solidaria entre lo geohistórico y lo imaginario, Ricardo Dubatti –en su aporte a este libro– construye un mapa sobre las distintas intervenciones entre el teatro y “Malvinas”, esto es, un estudio sostenido en el análisis representacional de cuerpos sociales, tiempos históricos y dilemas políticos que el teatro ha generado y consolidado. Los planos “transitivos” y “reflexivos” (Marin, 2009) de la noción de representación, junto con las herramientas ofrecidas por la teoría de Roger Chartier, le permiten a Ricardo Dubatti diseñar lo que en geocrítica denominaríamos un mapa-archipiélago[7], es decir, un “espacio donde la totalidad es constituida por la articulación razonada de todos los islotes –móviles– que la componen” (Westphal, 2015, p. 36). De este modo, con base un copioso archivo integrado por más de un centenar de textos y prácticas escénicas argentinas, el mencionado investigador elabora una cartografía sobre las distintas maneras en que el teatro es “hospitalario” (Barale y Tossi, 2017, p. 36-42) con “Malvinas”, esto implica asumir los diferentes encuadres geocríticos de este cariz solidario. Al respecto, Ricardo Dubatti explica:

“Malvinas” conecta a la Cuestión Malvinas (conjunto cronológicamente extenso y supranacional que incluye todas las facetas del reclamo por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur); a la Guerra de Malvinas (hito singular, de breve duración, inserto dentro del marco de la Cuestión); a la Causa Malvinas (historia de la justificación de la Guerra, con un recorte temporal variable, siempre anterior al combate); a la Posguerra (que incluye los efectos de la guerra y los proyecta en un tiempo posterior); y al territorio, con sus características geográficas, históricas y culturales singulares (§ 13).

Así, la exploración geocrítica sobre la praxis escénica interregional desarrollada por este autor devela, entre otros ejes de lectura, la condición solidaria de la “traducción” teatral respecto del tema, pues un texto-escena (según sus diversos *loci* de enunciación) es hospitalario con un texto-mundo (aquí conferido al significante “Malvinas”), en tanto lo aloja, escucha, pero también lo invita a lo paradójico y transformable que resulta de esta acogida.

En otro plano de estos aportes geocríticos, los capítulos firmados por Julia Lavatelli, Grisby Ogás Puga y Marcelo Olivero, Valeria Mozzoni y Miriam Álvarez comparten numerosos puentes o redes de vinculación. Estas contribuciones componen mapas intrarregionales que, a su vez, propician la configuración de nodos interregionales, los que no operan por contigüidad geofísica, ni por las delimitaciones jurídico-administrativas asignadas a los territorios, ni por otras escalas desarticuladas de la acción artístico-comunitaria. Por el contrario, su puesta en diálogo, enlace y comparación permite entrecruzar la praxis escénica de distintos puntos cardinales del país. Este ejercicio analítico busca alejarse de las homogeneizaciones reduccionistas, tales como “teatro del interior”, y habilitar campos de

fuerzas materiales y simbólicos que tributen a favor de la complejización de lo geocultural, por ejemplo, con series nodales basadas en los territorios-red que nos excusen del binarismo centro/periferia.

A los fines de este estudio preliminar, creemos oportuno bosquejar y ejemplificar dos nodos regionales factibles de diseñar a partir de los ensayos de las/os citados coautores de este libro. Ambos nodos responden a específicas coordenadas subjetivas y témporo-espaciales, a saber: a) los desiertos; b) la productividad autoral de las mujeres y su correlatividad diegética.

En relación con el primer nodo, los capítulos referenciados exponen –al igual que otras prácticas ficcionales argentinas– la pervivencia de una interpelación geocrítica sobre lo espacial-zonal: ¿qué desierto habitamos o, también, qué desierto nos habita? Esta interrogación se sostiene en un posicionamiento imaginario que rompe con la cristalización de un desierto homogeneizador y se abre a la pluralidad de los territorios-red, al ser “hospitalario” con múltiples contratos toponímicos (ya sean del norte, sur u oeste) y con sus consecuentes deconstrucciones poéticas. Entonces, la descentralización de los puntos cardinales que establece este ejercicio geocrítico sobre los desiertos favorece a la dinámica solidaria de las espacialidades, sin reproducciones esencialistas.

Desde este punto de vista, el texto de Grisby Ogás Puga y Marcelo Olivero explicita el abordaje de la citada interpelación geocrítica al analizar un *corpus* estratégico de la dramaturgia de Susana Lage y, desde allí, reconocer sobre sus configuraciones del desierto sanjuanino. Este constructo geoimaginario –con su enorme tradición literaria y visual– es resemantizado por Lage y por el estudio crítico de las/os investigadores mencionados, al establecer un *continuum* entre lo climatológico (por ejemplo, el viento zonda o, incluso, los sismos característicos de la región cuyana), el sincretismo de la religiosidad popular (expresado en el caso del desierto que habita actancialmente en el relato de la Difunta Correa) y las corporeidades sociales territorializadas. Esta liminalidad y desfronterización de lo desértico en la escena de Lage posee –para ambos coautores– efectos heurísticos y explicativos, asociados a la historiografía de San Juan y, en particular, a los contrasentidos o “puntos de fuga” que este dispositivo escénico traza respecto de otros desiertos. Puntualmente, al tópico de la aridez o a la condición de despojo y lejanía que el desierto ha canoizado en los discursos oficiales, la dramaturgia de Lage le insume, entre otros recursos, pinceladas de una memoria fértil, humorismo e, incluso, competencias paródicas.

En las coordenadas sur de este nodo, Miriam Álvarez, por un lado, nos ofrece una síntesis de los resultados obtenidos en su tesis doctoral, en la que aborda determinados núcleos problemáticos de la praxis escénico-mapuche desplegada en la Patagonia argentina entre 1987-2009; por otro lado, nos comparte un estudio de caso, centrado en una obra teatral de Luisa Calcumil. A través de las ricas tensiones entre lo general y lo particular de su investigación, Álvarez inscribe el análisis de *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987) en los debates sobre la aboriginalidad y en las demandas organizacionales indígenas de la reapertura democrática. En este arqueo de subjetividades políticas e imaginarias, el desierto patagónico es intimado por los constructos de alteridad histórica que, a la fecha, continúan siendo parte de una memoria herida.

En consecuencia, en los capítulos de Ogás Puga, Olivero y Álvarez los desiertos del sur y del oeste tejen entre sí redes solidarias, aunque no por sus similitudes geofísicas ni por aquellas variables histórico-políticas que pueden ser leídas como factores comunes, esta urdiembre se compone por un efecto de “lugarización” (Palermo, 2012) sobre sus desiertos, en tanto esta representación geocrítica asume permeabilidad, movilidad y una particular simbiosis entre hábitat, identidad cultural y *poíesis*.

El segundo nodo regional descrito anteriormente, es decir, la productividad autoral de las mujeres y su correlatividad diegética logra –de manera preponderante, pero no unívoca[8]– evidenciarse en los capítulos escritos por Julia Lavatelli y Valeria Mozzoni.

En una sugestiva síntesis, ambas coautoras plantean dos aspectos fundamentales de este enlace entre praxis escénica y territorialidad: primero, el quehacer dramático de Mariana de la Mata (Buenos Aires/España), María Laura Santos (Buenos Aires/Berlín), Andrea Campos (Jujuy), Raquel Guzmán (Salta), Karina Toloza y María Elena González (Tucumán), aprehende las tensiones entre lo zonal, intrarregional y supranacional que redundan en sus modos de creación, campos intersubjetivos y estructuras ficcionales. Desde este reconocimiento, Mozzoni y Lavatelli afianzan el debate nocional y estético-poético sobre las condiciones de posibilidad de una dramaturgia femenina regional, esto último, cercano a la distinción conceptual propuesta por Nelly Richard (2008) cuando afirma:

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

Precisamente, el segundo aspecto nodal que evidencian los trabajos de Lavatelli y Mozzoni se objetiva –de manera específica– en una dimensión geocrítica, pues la pregunta abierta y territorializada sobre una posible “unidad de género”, remite al análisis de los procedimientos poéticos y mecanismos representacionales materializados en ese *corpus* textual.

Con circunscripción en los procesos político-culturales de la posdictadura, las citadas investigadoras examinan las configuraciones dramáticas sobre la violencia patriarcal ejecutada sobre los cuerpos femeninos y sus correlativas acciones de resistencia; la pregnancia de los territorios en dichos cuerpos como una singular relación imaginario-subjetiva hasta –incluso– componer la metáfora de una “mujer-casa”; los engranajes de un trauma histórico devenido en melancolía por su irresolu-

ción; la puesta en relato autoficcional de las heridas personales y comunitarias a través del “agujereo yoico” (Tossi, 2017), entre otros tópicos y recursos observables en estos sugestivos capítulos.

En conclusión, los contenidos de este libro, al que cordialmente invitamos a leer y discutir, expresan una mirada multifocal, porosa y reticular sobre la praxis escénica argentina contemporánea, al congregarse sus horizontes de lectura en las experiencias, análisis y teorizaciones artísticas que –desde perspectivas heterogéneas– configuran a lo territorial en un basamento solidario. Así, esta obra se inscribe en un debate abierto sobre las actuales investigaciones escénicas que, prioritariamente, asumen a lo geocultural, situado y/o regionalizado como un fundamento epistémico, geopoético y geocrítico.

## Bibliografía citada

- BARALE, G. y TOSSI, M. (2017). *De estéticas y teatralidades. Un estudio sobre el NOA*. Ed. Humanitas, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Tucumán e Instituto de Artes del Espectáculo – Universidad de Buenos Aires.
- BOURRIAUD, N. (2022). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, N. (2018). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- COLLOT, M. (2015). En busca de una geografía literaria. En García, M. *et al.* (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Miño y Dávila, pp. 59-75.
- DANAN, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2019). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. En *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 10 (14), 6-29. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564>
- DUBATTI, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- DUBATTI, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- FALCO, F. (2020). *Los llanos*. Anagrama.
- GEIROLA, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Gestos.
- GÓMEZ LENDE, S. (2011). Región y regionalización. Su teoría y su método. El nuevo orden espacial del territorio argentino. En *Revista Tiempo y Espacio*, 26, 83-122. <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/TYE/article/view/1788>
- HAESBAERT, R. (2013). *El mito de la desterritorialización*. Siglo XXI.

- HAESBAERT, R. (2010). Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas. En *Revista Antares. Letras e Humanidades*, 3, 1-23.  
<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/416/361>
- HAESBAERT, R. (2014). Lógica zonal y ordenamiento territorial: para rediscutir la proximidad y la contigüidad espaciales. En *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 8, (16), 9-29.  
<http://www.culturayrs.org.mx/index.php/CRS/article/view/375/375>.
- LINDÓN, A. (2012). ¿Geografías de lo imaginario o la dimensión imaginaria de las geografías del *Lebenswelt*? En Lindón, A. y Hiernaux, D. (Dir.). *Geografías de lo imaginario*. Anthropos – Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 66-85.
- MARIN, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas. Revista de historia intelectual*, 13, 135-153.  
[https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Marin\\_prismas13](https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Marin_prismas13)
- MIGNOLO, W. (2013). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- MORIN, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- PALERMO, Z. (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción.
- PALERMO, Z. (2012). De cánones y lugarizaciones. En Massara, L.; Guzmán, R. y Nallin, A. (Eds.). *Literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones, volumen II*. Universidad Nacional de Jujuy, pp. 63-76.
- RICHARD, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia.
- TOSSI, M. (2017). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. En Ana Casas (Ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Iberoamericana/Vervuert, pp. 59-80.
- TOSSI, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional sobre la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.
- TOSSI, M. (2019). Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino. En *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10, (20), 45-65.  
<https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.03>
- WESTPHAL, B. (2015). Aportes para un enfoque geocrítico de los textos. En M. García, M. José Punte y M. Puppo (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores: desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Miño y Dávila, pp. 27-57.

## Notas

[1] Entre otros, los aportes modélicos de la geografía humana o la geografía de lo imaginario (cfr. Haesbaert, 2013; Lindón, 2012); los estudios culturales y la geopolítica del conocimiento (cfr. Palermo, 2005; Mignolo, 2013); los análisis relacionales o radicantes del arte (cfr. Bourriaud, 2018 y 2022), etc.

[2] Es oportuno indicar que este libro remite a la divulgación parcial de resultados de los actuales proyectos de investigación dirigidos por el Dr. Tossi, a saber: PIP-CONICET, código 11220210100140CO y, a su vez, PIACyT-UNA, código 34/0732.

[3] Para ahondar en estas reflexiones y lineamientos de análisis, véase: Tossi (2023).

[4] Un autor de referencia también para las reflexiones de Haesbaert.

[5] Insistimos en que las reflexiones de Verónica Manzone pueden (o deben) leerse en correlación directa con sus investigaciones previas, en particular, con su estudio doctoral, pues en esa disertación se esgrimen las condiciones de posibilidad histórico-territoriales de la “dramaturgia escénica” en la ciudad de Mendoza y, desde esa indagación casuística e inductiva, luego, se conciben las categorías deductivas aquí desarrolladas.

[6] Para desarrollar este dilema cultural desde otras líneas de estudio, véase: Tossi (2023).

[7] La teoría geocrítica de Westphal utiliza la noción de “archipiélago” según los aportes de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

[8] Nos referimos a que, puntualmente, esta cualidad nodal también puede observarse en los capítulos de Álvarez, Ogás Puga y Olivero, dado que estos ensayos indagan en las obras de dramaturgas de la Patagonia y Cuyo.

# **Caja de herramientas: debates nocionales y situacionales**

## Estudios Comparados de Expectación y Territorialidad

*Jorge Dubatti*

Universidad de Buenos Aires  
Academia Argentina de Letras

Desde la Filosofía del Teatro (y disciplinas derivadas de ella: Teatro Comparado, Poética Comparada, Geografía Teatral y Estudios Comparados de Expectación)<sup>1</sup>, venimos sistematizando una constelación categorial para problematizar la acción / el acontecimiento de la expectación y visibilizar su complejidad. En este caso retomaremos los principales conceptos de los Estudios Comparados de Expectación para relacionarlos con la noción de territorialidad, entendida como unidad dinámicas de anclaje geográfico-histórico-cultural en contextos de geografía humana, de espacio terrestre subjetivado (Dubatti, 2020b, pp. 19 y sigs.). La visión compleja de la territorialidad, trasvasada de los estudios geográficos, nos hace pensarla como un espesor cartográfico, una superposición de mapas interconectados de interterritorialidad, intraterritorialidad, supraterritorialidad, así como en dinamismo o procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización, así como distinguir una territorialidad geográfica y otra corporal, ambas vinculadas al espacio físico (Dubatti, 2020b, pp. 109-161).

Resumamos la red conceptual con la que trabajamos en sus componentes centrales.

En dos artículos dedicados respectivamente a actuación y expectación, hermanos (porque actuación y expectación son fenómenos complementarios, van de la mano por su vínculo orgánico con la teatralidad),<sup>2</sup> propusimos los conceptos de actoralidad / actuación / actuaciones, en uno, y sus complementarios expectatorialidad / expectación / expectativas, en el otro. Ambas tríadas están vinculadas, a su vez, a las nociones de teatralidad / teatralización, teatralidades (y teatros), de acuerdo a la Filosofía del Teatro. En otro trabajo posterior desarrollaremos las categorías de transteatralización, transactuación y transexpectación, y sus actua-

---

1 Véanse al respecto Dubatti (2020a y 2020b).

2 J. Dubatti, "Actoralidad, actuación, actuaciones" (2022a) y "Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación" (2022b). Sugerimos poner en diálogo ambos textos (escritos de manera tal que se complementan entre sí).

lizaciones plurales, estableciendo su relación y, al mismo tiempo, su diferencia, respecto de las anteriores.<sup>3</sup> Impulsamos una sistematización de estos conceptos dentro de los Estudios Comparados de Expectación Teatral porque resultan útiles para la composición de una historia de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires,<sup>4</sup> a la par que articulan con nuestro perfil de investigador participativo,<sup>5</sup> quien produce conocimiento desde la auto-observación de la praxis en el trabajo con espectadores.<sup>6</sup>

En los dos primeros artículos mencionados partimos de la refutación de un dicho de la doxa en pandemia (“Hay teatro porque hay actuación y expectación”)<sup>7</sup> con el objetivo de sostener que tanto la actuación como la expectación son fenómenos múltiples, plurales y, a la par, están presentes en diversas prácticas, que no son específicos ni privativos del teatro o de las artes escénicas, ni siquiera de las artes del espectáculo.<sup>8</sup> Proponemos allí que hay actuación y expectación tanto en las artes conviviales (las que trabajan con la reunión en territorio, en presencia física en el espacio físico, en proximidad), como en las tecnoviviales (las que entablan un vínculo remoto, a distancia, a través de tecnologías que permiten la sustracción del cuerpo físico de la reunión territorial) y en las liminales entre convivio y tecnovivio (prácticas de cruce, pasaje, interconexión).<sup>9</sup> De esta manera, podemos reconocer actuación y expectación no solo en el teatro, sino también en el cine, en la radio, en la

---

3 J. Dubatti, “Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales”, *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, Lima, Perú, N° 11, 2023, 1-14. Para la presente exposición, tomaremos como base la estructura de este trabajo (cuyas nociones sobre expectación nos parece relevante recordar) y le incorporaremos las reflexiones correspondientes a territorialidad.

4 Proyecto Filo:CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”, que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”.

5 Llamamos investigador/a participativo/a a una/o de los sujetos de la investigación artística, quien coloca su “laboratorio” en el campo artístico, quien “vive” el campo radicalmente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Sobre el concepto de investigador/a participativo/a, que reformulamos a partir del pensamiento de la metodóloga María Teresa Sirvent (*El proceso de investigación*, 2006), véanse nuestros *Filosofía del Teatro III*, 2014, pp. 79-122, y especialmente “El artista-investigador y la producción de conocimiento desde el teatro: una Filosofía de la Praxis”, 2020b, pp. 247-277.

6 Desde 2001 dirigimos la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, con 400 alumnas/os. Hemos contribuido a abrir 87 escuelas de espectadores en diversos países. Coordinamos la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE).

7 Esa aseveración de la doxa se enmarca en el “relato de la migración” del teatro al streaming, recreado en repetidas ocasiones por diversos agentes del campo académico y artístico-teatral durante la pandemia. En ese período 2020-2021 registramos diversas afirmaciones de la doxa sobre el acontecimiento teatral que se hicieron en mesas redondas, foros, artículos, entrevistas en diversos medios, etc. Las fuimos apuntando en nuestro “Diario de la peste” (una veintena de cuadernos y libretas llenos de notas sobre la experiencia cotidiana, social y artística durante el aislamiento). Sobre los (al menos) quince “relatos” de la doxa sobre la situación mutante del teatro en pandemia, véase nuestro “Relatos pandémicos sobre la situación del teatro” (2023b). Cada uno de esos relatos, acaso no conscientemente, encierra una posible respuesta a la pregunta ontológica inicial, la pregunta por lo que existe, según Van Orman Quine: ¿qué hay en el mundo?, ¿qué existe en el mundo?, y en su relación con el teatro: ¿qué hay o existe en el mundo en tanto teatro? (2002: 39-59).

8 Para la caracterización artes teatrales < artes escénicas < artes del espectáculo, Dubatti 2020b, pp. 73-74.

televisión, en el video, en la web, en las transmisiones artísticas por teléfono (en vivo o con grabaciones de *WhatsApp*), a través de auriculares, etc.

Pero, además, actuación y expectación exceden lo artístico: las encontramos en las múltiples teatralidades sociales (diferentes modos de organizar la mirada del otro, de construir políticas de la mirada: cívica, familiar, ritual, mercantil, de género, del erotismo, deportiva, docente y estudiantil, etc., la teatralidad entendida como condición de lo humano en todas las esferas de la vida humana) y, por supuesto, en la transteatralización (por ejemplo, en los usos de estrategias teatrales para un mayor control de las teatralidades sociales).<sup>10</sup> Volveremos enseguida sobre estos últimos conceptos.

Los términos “espectador”, “expectación”, “espectáculo” (lo que se ofrece a la vista) o “espectacular” (que llama a ser visto) comparten la misma raíz y provienen etimológicamente de los verbos *spectare* / *expectare* (latín). Pueden ser encontrados en diversos contextos discursivos vinculados al observador, la observación, lo que merece ser observado, lo que es forzoso o atractivo observar (por ejemplo, “dar un espectáculo” en el sentido de comportarse escandalosamente).<sup>11</sup> Se los puede hallar en textos de intercambio cotidiano, sociológicos, deportivos, políticos, etc.

Si en todos estos fenómenos (en la teatralidad social, en la transteatralización, en las artes conviviales, tecnoviviales y liminales, etc.), hay actuación y expectación, para problematizar esta condición compartida podemos valernos de una herramienta que Aristóteles formula en su *Metafísica* (Libro X): la distinción y complementariedad entre género próximo y diferencia específica.<sup>12</sup>

Detengámonos primero en el género próximo a partir de algunas precisiones. Lo común a todas las prácticas mencionadas son la teatralidad, la actoralidad y la expectatorialidad. Según la Filosofía del Teatro, la teatralidad es un fenómeno anterior al teatro, anterior en doble sentido: por trayecto histórico y por necesidad teórica. Se trata de una precuela teórica, es decir, un concepto que ha sido formulado después de otro, del que depende, pero que sirve para pensar fenómenos que existen mucho antes de aquellos que nombra e indaga el primer concepto (Dubatti, 2020b, p. 37).<sup>13</sup> Desde este punto de vista, la teatralidad no sería, como se ha dicho en múltiples ocasiones, una propiedad específica del teatro, sino mucho más: un atributo inherente a lo humano, una condición antropológica. No podemos pensar la Humanidad sin teatralidad. Teatralidad (palabra que podríamos traducir como “miradadidad”, ya que *théatron*, en griego, significa o puede traducirse como “mirador”, “observatorio”) es, para la Filosofía del Teatro, la capacidad de organizar la mirada de los otros y de dejarnos organizar la mirada por los otros. Vivimos

---

9 Sobre la distinción entre artes conviviales, tecnoviviales y liminales, Dubatti, 2021a, pp. 313-333.

10 Sobre el hecho comprobado de que políticos, periodistas, pastores, abogados, etc., asisten a clases de teatro para dominar la teatralidad en sus campos respectivos, véase nuestro “Teatralidad, teatro, transteatralización”, en *Teatro y territorialidad* (2020b, pp. 53-70).

11 Destaquemos que el término “espectáculo” incluye al mismo tiempo la acción del esperar y el objeto esperado, da cuenta así de la interrelación inseparable entre expectación y actuación, en términos de teatralidad la complementariedad entre organizar la mirada y dejarse organizar la mirada.

12 Para las coordenadas de comprensión de Aristóteles, seguimos a Carpio (1995, pp. 113-132).

13 El concepto de teatralidad ha sido concebido mucho después que el concepto de teatro, sin embargo nombra algo que está antes: la teatralidad es anterior al teatro.

construyendo (y respondiendo a) ópticas políticas o políticas de la mirada (desde la actoralidad y la expectatorialidad, respectiva y entramadamente). El origen de la teatralidad está en el *Homo Theatralis*, condición anterior al teatro.<sup>14</sup>

La “mirada” a que nos referimos no es solo la de los ojos (sentido de la vista), sino que el término posee una dimensión sinécdoquica mucho más amplia: involucra una percepción totalizante, una “mirada” con todos los sentidos, con la emoción, con los sentimientos, con la inteligencia y la razón, con la memoria, con la intuición, con las pasiones, con el sistema neurológico, con la subjetividad y la ideología, con el deseo, con el inconsciente, etc. Involucra todos los campos de la existencia humana.<sup>15</sup>

Vivimos dentro de una red de miradas que construimos con los otros. El control de la mirada de los otros implica el control del poder y el mercado. Es importante aclararlo: la teatralidad va mucho más allá de la manipulación o de la mentira, del simulacro u otros posibles usos negativos y sus consecuentes rechazos. Independientemente de sus usos objetables (que sin duda proliferan), la teatralidad es inseparable de lo humano y está también en el dominio pleno de las grandes manifestaciones de la Humanidad, de las grandes acciones y causas de los seres humanos y los pueblos.

El teatro, según esta caracterización, no inventó la teatralidad. Por el contrario, el teatro deriva del tronco común de la teatralidad, es una de las teatralidades posibles, la suya es la teatralidad *poiética* corporal convivial. El teatro pertenece a la familia de las teatralidades porque comparte con ellas, porosamente, el principio de la organización de la mirada/percepción del otro, comparte la dinámica de construcciones de ópticas políticas o políticas de la mirada. La teatralidad está en todo lo humano, no así el teatro, que sería un tipo o uso particularizado de la teatralidad. La construcción científica antropológico-filosófica refuta así otra creencia de la doxa, la que afirma que “todo es teatro”: no todo es teatro, pero sí *todo es teatralidad*. En todo el orbe humano hay acción de las políticas de la mirada. A la luz de este sentido, el de la teatralidad genérica y no el del teatro, deben comprenderse conceptos e imágenes como “All the World’s a stage” (*As you like it*, Acto II, Escena VII, verso 1037) y el “gran teatro del mundo” de Calderón de la Barca, así como las variantes del tópico del *Theatrum Mundi*.

Teatralidad implica actoralidad y expectatorialidad. Para organizar la mirada actuamos y para dejarnos organizar la mirada expectamos la actuación. Podemos llamar actoralidad a la condición común a todas las prácticas actorales (género próximo), aquello que vemos manifestarse fenomenológicamente en los diversos acontecimientos de actuación (social, deportiva, artística, etc.). En la actoralidad advertimos una acción humana (una dimensión performativa o de ejecución, “actor” entendido como “quien lleva adelante la acción”) que busca organizar la mirada del otro y se siente expectado (dimensión de teatralidad), que insta una existencia de mundo (dimensión ontológica, sea cotidiana o extracotidiana), genera lenguaje/comunicación (dimensión semiótica) y opera como una conjunción catalizadora

---

14 Proponemos una relectura del concepto de teatralidad, desde una perspectiva antropológica, del *homo theatralis*, o teatralidad humana, reelaborando extensivamente a Gustavo Geirola, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, 2000. Para la singularidad de la perspectiva antropológica, seguimos a Marco de Marinis (1997, pp. 81-106) y a Pavis (2018, pp. 309-342).

15 En consecuencia, organizar la mirada del otro es mucho más que organizar su campo visual, es también organizarle los otros sentidos, la emoción, la reflexión, la memoria, el deseo, etc.

(capacidad de convocar-reunir series de elementos y acontecimientos), entre sus aspectos principales. Hay actoralidad en todas las formas de actuación: cívica, política, ritual, mercantil, militar, de género, etc.

Podemos llamar expectatorialidad a la condición común a todas las prácticas de expectación (género próximo), aquello que vemos manifestarse fenomenológicamente en los diversos acontecimientos de expectación (social, artística, etc.). En la expectatorialidad advertimos una acción humana (una dimensión performativa o de ejecución, “espectador” entendido como “quien observa con atención”), que se deja organizar la mirada por otro y a la vez también organiza la mirada (dimensión de teatralidad), que insta una existencia de mundo (dimensión ontológica, sea cotidiana o extracotidiana), genera lenguaje/comunicación (dimensión semiótica) y a la par que observa es observado (dimensión de igualación o democratización, en tanto vivimos dentro de una red de miradas), entre otros aspectos. Hay expectatorialidad en todas las formas de expectación.

Los conceptos de teatralidad, actoralidad y expectatorialidad son resultado de una abstracción a partir de la observación de las prácticas. En cambio, la diferencia específica surge de la percepción de las diversas actualizaciones de la teatralidad, la actoralidad y la expectatorialidad. Esas actualizaciones corresponden a la teatralización, actuación y expectación entendidas como acciones concretas, históricas, en permanente cambio de procedimientos, concepciones, praxis. Advertimos el pluralismo de esas actualizaciones en los términos (así, en plural): teatralidades (y teatros), actuaciones y expectativas.

Sinteticemos la propuesta hasta ahora en el siguiente cuadro:

Género próximo (abstracto)	teatralidad	Actoralidad	Expectatorialidad
Actualización en acontecimiento	teatralización	Actuación	Expectación
Diferencia específica (prácticas concretas)	teatralidades (y teatros)	Actuaciones	Expectaciones

En la teatralización (acontecimiento actualizador de la teatralidad, su puesta en praxis concreta y diversa) se manifiestan múltiples teatralidades: teatralidades del poder cívico, del rito, del mercado, de la familia, del erotismo, del deporte, de la universidad, de la *poíesis* corporal (o teatro, que a su vez se abre en un espectro ilimitado de teatros diversos), etc. Cada esfera de la actividad humana organiza su teatralidad con rasgos específicos, y al mismo tiempo son familia, todas estas “ramas” están emparentadas por el “tronco” común de la teatralidad como atributo antropológico. Teatralidad poiética corporal convivial: desde su base antropológica, el teatro reelabora la teatralidad, de la que parte, hacia un lugar nuevo y específico, la *poíesis* corporal y convivial, la metáfora, los mundos paralelos al mundo, con otra

lógica, con nuevas reglas específicas de funcionamiento.. Pero además hay múltiples manifestaciones, concepciones, prácticas y procedimientos de esa teatralidad poética: hay teatros, así, en plural, tanto en lo referente a las múltiples formas que entroncan en el teatro-matriz como en el teatro liminal.<sup>16</sup>

Ante la pregunta por la diferencia específica, podemos hablar de actuaciones, en plural, que implican praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas diferentes.<sup>17</sup> Por ejemplo, la actuación convivial se diferencia de la tecnovivial o de la liminal en estos ocho ejes señalados (praxis, acontecimientos, etc.), las diversas prácticas de la actuación implican formas diferentes de actuación. Coinciden en la actoralidad, pero la actualizan de formas diversas. Al mismo tiempo, dentro de la actuación convivial, no es el mismo tipo de actuación el que se pone en juego interpretando un texto clásico de Calderón de la Barca en sala en convivio con 1.000 espectadores, o en teatro acrobático en una plaza, o haciendo *stand up* en un bar ruidoso frente a veinte personas. Dentro de la actuación tecnovivial, hay diferencias en la actuación radial, televisiva, cinematográfica, por teléfono, por *zoom*, etc.

Podemos hablar de expectativas, en plural, de la misma manera que de actuaciones, porque implican praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas diferentes. Por ejemplo, la expectación convivial se diferencia de la tecnovivial o de la liminal en estos ocho ejes señalados (praxis, acontecimientos, etc.), las diversas prácticas de la expectación implican formas diferentes de expectación. Coinciden en la expectatorialidad, pero la actualizan de formas diversas. Al mismo tiempo, dentro de la expectación convivial, no es el mismo tipo de expectación el que se pone en juego en una sala de 1.000 localidades a oscuras y en silencio, o en una plaza a cielo abierto, o en un bar ruidoso mientras se come, se bebe y se conversa. Dentro de la expectación tecnovivial, hay diferencias en la expectación radial, televisiva, cinematográfica, por teléfono, por *zoom*, etc.

Detengámonos, hasta aquí, para vincular estas nociones con el concepto de territorialidad. La expectatorialidad, en su sentido amplio, puede ser territorial o no-territorial, en la medida en que participa del convivio, del tecnovivio o de su relación liminal. Las actualizaciones y prácticas conviviales (incluidas las liminales, en tanto en estas interviene de alguna manera el convivio) territorializan por el espacio físico, los cuerpos (que podemos pensar, en su materialidad, como parte y prolongación del espacio físico) y especialmente los cuerpos en presencia física reunión (proximidad,

---

16 Desde nuestra perspectiva filosófica, empleamos la palabra “teatro” no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la visión moderna (en especial a partir de la Estética de Hegel, hacia 1830), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como precuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + poésis corporal + expectación), incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). De esta forma, en tanto genérico, el término teatro incluye todas las formas de producción de poésis corporal producidas y esperadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, etc. Para la distinción de teatro-matriz y teatro liminal, véase nuestro “Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal” (2020b, pp. 51-108).

17 Como hemos sostenido en Dubatti (2021a).

territorio compartido) en el espacio físico. En el caso de las actualizaciones y prácticas estrictamente tecnovivales (remotas, a distancia, mediadas por tecnologías que permiten la sustracción del cuerpo presente del territorio compartido), hablamos de no-territorialidad (en términos geográficos), en la medida en que cada cuerpo se encuentra en un territorio diverso y la conexión se realiza en el espacio virtual, un espacio desterritorializado (la “nube”). El cuerpo y el espacio físicos se desterritorializan digitalmente y son transmitidos no como espacio físico, sino virtual. Esta desterritorialización opera sobre otra forma de pensar la interterritorialidad, ya que el “entre” mediado no se produce en territorio geográfico compartido, sino en la “nube”. Se trata de una interterritorialidad desterritorializada, a diferencia de la que puede concretarse en el espacio físico convivial (por ejemplo, a través de un encuentro teatral de una compañía extranjera y el público local en un festival). La palabra desterritorialización implica, en consecuencia, dos variantes: la desterritorialización convivial (en el espacio físico, por ejemplo, en la *poíesis* corporal en territorio) y la desterritorialización tecnovivial (en el espacio virtual que producen las tecnologías de la comunicación a distancia). Por supuesto, los casos liminales favorecen el entretejido híbrido de estos acontecimientos que podemos experimentar polarizadamente.

Debemos incorporar otro nivel de análisis: transteatralidad, transactoralidad, transexpectatorialidad, con sus respectivas actualizaciones en acontecimiento y diferencia específica. Nuevamente proponemos un cuadro de síntesis, ahora ampliado:

Género próximo (abstracto)	teatralidad	Actoralidad	Expectatorialidad
Actualización en acontecimiento	teatralización	Actuación	Expectación
Diferencia específica (prácticas concretas)	teatralidades (y teatros)	Actuaciones	Expectaciones
Entretejido, interacción y convivencia	transteatralidad	Transactoralidad	Transexpectatorialidad
Actualización en acontecimiento	transteatralización	Transactuación	Transexpectación
Diferencia específica (prácticas concretas)	transteatralizaciones	Transactuaciones	Transexpectaciones

Llamamos transteatralidad, en términos abstractos y transhistóricos, a la condición de entretejido, interacción y convivencia, cruces, intercambios, límites borrosos y liminalidades entre teatralidad y teatralidades (y teatros), entre las teatralidades entre sí y entre los fenómenos de actoralidad / actuaciones y expectatorialidad / expectativas. Llamamos transactuación, en términos abstractos y transhistóricos, a la condición de entretejido, interacción y convivencia, etc., entre actoralidad y actuaciones y entre las actuaciones entre sí (poiética corporal convivial, militar, mercantil, etc.). Llamamos transexpectatorialidad, en términos abstractos y transhistóricos a la condición de entretejido, interacción y convivencia, etc., entre expectatorialidad y expectativas, y entre las expectativas entre sí (social, artística, etc.).

Hemos estudiado algunos casos de transteatralizaciones, transactuaciones y transexpectaciones (entendidas como actualizaciones de la transteatralidad, la transactoralidad y la transexpectatorialidad en acontecimientos concretos y con diferencia específica) en diversos trabajos anteriores. Ya mencionamos (nota 10) los casos que consideramos en el libro *Teatro y territorialidad*. En los artículos hermanados de *Conjunto* y *Kaylla* nos referimos al trabajo del actor Luis Machín y su “caja de herramientas” múltiple en disponibilidad,<sup>18</sup> a la “sopa cuántica” destemporalizada del canon de destotalización tanto para las actrices y los actores como para las/los espectadores, al caso de la actriz Cecilia Roth y su preferencia por la actuación cinematográfica, a la reveladora escena de entrenamiento teatral para atracar un banco en la película *El robo del siglo*, a las cámaras de seguridad y vigilancia y su ubicación en los hoteles, a los drones que sobrevuelan la ciudad y a las cámaras de seguridad en las calles, los bancos, los estacionamientos, los negocios, las oficinas, las empresas, las casas, al sentirnos expectados en la web, etc.

También hemos desarrollado el tema en artículos sobre las tensiones entre teatro y teatralidades en la obra de Ricardo Bartís, Mauricio Kartun o Juan Mayorga, sobre las relaciones entre teatro y teatralidad del fútbol y sobre las dinámicas del espectador.<sup>19</sup>

Si nos auto-observamos desde el ejercicio de la expectación (así como el actor Luis Machín se auto-observa en sus diferentes actuaciones: teatral, cinematográfica, televisiva, publicitaria, etc.), advertimos que en un mismo día podemos sucesiva o incluso simultáneamente ser espectadores sociales, teatrales, radiales, cinematográficos, de video, de telecomunicaciones, de la web, etc. Hay situaciones y ejercicios de expectación (como para Cecilia Roth en la actuación) que nos complacen más que otras (nos puede gustar más esperar la televisión que el cine o el teatro, tal vez).

---

18 Luis Machín analizó en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires un día de trabajo en el que superó toda agenda anterior: por la mañana grabó un programa de televisión, a la tarde una escena de una película, y a la noche hizo dos funciones, primero I.D.I.O.T.A. en el circuito comercial de arte (Teatro Picadero) y, luego de ser llevado a toda velocidad por un taxi a otro barrio de la ciudad, El mar de noche (en la sala independiente de cámara Apacheta).

19 Véanse “Tensión productiva entre teatralidad, teatro y transteatralización: La máquina idiota (2013) del director Ricardo Bartís y su ‘teatro de estados’” (2016); “Sobre el alcance de la teoría de la ‘engañifa’ en *Ala de criados*” (2010, pp. 87-96); “El teatro de Juan Mayorga en la Argentina: memoria, transteatralización e izquierda” (2007, pp. 36-41); “Fútbol y teatro en la Argentina: el fútbol en la praxis teatral, el fútbol como teatro liminal” (2021b, pp. 135-156); “Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización” (2019, pp. 21-37).

Pero además vivimos dentro de un “Gran Hermano”, en un panóptico humano-tecnológico, observamos / esperamos el mundo y nos sentimos observados / expectados por personas y cámaras, rastreo satelital, navegaciones en la web, diversas formas de vigilancia, números de registro fiscal, etc. y “actuamos”, consciente o inconscientemente, para esas miradas que, aunque no estén a la vista, sentimos omnipresentes y ejercidas desde algún lugar. Podemos afirmar que nuestra vida contemporánea nos provee, en su complejidad, tanto ejemplos de transteatralización y de transactuación, como de transexpectación. Somos actores de una transteatralización ubicua y espectadores de una transexpectación igualmente ubicua. Solo no actuamos para nuestros panespectadores cuando nos dormimos o nos desmayamos, y lo mismo sucede con la expectación respecto de los panactores. Podemos hablar, en consecuencia, de una panteatralidad, panactuación y panexpectación en el mundo contemporáneo.

Un espectador que mira televisión, cine, teatro o la web adquiere saberes de actuación (de las actrices y los actores que trabajan en la televisión, el cine, el teatro, a web, etc.) y luego usa esos saberes para su propio desempeño actoral, por ejemplo, en la actuación social. Sorprende la capacidad de ciertas personas que no son periodistas para hablar ante las cámaras de televisión dando testimonio u opinión (capacidad que adquirieron expectando programas periodísticos de televisión).

Transteatralidad, transactoralidad y transexpectatorialidad son hoy sustituto contemporáneo del principio teodramático del cristianismo, que ubicaba a Dios como espectador omnisciente de las acciones humanas (incluso las interiores) y permanentemente nos recordaba: “Debes portarte bien porque Dios todo el tiempo te está mirando”; “Actúa bien para Dios espectador”. Los nuevos principios son: “Tenés que actuar bien para la panexpectación, para el panóptico humano-tecnológico”; “Actúa bien porque TODO te está expectando”.

¿Cómo se relaciona la transexpectatorialidad, sus actualizaciones y prácticas, con la territorialidad? En todas las expectativas: convivial, tecnovivial y liminal, las/los espectadores ponen en juego sus saberes múltiples y los entretejidos de experiencias y conocimientos. Esa convivencia y múltiple determinación hace que, por ejemplo, en la expectación territorial del convivio se estén teniendo en cuenta los saberes y competencias desterritorializados del tecnovivio, ya sea para percibir (y disfrutar) una polarización, una diferencia, una singularidad, o para cruzarlas, alternarlas, yuxtaponerlas o hibridizarlas. En entrevista con Rafael Spregelburd con motivo de la presentación de *Inferno*, el teatrista nos señaló que el público teatral podía disfrutar de una narrativa compleja como la de su obra (presentada en el circuito de producción comercial, al que se atribuyen generalmente espectáculos con narrativas más simples) no porque esto fuese frecuente en el teatro, sino por las competencias adquiridas por los espectadores teatrales en la expectación de series en plataformas (Dubatti, 2023c, pp. 58-59).

De estas apretadas reflexiones podemos proponer algunas conclusiones y corolarios para seguir pensando. Empecemos sintetizando nuestra visión sobre la expectación. Fenomenológicamente hay transteatralidad, transactoralidad y transexpectatorialidad, si las comprendemos como género próximo de todas las prácticas y acontecimientos de entretejido, interacción y convivencia, cruces, intercambios, límites borrosos y liminalidades entre teatralidad/ teatralización/ teatralidades (y

teatros), actoralidad/actuación/actuaciones/ y expectatorialidad/ expectación/expectaciones.

Pero también hay transteatralidades (y transteatros), transactuaciones y transexpectaciones, en plural, por las diferencias específicas (praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas) que se manifiestan, por características contrastantes, entre diversas dinámicas y casos de la transteatralización, la transactuación y la transexpectación.

El teatro / los teatros (finamente nuestro principal objeto de interés) participan de la teatralidad / la actoralidad / la expectatorialidad y están porosa, liminalmente incluidos en los fenómenos de la transteatralización, la transactuación y la transexpectación.

En tanto investigadores dedicadas/os a problematizar la acción / el acontecimiento de la expectación, debemos tomar en cuenta estas complejidades. También debemos hacerlo en términos de pedagogía en las Escuelas de Espectadores: estimular la toma de conciencia, por parte de las/los espectadores teatrales, de su participación en los fenómenos de transteatralización, transactuación y transexpectación. Se juegan aquí tensiones interdisciplinarias, transdisciplinarias y multidisciplinarias, así como complejas relaciones entre territorialidad y desterritorialización.<sup>20</sup> Debemos promover el trayecto inductivo de (auto) observación, desde los acontecimientos de expectación/expectaciones a la intuición (abstracta) de una unidad en la expectatorialidad, y a la inversa el deductivo (de lo abstracto a lo particular), en recorridos semejantes a los que plantean las micropoéticas, las macropoéticas y las poéticas abstractas<sup>21</sup>.

Por las expectativas y las transexpectaciones, las/los espectadores tienen competencias múltiples en los diversos ejercicios de expectación y los entretejen, fusionan, contrastan y complementan. Allí ponen en juego sus experiencias de territorialidad y no-territorialidad, así como formas de desterritorialización convivial y tecnovivial. En nuestras prácticas docentes en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, advertimos la riquísima capacidad y las aptitudes y saberes que traen las/los espectadores del múltiple ejercicio de expectativas televisiva, radial, de la web, social, política, etc., y de las prácticas de transexpectación. No es posible subestimar a las/los espectadores contemporáneos en cuanto a su dominio plural de las expectativas y la transexpectación, que sin duda ejercitan a la hora de esperar teatro(s).

¿Cómo se relacionan estos fenómenos y conceptos con la territorialidad geográfica y corporal? Si en el convivio teatral la experiencia es eminentemente territorial, en ella no están ausentes (por contraste, por entretejido, por liminalidad, por hibridización) los saberes de la desterritorialización tecnovivial en otras formas de

---

20 Desarrollamos algunas de estas reflexiones sobre disciplina e inter/trans/multidisciplinas en la formación actoral y expectatorial en el encuentro del Círculo de Investigación de Formación Artística (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, Dirección de Investigación, Lima, 22 de julio de 2022): “Investigación interdisciplinaria: ¿actuación y diseño escenográfico juntos?”, con la participación de Milena Bracciale, y Marcelo Zevallos y coordinación de Alejandra Mory. Disponible en <https://www.ensad.edu.pe/>

21 Para esta distinción de la Poética Comparada (aplicación del Teatro Comparado al estudio de las poéticas), véase nuestro “Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas” (2012, pp. 127-142).

expectación. Expectamos, en suma, con todos los saberes y competencias, territoriales y no-territoriales, pero, según la experiencia de acontecimiento, esos saberes y competencias se articulan y combinan de formas diferentes. A la manera de Walter Ong (1987), quien distingue una oralidad primaria (la de los pueblos sin experiencia ni saberes de escritura) y otra secundaria (con experiencia y saberes de escritura), podemos distinguir una territorialidad expectatorial primaria (la de aquellos espectadores sin experiencia ni saberes de la desterritorialización tecnovivial) y una territorialidad expectatorial secundaria (aquella que se entreteje, en la experiencia territorial, con los saberes y competencias del vínculo tecnovivial). Existen, entonces, convivios territoriales donde se ponen en juego los saberes de la desterritorialización tecnovivial, según grado e intensidad diversos.

## Bibliografía

- ARISTÓTELES. (1970). *Metafísica*. Trad. V. García Yebra. Gredos.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2015). *El Gran Teatro del Mundo*. Edición de Enrique Rull. Penguin Clásicos.
- CARPIO, A. P. (1995). *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Glauco.
- DE MARINIS, M. (1997). "Antropología". En su *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna, pp. 81-106.
- DUBATTI, J. (2007). "El teatro de Juan Mayorga en la Argentina: memoria, transteatralización e izquierda". Revista *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*. Segunda época, 320 (IV), 36-41.
- (2010). "Sobre el alcance de la teoría de la 'engañifa' en *Ala de criados*". En Beatriz J. Rizk (ed.), *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas / Current Trends in Latino and Latin American Performing Arts*. Ediciones Universal, pp. 87-96.
- (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.
- (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Atuel.
- (2019). "Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización". En J. Dubatti, coord. y ed., *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 21-37.

- (2020a). "Hacia una Historia Comparada del espectador teatral". En Milena Bracciale Escalada y Mayra Ortiz Rodríguez, comps., *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 8-23.
- (2020b). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa, Col. Arte y Acción.
- (2021a). "Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)". *Avances*, 30, 313-333. Disponible en la web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances>
- (2021b). "Fútbol y teatro en la Argentina: el fútbol en la praxis teatral, el fútbol como teatro liminal". En José Romera Castillo (ed.), *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*. Verbum, pp. 135-156.
- (2022a). "Actoralidad, actuación, actuaciones". *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, 204 (julio-setiembre), 6-8. Disponible en: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/204/Conjunto204.pdf>
- (2022b). "Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación". *Kaylla*, Revista del Departamento de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1, 129-137. Disponible en: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/article/view/25694>
- (2023a). "Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales", *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 11, 1-14.
- (2023b). "Relatos pandémicos sobre la situación del teatro". En *Artes conviviales, tecnoviviales y liminales y otros estudios*. Buenos Aires: Atuel (en prensa).
- (2023c). "El 'infierno' argentino según Rafael Spregelburd", *Artez. Revista de las Artes Escénicas*, 250 (marzo-abril), 58-59.
- GEIROLA, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Ediciones Gestos.
- HEGEL, G. W. F. (2008). *Estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Losada, 2 tomos.
- ONG, W. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- PAVIS, P. (2018). "La aproximación antropológica y el análisis intercultural". *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, danza-teatro, cine*. Paidós, pp. 309-342.
- SHAKESPEARE, W. (1947). *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Aguilar.
- (1991). *The Complete Works*. Eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Clarendon Press, Oxford University Press.
- SIRVENT, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- VAN ORMAN QUINE, W. (2002). "Acerca de lo que hay". En su *Desde un punto de vista lógico*. Paidós, pp. 39-59.

## **Dramaturgias escénicas. Aproximaciones a una definición incapturable**

*Verónica Manzone*

Universidad Nacional de Cuyo

En el presente artículo nos proponemos trabajar en la ampliación del término de dramaturgia de tal manera que abarque las nuevas vías de construcción de textos que, alejadas cada vez más de la figura de autor tradicional, proponen una potente tensión entre cuerpo, texto y escena. Los procesos creativos contemporáneos evidencian dichas tensiones y en consecuencia presentan procedimientos singulares de creación. A estos modos particulares de escritura escénica se les llama, entre muchos nombres, dramaturgias de la escena. Vale aclarar que no es objetivo del presente trabajo revivir el debate entre texto y escena en términos de enfrentamiento, situación que ya ha sido ampliamente discutida desde el siglo XX en adelante, sino redefinir el término de dramaturgia (comúnmente asociado al texto teatral como texto escrito, es decir, como literatura) para abordarlo desde lo escénico.

Partimos de debates como los propuestos por Jorge Dubatti (1999; 2008; 2009b) ya que consideramos que el investigador ha hecho un avance teórico en relación a la categorización del término en nuestra cartografía argentina. Esto se debe a que, si bien desde la práctica es casi una evidencia la ampliación de la categoría, aún hay sectores que se muestran reticentes ante la mencionada ampliación. ¿Por qué usar un término que remite a lo literario para dar cuenta de la tarea propiamente escénica? ¿No perdería con ello la especificidad teatral propiamente dicha? ¿Qué entraría en el campo puramente textual (literario) y qué en el escénico (teatral)? Ante estos cuestionamientos, frecuentemente enunciados, nos preguntamos: ¿el término “dramaturgia” habla de una noción que involucra solo lo literario? ¿Cuándo comenzamos a utilizarla para nombrar únicamente al texto teatral y al trabajo del autor?

La propuesta radicará justamente en no escindir los campos por el contrario intentaremos enmarcar nuestras problematizaciones en una zona de frontera, donde no es posible separar un elemento del otro. Con ello buscamos ampliar el

término para que englobe ambos campos integrándolos en un todo, si bien más complejo, también más cercano a la realidad teatral que nos convoca actualmente: “entre el texto literario y el texto de la escena hay una interrelación: no se comprende el uno sin el otro, aunque cada uno de ellos posea su autonomía, su materialidad y sus espacios propios de existencia” (Argüello Pitt, 2015, p. 88).

Resulta llamativo, como bien mencionábamos en los párrafos anteriores, que a pesar de que la ampliación del término no presenta novedad, aún hoy se dificulta la tarea de responder con claridad qué queremos decir cuando hablamos de dramaturgia.

Joseph Danan (2012) comienza su estudio con un gran interrogante: ¿qué es la dramaturgia? Para el investigador, responder esta pregunta supone en primer lugar enfrentarse a un estado del teatro actual: “el nuestro, al inicio de siglo XXI, cuando se deshace todo lo que creíamos saber del drama, de la acción, incluso del teatro mismo” (Danan, 2012, p. 11). El término puede designar la tarea de escritura de una obra de teatro, los mecanismos que entran en juego a la hora de escribir, el texto en sí mismo, las relaciones entre los elementos de la creación, su ordenamiento y composición. La noción pareciera dar cuenta de todo aquello, lo que podría llevarnos a una situación problemática, ya que justamente la ampliación deseada sería al mismo tiempo lo que imposibilita una delimitación conceptual.

Abordaremos en primer lugar un rastreo de tipo histórico sobre el término estudiado. Luego de estos debates presentaremos una posible delimitación de la noción “dramaturgias escénicas” y las categorías de análisis que consideramos pueden dar cuenta de la actualidad escénica.

## **1. Recorrido histórico: rastros de usos terminológicos**

Patrice Pavis (2007), en su emblemático diccionario editado por primera vez al español en 1989, dedica una entrada al término “dramaturgia”, en la cual comienza por citar un diccionario francés antecesor: *Littré*. Este último define la dramaturgia como arte de la composición de obras de teatro. Pavis agrega que además de aludir a ciertas reglas sobre el arte de componer dramas, la dramaturgia implicaría al análisis del texto dramático en sí mismo. Menciona también que la acepción implica la técnica y la poética de una escritura teatral. Sin dejar de mencionar la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing y la importancia que cobra la autoría dramática desde Corneille en el siglo XVII, Pavis dedica varios párrafos a la dramaturgia clásica, la cual va unida a las reglas aristotélicas de fábula, conflicto y acción.

El investigador francés pondera la figura de Brecht como punto de inflexión respecto a las ideas sobre dramaturgia, ya que es recién con el teatro brechtiano que el término comienza a incluir las implicancias con su realización escénica y abarcaría además las relaciones con la recepción. Pavis coloca en las obras de Brecht la importancia de un texto escrito para una representación específica y relaciona escritura con forma escénica. Así, “dramaturgia concierne a su vez texto de origen y los medios escénicos de la puesta en escena. Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, entonces, describir su fábula en relieve” (Pavis, 2007, p. 148). Esta descripción es la que interesa en particular, porque en ella se lee claramente su visión sobre la dramaturgia que, aun colocándola en interrelación con la escena, esta no abandona la fidelidad con la fábula; podríamos decir que sigue ponderando una

estructura logocentrista, en tanto y en cuanto es la fábula y su sentido lo que rige sobre la escena.

En cuanto a los usos terminológicos resulta interesante que tanto Danan (2012) como Pavis (2007) realizan un rastreo sobre los usos en Francia y Alemania. En el caso de Alemania, por ejemplo, se distingue *dramatiker* (autor o autora) y *dramaturg*, este último definido como aquel o aquella que no es autor o autora de la obra. Pavis expone que es un consejero o consejera que diseña las opciones que un texto puede tener en una puesta en escena, ordena materiales textuales y los relaciona con su contexto; dicho orden trata de extraer los sentidos complejos de un texto para orientar, política e ideológicamente, la interpretación particular que hará el espectáculo. Con ello el investigador le da un nuevo sentido a la dramaturgia, que designará “el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo” (Pavis, 2007, p. 148).

Luego el autor continúa abriendo el panorama, ya que menciona entre líneas la ampliación de la noción en la actualidad: “Así pues, la dramaturgia en su sentido más reciente tiende a desbordar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica” (Pavis, 2007, p. 149). Sin embargo, esta segunda línea o segundo sentido, no se aparta de operaciones, si bien dramáticas, ligadas a la construcción representacional de una fábula, de tal manera que se vuelve a relacionar estrechamente al sentido del texto, ahora puesto en la representación escénica. Plantea como tarea última y principal el llevar a cabo el “reglaje” entre texto y escena para decidir cómo “mover” el texto, cómo darle impulso escénico capaz de iluminarlo para un público y su época (Pavis, 2007, p. 149). Además, hay que aclarar que la intención de ampliación o reactualización del sentido del término “dramaturgia” solo quedará en una mención, ya que no llega a desarrollarlo si no hasta su último diccionario editado sobre la *performance*, donde la entrada a “Dramaturgia” estará seguida por una palabra adicional: “Dramaturgia (nueva)”.

En este nuevo diccionario interesa destacar que el autor refiere a Joseph Danan y cita los lineamientos que su compatriota francés hace acerca de los usos contemporáneos del término. A partir de contrastar su primer acercamiento al término con esta nueva investigación (editada recién en 2016), encontramos que habría tres momentos: el primero da cuenta de una acepción ligada a la dramaturgia clásica, a la autoría teatral, a la obra como construcción lingüística autónoma de la escena y portadora de una significación. Un segundo momento está ligado al análisis del texto que coopera en la transición con la escena —aquí se ubica la primera versión de dramaturgista o dramaturgo como lo comprenden en Alemania—, donde el texto debe ser movido para encontrar la escena y en general desde la propuesta de Pavis se sobreentiende que este análisis sigue afrontando la comprensión desde la significación del texto. Finalmente, un último momento, vinculado a las prácticas contemporáneas, que denominará “nueva dramaturgia”.

En estas teorizaciones el autor volverá sobre la importancia del análisis dramaturgico como parte fundamental de la definición del término y allí mencionará tareas de la dramaturgia. Aunque por otro lado expondrá los nuevos usos y acepciones que encarna la mencionada apertura de la noción, entre ellos: “*devised Theatre*”, “*educational dramaturgy*”, “dramaturgia del actor”, “dramaturgia

posnarrativa”, “*visual dramaturgy*”, “dramaturgia de la danza”, “dramaturgia del espectador”, “*performative dramaturgy*”.

Si bien acordamos en que un diccionario no despliega un espacio adecuado para poder desarrollar en profundidad cada acepción y variables presentadas por el investigador, podemos sospechar, al leer algunas líneas, que Pavis no descarta por completo las primeras dimensiones del diccionario antecesor. Es decir, si bien se abre a la posibilidad de ampliación e incluye los procesos escénicos actuales como la dramaturgia de la danza o la del actor o actriz, puede observarse que el autor no abandona una comprensión del término ligada a la construcción del relato argumental. Por ejemplo, en torno a la danza habla de “narrativizar” la danza (Pavis, 2016, p. 87).

También se puede sospechar una mirada negativa frente a la predominancia de la escena en la entrada dedicada al “Autor”, en la cual expresa: “es cierto que algunas producciones aplastan al autor dramático bajo una superproducción de lenguajes escénicos y efectos especiales que ocultan la fuente literaria y el sentido de una obra” (Pavis, 2016, p. 47). Cosa muy distinta ocurre con el trato que le da a la entrada “Escritor de escenario” (Pavis, 2016, p. 99), la cual resolvería y profundizaría con mayor claridad la cuestión actual del texto y la escena, o mejor dicho el texto de la escena, donde retoma las palabras de Roger Planchot, a quien le pertenece la expresión “escritura escénica”. Este último insiste en la idea de que “la puesta en escena escribe con la totalidad de la escena y constituye un lenguaje autónomo. ...todo parte de la escena, como espacio que reemplaza la página en blanco” (en Pavis, 2016, p. 100).

Anne Ubersfeld (2002), por su parte, en su diccionario de términos expone de modo sintético algunas ideas sobre la dramaturgia en una entrada dedicada a la noción que coincide con los dichos de Pavis. Según la autora, el término por sus usos designa el trabajo del autor o autora de obras teatrales y posee tres acepciones: estudio de la construcción de textos de teatro; estudio de la escritura y de la poética de la representación; actividad del o la dramaturgista, entendiendo esta designación desde la lógica postbrechtiana: implica las relaciones entre la obra y el público que debe recibirla.

Llama nuestra atención la entrada “escritura teatral” (Ubersfeld, 2002, p. 46) que la autora propone, en la cual diferencia la escritura textual de la escénica. Ubersfeld es clara y determinante al expresar que el texto teatral solo está consumado por medio de la combinación con el resto de los elementos de la realización escénica. Es decir, para la autora, al igual que para otros investigadores provenientes de la semiótica, el texto teatral es siempre un “artefacto” incompleto. Justamente debido a esto último es que aparece la categoría de “escritura escénica”, como complemento de la textual, aunque separadas. La “escritura escénica”, entonces, tiene su lugar en cuadernos y notaciones de puesta en escena que realiza el director o directora teatral. Esta escritura es el texto espectacular, noción implementada por Marcos De Marinis (1997) como categoría semiótica, que mira a la representación como texto, el cual no es otra cosa, según el autor, que la combinación de signos que se ofrece ante el espectador (Ubersfeld, 2002, pp. 46-47).

Más allá de que la ampliación de la noción implique, para nuestro estudio, una complejidad que no ha sido avistada por este autor y esta autora, el hecho de que se

hayan preocupado por mencionar los alcances de dicha problemática no hace más que afirmar la necesidad de seguir trabajando en la revisión del término y sus consecuencias. De Marinis (2005), por citar un ejemplo, expresa que la dramaturgia escrita es objeto de una renovada atención problemática. De los tres aportes mencionados, el de De Marinis nos interesa porque ahonda más en la pregunta acerca del texto y la dramaturgia en la contemporaneidad. Frente al renovado interés por el texto en la teoría y práctica teatral, plantea que el texto dramático vuelve al centro de los debates, pero desde una postura que no implica ningún retroceso, y expone cinco puntos a tener en cuenta, los cuales hemos sintetizado a continuación (De Marinis, 2005, pp. 140-141):

- 1) El texto no es lo que más cuenta en el teatro, es lo que más perdura.
- 2) Distinguir entre texto dramático como obra literaria y el texto como material de espectáculo. Cada texto es lo uno y lo otro conjuntamente.
- 3) Entre texto y espectáculo hay que postular una relación de recíproca autonomía o relativa independencia. El conjunto teatro es más vasto que el conjunto puesta en escena de un texto dramático.
- 4) Las relaciones entre texto y espectáculo no agotan el complejo de las relaciones entre literatura y teatro.
- 5) La verdadera dinámica histórica de las relaciones entre texto y espectáculo en el teatro occidental moderno radica en pasar de centralizar el problema en el producto, es decir su resultado, a colocar el punto de vista en los procesos de composición escénica.

No es casual que el autor tome como fuentes de estudio las investigaciones de Eugenio Barba y Ferdinando Taviani. Tampoco sorprende, entonces, que sea este investigador uno de los primeros en defender desde la teatrología la categoría de dramaturgia de actor.

Es clave mencionar que en los aportes bibliográficos consultados escasean aquellos que logran dar respuesta a la problematización sobre la ampliación del término de modo que pueda captar su complejidad, sin que esto suponga el desmedro de la dramaturgia tradicional en pos de la elevación de la nueva categoría. Muchos y muchas investigadoras han leído las propuestas de Meyerhold, Artaud, Craig, entre otras, desde una lógica de la oposición,<sup>1</sup> llevando estas perspectivas de principio del siglo XX a formular teorías en términos de polarización: texto enfrentado a escena, o a la inversa. Este pensamiento binario, si bien sirvió para un momento de la historia del teatro, en la actualidad no alcanza para pensar las relaciones de tensión y colaboración entre texto y escena. Siguiendo este sentido, no compartimos el postulado de Bernard Dort (1980) acerca de que la unión entre texto y escena nunca llega a materializarse porque siempre queda entre ellos una relación de subordinación y compromiso (1980, párr. 1)<sup>2</sup>

---

1 Agradecemos las lecturas de Lehmann (2013) sobre autores como Artaud porque lo revisa por fuera de la lógica del enfrentamiento; dice de este: “Para él no se trataba de la simple alternativa a favor o en contra del texto, sino de un desplazamiento de la jerarquía; de la apertura del texto, de su lógica y de su arquitectura forzadas, con el fin de que el teatro recuperara, en palabras de Derrida, su dimensión *événementielle*, es decir su dimensión de acontecimiento” (p. 256).

Como es sabido, la semiótica teatral y la teatrología, a partir de la década del sesenta, realizan trabajos interesantísimos sobre los signos de la puesta en escena, investigaciones claramente necesarias en tanto y en cuanto la realización escénica había sido relegada por la teoría literaria de modo sistemático en la historia de los estudios sobre teatro.<sup>3</sup> Aun así, los postulados de la semiótica teatral, con categorías tales como escenocentrismo y textocentrismo, son válidos solo para una etapa y una porción del teatro; en la actualidad se hace necesario revisar los términos y plantear nuevas estrategias de análisis que involucren a los elementos tales como cuerpo-escena-texto de forma dialógica y procesual.

Encontramos en el ensayo precitado de Joseph Danan (2012) un aporte esencial para el presente estudio por la complejidad con la que se observa el fenómeno de la dramaturgia. En sus artículos, el autor menciona una definición tomada de Jean-Marie Pimme, en la cual se expone que la dramaturgia procede de lo que es mirado/mostrado y que su existencia siempre está dotada de la relación con el sentido y la significación. Así, el autor expresa que si la dramaturgia es de este orden en el que todo significa, se sobreentiende que deba incluir al texto pero también al espectáculo (Danan, 2012). Colocamos bajo sospecha, al igual que Danan, algunas aristas de esta definición ya que la cuestión de la significación presenta reticencias en la escena actual y además abriría otro tipo de discusiones que exceden el alcance de este análisis en particular. Aun así, la definición resulta llamativa en primer lugar por la vinculación casi directa que podemos realizar en relación a la definición más reciente acerca de la teatralidad, donde la mirada y quien mira se tornan fundamentales.<sup>4</sup> Pero además rescatamos la importancia que Pimme le otorga a la materialidad de la escena, deteniéndose, por ejemplo, en la dramaturgia que puede surgir de la arquitectura del espacio escénico, ampliando el término hacia una dramaturgia del espacio.

---

2 Dort (1980) expone luego un pensamiento mucho más interesante: "Así, el problema del texto y de la escena, tal como yo lo planteaba al comienzo, queda desplazado. Ya no se trata de saber qué ganará, si el texto o la escena. Su relación hasta puede no ser pensada en términos de unión o de subordinación, no más que las relaciones entre los elementos componentes de la escena. Lo que se crea es una competencia, una contradicción que se despliega ante nosotros los espectadores. La teatralidad, entonces, ya no es solamente ese espesor de signos del cual hablaba Roland Barthes. Es también la deriva de esos signos, su imposible conjunción, su confrontación ante la mirada del espectador de esta representación emancipada." (párr. 18).

3 Erika Fischer-Lichte (2014) confirma que es recién en 1918 que, dentro de los estudios literarios, el investigador Max Herrmann logra posicionarse frente a sus colegas defendiendo la conformación de un espacio de pensamiento del teatro que centrará sus esfuerzos en la realización escénica y no en su plano literario únicamente, ya que lo que constituye como arte al teatro no es la literatura sino la realización escénica (p. 61). Es interesante la coincidencia entre este investigador citado por Fischer-Lichte y las reflexiones de Dort, los dos resaltan el carácter polarizado en el teatro entre texto y escena, Herrmann opina que el texto dramático y el teatro son desde el comienzo contrarios (Fischer-Lichte, 2014, p. 61). La oposición radical responde a pensar la noción de texto desde su sentido tradicional. Por ello, más allá de los esfuerzos por incluir a la escena dentro de los estudios teatrales, este tipo de investigaciones, de principios de siglo y hasta mediados del siglo XX, no dejarán de escindir escena de texto. También es necesario remarcar que, si bien dentro de los estudios académicos tomará su tiempo la profundización de estas problemáticas, al interior del campo teatral la polémica se dio a fines del siglo XIX. Los y las teatristas implicadas dejarán sus posturas en textos fundamentales de reflexión teórico-práctica.

4 Acá podemos mencionar la idea de teatralidad, de Josette Feral (2004), como construcción de un espacio otro por medio de la mirada frente al acontecimiento y, por otro lado, a Oscar Cornago (2006), en su definición del término como mirada oblicua.

Danan también es de ayuda para comprender que, si bien pareciera que el término dramaturgia desde sus orígenes ha estado ligado siempre a su componente textual-literario, esta idea responde a una invención de la modernidad. A partir de confrontar las reflexiones de Florence Dupont y Cristian Biet, el autor afirma la importancia muchas veces olvidada de las relaciones entre texto y *performance*: “esta dimensión se ha ocultado en beneficio de la primacía del texto, cuando a partir de Corneille, el autor, frente a los actores, establece su poder en el teatro” (Danan, 2012, p. 15). La edición de los textos con autoría marcaría la ventaja de un elemento sobre otro.

Danan nos recuerda que, en verdad, el término “dramaturgia” está ligado en sus orígenes al ritual y el cuerpo del *performer*. Dupont, por su parte, afirmará este alcance del concepto, recordando que ya los trágicos griegos no escribían un texto que sería en algún momento representado, sino que la escritura estaba ligada a una escena casi inmediata. Aquí el elemento variable es el texto porque, recordemos, la representación respondía a un ritual ya conocido por toda la comunidad. Por eso la concepción del texto como elemento estable y la escena como su contracara de inestabilidad es una idea cuestionable.

Por su parte, el investigador Bernard Dort, en su célebre escrito *La representación emancipada* (1980) —escrito revisado por la mayoría de los estudios contemporáneos acerca de la escena—, expresa:

[...] la escena se subordina al texto: cierta tradición en Occidente así lo establece, pero esa tradición, después de todo, es reciente (no se remonta más allá del siglo XVII) y está lejos de ser válida para todas las formas de teatro: las manifestaciones que uno puede llamar populares —desde las farsas hasta los espectáculos de varieté— la ignoran. O bien —aún más, es la regla— el texto está sometido a la escena (damos a esta palabra el sentido más amplio): cosa que ocurre, notoriamente, en todos los teatros extra-europeos. (párr. 1)

Si pudiéramos formular la prehistoria de la noción de dramaturgia, esa prehistoria es su vinculación con la performatividad. La investigadora Erika Fischer-Lichte ha trabajado en relación a estas ideas en su libro *Estética de lo performativo* (2014), en el cual trae a colación las investigaciones de Jean Ellen Harrison,<sup>5</sup> experta en ritualismo, quien llega a formular una teoría sobre el ritual y el teatro, donde establece la genealogía directa entre ambos. Dicha teoría demostraría la prioridad de la realización escénica sobre el texto. Estas ideas dejaron sin fundamento a la convicción de sus contemporáneos de que la cultura griega había sido una cultura textual. Harrison afirma que primero sería el ritual y a partir de este se habrían desarrollado el teatro y los textos escritos (en Fischer-Lichte, 2014, p. 64),<sup>6</sup> concepto

---

<sup>5</sup> El estudio citado por la autora se denomina *Themis: A study of the Social Origin of Greek Religion* (1912).

<sup>6</sup> Harrison basa su teoría en la investigación de un ritual predionisiaco (eniautos daimon), del cual deriva luego el ritual ditirámbico, del que según Aristóteles surge la tragedia. Fischer-Lichte (2014, p. 64) agrega que luego Gilbert Murray aporta al trabajo de Harrison que los elementos de la tragedia tales como agón, el mensajero y la epifanía (todos elementos del eniautos daimon) cumplían funciones similares en el ritual y en la tragedia.

por todos conocido, pero en general olvidado a la hora de pensar en términos teóricos al texto teatral.

## 2. Sentidos de la dramaturgia

Danan, en el ya mencionado ensayo “¿Qué es la dramaturgia?”, propone dos sentidos para pensar la noción aquí estudiada.<sup>7</sup> El primero, “sentido 1”, está constituido por un texto escrito *a priori* por un autor o autora, que luego, respetando el arte en dos tiempos, será interpretado por quienes dirigen y quienes actúan en la representación. Dicha idea se basa en una concepción tradicional de texto, en tanto este aparece sobre la puesta en escena. En la actualidad las formas de escritura reformulan este sentido, colocándose en general dentro del “sentido 2”, que estaría del lado del tránsito y del proceso creativo. Este último sentido permite la aparición de procesos teatrales que responden a una escritura escénica. Entre el “sentido 1” y el “sentido 2” de la dramaturgia es donde se desarrolla nuestro teatro actual.

El autor en su investigación expone que el cambio en las prácticas escénicas y la necesidad de reformulación del “sentido 1”, o al menos la aparición de un segundo sentido que logre dar cuenta de las dramaturgias no tradicionales, responde en un primer momento a dos causas históricas que están a su vez interrelacionadas entre sí. La primera causa es la asunción de la puesta en escena como práctica autónoma y la segunda es la inversión del arte en dos tiempos. Las funciones que toma a partir del siglo XIX el rol de la dirección modifican operativamente los mecanismos de producción en el teatro. Tanto la idea de estabilidad del texto dramático, como la producción teatral dividida en dos momentos, se colocan de ahora en más en discusión, para habilitar otros modos de producir teatro.

Como consecuencia de la “emancipación de la representación” (Dort, 1980) se logra una afirmación de los lenguajes escénicos como sistemas autónomos frente a la literariedad. Quien crea, en este sentido, puede generar pensamiento sobre la escena y por lo tanto convertirse en dramaturgo o dramaturga, ya que, como bien expresa Danan (2012), al pensar el “sentido 2” de la dramaturgia, esta existe desde el momento en que en el contacto, un pensamiento se busca y se ordena en la indagación de sus propios signos.

La autonomía de la puesta en escena permite que la dirección trabaje desde un pensamiento dramaturgógico propio, con el cual realiza un proceso de apropiación y traducción del texto previo. Danan (2012) es claro al hablar de escritura escénica y no de transposición —menos aún de ilustración—. La dirección desarticula y hasta puede anular los sentidos preexistentes, si así lo deseara, dotando a la textualidad de nuevas significaciones. Todo esto genera, claramente, un corrimiento de la mirada sobre el texto y sus funcionamientos.

Si bien es evidente que no hay dos, sino diversos modos de prácticas dramaturgicas, utilizar estos dos sentidos, propuestos por Danan, nos permite observar un

---

<sup>7</sup> En esta misma línea podríamos citar los estudios de Lehmann cuando expone sobre texto. Obsérvese la cita del autor que es clara en esta división del elemento texto según dos perspectivas bien diferenciadas: “También para el teatro antiguo resulta evidente y válida la diferencia (y la competencia) fundamental que se establece entre la perspectiva del texto —que en el caso de cualquier drama se cumplía ya como obra lingüística perfecta— y la otra perspectiva, tan distinta, del teatro, para la cual el texto presenta un material” (Lehmann, 2013, p. 255).

panorama que es complejo y que de algún modo nos brinda ordenamiento de la totalidad al visibilizar estos dos extremos del mapa. Dice Danan (2012):

[...] desconfío de un pensamiento binario que, presentándose cómodo, esconde sin embargo su complejidad. Hay usos extremadamente diferenciados de la dramaturgia y, sin duda, hay también grados de elaboración dramaturgias –ya sea en el sentido 1 o en el 2– que van de las dramaturgias “duras” como la de los siglos pasados, regidos por la fuerte estructura de la intriga y la fábula, hasta dramaturgias mucho más inestables, lábiles –frente a las dramaturgias en sentido 1– y a la espera de esa estructuración en segundo término que le aportará la escena como complemento al bosquejo dramaturgico. (p. 36)

Desde nuestros estudios consideramos se torna necesario asumir como contrapropuesta al pensamiento binario mencionado por Danan el paradigma epistémico de la “complejidad” (Morin, 2005) con el cual se desarticula e invalida el reduccionismo generado por el pensamiento binario para dar lugar a un análisis que implica aceptar las imbricaciones, la superposición, lo heterogéneo, la multiplicidad y las divergencias que la praxis teatral presenta en la actualidad.

### **3. Dramaturgias de la escena**

#### **3.1. Aproximaciones a una definición incapturable<sup>8</sup>**

La tarea de delimitar las nociones y conceptos en torno a la ampliación del término de dramaturgia es un trabajo complejo debido al menos a dos motivos: la falta de material bibliográfico específico sobre el tema<sup>9</sup> y que dicho objeto se define por su carácter procesual, abierto y dinámico. Es decir, resulta difícil de asir y capturar en una enunciación definitoria. El primer punto puede ser sorteado a partir de poner en relación diversos materiales provenientes de los “discursos de espesor” (Pessolano, 2018) de la escena contemporánea. La segunda preocupación nos enfrenta a la dificultosa tarea de describir sin limitar y de definir sin cerrar. La

<sup>8</sup> Utilizamos este término adhiriendo al posicionamiento de Szuchmacher con el cual justamente da nombre a su libro: *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral* (2015). En el mismo define el arte teatral con el adjetivo de incapturable. Dice el director argentino: “muchacha gente dice que el teatro es efímero. Es quizás una de las definiciones más difundidas en el medio. Pero si nos atenemos a la definición del diccionario, efímero... significa ‘de un solo día’. En cambio el teatro... es un fenómeno que aparece y desaparece... Y ese estar y no estar es lo que determina su esencia incapturable. No hay forma de poder asirlo.” (pp. 110-111).

<sup>9</sup> Del rastreo de la noción de diversas fuentes bibliográficas podemos mencionar algunos artículos que presentan problemáticas similares a la nuestra en cuanto al problema de la ampliación del término dramaturgia: Pinta (2005) “Dramaturgia del actor y técnicas de impro-visación. Escrituras teatrales contemporáneas”; Pérez Cubas (2010) “La dramaturgia del actor. El cuerpo como sujeto y objeto de la práctica escénica”; Cantú Toscano (2017) “La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena” y Batlé I Jordà (2015) “Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución”. En los dos primeros artículos mencionados la discusión se aborda desde la categoría de “dramaturgia de actor” y en los dos restantes se muestra la ampliación del concepto “dramaturgia” en términos más generales –en el caso de Cantú Toscano hace uso específicamente del término “dramaturgia escénica”.

dramaturgia escénica, como categoría de análisis, supera las acepciones que van desde composición de obras, pasando por el análisis textual, la dramaturgia clásica y sus implicancias con un plano literario. Y con ello desborda la definición tradicional del término. Para comenzar, su ampliación comprendería las relaciones texto/escena y sus modos de producción, más allá del resultado poético/estético que alcancen y sin caer en los binarismos antes expuestos.

### 3.2. Definir por diferencia

Justamente debido a esta des-limitación y desborde es que optamos por realizar el trabajo de definir por contraste con la dramaturgia en “sentido 1”: ¿en qué se diferencian las dramaturgias escénicas de la tradicional? De este interrogante surgen algunos puntos de partida para comprender la noción problematizada, los cuales iremos desarrollando en este apartado. Para ello nos basaremos principalmente en las premisas de J. Danan y C. Argüello Pitt, a las cuales se sumarán las ideas de A. Heathfield, A. Lepecki, J. A. Sánchez —compiladas en el libro de *Repensar la dramaturgia* (Araújo et al., 2010)—, además de dialogar con los postulados de Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Ryngaert, Alain Badiou, Eugenio Barba, entre otros aportes.

Como es sabido los cambios que se introducen a partir de la autonomía de la puesta en escena generan modificaciones sustanciales en torno al concepto “dramaturgia”, a saber: la tarea dramatúrgica no es ya una competencia exclusiva de la autoría dramática (tradicionalmente hablando). El texto, en tanto discurso y significación, no posee ya jerarquía sobre los demás elementos de la escenificación: se lo ubica como un elemento más y en correlación con todos los elementos de la escena. La presencia de un texto en el proceso creativo no siempre es el punto de partida. Aun cuando hay texto teatral *a priori*, este no es tomado como un portador del sentido exclusivo para el dispositivo escénico, por lo que la puesta en escena no responde ya a “hacer entender un texto”. Como se ubica de modo simultáneo con la puesta en escena, el texto se funde en el espacio/tiempo real del suceso escénico. Se relaciona con lo real del acontecimiento, indefectiblemente por ello el texto aparece abierto, en vías de proceso, mutable y poroso. La dramaturgia es así vista como práctica abierta y relacional.<sup>10</sup>

Al retomar a Danan podemos ubicar con facilidad gran parte de las prácticas escénicas actuales dentro del “sentido 2” de la dramaturgia, que se distingue del primer sentido por ser un objeto en movimiento y en tránsito —de la escena al texto, del texto a la escena—, lo cual nos enfrenta a un objeto inacabado. De ahí la urgencia de pensar la textualidad en su proceso de creación, de tal manera que las relaciones entre texto-escena solo pueden ser comprendidas desde sus dispositivos y procedimientos creativos. Este tipo de objeto de estudio nos exige trabajar metodológicamente a partir de la pregunta: ¿cómo se llega a la obra? Es decir, desde su

---

10 Con ello adscribimos también al pensamiento de Bourriaud (2008), cuando piensa el arte como encuentro. Dramaturgia es hacer sentido, el foco está puesto en la acción de hacer y no el sentido per se. Por eso el espectador o espectadora puede hacer sentidos con el/los sentidos que en la obra “lo miran”. La forma es un rostro que nos mira, dice Bourriaud (2008). Así podemos pensar que la dramaturgia de la escena se funda en el carácter relacional del arte, porque es producida solo en el encuentro momentáneo con otro u otra y se define efímeramente en ese intersticio de miradas que se encuentran en un acto artístico.

proceso creativo hasta llegar a la puesta tal como se nos presente en la etapa de funciones. Esta última etapa no permanece exenta de ser vista desde su carácter procesual, ya que al estrenarse la obra y pese a que pueda presentarse como obra terminada, sigue reescribiéndose. Siguiendo a Badiou (2005), si bien es únicamente por medio del acontecimiento que el teatro produce un “acabamiento”, las representaciones nunca pueden ser igualadas unas a otras, por lo que este acabamiento se reinicia y reescribe con cada acontecer teatral.

Si la dramaturgia tradicional viene unida al autor o autora de gabinete, a la noción de “palabra soplada”<sup>11</sup> y finalmente a una producción teatral como la interpretación de esa autoría, contrariamente las dramaturgias escénicas se construyen a partir de la unión de los dos momentos de producción teatral, es decir, cohabitan y coexisten en un mismo espacio-tiempo tanto el proceso de escritura como el de la puesta en escena. Como expresa Sergio Blanco (2007):

[...] el texto y la escena no son dos entidades opuestas que se suceden cronológicamente y territorialmente, sino que son dos entidades que interactúan simultáneamente en el mismo tiempo y espacio —de hecho, utilizamos la expresión ‘escribir una escena’—, sostendré entonces, que ambas se contienen mutuamente. (p. 19)

Es importante observar que hablamos de inclusión y no de complementariedad. En este sentido, a la noción de “texto espectacular” de la semiótica teatral contrapropo-  
nemos la categoría “texto escénico”. En efecto, esta segunda denominación abre la conceptualización hacia un panorama que incluye el proceso escénico, haya o no aún efecto espectacular para ser mirado.

En el trabajo de interpretación de las fuentes pudimos encontrar que las características enunciadas por los y las investigadoras evidenciaban un acercamiento a las premisas sobre dramaturgia del director e investigador Eugenio Barba. El legado de este autor es de gran importancia porque es resultado de la necesidad de reflexión teórica a partir de una praxis teatral consagrada a nivel internacional. El director de Odin Teatret expresa:

Intentando definir con mis palabras la terminología técnica de mi trabajo teatral, definí “dramaturgia” en clave etimológica: *drama-ergein*, trabajo de las acciones. O bien: la manera en que entran en trabajo las acciones de los actores. Para mí, la dramaturgia no era un procedimiento que

---

11 La noción pertenece a Derrida y es trabajada en *La escritura y la diferencia* (1989), donde el filósofo desarrolla dos apartados a partir de pensar las ideas artaudianas, hablamos aquí de: “La palabra soplada” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. La imagen de *palabra soplada* proviene de entender la escritura como inspiración. El escritor trabaja con aquello que le es soplado, es decir, dado por otro u otra. Ese otro u otra, según el filósofo, se liga a la idea de una imagen divina (musas o dios). El autor o autora se caracteriza como el inspirado/a. De ahí el estatus del Autor frente a los otros y otras creadoras escénicas, en el caso del teatro. Dice Derrida (1989): “Artaud ha querido prohibir que su palabra lejos de su cuerpo le fuese soplada. ... Soplada, esto es, sustraída por un comentador posible que la reconocería para colocarla en un orden, orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica o de otro tipo. ... Artaud sabía que toda palabra caída del cuerpo, que se ofrece para ser oída o recibida, que se ofrece como espectáculo, se vuelve enseguida palabra robada” (p. 241).

pertenecía solo a la literatura, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento de un espectáculo y de sus diversos componentes. (Barba, 2010, pp. 33-34)

Sus ideas instalan una nueva noción de dramaturgia y, además, permiten ampliar el concepto de puesta en escena, ya que la figura del director se separa del puestista tradicional para permitir un espacio de creación en colaboración con otras dramaturgias, entre ellas la del actor o actriz. Para Barba, hacer dramaturgia es componer una red o un hilo de perlas que es en definitiva el espectáculo. En la misma línea podemos analizar los planteamientos del dramaturgo Sergio Blanco (2007) cuando enuncia:

[...] mi labor de dramaturgo es la de escribir un texto —o textura—, que consistirá en el enhebrado de todo un tejido compuesto de ruidos, cuerpos, sonidos, luces, formas, palabras, músicas, movimientos, objetos, etc., en el cual ninguno de estos elementos dominará a otro, sino en el que todos se articularán igualmente, en ese lugar concreto que es la escena. (p. 19)

Si seguimos esta lógica de pensamiento podemos traer al diálogo las reflexiones del investigador Sánchez (2010) cuando expone que “al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama” (p. 19). El investigador piensa la noción como un espacio de mediación: la función de la dramaturgia es la de interrogar la relación entre dichos elementos, por lo que contrariamente a la idea tradicional de dramaturgia en la cual el texto es pensado desde un sentido/saber ya conocido, las dramaturgias escénicas trabajan desde lo no dado, lo desconocido y la pregunta.

Resulta interesante que los interrogantes provocados por la función dramaturgía solo se resuelven momentáneamente, ya que lo que se produce durante el acontecimiento es perecedero y el texto no puede fijarlo. Así, los interrogantes solo se disipan en el encuentro de los factores que componen el evento teatral y ese encuentro es, en palabras Sánchez (2010), inestable por naturaleza. De ahí la dificultad de estudiar dichos objetos solo desde el análisis textual o de puesta en escena. El sistema de notación escénica o escrita solo puede dar cuenta de una parte del acontecimiento.

La noción propuesta implica entonces un trabajo textual que no se produce *a priori*, sino que nace “en” y “para la escena”. Así, el concepto atravesado por las lógicas del acontecimiento, trabaja con lo inmediato, la improvisación, el accidente y un azar reglado (pensamos el reglaje a partir de la combinación singular de procedimientos y herramientas de trabajo que cada grupo creativo puede tener). Si la dramaturgia acontece junto con y en escena, la expresión correcta sería “escritura escénica”.

Al elegir esta expresión, entendemos que es necesario permitirnos abordar el término “escritura” desde su expansión y fundamentar el borramiento del límite en lo que Jacques Derrida (1986) expuso en *De la Gramatología*:

Se tiende ahora a decir "escritura" en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significativa, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también "escritura" pictórica, musical, escultórica, etc. (p. 16)

La escritura, de este modo, involucra lo real del acontecimiento ya que se relaciona intrínsecamente con quienes la producen, es decir el acto de escritura deviene de las interconexiones de unos cuerpos singulares que la atraviesan indefectiblemente. La escritura, en este sentido, tiene un carácter altamente colaborativo y grupal, de mediación entre elementos disímiles y eclécticos. El diálogo allí producido es una forma de comprender la tarea dramática. Podemos pensar su función como la mediación que ordena y compone la escena y sus sentidos.

La escritura escénica produce textualidad, al mismo tiempo que puede ir más allá del texto, involucrando la materialidad de la escena y lo "no dicho". Así, la palabra dicha y la palabra escrita entran en un juego de transformación constante, que pueden transmutar a otros materiales ya sean textuales o no; la palabra es ahora material, textura y cuerpo. Como expresa André Carreira (2017), el texto y sus funciones han sido relocalizadas:

El concepto de dramaturgia con el que trabaja el teatro contemporáneo es muy diversificado, y supera bastante la idea de que la dramaturgia es el material literario que funciona como punto de partida para la creación de la puesta en escena. Actualmente, la noción de dramaturgia se expande hasta incorporar la escritura que también es instalada en el cuerpo del actor [...] en este proceso relocalizamos el texto, y lo podemos entender como todo elemento portador de potencial narrativo; todo material capaz de ser interpretado como parte del esfuerzo de producción simbólica es dramático. (pp. 61-62)

### **3.3. Texto(s) escénico(s)**

¿Qué sucede, entonces, con el texto contemporáneo? Lehmann (2013) es claro:

[...] el estatus del texto en el nuevo teatro puede describirse mediante los conceptos de deconstrucción y polilogía: el lenguaje experimenta como todos los elementos del teatro una desmantelización [...] La desintegración del sentido no implica, por su parte, una carencia de sentido. (p. 258)

La escena impone sentidos que son revelados solo a partir del acto mismo del ensayo, por medio de la combinación de energías que operan junto con el texto, la escena así produce un pensamiento singular, reactualiza el texto previo y lo

resemantiza aun sin necesidad de modificar las palabras. Lehmann, en su abordaje de la palabra en el teatro posdramático, discute fundamentalmente sobre las funciones tradicionales de la textualidad en el teatro. El nuevo texto, para el investigador alemán, aparece descentrado, dando cuenta de su pérdida de jerarquía frente a otros elementos escénicos, fundamentalmente el cuerpo de quien actúa. Este último es primordial para detenernos en la importancia del cuerpo sonoro, porque un texto, antes de ser discurso, es voz, es decir, cuerpo.

Así, el texto escrito se presenta al actor en una relativa indiferenciación, la sintaxis no decide el sentido de manera definitiva. Son la voz del actor, sus ritmos personales los que orientan el texto escrito y deciden una 'puntuación oral' calcada sobre el aliento. (Ryngaert, 2004, p. 45)

Antes que significado, toda emisión del lenguaje es la certeza de que alguien ha hablado. Resulta fundamental la conexión entre texto y voz hablada, debido a que lleva a preguntarnos acerca de la función del acto de habla en escena, como bien señala Lehmann, que pasa a ser en sí mismo un evento escénico más allá, o a pesar, del texto que se produce. El texto, desde esta lógica, es materialidad escénica:

Junto al cuerpo, la gestualidad y la voz, el principio de exposición se apodera del material lingüístico y ataca la función representativa del lenguaje. En vez de la re-presentación lingüística de hechos, se impone la posición de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidas por un sentido, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual no orientada al texto. (Lehmann, 2013, p. 260)

Por otro lado, es importante remarcar que no es casual la elección del adjetivo "escénica" que acompaña a la palabra dramaturgia en su ampliación. Dice Argüello Pitt (2015) que al utilizar esta nominación estamos: "inscribiendo la dramaturgia en otro sistema semiótico. Se la está definiendo desde otra materialidad" (p. 88) y luego agrega: "El adjetivo *escénica* es el señalamiento de una materialidad compleja, que toma lo literario como un elemento más, pero no jerárquico [...] sostener la palabra *dramaturgia* es pensar la escena como un tejido complejo de sentido" (p. 88).

Finalmente, nótese que al desplegar la ampliación utilizamos la terminología en plural: dramaturgia(s) de la escena. Esto responde a que los materiales investigados dejan en claro que no existe un único modo de realizar prácticas dramáticas. Cada obra planteará interrogantes singulares y modos de producción diferentes. En consecuencia, darán cuenta de la imposibilidad de un único modelo. Nos enfrentamos, como dice Danan, a la utopía de una escena sin modelo o, como propone Dubatti, al canon imposible de la multiplicidad contemporánea.

#### **4. Tipologías y subcategorías de análisis**

De la pregunta en torno a la vinculación texto-cuerpo, a simple vista rudimentaria, acerca de quiénes intervienen en la tarea propiamente dicha de las dramaturgias escénicas, se puede obtener una subcategorización: dramaturgia actoral, de dirección y de grupo. Precisamente, estas tres subcategorías que resultan de la ampliación de la noción de dramaturgia son altamente operativas para los estudios

teatrales actuales. Debido a ello antes de finalizar este trabajo creemos necesario presentarlas y describir algunas características.

A la ya conocida dramaturgia de autor o autora, Dubatti (2008) añade una descripción de estas tres alternativas. Allí expone que la “dramaturgia de actor” es aquella producida por quienes actúan, ya sea en forma individual o grupal. La “dramaturgia de director” es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. Y, finalmente, la “dramaturgia grupal” incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo) a las diferentes formas de la creación colectiva.

El término y noción, dramaturgias de actor o actriz, ha sido utilizado tanto por la teoría analítica como por la praxis teatral en los últimos años, a los ya mencionados aportes de Dubatti podemos agregar: De Marinis (2004, 2005), Varley (2017), Barba (2010), Grotowski (1992), Buenaventura (1988), Bartís (2003), entre muchos otros. Justamente, a partir de vinculaciones entre teorizaciones y discursos de espesor de diversos teatristas, es que se pueden divisar dos vías en la constitución de una dramaturgia de actuación, una definición restrictiva y otra más amplia. La primera aparece únicamente cuando la actuación genera sus propios textos. La segunda definición, en cambio, emerge permanentemente en las praxis escénicas, es decir, todos los actores y actrices reescriben el texto con su presencia, con su trabajo y con su construcción poética. Partiendo de esto se entiende por dramaturgia actoral lo concerniente a la escritura escénica derivada del trabajo de la actuación. Es decir, dentro de la noción se puede estudiar cómo y desde dónde el actor o actriz produce sentidos. Desde nuestro posicionamiento, la delimitación de la subcategoría “dramaturgia actoral” está atravesada por la idea del cuerpo como una grafía,<sup>12</sup> que produce con su presencia física la aparición de discursos, sentidos y percepciones más allá de la materialización final de la literatura dramática. Es decir, aun cuando no se generen nuevos textos, hay un trabajo de dramaturgia actoral que se inscribe en las subpartituras (o, si se prefiere, subtextos) y en lo no dicho (el entramado gestual, orgánico y de presencia que el cuerpo emana).

La dramaturgia de la actuación, definida por estas reflexiones, abarcaría la singularidad del cuerpo que la produce, la autonomía frente a la construcción de sentido de la escena y la capacidad de organizar sus propios materiales y los materiales que se establecen en torno a su trabajo. La tarea de la actuación está asociada intrínseca y extrínsecamente a las particularidades de “ser” cuerpo por sobre “tener” cuerpo. Es decir, el cuerpo, en tanto singularidad, es un entramado complejo que responde a una biografía, trayectorias particulares, experiencias previas, etc. y a partir de allí genera un cuerpo poético. Para comprender estas ideas adscribimos a la diferenciación de cuerpo natural-social, afectado y poético de Dubatti (2014), ideas que pueden complementarse con los aportes de la sociología del cuerpo de Le Breton (2002).

En cuanto a la dramaturgia de dirección, podemos sintetizar que se elabora a partir de las intervenciones del director o directora hacia la escena, o bien de lo que puede extraer de ella. Sus operaciones funcionan como enlazadores de los lenguajes

---

12 También puede recurrirse a los términos artaudianos con su imagen del actor como jeroglífico viviente (Artaud, 1986, p. 68).

y discursos escénicos, construye con su trabajo un diálogo tendiente a la creación de la obra. No obstante, su funcionamiento tiene objetivos más allá de la construcción de la puesta en escena y esto es lo que separa la dramaturgia de dirección del rol de puestista. Su función dramaturgica es la de poner en relación los elementos de la teatralidad a partir de pautas, procedimientos y operatorias que, a su vez, conforman la creación de nuevos procedimientos. La animación del discurso poético de la escena se da conjuntamente con la actuación. Decimos “conjuntamente” porque, claro está, el campo de acción de la dirección no se reduce a una mirada externa. La dirección mantiene relaciones desde adentro hacia afuera y viceversa, ya que su espacio de acción es una zona intermedia entre el campo actoral y el espectadorial, lo que implica un trabajo que se plantea desde la intersubjetividad. Más allá de los procedimientos de reescrituras de textos *a priori* o el trabajo de producción dramaturgica desde la escena, la dramaturgia de dirección, desde nuestra perspectiva es concebida en correlación con la poética singular de quien crea. De hecho proponemos partir siempre de la afirmación de que la dramaturgia de dirección es producción del cuerpo: es un cuerpo el que dirige.

Por último, en relación a esta categoría de análisis, resulta fundamental mencionar la noción de reparto de lo sensible (Rancière, 2010) para dar cuenta de la cualidad emancipatoria de las relaciones de la dirección y actuación. Lo que nos lleva a afirmar que toda dramaturgia de dirección debe trabajar, al menos en una parte importante del proceso, en el nivel del acontecimiento más que en el de la significación. Trabajar en el acontecimiento implica estar disponible a la imprevisibilidad y al azar. De este modo, la dirección trabaja para crear, en palabras de Bartís (2003), un flujo asociativo y mantenerse perceptivo ante lo que sucede. A partir de lo cual, quien dirige, tratará de empujar y dirigir los flujos que se desprenden de la improvisación actoral. Tanto dirección como actuación ejercen en el ensayo su potencia desestabilizadora y fundan, en una relación de tensiones afectivas y de igualdad política, la posibilidad de “abismarse” en la otredad. Ambos roles componen a partir de la experiencia poetizante una “tercera cosa”, que no pertenece a nadie y, sin embargo, al mismo tiempo, solo tiene posibilidad de existencia en tanto se ha producido tal imbricación.

Finalmente, presentamos la dramaturgia de grupo. La misma nos permite puntualizar en varios aspectos de la problemática de la ampliación del concepto dramaturgia. Por un lado, podemos decir que la dramaturgia de grupo implica el trabajo de las mencionadas imbricaciones entre las subcategorías anteriores (la actoral y la de dirección), por lo que a partir de dicha noción podemos estudiar las vinculaciones e intercambios creativos entre los diferentes roles escénicos. Y reparar, específicamente, en los modos en los que los grupos planifican y diseñan sus dispositivos de ensayo y creación.

Por otro lado, los núcleos problemáticos que se encuentran en el seno de la noción de las dramaturgias grupales nos permiten, en nuestra cartografía de los teatros argentinos, poner en tensión términos y nociones heredadas como, por ejemplo, la creación colectiva y noción de grupo propiamente dicha. Esto último se vuelve fundamental si tenemos en cuenta las transformaciones del teatro independiente, entendido como teatro de grupos, evidentes en nuestro actual siglo XXI. Justamente, a partir de revisar estos aspectos históricos es que proponemos términos tales como “prácticas o procesos colaborativos” de los autores Araújo (2010),

Ary y Alpizar (2015). Estos últimos autores exponen que este tipo de prácticas estimula la creación en grupo y al mismo tiempo la división de roles. Los denominados procesos colaborativos no comprenden una uniformidad metodológica sino que, por el contrario, cada grupo o colectivo conforma una metodología acorde a sus necesidades. Las prácticas colaborativas además, implican procesos donde todos los integrantes pueden ejercer su autoría desde sus saberes singulares y se evidencia una descentralización de las jerarquías. De este modo, las obras contemporáneas modifican la relación obra-autoría debido a que el trabajo dramático, desde una mirada amplia, es un sistema de operaciones que no responden ya a la unicidad de la firma individual, sino a un entramado escénico colaborativo. La complejidad del procedimiento radica en que este proceso solo es posible en la medida que exista la presencia de la marca singular de los sujetos escritores. Tal como expresa Sequeira (2013), paradójicamente en la medida que crece la autonomía singular de cada integrante, más se disuelve el “yo autor” y emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades.

Para finalizar deseamos aclarar que, si bien podemos pensar por separado estas tres vías de producción (dramaturgia actoral, de dirección y de grupo), lo que nos permite visualizar los interrogantes que despierta cada campo generador de sentido y poder pensarlo desde su especificidad, no obstante, en la praxis escénica en general no se dan de modo aislado. Lo que suele suceder en algunos casos es que predomina un tipo de dramaturgia sobre otra, a causa de la consolidación de poéticas particulares, por ejemplo, poéticas potentes de actuación o de dirección. La presencia de alguna de las tres subcategorías, que se desprenden de la categoría que las engloba: las dramaturgias escénicas, nos permite organizar y analizar producciones escénico-escriturales que, al exceder la relación tradicional de texto, se inscriben dentro de la noción de autorías complejas. Con este gesto reconfiguran la relación autoría-saber-poder y revisan la idea de que el elemento textual sea el único portador de sentido(s) escénico(s). Las nuevas relaciones ejercidas a partir del reparto de lo sensible permiten la emancipación de cada campo poético: actuación, dirección y grupo.

## Bibliografía

- ARTAUD, A. (1986). *El teatro y su doble*. Tercera reimpresión. Traducción Alonso Enrique y Arbelenda Francisco. EDHASA.
- ARAUJO, A. et al. (2010). *Repensar la dramaturgia*. Centro Párraga, CENDEAC.
- ARGÜELLO PITT, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección escénica*. Paso de Gato.
- ARY, R. y ALPIZAR, Y. (2015). Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica. *Telón de fondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral*, 11 (21), 61-66. <https://doi.org/10.34096/tdf.n21.1472>
- BADIOU, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Manantial.
- BARBA, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Catálogos.
- BARTIS, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Atuel.
- BATLÉ I JORDÁ, C. (2015). Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución. *Revista Pausa. Quadern de teatre contemporani*. (37). <http://www.revistapausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/>
- BLANCO, S. (2007). La mano poética de Abraham. En S. Blanco et al. *Escribir para el teatro* (pp. 13-22). Alicante.
- BOURRIAUD, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- CANTÚ TOSCANO, M. (2017). La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 13 (26), 1-11. <https://doi.org/10.34096/tdf.n26.3973>
- CARREIRA, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. DocumentA/ Escénicas Ediciones.
- CORNAGO, O. (2006). *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Iberoamericana.
- DANAN, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Paso de gato.
- DE MARINIS, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna.
- (2004). El actor como culto creativo. *Picadero Revista del Instituto Nacional del Teatro. Año 3* (10), 26-27.
- (2005). *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Galerna.
- DERRIDA, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI editores.
- (1989). *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos.
- DORT, B. (1980). La representación emancipada. *Boletín del Instituto de Teatro*. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4208>
- DUBATTI, J. (1999). *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Atuel.
- (2008). *Escritura teatral y escena. El nuevo concepto de texto dramático*. MEC.
- (2009a). *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue
- (2009b). Otro concepto de dramaturgia. *Agenda Cultural. Alma Mater*, (158). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2215>
- (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Atuel.
- FÉRAL, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna.
- FISCHER-LICHTE, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

- GROTOWSKI, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores.
- LE BRETON, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Ediciones Nueva Visión.
- LEHMANN, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Paso de Gato.
- MORIN, E. (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- PAVIS, P. (2007). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- PÉREZ CUBAS, G. (2010). La dramaturgia del actor. El cuerpo como sujeto y objeto de la práctica escénica. *Revista La escalera*, (20), 115-128. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/372/301>
- PESSOLANO, C. (2018). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. [Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires y Université Bourgogne Franche-Comté]. Archivo digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11248>
- PINTA, M. F. (2005). Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas. *Telón de fondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral*, (1), 1-7. <https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9693>
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones
- RYNGAERT, J.-P. (2004). *Introducción al análisis teatral*. Artes del Sur.
- SÁNCHEZ, J. A. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En A. Araújo et al. *Repensar la dramaturgia* (pp. 19-37). Centro Párraga, CENDEAC.
- SEQUEIRA, J. (2013). La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos. En C. Argüello Pitt (Comp.). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico* (pp. 69-94). Alición Editora - Ediciones DocumentA/ Escénicas.
- SZUCHMACHER, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Reservoir Books.
- ÜBERSFELD, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.
- VARLEY, J. (2017). *Piedras de agua: cuadernos de una actriz del Odin Teatret*. Eternos Pasajeros.

## **La Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) y los teatros de las provincias (1962-1964) a través de la lectura de sus actas**

*María Fukelman*

CONICET – Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)

### **Consideraciones preliminares sobre el teatro independiente, la FATI y las actas encontradas**

El teatro independiente surgió en Buenos Aires, Argentina, a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien ya desde mediados de la década del 20 se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. De esta manera, la crítica especializada coincidió en considerarlo el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Los motivos de la iniciación del movimiento de teatros independientes fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional de los años veinte, cuyas características (eran obras del denominado género chico: revistas, sainetes, vodeviles) no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época. A su vez, los artistas y escritores que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa. Ese también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En mi tesis de doctorado, luego reelaborada en formato de libro (ver Fukelman, 2022), me planteé realizar una historia del teatro independiente en Buenos Aires entre 1930 y 1944. Allí definí la poética abstracta del teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética;

careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Desde sus inicios, los conjuntos que integraron el movimiento de teatros independientes se asociaron en varias oportunidades para trabajar juntos. A lo largo de los años, las actividades colectivas surgieron por tres vías diferentes: por iniciativa de uno o varios grupos; por iniciativa de un organismo estatal convocante; o por iniciativa de una institución que nucleara a diferentes espacios. En este sentido, la conformación de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) representó un hecho fundamental. La FATI nació a fines de 1944 y se mantuvo en actividad hasta, por lo menos, 1964. Su creación, cuya fecha no estaba registrada correctamente en la bibliografía precedente y a la que pude arribar a través de un minucioso trabajo de archivo con documentos y publicaciones periódicas, fue elegida para establecer la fecha límite del recorte temporal de mi trabajo porque entiendo que la institucionalización del movimiento representó una bisagra para los teatros independientes y contribuyó a cerrar su primera etapa de existencia.

Sin embargo, la organización de la FATI no fue tarea sencilla. En octubre de 1945, Bernard Marcel Porto —quien sería el presidente de la FATI cuando se lograra concretar la Primera Muestra de Teatros Independientes, inaugurada el 13 de enero de 1949— plasmó en la revista *Histonium* su preocupación respecto de que la entidad no realizaba un aporte significativo al campo teatral independiente:

Hoy contamos con una Federación de Teatros Independientes que es lástima no haya ofrecido hasta ahora un plan orgánico factible que permita a los núcleos afiliados tener ya una sala a su servicio. Más de setenta teatros confederados revelan que esa inquietud estética se apoya en considerable número de personas. De esos setenta grupos, unos diez funcionan regularmente y los demás, en lucha a brazo partido contra las dificultades, realizan esporádicas apariciones (p. 696).

Esta inquietud fue retomada por José Marial —quien fuera otro de sus presidentes—, Luis Ordaz y Víctor Kon (ver Fukelman, 2014) —integrante de la mesa directiva en los años sesenta—, entre otros conocedores del área, en distintas circunstancias, durante las más de dos décadas que tuvo vigencia la Federación Argentina de Teatros Independientes y en los años sucesivos.

Más allá de que este agrupamiento no haya cumplido con las expectativas de sus contemporáneos, es interesante destacar su existencia, y analizar sus intenciones y acciones concretas. En este sentido, la propuesta para este trabajo es dar cuenta del vínculo entre la FATI y los teatros de las provincias, a partir de una porción de su documentación interna: un libro de actas que la institución mantuvo entre el 26 de marzo de 1962 y el 23 de marzo de 1964, con el objetivo de contribuir así a la indagación de la historia y la teoría de las artes escénicas argentinas desde una perspectiva regional.

Pude disponer del libro de actas porque la investigadora Paula Ansaldo lo encontró en el archivo del IFT junto a Nerina Visacovsky, directora del Centro Documental y Biblioteca (CeDoB) “Pinie Katz”. Ambas analizaron los materiales y

decidieron que el libro de actas fuera donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), lo que sucederá a la brevedad, a fin de que la documentación pueda ser consultada por el público interesado. Agradezco a Paula y a Nerina por la confianza y por haber compartido su hallazgo conmigo. El estudio del material de primera mano es fundamental para evitar tanto la reiteración de datos que no son ciertos —y que, en su devenir, llegaron a constituirse en mitos de la crítica— como la reproducción de análisis o interpretaciones caracterizados, erróneamente, como fácticos.

Poder observar las actas de una institución permite conocer no solamente las acciones que esta llevó a cabo (sean muchas o pocas), sino también qué está pensando, es decir, cuáles son los debates internos que se dan sus integrantes y los debates de época que están circulando.

El libro de actas de la FATI tiene 300 páginas foliadas, de las cuales hay escritas hasta la hoja 195. A su vez, todas esas páginas se agrupan en 55 actas: 32 se escribieron en 1962 (entre el 26 de marzo y el 17 de diciembre); 22, en 1963 (entre el 28 de enero y el 18 de noviembre); y 1 en 1964 (el 23 de marzo). En general, las reuniones semanales de la mesa directiva —que duraban alrededor de dos horas, y hasta a veces tres o cuatro— se hacían en el teatro IFT (motivo por el cual es factible suponer por qué quedó allí guardado el libro), aunque hubo encuentros que se hicieron en el teatro Ariel. Por algunas aclaraciones que se hacen pienso que las actas se escribían en borrador primero, en otras hojas o cuaderno que no tengo, y que luego se pasaban al libro. La mayoría de las veces los integrantes de la reunión dejaban sin firmar el margen de las presencias, aunque anticipaban en el cuerpo del texto que lo iban a hacer (incluso hasta se dejaba el espacio para que sucediera).

Las autoridades de la federación, anotadas en la primera reunión que figura en el libro, con fecha del 26 de marzo de 1962, fueron José Marial (Presidencia); José Armagno Cosentino (Vicepresidencia); Jorge Pinasco, delegado de Fray Mocho (Secretaría General); Horacio R. González, delegado de Impulso (Prosecretaría General); Mario Pinasco, delegado de El Barrilete (Secretaría Gremial); Juan Snitcofsky, delegado de Futuro (Prosecretaría Gremial); Víctor Kon, delegado del IFT (Secretaría de Cultura); Millán (no se aclara el nombre de pila ni el género), de ATIC (Prosecretaría de Cultura); Beatriz Musella, delegada del Charles Chaplin (Secretaría de Finanzas); Luis Salvaneschi, delegado de La Calle (Prosecretaría de Finanzas); Federico Luppi, delegado de La Máscara (Secretaría de Prensa y Propaganda); y Juárez (no se aclara el nombre de pila ni el género), de Ensayo (Prosecretaría de Prensa y Propaganda). El 10 de diciembre del mismo año se anunció la nueva nómina de autoridades, supuestamente válida hasta el mes de marzo de 1963 pero continuó de la misma manera hasta el final de la documentación: José Armagno Cosentino (Presidencia); José Marial (Vicepresidencia); Víctor Kon, delegado del IFT (Secretaría General); Horacio R. González, delegado de Impulso (Prosecretaría General); Juan Snitcofsky, delegado de Futuro (Secretaría Gremial); Jorge Le Frevbre, delegado de ATIC (Prosecretaría Gremial); Mario Pinasco, delegado de El Barrilete, luego devenido en el Teatro Popular Urquiza (Secretaría de Cultura); Guillermo Fedulio, delegado de Ensayo (Prosecretaría de Cultura); Benjamín Zaigier, delegado de Fray Mocho (Secretaría de Finanzas); Luis Salvaneschi, delegado de La Calle (Prosecretaría de Finanzas); Segundo Gauna, delegado del Charles Chaplin (Secretaría de Prensa y Propaganda); y el delegado (no se aclara nombre ni apellido) de Ariel (Prosecretaría

de Prensa y Propaganda). Si bien en el medio de las gestiones se hicieron mínimos cambios por inasistencias y otros conflictos, los responsables de la FATI se mantuvieron bastante estables.

Algunos de los temas que se observan en las actas, y que seguramente abordaré en futuros trabajos, tienen que ver con la organización interna y la modalidad de trabajo de la FATI (frecuencia de reuniones, asambleas, finanzas, secretarías, local propio, actas y estatutos); la relación de la FATI con la realidad del país; las actividades que organizaba (charlas, cursos, desfiles, fichero de obras); el propósito de publicar un boletín interno y otro externo; las acciones y problemas de los teatros que integraban la FATI, y especialmente la situación de La Máscara (clausura, reapertura, etc.); el vínculo con el Estado (figuras de la superestructura, el Fondo Nacional de las Artes, el Teatro Nacional Cervantes, el teatro municipal San Martín), y con diversas instituciones (el Instituto Internacional del Teatro, la Unión Cooperadora de Teatros Independientes, la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, la Sociedad de Actores, la Asociación de Directores Teatrales y sindicatos). Y también, por supuesto, se encuentra el tema que trataré en esta oportunidad: los lazos de la FATI con los teatros de las provincias.

### **La FATI en contacto con las provincias**

Para dar cuenta de las relaciones que la Federación Argentina de Teatros Independientes entabló con los teatros de las provincias a partir de lo observado en el libro de actas que la institución mantuvo entre 1962 y 1964, me voy a centrar, en primer lugar, en declaraciones de intenciones que hicieron los integrantes de la mesa directiva, independientemente de que estas hayan podido concretarse o no. Luego avanzaré sobre los teatros de las provincias con las que articularon, que en particular fueron seis: Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Jujuy, Misiones y Salta.

En la segunda acta registrada, fechada el 7 de mayo de 1962, se introdujo dentro de los planes de la Secretaría General, a cargo de Jorge Pinasco, la intención de realizar dos boletines, uno interno y otro externo (este último fue un tema sobre el que se volvió innumerables veces en las reuniones y cuya concreción se dificultó mucho). El boletín interno estaba pensado para hacer con mimeógrafo y que comprendiera la actividad teatral en general, las acciones de la mesa directiva, las visitas a los teatros federados de Capital Federal (aún no se denominaba Ciudad Autónoma de Buenos Aires) y de Gran Buenos Aires, y el fichero con el registro de obras. Algo similar se repitió dos semanas después, el 21 de mayo, cuando se expresó que el boletín tenía que ser formativo e informativo de Capital, del interior y del exterior. Es decir que la pretensión de federalizar la federación estuvo presente desde los inicios de las actas (que no son los inicios de la federación aunque sí de una de sus etapas). Esto también se advierte a partir de las consultas que le llegaban a la FATI, como por ejemplo la del Teatro Popular Impulso del 29 de octubre de 1962 donde se solicitaban obras de autores nacionales para integrar el repertorio 1963 y nombres de clubes e instituciones culturales de Capital Federal y Gran Buenos Aires para presentar los espectáculos que el elenco tenía en cartel, evidenciando que estaba dentro del sentido común que la FATI debía tener conocimientos más allá de la General Paz.

Cuando se estaban organizando las asambleas de finales de 1962 (se programó una asamblea general extraordinaria para el domingo 2 de diciembre y una asamblea general ordinaria para el lunes 3, ambas en el teatro Impulso), también estaba esa preocupación porque los teatros de las provincias participaran. El 12 de noviembre, Víctor Kon sugirió que se invitaran a la asamblea al mayor número de teatros de la Capital y el interior. En la misma línea, José Marial propuso que se enviaran invitaciones a los teatros de las provincias y que se considerara la posibilidad de solventar los gastos de estadía. Juan Snitcofsky planteó que los teatros del interior que no pudieran concurrir a la asamblea enviaran sus ponencias (es decir, sus puntos de vista sobre el temario propuesto por la federación) por escrito, recalcando que la presencia de los mismos era mucho más interesante “pues el diálogo esclarece las ideas” (p. 91). A la semana siguiente, el 19 de noviembre, se insistió en la idea de la participación de las provincias en la asamblea del 2 de diciembre y se manifestó que, entre otras instituciones y personas invitadas, en la próxima semana se intensificarían las invitaciones a teatros federados y no federados de Capital, Gran Buenos Aires e interior del país. La intención era también agasajarlos, por lo que Jorge Pinasco propuso que se homenajearan a las delegaciones con un almuerzo.

De la asamblea del 3 de diciembre (de la del 2 no quedó el acta plasmada en el libro), participaron al menos dos teatros de la Provincia de Buenos Aires: Juvenilla (Lomas de Zamora) y El Retablo (Paso del Rey). Me queda la duda de si Atenas y Teatro Popular Norte eran de la ciudad de Buenos Aires o no. En el encuentro, una de las resoluciones que se tomó fue que, en una próxima asamblea, a realizarse en el mes de marzo de 1963, se tratara la constitución de las Federaciones Zonales Regionales.

Cuando se retomó la actividad entrado el año siguiente el 28 de enero de 1963, Cosentino informó que iba a consultar a las autoridades del Ateneo Buenos Aires para realizar en su local la asamblea regional. Sugirió las fechas del 30 y 31 de marzo. Con respecto a la asamblea nacional, debía fijarse fecha y lugar de realización. Kon propuso enviar notas a los teatros del país invitando a que emitieran sus opiniones y sugerencias, y así se aprobó. La organización de los eventos continuó a la semana siguiente. El 4 de febrero aún faltaba confirmar si la asamblea regional / zonal (la llamaban indistintamente con ambos términos) se iba a realizar en el Ateneo Buenos Aires en las fechas propuestas en la reunión anterior o no. Sobre la asamblea nacional, Kon, que tuvo muchas intervenciones atentas a la federalización, opinó que había que realizarla en el interior del país (Rosario, por ejemplo) en las fechas del 8 y 9 de julio, permitiendo el cómodo desplazamiento de las delegaciones. Dijo que iba a consultar con la Asociación Santafesina de Teatros Independientes dicha posibilidad. Además, se pondría en contacto con las distintas regionales (es decir, que ya había más agrupaciones de grupos funcionando) a los efectos de que emitieran sus opiniones al respecto. La existencia de la Asociación Santafesina de Teatros Independientes, cuya fundación data de la década del 50 y que “llega a reunir alrededor de 10 o 11 grupos locales” (Schoo, 2003, p. 284), habla de un momento destacado del teatro independiente (en particular en Santa Fe pero evidentemente en muchas de las otras provincias argentinas también estaba pasando) y de la necesidad de avanzar en la institucionalización del movimiento

para pensar cuestiones comunes y actuar colectivamente, más allá de que después las intenciones no siempre pudieran concretarse.

Para el 4 de marzo de 1963 se desarrolló una reunión crítica en la mesa directiva de la FATI. Se llevó a la conversación un análisis de las tareas cumplidas que concluyó en que había resultados insatisfactorios. Uno de esos comentarios lo hizo Kon, el delegado del IFT, quien manifestó que, aunque la FATI se había propuesto activar todos los ausentes a partir de la última asamblea nacional y se habían diseñado algunos grandes objetivos, como la conexión con las federaciones del interior, las inasistencias del presidente y del vicepresidente perjudicaron la marcha de los planes. En ese sentido, destacó que se encontraban a 25 días de la asamblea zonal (supuestamente a realizarse los días 30 y 31 de marzo) y que todavía no había nada previsto. Así, para él, los meses transcurridos de 1963 dejaban un saldo negativo. A fines del mismo mes, en la reunión del 25 de marzo, se seguían organizando las asambleas, sin ninguna definición a la vista. Sobre la nacional, Cosentino manifestó que si bien se había pensado en utilizar el coche de Marial para trasladar una delegación a Córdoba y Rosario en Semana Santa, a los efectos de coordinar la realización de la asamblea, esta posibilidad debía descartarse porque Marial le había avisado que su automóvil iba a entrar al taller mecánico en esos días. Luis Salvaneschi mocionó para que en la próxima reunión se designara la delegación que concurriría a Córdoba y Rosario, y así quedaron. Sin embargo, eso no se realizó de esa manera y en el encuentro siguiente, fechado en el 1° de abril de 1963, se volvió a posponer la selección de las personas para viajarían a Córdoba y Rosario. Igualmente, sí sucedieron algunos avances en relación a la última vez. Kon informó que se había comunicado telefónicamente con la ya mencionada Asociación Santafesina de Teatros Independientes y que había concretado una entrevista para el viernes 12 de abril en dicha ciudad. Igual temperamento adoptó con la Asociación Cordobesa de Teatros Independientes (otra institución que refuerza la importancia del teatro independiente para la época), concretando un encuentro para el día siguiente, o sea, el sábado 13 de abril, a los efectos de ultimar detalles de la asamblea. En la misma reunión, se decidió que, a través de una nota, se iba a solicitar al teatro IFT el local de la confitería para realizar la asamblea zonal (es decir, se terminó de descartar el local del Ateneo Buenos Aires).

En la reunión del 22 de abril se ultimaron los detalles para la realización de la asamblea zonal. Víctor Kon informó que se habían enviado invitaciones a aproximadamente 35 teatros, y que en dicha asamblea se iban a tratar los puntos que hubieran sido aprobados en el orden del día. Sugirió también que se propusiera un plan mínimo de trabajo y que se redactara un informe en base a lo realizado y a los planes futuros. Si bien ahí no queda claro en qué fecha se iba a llevar a cabo la asamblea, por comentarios en actas posteriores, se confirma que finalmente se realizó en la ciudad de Rojas el 19 de mayo. Al día siguiente, lunes 20 de mayo de 1963, Cosentino informó que asistieron al encuentro los delegados titulares (aunque no termina de evidenciarse exactamente quiénes participaron, tanto de la mesa directiva como de los elencos de teatros de las provincias) y que se aprobó la realización de los siguientes cursos: escenotécnica (21, 22 y 23 de junio), literatura dramática (16, 17 y 18 de agosto), iluminación, maquillaje y peluquería (11, 12 y 13 de octubre), y dirección (16 y 17 de noviembre). Tanto El Chasqui de Chivilcoy como el Teatro Popular de Lanús serían sedes de los mismos. El 3 de junio se retomó esta

agenda bajo el nombre de “Cursillo de la Zonal del Este<sup>1</sup>” (p. 149). Allí Cosentino manifestó que había mantenido una conversación con Jorge Pinasco para que se pusiera en contacto con los teatros de la zonal (nunca se especifica cuáles son esos teatros) y comenzaran los trabajos programados.

Este tema será retomado unas semanas más adelante pero antes, el 15 de julio, se manifestó la intención de la FATI de recabar las programaciones de los teatros para enviar circulares a las organizaciones culturales de Capital y Gran Buenos Aires ofreciendo los espectáculos.

Vuelvo a los cursos. El 19 de agosto Kon informó que el 8 de septiembre se reuniría la Zonal del Este, en Chivilcoy. A la misma habían sido invitadas las autoridades electas (infero que nacionales y/o provinciales, dado que había habido elecciones en el mes de julio), sectores comerciales, etc. Se serviría un almuerzo y habría una función de teatro en honor a las delegaciones presentes. En el próximo encuentro, fechado el 26 de agosto, Kon contó que había mantenido una entrevista con los compañeros de Chivilcoy y que las fechas definitivas para realizar la reunión zonal se habían pospuesto para el 14 y el 15 de septiembre. Dichos compañeros solicitaron que la mesa directiva de la FATI concurriera en pleno y que también se invitaran a personalidades del mundo teatral. Se mencionaron los nombres de Leónidas Barletta, Saulo Benavente, Osvaldo Dragún, Onofre Lovero y Edmundo Guibourg. Si bien no hay mayores especificaciones en las actas sobre este encuentro, asumo que se realizó porque el 21 de octubre, en el marco de la lectura de correspondencia que iniciaba cada reunión, se dio lectura a la Declaración de Chivilcoy (no transcripta al libro). En esa misma reunión se manifestó que se le había enviado una carta al gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Anselmo Marini, solicitándole una audiencia para interiorizarlo de los problemas del teatro en relación con la cultura popular. En este sentido, el 18 de noviembre, Cosentino informó que la cita solicitada oportunamente había sido concedida para el lunes 25 del corriente y quedaron en que se plantearían los distintos problemas que estaban aquejando al movimiento teatral independiente. Luego de este comentario, no hubo más novedades al respecto, aunque es importante recordar que esa fue la última reunión del año 1963 que se llevó a cabo.

En el mismo encuentro, cuando se estaban poniendo de relevancia los hechos trascendentales del año de cara a una nueva asamblea extraordinaria, Víctor Kon destacó las reuniones zonales como uno de ellos.

## **Provincia de Buenos Aires**

Por obvias razones de cercanía con la ciudad de Buenos Aires, los teatros de la Provincia de Buenos Aires fueron aquellos con los que la FATI más articulaciones pudo entablar. Por un tema de espacio, nos limitaremos a mencionarlos todos y luego evidenciaremos con mayor profundidad el contacto que se desarrolló con los primeros dos de ellos.

---

<sup>1</sup> Por la disposición del mapa de la Provincia de Buenos Aires, es extraño que se llame Zonal del Este (el límite de la ciudad de Buenos Aires hacia ese punto cardinal se da en el río que conecta con el país vecino de Uruguay) y no del Oeste (incluso El Chasqui se autodenomina Teatro Independiente del Oeste “El Chasqui”), por lo que me pregunto si no habrá sido un error que se arrastró en el tiempo o en qué puntos de referencia estaba pensando la FATI.

Los teatros de la Provincia de Buenos Aires a los que se hace referencia en las actas de la FATI (y en algunos casos sus integrantes también participaron de asambleas y reuniones) son Teatro Escuela Municipal de San Isidro (TEMSI); El Chasqui, de Chivilcoy; Juvenilla, de Lomas de Zamora; Isaac Leib Peretz, de Villa Lynch; Teatro Florencio Sánchez, de Rojas; El Retablo, de Paso del Rey; Teatro Popular de Lanús; Teatro Escuela de Zárate; Grupo del Noroeste de San Miguel; y El Mangrullo, de Bolívar. A su vez, en los encuentros semanales se recibieron algunas visitas y se comentaron numerosas actividades desarrolladas en diversos territorios de la provincia, como el Festival Teatro Select de La Plata, la función a beneficio de la Sala de Primeros Auxilios y Maternidad en el Club Social y Deportivo de Claypole, el desfile del teatro Ensayo en el Club Güemes de Florida, los festejos por el Cincuentenario de la Fundación del Partido Esteban Echevarría, y el pedido de programación del Club Social y Deportivo América de Campana. De Saladillo, por su parte, salió uno de los delegados en los que la federación delegó su representatividad para un encuentro a realizarse en la ciudad de Helsinki en 1962. Este caso fue curioso porque el actor bonaerense que tomó esta labor, José Di Zeo, cambió su estilo de vida a partir de esta propuesta de la FATI. Muchos años más tarde, el diario *Clarín* publicó:

Di Zeo no nació en Asturias, como su personaje, sino en Saladillo. Tampoco es anarquista, pero le gustan los desafíos. Una invitación de la Federación Argentina de Teatros Independientes lo llevó a Polonia. “Fui por tres días y me quedé trece años”, se ríe (Redacción Clarín, 2002, s.p.).

El Teatro Escuela Municipal de San Isidro, conocido por todos como TEMSI, es uno de los teatros que aparece nombrado varias veces en las actas de la FATI. Este teatro escuela, situado en la zona norte la Provincia de Buenos Aires, estuvo dirigido inicialmente por Osvaldo Demarco. Este dato lo recuerda el actor Roberto Carnaghi, quien nació en Avellaneda pero a sus seis años de edad se mudó a Villa Adelina, en una entrevista que le hizo en 2021 el Concejo Deliberante de San Isidro. Allí rememora sus inicios en el grupo, adonde ingresó en 1959 (el mismo año en que surgió) por intermedio de un amigo. Un tiempo más tarde, el elenco expulsó a su director por haber tenido malos tratos hacia algunos de sus integrantes, y tres de ellos quedaron a cargo: Hubert Copello, Aaron Korz y el propio Carnaghi. Ellos empezaron a cobrar los tres sueldos que antes la municipalidad le pagaba a Demarco (situación de la que se enteraron en ese momento) pero no para sí mismos, sino para contratar maestros y directores, uno de estos últimos fue Camilo Da Passano. Sobre la tría que dirigía el TEMSI, que para él estaba compuesta de otra manera (Copello, Korz y una actriz de nombre Estrella pero de quien no recordaba el apellido), Roberto Perinelli dijo: “Estos tres teatreros eran gente seria, dedicada, comprometida con el teatro. Compraron artefactos de iluminación. Yo manejaba las luces con el famoso caño con el agua con sal que se conectaba a un tablero” (en Timbó, 2020, s.p.). Es interesante destacar que el TEMSI, tal como lo indica su sigla, pertenecía a la municipalidad de San Isidro (cuyo intendente era Melchor Posse) pero, como la gestión del teatro contaba con suficiente autonomía, el grupo elegía referenciarse como un teatro independiente. Tal es así que, en 1961, participó de la muestra de teatros independientes. Esta información no está registrada en las actas porque es

anterior, pero sí en el diario *Primera Plana* del 2 de abril de 1963, recuperado en el sitio *Mágicas Ruinas. Crónicas del siglo pasado*:

En cuatro años de actividad el Teatro Escuela Municipal de San Isidro (TEMSI) desbordó sus límites: creado para la enseñanza teatral, ha ofrecido ocho espectáculos, realizado exhibiciones de cine, exposiciones pictóricas, títeres y una intensa labor cultural. Los egresados del primer curso —69 alumnos— constituyeron el elenco básico del TEMSI, y se presentaron, en el verano de 1959-60, con *El debut de la piba*, sainete de Alejandro Cayol, y *El aniversario*, de Antón Chejov. Su mayor éxito fue el montaje de *El herrero y el diablo* (Ricardo Güiraldes-Juan Carlos Gené), y la muestra de teatros independientes que organizó en 1961. Sin embargo, una amenaza se cierne sobre la institución: el comisionado municipal estaría por cancelar la subvención con la que se mantiene el TEMSI. Sin tan vital fuente de recursos, estos cuatro años de labor corren el riesgo de derrumbarse (s.p.).

Este incipiente cierre al que se refiere el periódico está registrado en las actas de la FATI, como se verá más adelante. A su vez, Carnaghi manifiesta que la pérdida del apoyo de la curia de San Isidro (lo que motivaría que la municipalidad le quitara al TEMSI la sala con 250 localidades que le había cedido, ubicada en lo que hoy es el Juzgado de San Isidro, y que incluía un espacio en el primer piso para proyectar películas) se debió a que una de las películas seleccionadas fue considerada comunista. Perinelli, a su vez, asocia el final al cambio de gobierno: “Todo iba bien hasta que cayó el gobierno de Frondizi en el 62” (en Timbó, 2020, s.p.).

En el TEMSI se inició también el prestigioso actor, autor y maestro Hugo Midón y, tal como recuerda Carnaghi, la escenógrafa y vestuarista María Julia Bertotto hizo parte del vestuario del primer espectáculo cuando aún era estudiante. Además, entre los maestros contratados por el elenco estuvo Atilio Betti. En el local que la municipalidad les había cedido, aparte de estrenar espectáculos y proyectar películas, hacían bailes, y era frecuentado por poetas. En el verano, salían de gira con sus obras hacia distintos lugares dentro del partido de San Isidro, donde las representaban al aire libre. Hacia los años 1964-1965, el conjunto se fue desintegrando y dejó de existir.

Según lo conservado en las actas de la Federación Argentina de Teatros Independientes, el TEMSI estaba programado para participar del Festival de Solidaridad, organizado por Fray Mocho en su teatro y a su propio beneficio durante los meses de mayo y junio de 1962. El 14 de mayo de 1962 se informó que le tocaría presentarse el 16 y 17 de junio. Los otros participantes iban a ser todos teatros de la ciudad de Buenos Aires: el 19 y 20 de mayo estaba previsto que actuara Fray Mocho, el 26 y 27 de mayo, Charles Chaplin, el 2 y 3 de junio, La Máscara, y el 9 y 10 de junio, Futuro y Barrilete (entendiendo que respectivamente).

Otra mención a este teatro se dio el 5 de noviembre de 1962 cuando, al pasar revista sobre la correspondencia recibida, se reparó en una carta remitida por el teatro Ensayo, donde se comunicaba el abandono de la integrante Rosa Albornoz, que había sido cedida por el teatro TEMSI. En la misiva se adjuntaba una copia de la carta enviada a dicha agrupación por el proceder de uno de sus integrantes (infiere

que se refiere a la mencionada Albornoz, aunque no se aclara), y el asunto pasó a la Secretaría Gremial de la federación para su estudio.

El TEMSI fue uno de los teatros invitados a formar parte de la asamblea que se realizó el 2 de diciembre de 1962. En este sentido, en la reunión que la precedió, el 26 de noviembre, los integrantes de la mesa directiva pusieron en común a quiénes se había avisado y qué quedaba por hacer, y Kon dijo que él había cursado invitaciones a distintos teatros, entre los que se encontraba el TEMSI. Curiosamente, al otro día de la asamblea general extraordinaria, y simultáneamente a la asamblea general ordinaria del 3 de diciembre, el TEMSI redactó una nueva nota dirigida a la FATI, invitando a la federación al estreno de la pieza *Siete jefes* que se iba a hacer el 8 de diciembre de 1962 (si bien el libro de actas no incluyó la de la asamblea del 2 de diciembre, sí se documentó la del 3 y allí no figuraba el TEMSI entre los teatros asistentes, por lo que se podría inferir que faltó por estar en los días previos a su estreno). Esta carta, sin embargo, recién fue abierta al año siguiente, el 28 de enero de 1963, cuando la mesa directiva retomó sus actividades después del receso veraniego.

A los pocos meses, el 22 de abril de 1963, se registró en actas, aunque no queda claro quién transmitió la noticia, que la FATI había tomado conocimiento de un decreto que dejaba sin efecto la subvención que otorgaba la municipalidad de San Isidro al TEMSI. Esto mismo fue lo que publicó *Primera Plana* en la cita transcripta más arriba. No obstante, el teatro siguió funcionando por un tiempo más, aunque es posible pensar que continuó en un estado de debilidad. De hecho, el 3 de junio de 1963, Kon informó que un compañero del TEMSI le había manifestado que se había producido una división pero que el problema ya había quedado resuelto. Asimismo, le había solicitado que la FATI organizara en dicho teatro más charlas sobre ética del actor e historia del teatro independiente. El tema se encomendó a la Secretaría de Cultura para que encarara la tarea y, en la reunión que se realizó el 17 de junio, dos semanas después, Cosentino contó que había asistido a una reunión con los integrantes del TEMSI, y que se había comprometido a organizar en dicho teatro cuatro charlas sobre ética del actor e historia del teatro independiente; es decir, sobre los temas que ellos habían pedido. Empero, esta fue la última vez que se nombró al teatro de San Isidro en las actas, por lo que se podría aventurar que los planes no fueron concretados (al menos en lo inmediato).

Según se cuenta en la página web del *Archivo literario de Chivilcoy*, cuya finalidad es el rescate histórico y la difusión de la historia de Chivilcoy, el 3 de noviembre de 1959, se registró el nacimiento institucional del Teatro Independiente del Oeste “El Chasqui”, impulsado “por un entusiasta y activo grupo de jóvenes de la época, colmados de bríos, muchos sueños, y un claro espíritu realizador” (s.p.). El encuentro fundacional se llevó a cabo en el local de fotografía de Horacio A. Cerani (quien luego se desempeñaría como director del elenco), y participaron del mismo el nombrado Horacio A. Cerani, su hermano Juan Carlos Cerani, Líber Navarro, Horacio Navarro, Héctor Manuel Antuña, Eduardo Salomón Cohen, Justo Morel y Antonio Posik. Luego de la fundación, inició su labor específica organizando cursos de enseñanza escénica y expresión corporal que se dictaron en la Escuela de Educación Técnica Nro. 1 “Dr. Mariano Moreno”. Breve tiempo después, el “juvenil y fervoroso” (s. p.) elenco del teatro El Chasqui efectuó su ansiado debut, el 4 de junio de 1960, presentando en el Club Racing *Historia de mi esquina*, la obra de Osvaldo Dragún.

Con posterioridad, El Chasqui se abocó a la tarea de contar con una sala propia. Para tal fin, se conformó un “Círculo de Amigos” de la entidad, cuyos integrantes brindaron significativo apoyo a la institución. El Chasqui logró adquirir un antiguo galpón, ubicado en la calle General Rodríguez 70, que se convirtió, merced a la “sostenida e intensa laboriosidad” (s.p.) de todos sus miembros, en una moderna sala. La inauguración de la misma se llevó a cabo el 19 de mayo de 1962, con la representación de la pieza del dramaturgo Solly, denominada *El crack*, tal como se verá registrado en las actas de la FATI.

En la noche del 17 de diciembre de 1975, cuando se produjo el secuestro y posterior asesinato de dos jóvenes abogados chivilcoyanos, se registró un atentado incendiario, con artefactos explosivos, contra El Chasqui, hecho que destruyó gran parte de la sala. Después de una férrea etapa de reconstrucción, el teatro se reinauguró el 9 de octubre de 1982. Finalmente, el 17 de diciembre de 2013, se efectuó la ceremonia inaugural de la actual sede de la institución, emplazada en el mismo lugar que cincuenta años atrás:

El Teatro Independiente del Oeste “El Chasqui”, con un vasto y rico historial, de innumerables temporadas escénicas, y una amplia e ininterrumpida actividad general, en el curso de muchas décadas, de fiel y constante trayectoria, ha sabido, sin duda alguna, enriquecer y honrar, el quehacer dramático, el arte y la vida cultural de Chivilcoy. (s.p.)

En las actas de la FATI, el primer contacto con El Chasqui se da en mayo de 1962, cuando Cosentino informó, dos días después de la inauguración de la sala, que él había estado presente en el acto y que había hecho uso de la palabra como responsable de la federación. Asimismo, mencionó que el conjunto aún no estaba afiliado y que había que llevarles una ficha.

Un mes y medio después, el 2 de julio, se destacó en la reunión la presencia de los delegados del teatro El Chasqui de Chivilcoy. Allí primero tomó la palabra Cosentino, para hacer referencia a la importancia de la creación de un teatro convertido “en Casa de Cultura de Chivilcoy” (p. 24), y a continuación habló el director del teatro mencionado (no se lo nombró pero asumo que se trataba de Horacio Cerani) para brindar un panorama general sobre la respuesta del público a la labor que efectuaban. Para el 8 de octubre del mismo año, el delegado de El Chasqui volvió a presentarse en una reunión y les contó a los integrantes de la mesa directiva que habían podido comprar el local que estaban ocupando (es decir, el espacio de General Rodríguez 70).

A diferencia de la última mención, el 4 de marzo de 1963 las noticias sobre el teatro de Chivilcoy no fueron buenas. El delegado del teatro Fray Mocho informó en la reunión que los compañeros de El Chasqui habían tenido un accidente con el coche que rifaban para obtener fondos, falleciendo uno de ellos. Mario Pinasco, delegado de El Barrilete, propuso realizar funciones en Chivilcoy a total beneficio del teatro afectado. Si bien se acordó que los teatros debían prestar conformidad a su concurrencia al término de esa misma semana, el tema no volvió a tratarse, o al menos a quedar registrado en las actas.

El 19 de mayo de 1963 se realizó la ya mencionada reunión zonal en la ciudad de Rojas y, tal como manifesté más arriba, tanto El Chasqui de Chivilcoy como el Teatro

Popular de Lanús habían sido seleccionados como sedes de los cursos que se propusieron.

Dos meses después, el 29 de julio, el secretario (asumo que se refiere a Víctor Kon) informó sobre una entrevista que había tenido con los compañeros de El Chasqui. Este teatro había sufrido una considerable pérdida de sus bienes (no se indica el motivo), problema que repercutió en la marcha normal de las actividades. Ante esto, manifestó que la FATI debía actuar como organismo didáctico y reiteró la conveniencia de solicitar apoyo a los nuevos mandatarios en el orden nacional y provincial. En este sentido, hay que recordar que tan solo tres semanas antes se habían llevado a cabo las elecciones presidenciales. Las mismas tuvieron como resultado la elección de Arturo Illia, de la Unión Cívica Radical del Pueblo, quien venció al también radical, Oscar Alende, de la Unión Cívica Radical Intransigente. Las elecciones fueron organizadas por el gobierno encabezado por José María Guido que había sustituido al presidente Arturo Frondizi derrocado por un golpe de Estado y asumido ilegalmente el poder legislativo y los poderes provinciales. Las elecciones se realizaron con el ex presidente Frondizi detenido e impedido de participar en las mismas y todos los ciudadanos peronistas proscriptos para presentar sus candidaturas, incluyendo también al ex presidente Juan Domingo Perón que había tenido que exiliarse.

Otras menciones referidas a Chivilcoy se dieron de cara al encuentro de la Zonal del Este que, tal como manifesté anteriormente, se terminó realizando en dicha ciudad (y mi hipótesis es que los anfitriones del evento fueron precisamente los integrantes de El Chasqui, por ser el único teatro de esa ciudad mencionado en las actas de la FATI), ya que el 21 de octubre se leyó la Declaración de Chivilcoy.

La última alusión que hubo en las actas a El Chasqui y, con él, a la ciudad de Chivilcoy fue el 23 de marzo de 1964, cuando se registró la llegada de correspondencia remitida por este elenco, con fecha del día 4 del mismo mes, que contenía dos textos dramáticos (referidos en las actas como libretos) de *El crack* de Solly con destino al banco de obras de la federación.

## **Provincia de Santa Fe**

El 28 de mayo de 1962, la FATI recibió un telegrama de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) que tenía como referencia “recibo Teatro de Arte de Santa Fe” (p. 6). Si bien solo con ese texto no se entendía muy bien a lo que apuntaba la nota, a las dos semanas, en la reunión del 11 de junio, se incorporó más información: allí se informó que se consiguieron dos salas para que actuara el Teatro de Arte de Santa Fe: un aula en la Facultad de Medicina y otra en la de Ciencias Económicas. El tema se delegó a la Secretaría de Cultura y se encargó a la Secretaría General “la cantidad de gente de nuestros teatros para asegurar” (p. 10). Finalmente, el 18 de junio, Víctor Kon dio cuenta de que el Teatro de Arte había decidido cambiar su itinerario. Saldrían hacia Córdoba y Mendoza para luego ir a Chile, y de allí por el Pacífico a Europa (por lo que se podría pensar que la vinculación con la FUTI había sido para organizar su gira por el país vecino). Para su presentación en la ciudad de Buenos Aires, se recordó que se habían realizado entrevistas con el CEM (infero que Centro de Estudiantes de Medicina) y el CECE (ídem razonamiento para el Centro de Estudiantes de Ciencias Económicas), y se calculó que el mantenimiento de cada

integrante sumaría alrededor de \$600 diarios. Como estos gastos de estadía resultarían muy altos para la FATI, se vislumbró la posibilidad de pedir un subsidio ante un caso de déficit. En este sentido, se aprobó la creación de una comisión organizadora de la muestra del Teatro de Arte con el secretario de cultura y el secretario gremial. A pesar de todos estos preparativos, el mencionado teatro no volvió a ser referido en las actas de la FATI.

Otras relaciones con esta provincia se dieron el 20 de mayo de 1963, cuando se recibió correspondencia del Teatro de los 21 de Santa Fe, lamentando no haber podido concurrir a la asamblea del día anterior por motivos laborales, y el 23 de marzo de 1964, cuando se dio cuenta de la apertura de una carta de la ASTI (Asociación Santafesina de Teatros Independientes, ya mencionada anteriormente), fechada el 3 de enero, que comunicaba la organización de un certamen de autores argentinos y hacía el pedido de que se divulgaran sus bases. A su vez, el 3 de junio de 1963 la FATI le envió correspondencia al director del Teatro Los Comediantes, de Rosario, dándole a conocer las actividades de la mesa directiva de la zonal reunida en Rojas el 19 de mayo, e informándole de las actividades de la FATI. Poco más de un mes y medio después, el 29 de julio, Kon informó sobre el incendio que había destruido las instalaciones de este teatro y pidió que se enviaran telegramas solicitando apoyo económico al delegado municipal Luis Beltramo y al Fondo Nacional de las Artes.

### **Provincia de Córdoba**

El 16 de julio de 1962, se dio lectura a una carta que el teatro Arlequín había enviado a la FATI en la cual se especificaba su posición ante la “Operación Sierras” –el operativo policial que se realizó en la madrugada del 8 de junio de 1962, bajo el mando del interventor federal en la provincia de Córdoba, Rogelio Nores Martínez– e invitando a los elencos de la federación a visitar la provincia.

Ya en el año siguiente, el 18 de marzo de 1963, la FATI recibió la visita de Walter Soubrie, militante activo del teatro independiente, por su reciente regreso de Córdoba con el deseo de exponer sobre la situación del teatro independiente de dicha provincia. Según sus palabras, el cuadro no se presentaba mejor que en la Capital Federal, siendo la mayoría de los problemas afines a los que los teatros vivían en Buenos Aires. Se acordó que la FATI enviaría solicitudes de ingreso al teatro cordobés La Barraca, para que a su vez este las distribuyera en los otros teatros. Soubrie también sugirió que la FATI reiniciara los contactos con los teatros cordobeses y enviara material informativo. Kon manifestó que estas palabras llegaban para confirmar la necesidad de organizar la Confederación de Teatros Independientes. Es probable que estas también hayan sido el motor para la articulación que se dio en los meses subsiguientes con la Asociación Cordobesa de Teatros Independientes.

Los vínculos evidentemente se iniciaron porque el 20 de mayo de 1963 la FATI recibió del teatro La Barraca una nota en respuesta a la invitación que la federación le había hecho a la asamblea del 13 de abril (es decir, a la reunión que Kon anunció que iba a tener con la Asociación Cordobesa de Teatros Independientes, ¿la integraría este teatro?). Allí se manifestaba que no la habían recibido a tiempo por los sucesos que conmovieron al país (no se especifica exactamente a cuáles se refiere).

Por último, en la reunión del 3 de junio de 1963, se informó que el 31 de mayo se había enviado correspondencia al teatro La Barraca apoyando los propósitos de crear un organismo que nucleara a los teatros cordobeses.

### **Provincia de Jujuy**

En la reunión de la mesa directiva del 28 de enero de 1963 se recibió correspondencia de parte del Teatro Popular Jujeño con fecha del 28 de diciembre de 1962, en donde se le agradecía a la FATI la invitación a la asamblea de fin de año y se solicitaba la ficha de afiliación. La cuestión pasó a la Secretaría Gremial y a los pocos días, en el encuentro del 4 de febrero, quedó registrado el envío de la solicitud de ingreso a dicho teatro.

A los cuatro meses, la federación entabló contacto con otro teatro de la provincia de Jujuy: La Escena. El 3 de junio se dejó constancia de que el 31 de mayo le habían enviado una carta a este elenco felicitándolo por la labor desarrollada.

### **Provincia de Misiones**

El 28 de enero de 1963, la FATI recibió la visita de Zullini (no se registró el nombre de pila), director del Gigi Pequeño Teatro de Posadas, de Misiones, quien hizo una síntesis de la actividad teatral en la provincia, y dio cuenta de la historia del teatro que representaba desde su nacimiento hasta la fecha. A los pocos meses, en el encuentro del 1° de abril, constó en actas que el mismo teatro le había enviado a la federación recortes y material informativo de las actividades que desarrollaba, solicitando además confirmación de la fecha en que se iba a realizar la asamblea zonal.

### **Provincia de Salta**

El único contacto que hubo con un teatro de la provincia de Salta se dio el 28 de octubre de 1963, cuando en la reunión de la mesa directiva se registró el ingreso de una carta del Teatro Estudio Phersu Asociación Artística Cultural de Salta, en donde se comunicaba que estaba abierta la inscripción de socios sin cuota de ingreso hasta el 1° de enero de 1964.

### **Palabras finales**

A lo largo de este trabajo, realicé un recorrido por las relaciones que, desde la Federación Argentina de Teatros Independientes, se establecieron con algunos teatros que tenían sus sedes por fuera de la ciudad de Buenos Aires; también con municipios, clubes y hasta funcionarios provinciales. Esto lo llevé a cabo a partir de la lectura de un libro de actas de la institución, mantenido a lo largo de dos años, entre marzo de 1962 y marzo de 1964.

Alumbrar qué vínculos se establecieron desde la FATI con las provincias desde una mirada sobre sus propias actas tuvo varios corolarios. El primero fue ratificar la centralidad de volver a las fuentes, un punto fundamental en el que se basa mi investigación. Analizar documentos originales de primera mano es importante porque estos continúan aportando nuevas lecturas a pesar, y a través, del paso del

tiempo. El segundo fue contribuir a entender qué tipo de federación se estaba pensando, que en este caso era plural y federal, dado a que la conexión con los teatros que no estaban en CABA era un tema que se conversaba asiduamente en las reuniones y que, aún sin ningún tipo de recursos económicos, se pudieron hacer lazos con teatros provenientes de al menos seis provincias. Esto es independiente de que la mayoría de las intenciones no pasaban del plano de las ideas, es decir, una cosa era lo que se quería hacer y otra lo que se hacía. El tercer resultado tuvo que ver con conocer cuáles eran los teatros (independientes, aunque no en todos los casos) que estaban funcionando en las provincias. Si bien en el presente capítulo solo indagué con un poco más de profundidad sobre dos teatros, el TEMSI (San Isidro) y El Chasqui (Chivilcoy), lo tratado en actas y desarrollado en estas páginas sirve como punto de partida para ser ampliado en próximos trabajos, tanto por mí como por otros investigadores e investigadoras que quieran hacerlo. Considero que dar cuenta de las historias particulares de los teatros independientes –sean famosos o relegados, de grandes capitales o de pueblos recónditos– y conocer las articulaciones que se han dado entre ellos representan pasos ineludibles a la hora de transitar el complejo camino hacia una historia integral del teatro independiente.

## Bibliografía

- AA.VV. Libro de actas de la Federación Argentina de Teatros Independientes: 195 hojas consecutivas de las actas llevadas por los integrantes de la federación entre el 26 de marzo de 1962 y 23 de marzo de 1964.
- ARCHIVO LITERARIO DE CHIVILCOY (s.f.). Fundación del Teatro Independiente “El Chasqui” (1959). <http://www.archivoliterariochivilcoy.com/fundacion-del-teatro-independiente-chasqui-1959/>.
- CLARÍN (26 de abril de 2002). Actores de la Casa del Teatro, en una obra para juntar fondos. *Clarín*. [https://www.clarin.com/sociedad/actores-casa-teatro-obra-juntar-fondos\\_0HyBf7VrxRKg.html](https://www.clarin.com/sociedad/actores-casa-teatro-obra-juntar-fondos_0HyBf7VrxRKg.html).
- CONCEJO DELIBERANTE DE SAN ISIDRO (2021). Entrevista a Roberto Carnaghi. <https://www.facebook.com/watch/?v=874226333195352>.
- FUKELMAN, M. (2014). Víctor Kon: No había real conciencia de la misión de la FATI. *La revista del CCC [en línea]* (21). <https://www.centrocultural.coop/revista/21/victor-kon-no-habia-real-conciencia-de-la-mision-de-la-fati>.
- FUKELMAN, M. (2022). Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944). Ediciones KARPA - California State University. <https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944>.
- MÁGICAS RUINAS (s.f.). Teatro 1963. <https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/locales/teatro-1963.htm>.
- PORTO, B. M. (1945). Existencia y dinamismo del teatro independiente. *Histonium* (77), 695-698.
- REVISTA TIMBÓ (13 de agosto de 2020). Una Bocha de teatro. Roberto Perinelli. <https://revistatimbo.com.ar/una-bocha-de-teatro-roberto-perinelli/>
- SCHOO, E. (2003). El Teatro. En *Nueva historia de la Nación Argentina* vol. 10. (pp. 273-290). Planeta.

## **Estudios escénicos en perspectiva regional**

# **Dramaturgia de mujeres en la escena argentina contemporánea. Análisis a partir de la obra de las autoras bonaerenses Mariana de la Mata y María Laura Santos**

*Julia Lavatelli*

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

## **Introducción**

En la última edición de las tradicionales Jornadas de Dramaturgias de Provincias que se realizan en Tandil (UNICEN) se generó una mesa de reflexión especialmente dedicada a las jóvenes dramaturgas. Así, pudimos conocer dramaturgias de regiones tan distantes como de diversa poética, en una mesa que se poblaba de voces femeninas.<sup>1</sup>

Es cierto que desde siempre –hace más de veinte años– las Jornadas son animadas con la presencia asidua de mujeres: Beatriz Catani ofrecía un taller en 2016 y presentaba su obra “Patos Hembra”; Daniela Martín ofrecía un seminario y presentaba la obra “Griegos” en 2010 y luego, junto a Maura Sajeve, la obra “Bilis Negra” en 2018; Luz García ofrecía un taller que culminó en performance escénica en 2011; Patricia Suárez ofreció un taller de dramaturgia en 2005 y María Rosa Pfeiffer, Roxana Aramburú, María Laura Santos, Mariana de la Mata y tantas otras autoras y directoras teatrales colaboran habitualmente en ellas. De modo que la mesa especialmente dedicada a las jóvenes dramaturgas venía a consolidar (¿deberíamos decir tal vez a continuar?) una pregnancy ya instalada.<sup>2</sup>

Las Jornadas no hacen sino manifestar la circunstancia del campo dramático en el que la presencia de mujeres es cada vez más extendida y de mayor potencia.

---

1 Se trató del conversatorio *Nuevas dramaturgas de Provincias* en el que participaron: Carolina Gularte (Misiones), Carolina Duarte del Río (Mendoza), Catalina Landivar (Buenos Aires), Ana Aluhen Seguel (Sta. Cruz), Ma. Laura Nuñez (Tucumán), Magalí Eguiluz (Sta. Fe), 19 de noviembre 2020, en las *XIII Jornadas de Difusión de Dramaturgias de Provincias*.

2 Las Jornadas de Dramaturgias de Provincias se realizan regularmente desde el año 2005 en la Facultad de Arte, UNICEN, organizadas por la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias, proponen un espacio de difusión, de intercambio artístico y de producción de escritura dramática.

Mauricio Kartun sostiene que las extraordinarias transformaciones de la dramaturgia durante el siglo XX, se producen en primera medida por la aparición neta de la voz de la mujer (y luego por la aparición del cinematógrafo) que trae una riqueza “temática, estética, sensorial, vital” (Kartun, 2018). Se trata de una transformación que se intensifica durante las primeras décadas del siglo XXI, acompañando las reivindicaciones y los logros de las luchas colectivas que las mujeres han liderado en nuestro país en estos años.

No se trata solo de la profusión de noveles dramaturgas; al igual que en la literatura o el cine argentino de las últimas décadas, las voces feministas (¿deberíamos decir transfeministas?) han marcado una renovación poética general. En todo el campo teatral de postdictadura, desde la escritura dramática hasta la dirección escénica, pasando por la escenografía y el diseño de arte, la participación de grandes artistas mujeres ha marcado una renovación que merece destacarse.

Este escrito aborda el estudio dramático sobre dos piezas teatrales de autoras oriundas del territorio bonaerense que han recibido una calurosa recepción en el campo teatral internacional. Se trata de *Aurora trabaja* de Mariana de la Mata (2020) y de *Un joven golondrina* (2021) de María Laura Santos. En ambas, las mujeres son protagonistas y alrededor de esos personajes femeninos se despliegan intensas historias en las que la violencia de género da lugar a tragedias contemporáneas.

## Las nuevas dramaturgas y la postdictadura

Es particularmente significativo que la teoría estética sobre postdictadura de Silvia Schwarzböck (2015), se formule sobre la crítica de la película *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel. Se trata, tal vez, de la única verdadera teoría estética sobre el asunto y lo que esa teoría “hace” es tal vez más importante que lo que ella “dice”: una imbricación entre obra de arte y teoría fuera de la lógica tradicional de filiación, la ubicación de la mujer en el centro de la discusión y una importancia conferida al cuerpo –“sin cabeza” en la expresión contundente de L. Martel– que pone en juego (en acto) los postulados que avanza.

En escritos anteriores señalábamos que la hipótesis principal de la estética schwarzböckiana, resulta de difícil traslación al campo teatral y, sin embargo, iluminadora en su diferencia:

Aun cuando podemos coincidir con la postulación de que la postdictadura es lo que queda de la dictadura desde 1984, –ese “resto” que nos interpela–, y es, por ende, un período que se alarga hasta nuestros días, en la medida en que los “vencedores” no han cambiado<sup>3</sup> y la lógica del mercado gobierna nuestras vidas, imponiendo una estética explícita, ligada a la posverdad, que impide discernir lo ficcional de lo representado, aun en ese caso, el teatro puede resultar un ámbito de excepción. Y por eso su posmodernismo puede ser puesto en cuestión. Porque la

---

3 Lo representable de la dictadura aparece como postdictadura: “la victoria de su proyecto económico/la derrota sin guerra de las organizaciones revolucionarias/la rehabilitación de la vida de derecha como única vida posible.” Schwarzböck. (2015, p. 23).

estética explícita propia de la postdictadura, acompañada de la imprescindible ficcionalización tanto de la vida corriente como de los grandes sucesos, implica la reproducción técnica de las imágenes, la mirada que aporta la cámara, es decir, una mirada sin cuerpo, “una mirada desde afuera del cuerpo”<sup>4</sup>. En ese sentido, el espectador teatral será inevitablemente un espectador anacrónico. El teatro no puede hacer la economía del cuerpo y eso le permitiría, tal vez, resultar en lugar de excepción de los tiempos posmodernos [...] Sería ese espacio en el que la post-verdad, (la no verdad y la sospecha de la pura apariencia desplegada al infinito), está obligada a tratar con el cuerpo, con los cuerpos. Y el cuerpo es lo que interrumpe el discurso, lo “otro” del discurso. Tal vez lo único –el cuerpo también sería un resto, el resto humano frente a la memoria no humana de la imagen técnicamente reproducible– capaz de interrumpir los discursos artísticos, culturales, políticos, etc. y de impedir una significación ya de antemano asimilada por el mercado (Lavattelli, 2020, p. 11).

El cuerpo irrumpiendo en la dramaturgia y en la creación escénica es, tal vez, el gesto mayor de la estética teatral de postdictadura y allí el cuerpo de las mujeres asume también el protagonismo. No sólo en el campo teatral aparece esta importancia conferida a los cuerpos. En todas las áreas de nuestras sociedades contemporáneas, el cuerpo ocupa actualmente un lugar central de resistencia al orden hegemónico: los movimientos feministas y la irrupción del cuerpo de las mujeres en la política; el pensamiento situado que reclama actualmente la sociología, la geografía y la historia; el desarrollo de la antropología forense y de la filosofía decolonial, son ejemplos de un pensamiento encarnado.

Cuando en la clase magistral ofrecida en el Ciclo *Integrando saberes* del INT, debíamos explicar nuestra hipótesis de un acontecimiento teatral ex-corporado, es decir un acontecimiento salido del cuerpo, surgido en el cuerpo, comentábamos cuatro espectáculos contemporáneos. Basta repasar brevemente estos espectáculos para valorizar el espacio de los cuerpos –y los cuerpos mujer o en devenir mujer– en la poética teatral contemporánea. Se trataba de *Cuerpos A Banderados* (Beatriz Catani, 1998); *Carnestolendas. Retrato escénico de un travesti* (Camila Sosa Villada y María Palacios, 2009); *Lomodrama* (Paco Giménez, Graciela Mengarelli y Oscar Rojo, 2011) y *Bilis negra* (Maura Sajeva y Daniela Martín, 2015)<sup>5</sup>; obras, todas ellas, construidas alrededor de los cuerpos.

---

4 La estética explícita cuenta con un espectador que puede mirar desde afuera del cuerpo. Un espectador poscinematográfico. “Después del siglo del cine, el espectador ya sabe cómo mirar desde afuera del cuerpo y archivar las imágenes en una memoria no humana”. Schwarzböck (2015, p. 128).

5 El filósofo francés Giles Deleuze considera la importancia creciente de las mujeres en la escritura de novelas en lengua inglesa durante el s. XIX para definir un movimiento que implica a todos, a todos los hombres, aún a los que pasan por los más viriles, ya que estos igualmente captarán y emitirán voces que entran en la zona de lo “indiscernible femenino”. No que deban escribir, actuar o filmar según la condición femenina, sino que su tarea creativa produzca un verdadero devenir-mujer: “átomos de femenino capaces de recorrer e impregnar todo el campo social, y de contaminar a los hombres y arrastrarlos en ese devenir” (Deleuze y Guatari, 2004).

También en la obra de las dos autoras abordadas en este estudio, Mariana de la Mata y Laura Santos, los cuerpos femeninos ocupan un lugar central. No sólo los personajes protagónicos son mujeres jóvenes, sino que las temáticas giran alrededor de las violencias ejercidas sobre esos cuerpos, propia de la violencia enraizada en el patriarcado. Una dramaturgia que podríamos decir interpelada por los feminismos y transfeminismos y que encuentra en dos estilos de escritura muy diferentes, una contemporaneidad de texturas e imágenes que sobresalen en el panorama de la creación teatral.

## **LA DRAMATURGIA DE MARIANA DE LA MATA**

### **Sobre la autora. La territorialidad en cuestión**

Mariana de la Mata nació en Mar del Plata, Argentina, en 1979. Es autora, directora, actriz y docente de artes escénicas. Su formación teatral comienza en el terreno de la actuación, en la Escuela Provincial de Teatro de La Plata y más tarde cursa la Carrera de Dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires (EMAD). Reside desde hace varios años en España, donde obtiene un Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual por la Universidad de Castilla La Mancha y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Su obra ha sido reconocida con destacadas distinciones como el Premio Anterzergigintza Berriak 2022 - Nuevas Dramaturgias 2022- del País Vasco por el Teatro Arriaga de Bilbao, el Principal de Vitoria y el Victoria Eugenia de San Sebastián; el Premio Nacional 2020 del INT Argentina por su obra *Aurora trabaja*, en tercer puesto; la Mención especial del Premio Nuestro Teatro 2020 del Teatro Nacional Argentino Cervantes por *Un respiro*; el Premio Óperas Primas 2012 del Centro Cultural Rojas por *Soñar despierto es la realidad*. También ha recibido la Beca Formación Internacional en 2019 y Beca Creación en 2016, ambas del Fondo Nacional de las Artes de Argentina.

Como autora y directora estrenó las obras *Un tiro cada uno* (2018); *Este verano te mato* (2017); *Matar es difícil, morir es tedioso, amar imposible* (2014) y *Soñar despierto es la realidad* (2012). Es también autora e intérprete de *El sueño de la actriz* (2023), que actualmente presenta en Madrid, en la sala El Umbral de Primavera, en el marco del Ciclo de Teatro Argentino.

Con su trabajo como actriz, directora y autora participó los Festivales internacionales Biennale di Venezia de Italia; Santiago a mil de Chile; Temporada alta de Girona; FIDAE de Uruguay; Hebbel Theater de Berlín; Congreso Internacional Iberoamericano y Argentino de Teatro GETEA; de las Jornadas de intercambio Binacional de Dramaturgias Latinoamericanas de la UBA; en el V Festival Novísima Dramaturgia Argentina del Centro Cultural de la Cooperación; BIENAL de arte joven de Buenos Aires; en LATE Festival de Teatro y en el FIBA Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires. Desde hace más de diez años combina su trabajo como creadora con la tarea docente.

La obra *Aurora Trabaja* integra la programación del Teatro Nacional Cervantes de Argentina bajo la dirección de Leonor Manso dentro de la actual temporada; ha sido seleccionada para el programa de traducción al francés de la Maison Antoine Vitez de París por Emilia Fullana Lavatelli y Victoria Mariani, gracias a la beca de traduc-

ción de la MAV 2022/2023 y fue parte de las Lecturas del Festival La Mousson d'été 2023, en Pont-à Mousson, Francia.

En el diario de dicho Festival, bajo el título “Temporariamente Contemporáneo”, se presenta una síntesis de la obra:

La ruta que atraviesa la obra se atasca en la violencia de los hombres que se eleva en una visión poderosa de todo un mundo capturado en la imagen de la caza. ¿Es sólo una metáfora o la palabra adecuada para decir cómo son las relaciones cuando se entregan al puro deseo de dominación? Presa acorralada, Aurora, sin embargo, rechaza su destino. Obra que trabaja en el lenguaje y sus imágenes, para perseguir la cobardía y poner en manos de los vencidos de ayer la fuerza para no detenerse ahí. Desde lo alto del tejado, observando el horizonte más allá del bosque y en los ojos de los ciervos –que ya no son las ciervas destinadas al sacerdocio–, Aurora trabaja por otros futuros, por sus hermanos rescatados de la estupidez y por sus hermanas de armas (Temporariamente contemporáneo, diario del Festival de la Mousson d'été, 2023)

### ***Aurora Trabaja, pieza paisaje***

Michel Vinaver definía la noción de “Pieza Paisaje” en 1983, en su análisis de escrituras teatrales contemporáneas, señalando una serie de rasgos distintivos en un famoso cuadro de ejes dramáticos. Allí la pieza paisaje, se caracterizaba principalmente por su progresión por “reptación aleatoria”, es decir, por el corrimiento lento del suelo o sedimento. Claro que son varios los rasgos que M. Vinaver encuentra en estas escrituras: una palabra que es acción en sí misma y no instrumento de la acción; la misma acción a-centrada y plural; el escaso interés por la fábula y por la información; las ideas como elementos del paisaje; la ficción agujereada o en abismo y algunos otros (Vinaver, 1983). Sin embargo, la expresión sintética sobre la progresión dramática ligada al corrimiento de suelo, a capas del territorio, parece en la actualidad una de esas conceptualizaciones adelantadas a su tiempo.

De modo que cuando H.-T. Lehmann define la “landscape play” como un formato antecedente del teatro postdramático, en su libro del mismo título del año 2000, resultaba ya una noción conocida en los análisis dramáticos (Lehmann, 2013). “Landscape play” es la expresión -sin traducción en las versiones traducidas del libro de H.-T. Lehmann- que refieren a la dramaturgia de Gertrude Stein y de Stanislaw Witkiewicz: “Dos concepciones que se oponen resueltamente al aspecto temporal dinámico del arte teatral. Ellas consideran el teatro, la escena y más bien el texto un paisaje (Gertrude Stein) o como una construcción deformante de la realidad (Witkiewicz) y son por esa razón parte de la prehistoria del teatro postdramático”.

También en este estudio se señala lo que hemos llamado anteriormente la “minoración de la fábula”<sup>6</sup>:

Un mito no es una historia que se lee de izquierda a derecha, del principio al fin, sino una cosa que se tiene constantemente delante de los ojos. Tal vez eso es lo que quería decir Gertrude Stein cuando pensaba que una pieza de teatro es sobre todo, un paisaje (Wilder, citado por Lehmann, 2013, p.110).

Esa noción de “Pieza paisaje” aplica con precisión al análisis de *Aurora trabaja*. No solamente porque en la pieza el paisaje es constitutivo, dando lugar a una dramaturgia que de algún modo se *detiene* en él. *Estar constantemente delante de los ojos*, un paisaje, sería justamente lo que trae la ruptura con la dinámica propia de la ortodoxia dramática que quiere que las piezas “avancen” hacia el fin. También por lo que este paisaje tiene de imbricación con el territorio, con la extensión de ese terreno de la pampa –del sudeste pampeano– para más exactitud, y el lazo que así se establece con lo propio, con lo “autóctono”, se podría decir en el sentido de la mitología griega, con seres –y sentidos– surgidos de esta tierra. Dice la autora:

Empecé a tener una percepción sobre todo espacial, de esa casa en el campo y una ruta. Esa imagen me llevó a indagar sobre el personaje y en seguida vino la sensación de que era una mujer que se defendía. Y para entrar en su universo empecé a preguntarme qué miraba desde el techo y así apareció la estación de servicio (De la Mata, 2023).

La pregnancia de ese paisaje de campo, una casa solitaria al borde de la ruta, desde cuyo techo se alcanza a ver una estación de servicio, construye con nitidez la espacialidad de esas grandes extensiones pampeanas, donde las distancias son enormes y los cambios lentos: una imagen que viene a condesar una relación espacio-tiempo singular.

El proceso de escritura, narra la autora: “comienza con la indagación de una imagen: una mujer en el techo de una casa cerrada con una escopeta. Durante el proceso creativo fue muy importante el contacto con el espacio y la casa. La casa podía ser casi una continuidad del personaje” (De la Mata, 2023).

Cierto, la pieza desarrolla una fábula, en el sentido de una línea de acción progresiva. Aurora, la joven mujer que habita esa casa, junto a su madre y sus hermanos –los idiotas– que pasan el día con los juegos de videos, trabaja en la estación de servicio que puede verse desde el techo. Allí soporta los abusos del patrón como puede. Cuando aparecen unos extranjeros que vienen en excursión de

---

<sup>6</sup> “El análisis de las obras permite observar el desplazamiento operado en relación a los conceptos tradicionales de fábula, ordenación de sucesos, montaje y construcción de sentido. La inversión de la primacía de la idea o de lo general, la minorización del acto de montaje (y por ende del sujeto de montaje o sujeto épico), la abolición de la relación lógica o racional entre episodios y la demanda de la participación del espectador en la construcción del sentido general de la obra, son algunos aspectos de la textualidad que hablan de las tendencias generales en las nuevas drama-turgias argentinas” (Lavatelli, 2012, p.166).

caza a un coto de ciervos del lugar y su patrón, la “contrata” para servir allí, Aurora se resiste. Ese trabajo se explicita como el abuso sobre su cuerpo, la convierte a ella misma en presa de caza. Una escopeta vieja guardada en la casa, le permite a Aurora un trabajo otro: salirse del lugar de víctima, sacudir con un disparo todo su entorno, liberar de la estupidez a sus hermanos, que finalmente pueden “hacer algo”. El título de la última escena, condensa el deseo de Aurora y el final de la acción: “Me voy a transformar”.

Con su final paradójico que promete la transformación sin representarla, la historia que narra la pieza nunca ocupa el lugar principal. Al lado de las imágenes, de los diálogos cargados de lirismo, de los animales por momentos fantásticos que pueblan la escena, los sucesos parecen acaecer en sintonía con el paisaje, con el mismo lento ritmo de los movimientos de la naturaleza del lugar.

Las imágenes se empezaron a cruzar con los temas y así apareció esa casa como espacio doméstico, para el personaje un refugio y también una cárcel. Y ahí aparece una gran referencia para este trabajo, (en general son mis lecturas, también el cine), así surgió la artista plástica Louise Bourgeois, con sus trabajos “la Mujer casa”. Ahí aparece algo del tener que sostener ese espacio, por eso es un peso, una opresión. Y su fuerza de trabajo, que le permite sostener ese espacio, es lo que la aprisiona ahí. Aparece un tema que está en general en mis piezas, que es el mundo del trabajo. El trabajo es relación laboral y es relación de explotación sexual. En ese lugar concreto del campo argentino donde yo imaginaba sucedía la obra, pude saber que hay cotos de caza. La caza entonces aparece como una metáfora abierta entre la explotación de los cuerpos femeninos, la animalización de los vínculos humanos, al mismo tiempo de una explotación de la naturaleza (De la Mata, 2023).

Resulta muy significativo que la referencia principal que menciona la autora, sea justamente las obras conocidas como “mujer casa” de L. Bourgeois, unas series de imágenes en las que la figura de mujer está “sin cabeza”, o mejor dicho, con la casa en el lugar de la cabeza. Justamente la teoría sobre la estética de postdictadura argentina aparece ligada también a una mujer “sin cabeza” y esa concentración sobre la figura de la mujer escindida, indica un pasaje a la dimensión política de la obra, del sentido de la obra.

También la vinculación con el trabajo en relación a la mujer resulta un enclave feminista en la temática de la obra. El trabajo, en tanto categoría moderna que se constituye separada de la vida corriente, y fundamenta la identidad individual, es operativa del patriarcado. Para las mujeres, el trabajo nunca termina de separarse de la vida corriente, al punto que Federici (2016), puede sostener en su teoría feminista que la acumulación originaria del capitalismo se construye sobre la explotación del trabajo de mujeres no remunerado<sup>7</sup>.

---

7 “Incluso se decía que cualquier trabajo hecho por mujeres en su casa era “no-trabajo” y carecía de valor, aún si lo hacía para el mercado [...] Así, si una mujer cosía algunas ropas se trataba de “trabajo doméstico” o “tareas de ama de casa” incluso si las ropas no eran para la familia, mientras

La traductora de la obra en lengua francesa, lo menciona con contundencia:

Es una obra política y feminista. Mariana de la Mata se apoya en la imagen de la caza para exponer las consecuencias de la dominación económica patriarcal; Aurora es acosada como un animal y la caza se convierte en una metáfora de la violencia ejercida por los hombres sobre los cuerpos de mujeres en un entorno rural de la pampa argentina sobre el que se cierne un aura norteamericana. La obra, que se desarrolla en un ambiente popular, al costado de una carretera, está atravesada por una escritura de la violencia, en un registro familiar pero desprovisto de rasgos naturalistas (Fullana Lavatelli, 2022)

La pieza paisaje que compone *Aurora trabaja*, entonces, no implica solamente un recorte espacial de la naturaleza, de un territorio natural sin intervención humana. Por el contrario, ese paisaje está atravesado por la historia, organizado por fuerzas y tensiones sociales fundamentales, habitado por cuerpos que son, ellos mismos, extensión, territorio donde se juegan los conflictos políticos. Es que la voz “paisaje”, no sería lo natural de un país, lo que *hay* en un país, sino lo que *se ve* de un país. La mirada de Mariana de la Mata que constituye esta pieza paisaje, nos muestra lo que se ve desde arriba del techo de cierta casa de campo al costado de la ruta en la planicie pampeana: una Aurora, el principio de algo diferente de lo que tenemos o conocemos, donde un cuerpo de mujer joven no sea un trofeo: “Me quieren cazar, pero me escapo y corro como un ciervo rojo. Me agazapo y salto. Tengo escopeta yo también, así que no es una cacería, es una guerra entre dos bandos. Yo soy mi propio bando, mi propio brazo armado” (De la Mata, 2022).

## LA DRAMATURGIA DE LAURA SANTOS

### Sobre la autora. Territorialidad y nomadismo

Laura Santos nació en 1977 en Bolívar, Provincia de Buenos Aires. Una ciudad pequeña del centro norte del territorio bonaerense, donde, sin embargo, como en tantos otros sitios del “interior” del país, hay una actividad teatral constante: salas teatrales y festivales con historia. Es actriz, dramaturga, directora de teatro, productora y Profesora de Teatro. Desde el 2019 reside y trabaja en Berlín y Buenos Aires.

Su formación teatral formal comienza en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), en Tandil. Allí cursa una formación integral de teatro, aunque con una fuerte atención sobre la actuación. Luego continúa su formación en la ciudad de Buenos Aires. Entre sus maestros se encuentran Federico León, Romina Paula, Cynthia Edul, Ariel Farace, Andrea Garrote, Rubén Szuchmacher, Gonzalo Martínez, Alejandro Catalán, Daniel Veronese y Lola Arias. Como actriz ha realizado numerosos trabajos, entre ellos: *Por culpa de la nieve*, de Alfredo Staffolani, en Teatro del Abasto (2016/15); *Las ideas*, de Federico León,

---

que cuando un hombre hacía el mismo trabajo se consideraba “productivo” (Federici, 2016, p. 167).

en Zelaya 2015; ANTIPLAN, de Ian Kornfeld, estrenado en Ciclo Esuchar, MAMBA (2014); *Las Multitudes*, de Federico León, en el Teatro Argentino de La Plata (2012/13); *Loop* de Alfredo Staffolani en El Kafka (2012) y *About the campo* (2007); *Inventarios*, de Phillippe Minyana, Ciudad Cultural Konex, con dirección de Gonzalo Martínez (2011); *Los actores son irremplazables, como las personas* (2009) y *Cine* (2008), dramaturgia y dirección de G. Martínez; *Il Principesca Mafalda*, de Leonel Giacometto y Patricia Suárez, con dirección de María Rosa Pfeiffer, Teatro por la Identidad (2005); *Muestra Marmolada*, creación colectiva con la dirección de Mauricio Kartun (2000); *No juegues con fuego porque lo podés apagar*, de Leo Maslíah con dirección de Cristián Roig en La Fábrica (2001); *Una lluvia irlandesa*, de Joseph Pere Payró con dirección de Daniela Ferrari en La Fábrica, Tandil (2002) y *Argonautas*, creación colectiva con dirección de Pepo Sanzano en La Fábrica, Tandil (2002).

Con su compañía Cabeza del Buey dirigió y escribió *Los nadadores* (2018); *ESTER* (2016 Berlin - 2017/18/19 Buenos Aires); *Haya* (2014/2017); *H*, en el Ciclo El Porvenir Sub 30, C.C. Matienzo; dirigió *El líquido táctil* y *La Noche devora a sus hijos*, de Daniel Veronese; Escribió *Mechones* (2019) para Jardín Sonoro Volumen I - Site Specific en el Jardín Botánico de Buenos Aires Carlos Thays, Festival de Rafaela de Santa Fé y Festival de teatro UNAM en México.

Su obra ha suscitado una interesante recepción: ha sido nominada como Revelación Femenina por su obra *Haya* en el premio "Trinidad Guevara", pieza más tarde publicada en "El Peldaño" cuaderno de Teatrología del Departamento de Teatro de la UNICEN y seleccionada para III Muestra de Dramaturgia Iberoamericana en Barcelona (2015). Realizó su beca de dirección "Hospitation" en Gorki Maxim Theater - Berlin, Alemania - Goethe Institut (2019), ese mismo año participó de International Theatre Directing Workshop en NIPAI - New International Performing Arts Berlin, Alemania. En 2020 recibe la beca "Sonderstipendium INITIAL" de la Akademie der Künste para escribir su siguiente obra. Su obra *Mechones* fue publicada por la Revista Sarabatana de Montreal en 2022. Durante tres años fue artista residente en el Programa de Talleres de Dramaturgia para Latinoamérica del Royal Court Theatre (Londres), donde escribe *Un joven golondrina*, supervisada por Elyse Dodgson, Tanika Gupta y Rory Mullarkey. Esta pieza fue seleccionada para la 12th WOMAN PLAYWRIGHTS INTERNATIONAL CONFERENCE MONTREAL 2022 y fue nominada a New Playwriting Award 2023 en Munich, la obra fue seleccionada junto a cinco autorxs por el Departamento de Arte y Cultura de la ciudad de Múnich, Drei Masken Verlag y Münchner Kammerspiele y editada en formato bilingüe castellano-inglés, por Policarpo Q. Ediciones (2023).

En su prólogo, Agustina Muñoz, advierte:

La obra de Laura Santos es una obra entramada en un territorio y sus heridas. Y también en la potencia de quienes allí viven todavía con el alma encendida. Cuenta la historia de ese joven golondrina y la joven Belinda [...] una historia enraizada en una tierra donde humanos, plantas, animales y espíritus se relacionan; con una economía específica, un dolor específico, donde el sistema ha roto lazos de una manera particular y donde, a la vez,

resiste la vida también de manera particular (Muñoz, A. "Prólogo", en Santos, 2023, p. 5).

### **Un joven Golondrina, una pieza épica**

La aclaración de la autora, antes de comenzar la primera escena, sobre el término "golondrina" indicando que se refiere a "trabajadores que de manera temporaria migran de una región a otra del país, al campo, siguiendo el ritmo del calendario agrícola para trabajar como mano de obra dependiente en las respectivas cosechas", sumada a la dedicatoria "A todas las Moras y Belindas" y el epígrafe, una cita del libro de Selva Almada, "Chicas Muertas"<sup>8</sup>, muestran a las claras que *Un joven Golondrina* es una "obra material", en el sentido de ser compuesta por fragmentos de distinta naturaleza: la voz de la autora presente en el inicio y otras voces convidadas a "hablar" en la pieza. Una obra que impide el "presente escénico" y construye un acontecimiento que vacía el "ahora" para dar lugar a la memoria y la proyección, una obra que se abre en una epicidad contemporánea, en la que "el presente, en el sentido de presencia flotante, huidiza, se experimenta al mismo tiempo, como "ya pasado" que elimina la representación dramática del texto" (Lehmann, 2013, p. 254).

En el primero de los tres actos, titulado "La Faena", resuenan las imágenes de "El matadero" de E. Echevarría, ese relato fundante de la literatura argentina. Al borde del río, Belinda y Mora, dos jovencitas amigas de unos catorce años, conocen al Joven Golondrina, un muchacho poco mayor que ellas recién llegado al Valle del Río Negro para trabajar en la cosecha de fruta y asisten al despliegue de un matadero espontáneo cuando un camión que transporta ganado cae sobre la ruta y los pobladores se agolpan para matar, faenar y llevarse parte del botín disponible.<sup>9</sup>

AMANDA: No sé si ir a ver. Vino todo el pueblo, ¿eh?  
Desesperados.

AURORA: Si veo los machetazos, me descompongo.

AMANDA: Es muy peligroso, mucha gente corriendo y arrastrando ganado.

AMANDA: No podría hacerlo. Pegarle a uno, digo.

AURORA: Yo tampoco.

AMANDA: Noquearlo, degollarlo y faenarlo, no puedo.

Las jóvenes desobedeciendo a las tías Aurora y Amanda, se entremezclan en la faena para rescatar a un ternero de la masacre. Belinda consigue hacerlo, justo cuando la lluvia arrecia y el barro se mezcla con la sangre, pero la voz del final llamando "- ¡Mora!", nos advierte de la ausencia de una de ellas. "Los yuyos se chupan la sangre" dice Amanda, antes del fin de la escena. Un territorio regado de sangre, una faena enloquecida por recoger un trozo de carne, de la que son excluidas

---

<sup>8</sup> Chicas Muertas, el libro de no-ficción en el que Selva Almada indaga sobre femicidios de la década de los '80 y sus propias memorias de violencias de género, instaló a la autora como una de las voces más importantes de la literatura feminista argentina.

<sup>9</sup> Se trata de una situación repetida desde la crisis del 2001 en Argentina, la faena en el lugar cuando hay accidentes de transporte de ganado.

las mujeres y los golondrinas: reparto de bienes entre varones poderosos. “Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales”, se lee en *El matadero* (Echeverría, 2007, p.23)

El segundo acto, el más extenso, porta el título “La desaparición”, con el peso de significación que el término tiene en Argentina, figura que condensa el horror del terrorismo de Estado. Allí transcurren por debajo de la intriga y de las peripecias de la acción, los fantasmas de tantas ausencias de jovencitas que llegan a la portada de los diarios en nuestro país y ocupan la atención pública durante un tiempo, –así parece resonar el caso de la desaparición de Marita Verón, que lleva la búsqueda de su madre a introducirse personalmente en el universo de la trata de personas. Violencia de género y falta de perspectiva de derechos, ya que a la desaparición de la jovencita se agrega la manipulación policial para “inventar” un culpable: “Culpable por ser golondrina, culpable por ser trabajador, culpable por ser pobre” (Santos, 2023, p. 91).

El tercer y último acto, “La Marca”, en el que Belinda junto al Joven Golondrina encuentran a Mora, muerta en un campo de yerra, también establece una analogía entre la tarea de marca de ganado y el tratamiento de la mujer en la sociedad patriarcal:

BELINDA: (con una voz segura y amplificada, dice al Universo).  
¿A qué yerra inmunda nos quieren invitar? ¡La lavaron y la marcaron como a Corazón! ¡Con el hierro al rojo vivo, como al ganado! ¡Nos marcaron y si no actuamos nos van a seguir marcando una y otra vez! Corazón muge. Sabe que la mataron y quién lo hizo. Quedó escrito en su lomo. ¡Está escrito en tu cuerpo, Mora!

La pieza toda corre en esa doble vía del teatro y del mundo, instalando una fábula que no se quiere autónoma o soberana. Una construcción, en la que la poesía y las imágenes oníricas, se entremezclan con referencias concretas, a veces literarias, a veces de la vida social, listas de nombres de mujeres desaparecidas y casos policiales. Tal como lo proponía P. Szondi, en su Teoría del Drama Morderno, la ficción clásica se cierra necesariamente sobre sí misma y cualquier ruptura, cualquier salida de la ficción, por menor que ésta sea, implica el exterior y por lo tanto, la presencia de alguien que abre hacia ese “afuera” del teatro: el sujeto épico. Esa epicidad que Laura Santos consigue construir en *Un joven Golondrina*, como dice la prologuista en el libro, “es luminosa aún metiéndose en la oscuridad profunda. Hay una historia que tenemos que develar, en el sentido de dejar expuesta en su crudeza y desencanto. Y hay muchas otras historias que tenemos que contar” (Muñoz, A. Prólogo, en Santos, 2023, p. 5).

## **A modo de conclusiones**

Las piezas teatrales que venimos de analizar son dos grandes ejemplos de una dramaturgia atravesada por perspectivas feministas, que ponen en primer plano la violencia de género y asumen, en ese sentido, una fuerte connotación político-social.

Y la particularidad que comparten, aunque con estilos diversos, es que esa connotación no conlleva un formato de pieza documental o de no ficción, de gran desarrollo en el teatro contemporáneo argentino. Por el contrario, parecen seguirla idea de H. Müller, cuando sostenía que su escritura es “siempre poesía y verdad, una mezcla de documento y ficción” (Müller, 1988, p.172). Son también dos piezas en las que la territorialidad adquiere una importancia fundamental, piezas situadas, atravesadas por historias propias ligadas al paisaje. La muy interesante recepción que ambos textos han suscitado en Festivales y Espacios teatrales de relevancia fuera de la Argentina, viene a subrayar este rasgo. Se trata de dos jóvenes autoras que viviendo (al menos en los últimos años) fuera del país, encuentran en su escritura una pregnancia territorial de gran solidez.

## Bibliografía

- ALMADA, S., (2014). *Chicas Muertas*, Random House.
- DELEUZE, G. y GUATARI, F. (2004). *Capitalismo y Esquizofrenia II. Mil mesetas*, traducción de José Vázquez Pérez. Pre-textos.
- DE LA MATA, M. (2022) "Aurora trabaja". *TEATRO/22 Concurso nacional de Obras de Teatro*. Tomo II. Dramaturgias escritas por mujeres. Premios. INTeatro
- DE LA MATA, M. (2023). Entrevista en el Festival *La Mousson d'été*, 2023. <https://www.theatre-contemporain.net/video/Aurora-travaille-de-Mariana-de-la-Mata-presentation-par-l-auteure-29e-Mousson-d-ete>.
- ECHEVERRIA, E. (2007). *El matadero, La Cautiva*. Gradifco.
- FEDERICI, S. (2016). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta limón.
- FULLANA LAVATELLI, E. (2022), "Note de traductrice. La Trilogie Involontaire de Mariana de la Mata", *Maison Antoine Vitez*, MAV 2022/2023, Francia. Copia mimeografiada. Traducción propia.
- KARTUN, M. (2018) "Mauricio Kartun. Maestro de Teatro: el artista "canuto" es despreciable", entrevista de Virginia Arce, Infoabe, 1 agosto 2018. <https://www.infobae.com/cultura/2018/08/01/mauricio-kartun-maestro-de-teatro-el-artista-canuto-es-despreciable/>
- LAVATELLI, J. (2020). *Dramaturgia bonaerense de Postdictadura*. INTeatro.
- LAVATELLI, J. (2012). "La fábula en cuestión: La Modestia de R. Sprengelburd y Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho de D. Veronese", en *La Escalera, anuario de la Facultad de Arte*, UNICEN.
- LEHMANN, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*, traducción de Diana González. Cendeac-Paso de Gato.
- MÜLLER, H., (1988). *Erreurs Choisis*, L'arche. Alençon.
- SANTOS, L. (2023). *Un joven Golondrina. A Young Swallowman*. Policarpo.
- SCHWARZBÖCK, S. (2015). *Los espantos. Estética y Postdictadura*. Cuarenta Ríos.
- TARANTUVIEZ, S. (2013). "Mujer y Teatro: El lugar de las mujeres en la historia del teatro Argentino", en *Revista Melibea*, 7, 167-182. <https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos-digitales/8930/12-tarantuviez.pdf>
- Temporariamente contemporáneo, diario del Festival de la Mousson d'Été* (2023, sábado 26 de agosto), n°2. "Su cuerpo no es un trofeo. Sobre la lectura de Aurora travaille de Mariana de la Mata (Argentina), traduction par Emilia Fullana Lavatelli et Victoria Mariani, dirigée par Laurent Vacher, avec Pierre de Brancion, Paul Fougère, Christine Koetzl, Charlie Nelson et Alexiane Torrès. (Traducción de la autora). <https://www.meec.org/wp-content/uploads/2023/08/TEMPO-N2-2023-WEB.pdf>
- VINAVER, M. (1983). *Écritures dramatiques. Essai d'analyses de textes de théâtre*. Actes-Sud Papier.

## Poéticas del desierto en el teatro sanjuanino

*Grisby Ogás Puga*

CONICET – Universidad Nacional de San Juan

*Marcelo E. Olivero*

CONICET – Universidad Nacional de San Juan

### Consideraciones preliminares

Observar el teatro sanjuanino en su territorialidad implica el posicionamiento desde una historiografía teatral que dé cuenta de los procesos de regionalización evitando reduccionismos y homogeneizaciones. En este sentido son imprescindibles las perspectivas abiertas por Jorge Dubatti (2008, 2017, 2020) en sus estudios sobre los teatros de la argentina desde el enfoque comparatista; así como los rigurosos aportes de Mauricio Tossi (2019, 2023) procedentes de la geografía humana y los estudios culturales que le permiten formular una estrategia teórico-metodológica eficaz para la historiografía de los teatros regionales denominada nodos escénico-regionales y que consiste en “mapas comparados de anudamientos geo-poéticos forjados principalmente por la solidaridad organizacional de fuerzas productivas descentralizadas o periféricas, al posibilitar el reconocimiento, descripción y análisis de los múltiples procesos y estructuras materiales o simbólicas que participan activamente en la gestación de praxis y discursos artísticos otros” (Tossi, 2019, p. 60). Esta perspectiva contribuye a la formalización de macropoéticas<sup>1</sup>, esto es, “conjuntos poéticos<sup>2</sup> resultantes de la comparación de entes individuales o micropoéticas, seleccionados por criterios de autor, época, formación, contextualización u otras variables” (Dubatti, 2011, pp. 126-127).

---

1 En las macropoéticas se explicitan los desplazamientos entre lo particular y lo general, entre lo uno y lo múltiple, accediendo a modelos lógicos que subsidian la gestación de “archipoéticas” o poéticas abstractas.

2 La poética es el conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica (Dubatti, 2002: 57).

El caso de la Provincia de San Juan –así como el de la región Cuyo– presenta una historiografía cultural, literaria y teatral compleja. Complejidad coherente con el tipo de relación interprovincial que históricamente viene dada por condiciones políticas e institucionales que generaron diversas relaciones de dependencia y rivalidad entre Mendoza, San Juan y San Luis. A esta cartografía históricamente tensionada se suma la posterior incorporación de la Provincia de La Rioja como parte de la región cuyana, la cual hubo de ser redesignada bajo la nominación de Nuevo Cuyo. Este panorama estimula la investigación sobre las dramaturgias de la región Cuyo en el desafío de problematizar redes de conexión inter y supraterritoriales. En su frontera interna lo cuyano se concreta en la experiencia del desierto/oasis y de una particular oralidad compartida; a la vez que profundiza sus rasgos distintivos intrarregionales. La Provincia de San Juan –en tanto locus regional–, históricamente emerge desde una necesidad identitaria profunda; se va buscando a sí misma a través de una voluntad de permanencia frente a las adversidades: sucesos geológicos y políticos que marcaron la continuidad de su historia teatral. Nos referimos a terremotos devastadores y situaciones políticas que produjeron inflexiones determinantes. La experiencia cotidiana del clima desértico y el trabajo para mantener el oasis pareciera generar un continuum de experiencias extremas del cuerpo en el desierto –desierto geográfico y desierto social– en la lucha por la vida.

Los textos dramáticos y espectaculares sanjuaninos presentan una tensión ontológica entre lo que podemos distinguir como: cuerpo personal, cuerpo social y cuerpo territorial en tanto campos de batalla de identidades atribuidas, negadas o deseadas que se desarrollan en un espacio alternativo y liminal. Sus procedimientos evidencian la necesidad poética de manifestar la experiencia del cuerpo en el margen y la ambigüedad con el propósito de mostrar un borramiento de las fronteras –teatrales, artísticas, geográficas, sociales, personales y sexuales–, e instaurar espacios “otros” del ser. Por cierto, estos espacios alternativos también se presentan en la comunidad sanjuanina con una intencionalidad performática y corpo-política asida a la liminalidad, en el sentido que le otorga a este término Ileana Diéguez (2007) en sus estudios sobre la liminalidad en las performance sociales no teatrales. Nos referimos aquí a los casos de la teatralidad corpo-política no estética: manifestaciones de colectivos; grupos de trabajadores o estudiantiles; reclamos por la vulneración de derechos; reclamos por crímenes impunes; por desaparición de personas en democracia; por corrupción en la política pública, además de protestas por derechos de igualdad de género y disidencias.

La cualidad liminal viene manifestándose en forma recurrente en el teatro sanjuanino de posdictadura. Este concepto presupone las nociones de frontera, de hibridez, de periferia, de des-delimitación. Es la existencia en ese limel o umbral del que habló Turner (1982) en su observación de los ritos de pasaje en sociedades aborígenes. Recurrimos al concepto de liminalidad para pensar el teatro actual o del pasado reciente en manifestaciones que no se encuadran dentro de un teatro concebido según la perceptiva de la Modernidad, donde debe representarse una historia ficcional con personajes definidos; es decir, lo que se conoce como teatro dramático (Dubatti, 2016). Relacionamos el concepto de liminalidad con el de metateatralidad<sup>3</sup>, concibiendo a ésta última como forma de intra-liminalidad específica en el

---

<sup>3</sup> La metateatralidad es una forma de liminalidad específica: es decir la referencia al teatro dentro del teatro, la referencia explícita al artificio teatral, a la presencia vital de los espectadores sin una

interior de una obra y que estaría manifestando la necesidad de expresar la autorreferencialidad sobre las instancias de creación y sobre el fenómeno de la representación (Ogás Puga, 2016).

En nuestro corpus de obras sanjuaninas de posdictadura distinguimos tres modalidades o niveles autorreferenciales corpo-políticos: Cuerpo territorial; Cuerpo social y Cuerpo personal. Si bien puede evidenciarse la preponderancia de una o de dos modalidades en una misma obra, vale decir que por lo general las tres aparecen en forma dialéctica, implicándose mutuamente. No obstante, a los efectos heurísticos y explicativos, distinguimos el modo corpo-político de mayor preponderancia para el análisis de micropoéticas.

### **Cuerpo territorial. Escribir el desierto**

Susana Lage<sup>4</sup>, directora y docente sanjuanina, es poeta y dramaturga. Sus piezas dramáticas han sido estrenadas a nivel local<sup>5</sup>, nacional e internacional. Sin dudas, la veta poética de la autora se manifiesta en su escritura dramática generando universos metafóricos que funcionan como fuerzas actantes dentro de la trama general. Asimismo en cada una de sus obras los personajes clave se expresan en un registro poético.

Podemos considerar la dramaturgia de Susana Lage dentro de la modalidad del cuerpo territorial en tanto micropoética del desierto geográfico, presente en varias de sus obras dramáticas: *Lo que el viento se trajo* (1990), *Menos el pecho de Deolinda* (2000), *Lagartijas* (2003), *Tudcum* (2011). El universo de lo autóctono, de la geografía local y de su componente humano, es el hilo cohesivo de las piezas de la dramaturgia. Por ejemplo, la pieza *Lo que el viento se trajo*, es una comedia que reúne personajes prototípicos sanjuaninos junto a otros míticos en tensión local-extranjera, quienes compartirán una experiencia desopilante en torno al viento zonda, fenómeno climático característico de la región sanjuanina. Hacia el final de este trabajo estudiamos con detenimiento la poética de esta pieza y su relación con el género de la comedia. Las otras tres obras arriba mencionadas gravitan desde el registro dramático y trágico, como es el caso de la pieza que retoma al personaje de una paisana llamada Deolinda Correa, popularmente conocida como la Difunta Correa<sup>6</sup>.

---

línea óptica que separe el acontecimiento poético o de ficción del acontecimiento expectatorial; la asistencia del espectador a ese “mundo otro” paralelo al mundo, la referencia al convivio teatral, las referencias al proceso de creación del espectáculo, en síntesis la auto-referencia al acontecimiento teatral mismo dentro de las obras está manifestando la necesidad de expresar una tensión entre arte/vida, ficción/no ficción, entre otros “entres” (Ogás Puga, G.Y. y Ogás Puga, G.A., 2016, pp. 149-150)

4 Actualmente dirige el elenco de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan.

5 En el mes de septiembre del presente año se re-estrenó en San Juan su obra *Tudcum*, bajo la dirección de Ariel Sampaolesi y su elenco de teatro independiente en la Sala Avispero Escénica.

6 La Difunta Correa es la forma en que se conoce a Deolinda Correa de Bustos, una joven mujer argentina semilegendaria, de la que se cuenta que durante las guerras civiles murió deshidratada en los desiertos sanjuaninos logrando que su bebé de meses sobreviviera prendido de su pecho. Su historia se ha extendido por el país y por Latinoamérica y se ha convertido en una devoción ya que se le atribuyen milagros. Los creyentes llevan botellas con agua a sus santuarios ubicados en zonas rurales de una gran cantidad de poblaciones de San Juan y el resto de Argentina. La Difunta

*Menos el pecho de Deolinda* se estrena en el año 2000 en la Ciudad de San Juan por el elenco Nuestro Nuevo Teatro, bajo la dirección del maestro Oscar Kümmel<sup>7</sup> y fue reestrenada ese mismo año en el Teatro Rodolfo Usigli de la Ciudad de México por el mismo elenco. En esta obra se presenta al personaje mítico popular de la Difunta Correa contextualmente situado en su historia y su geografía, rodeada de la aridez y del infortunio sufrido por acción de las brujas, quienes representan el mal ocasionado por los elementos de una sociedad signada por la envidia. La presencia del modelo shakespeariano en la construcción de estos personajes a modo de coro (nos referimos a su intertextualidad con las brujas de *Macbeth*), es anunciado por el hablante dramático básico en las acotaciones, al igual que el intertexto en el parlamento final de Deolinda: “Que se apague el sol... la vida no es más que una sombra que pasa; un cuento narrado por un tonto que no significa nada (muere)” (Lage, 2016, p. 59). Paráfrasis de la escena 5 del acto V de *Macbeth*. Tanto el texto isabelino como el mito regional sanjuanino se desarrollan en torno al tema de la imposibilidad de concretar el amor. Los elementos de la naturaleza sanjuanina: el desierto, el viento zonda, la sequía, interactúan con presencia vívida. La lucha entre la vida y la muerte se establece alrededor del agua en tanto objeto de deseo y símbolo, ya que Deolinda morirá de sed<sup>8</sup>, de insolación y tristeza sin encontrar al esposo.

Durante la travesía de Deolinda en busca de su esposo Baudilio –quien fuera alistado obligadamente en el ejército– se presentan las brujas:

BRUJA 4: Ningún canal Deolina, ninguna acequia... Deolinda: ...dejala correr por los bordos... dejala. Baudilio... dejala que se acerque... dejala que venga... que venga el agua, que no pase de largo... hay que traerla. Baudilio, hay que invitarla con gentileza, hay que convencerla...

BRUJA 1: que se sequen los ríos, que se sequen los mares, menos el pecho de Deolinda (p. 59).

---

Correa es una santa popular, aunque no reconocida como tal por la institución católica. El santuario se encuentra en la localidad de Vallecito, sitio donde se atribuye el primer milagro, ubicado al sureste del departamento Caucete, casi al centro sur de la provincia de San Juan, en la zona centro oeste de Argentina.

<sup>7</sup> Oscar Kümmel (1935-2012) actor, director, primer mimo y titiritero sanjuanino; fue un agente teatral relevante en la historia del teatro y la cultura de la Provincia de San Juan. Su figura y trayectoria marcó un hito en la escena local tanto por su gran productividad teatral como por la proyección de sus poéticas en el imaginario escénico cultural. Su labor rebasa los límites de lo vernáculo no sólo a través de la relevancia que alcanzaron sus obras fuera de la provincia, sino también por su militancia como actor y director nacional defensor del teatro independiente; impulsor y luchador junto a otros teatristas del país de la Ley 24.800, a través de la cual se crea el Instituto Nacional del Teatro en la Argentina.

<sup>8</sup> “Deolinda Correa muere de sed en la travesía desértica y su hijo se salva porque sigue mamando de la madre muerta. La leche materna tiene una característica específica: es alimento y líquido a la vez. (...) La sed es la carencia de agua que es la característica de las extensas superficies desérticas de la travesía. El agua y el desierto son las categorías de términos opuestos entre sí que configuran al código líquido-alimento. Este código refleja la condición geográfica real de la provincia de San Juan (Krause, 1999, p. 215). Para este tema referimos a los trabajos realizados por la Mag. Prof. Cristina Krause Yornet, quien investigó desde un enfoque antropológico las implicancias del agua y de lo líquido como fundamento de la existencia en San Juan, desde el análisis del mito de la Difunta Correa.

En la puesta en escena Oscar Kümmel rompe la ilusión de la cuarta pared y las brujas interactúan entre el público dirigiéndose directamente a los espectadores, contando el final de la historia de Deolinda y el comienzo de la leyenda:

BRUJA 1: Y amamantó a su hijo después de muerta.

BRUJA 2: el hijo la sobrevivió con su leche.

BRUJA 3: con su leche, que le dio muerta.

BRUJA 4: le dio su pecho desde la muerte (pp. 59-60).

Pieza profundamente dialógica de intertexto regional y universal a la vez. De Shakespeare al cancionero cuyano: las últimas palabras de la pieza serán el verso de la canción *Volveré siempre a San Juan*, de Armando Tejada Gómez y Ariel Ramírez. Así las brujas dirán en coro al público: “Otra vieja leyenda de piedra y silencio...”<sup>9</sup>.

En el año 2004 se estrena la pieza *Lagartijas* por el Grupo Nueve, en el Teatro Cervantes de Buenos Aires con dirección de Luis Roffman. El texto recuerda la tensión dramática de *Esperando a Godot* en el absurdo de lo cotidiano. Nuevamente una pareja, el desamor, la espera, el engaño y el absurdo existencial que sintoniza con el absurdo del paisaje. El territorio geográfico es un personaje más que promueve ese absurdo existencial. La sequedad de un paraje desértico donde la piel y el amor se secan como lagartijas. Como los personajes Clov y Ham en *Final de Partida* de Samuel Beckett, Matilde e Ignacio esperan que algo suceda..., pero sólo sucede el maltrato mutuo y el de una naturaleza fagocitante e implacable de viento y arena. Como en *Menos el pecho de Deolinda*, el conflicto con el otro está marcado por el conflicto con el entorno. Asimismo, la dramaturgia canónica anglosajona dialogará con la idiosincrasia autóctona sanjuanina.

Podríamos delinear una especie de trilogía dramática del desierto si incluimos en el análisis a *Tudcum*. Si bien es una pieza estrenada en 2014 –en el Ciclo de Autoras Argentinas, en el Teatro Cervantes con dirección de Eugenia Levin–, y excede el corte sincrónico que nos ocupa<sup>10</sup>, nos interesa por su estrecha relación temática y procedimental con las obras precedentes. *Tudcum* es una localidad rural de San Juan ubicada dentro del departamento de Calingasta. Como en *Menos el pecho de Deolinda*, aparecerá el elemento agua en la trama y la desesperación por la sequía. El conflicto con el entorno, y paralelamente con la interioridad de los personajes en su vacío existencial y en la observación desesperanzada del vínculo amoroso también generan sistema con la pieza *Lagartijas*. Los personajes El, Ella y El otro, conformarán un triángulo de traiciones dentro de un mundo en asedio; nuevamente un escenario cuya naturaleza es extrema y hostil.

El otro: – Bien mirado, plantar césped acá es un despropósito completo. Este es un desierto, y el césped es de zonas como Suiza. Grandes campiñas con césped, de tremenda extensión verde. Es un paisaje gentil,

---

9 Fragmento del poema-canción “Volveré siempre a San Juan” de Armando Tejada Gómez y Ariel Ramírez.

10 Nuestro PIP-CONICET “Dramaturgias con voluntad de otredad. Un estudio poético-comparado con perspectiva interregional (Patagonia, Cuyo y Noroeste argentinos)”, aborda el período 1980-2008.

educado, y que parece quererte, invitarte a tomar el té (...) Bueno eso, lo que intento decir es que este paisaje, en cambio, no nos está esperando. Es más, no le caemos simpáticos (pp. 102-103).

El desierto es entorno y a la vez personaje. Se abre el conflicto del des-encuentro, pero rompiendo con la tesis realista del encuentro personal, abriendo una ventana surreal desde la imagen poética, desde un profundo procedimiento metafórico. Y en ese encuentro casi siempre frustrado de los personajes se erigen la Memoria y el Olvido en lucha permanente; que no es otra que la lucha entre Eros y Thánatos, el eterno enfrentamiento entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte.

### **El viento zonda en clave cómica**

Susana Lage escribe *Lo que el viento se trajo* al igual que el resto de su producción en un trabajo de gabinete o escritorio, es decir, desde una escritura puramente textual que en este caso surge por encargo. En el año 1990, Irene Ferreyra<sup>11</sup> en el rol de directora junto a su grupo teatral<sup>12</sup> solicita a Susana Lage un texto de su autoría sin indicaciones temáticas. El elenco lleva a cabo la puesta en escena el mismo año en la ciudad de San Juan.

Abordaremos *Lo que el viento se trajo* desde su carácter poético en tanto acontecimiento particular que concretiza diversos espacios de tensión, de mezcla y liminalidad, propiciando un análisis exhaustivo, denso y complejo de lo singular. En relación con el argumento, el material textual presenta cinco personajes: El Relator al modo brechtiano del narrador/ordenador de la acción y, en otro nivel de ficción la Señora, el Conflictuado, la Joven, y Superman, quienes buscando protegerse de un intenso viento zonda, acuden a “una especie de refugio bastante sórdido” (Lage, 1990, p. 1), como lo indica la primera didascalia de la pieza. El foráneo superhéroe llega a San Juan en busca de la Difunta Correa<sup>13</sup> para solicitarle un milagro; sin embargo, en medio de su vuelo el viento zonda lo marea al igual que a los demás personajes, y lo obliga a detenerse para esperar que el fenómeno climático “amaine”. En esa espera los personajes atraviesan múltiples conflictos, enredos y digresiones en torno al universo mítico sanjuanino: los milagros de la Difunta Correa, las zonas de trabajos místicos y gualichos, los relatos de tradición oral en relación a la existencia de fuerzas sobrenaturales, y, principalmente, la desesperación, alergias y asfixias que genera el viento zonda.

---

11 Irene Ferreyra, es docente de teatro egresada del Conservatorio Nacional de Buenos Aires, es porteña radicada en San Juan. Formadora de actores, directora teatral en diversos elencos. Dirigió varias ediciones del espectáculo final de la Fiesta del Sol en la Provincia de San Juan.

12 Integrado por Juan Carlos Vega, Marcela Pedano, Marcelo Ureta, Yiya Collado y Juanjo Miranda, como intérpretes, Betty Puga como escenógrafa y Daniel Bernales como iluminador.

13 Figura del mito, relato de tradición oral, en el que Deolinda Correa y Baudilio Bustos tienen un hijo. Aún en periodo de lactancia del niño, Baudilio es llevado a defender las tropas. Deolinda, en su búsqueda, atraviesa el desierto a pie, con su hijo en brazos. En el desierto de Caucete muere de sed y cansancio con su hijo bebiendo la leche de su pecho. Es encontrada por arrieros. El niño sobrevive mamando del pecho de su madre difunta. Actualmente la figura de la Difunta Correa es motor de miles de promesas de los sanjuaninos y de personas de otras zonas, aledañas o no a la provincia. Su santuario está ubicado en Vallecito, Caucete, y a él asisten cientos de personas a diario.

El paisaje sonoro y visual de zonda sanjuanino que configura Lage en su ficción apunta al humor, el cual nos permite pensar el vínculo del texto con la poética abstracta de la comedia, entendida como una poética en constante tensión materializada en la textualidad de la obra con elementos distintivos tales como:

- 1- Comicidad de situación, según la cual “la risa es provocada por una situación particularmente desacostumbrada y graciosa, o simplemente por el discurso y el comportamiento de un tipo de personaje” (Pavis, 1983, p. 119). Vinculando el concepto con el material textual: un particular viento zonda reúne, en una suerte de refugio, a cuatro personajes claramente disímiles, entre ellos Superman que viene en búsqueda de la Difunta Correa para recuperar sus poderes y acaba de estrellarse contra un cartel de Coca-Cola a causa del viento, una Señora hechicera, una Joven aspirante a reina departamental, un Conflictuado y se suma un Relator que trata de ordenar lo que sucede, como puede.
- 2- Comicidad de palabras, a través de “juegos de palabras, repeticiones, ambigüedades, invenciones verbales” (p. 119). Son numerosos los juegos de palabras, refranes y el humor logrado a partir de la ambigüedad lingüística desarrollada en la textualidad, por ejemplo: “Superman: (a los demás) – Y Batman y Robin... / Conflictuado: – Y Quijote y Sancho Panza... / Joven: – Y milanesas con papas fritas...” (p. 11).
- 3- Comicidad de costumbres (de carácter), cuando “el personaje tiene numerosos defectos cuya acumulación produce el efecto de una caricatura o de una parodia” (Pavis, 1983, p. 119). La presencia de Superman, su ridiculización paródica que lo aleja del rol de héroe y lo ubica en el status de un humano, semejante al resto de los personajes; las fobias y temores acumulados del Conflictuado que por su inverosimilitud e ingenio escritural, provocan la risa inmediata.

Desde el análisis de la micropoética textual podemos también establecer relaciones con la comedia mágica; especie subgenérica que Pavis desarrolla en sus definiciones acerca de los tipos de comedia. Donde “lo maravilloso toma todas las formas escénicas posibles: aparición de personajes sobrehumanos, fantasmas o muertos, acciones escénicas sobrenaturales (efectos mágicos), objetos que pueblan la escena, etc.” (1983, p. 109). En *Lo que el viento se trajo* elementos y situaciones como el viento zonda, la aparición de Superman, la creencia en los milagros de la Difunta Correa y las sesiones de curandería de la Señora ofician a favor de la comedia de magia.

### **Metateatralidad e intertextualidad como recursos de humor**

Desde el inicio de la obra la autora desactiva toda idea de ilusión de realidad y configura un paisaje sonoro y visual acerca de las inclemencias que genera el viento zonda mediante la voz del Relator:

Relator: (...) Como queda claro por el título de esta obra y por ese ruido infernal en off que escuchamos gracias a los excelentes equipos de audio, la pieza que se jugará esta noche tiene que ver con la corriente de aire

producida en la atmósfera por causas naturales llamada vulgarmente viento (...) El viento que nos ocupa esta noche es seco, caliente y terroso; (...) Las butacas estarían vacías y cubiertas de polvillo, y yo estornudaría mientras me maquillo en el camarín. Además, ustedes, que se estarían vistiendo para la función, no se pondrían camiseta y quizás ni siquiera asistirían por temor a despeinarse (1990, pp. 1-2).

Podemos ver que se construye claramente una lógica metateatral pero además se genera una autoconciencia de ficción por parte del personaje y de ese público, inaugurando así, de primer momento, líneas de tensión en relación con los conceptos representación, presentación, ficción / ficción dentro de la ficción / realidad desde el propio material textual. Se construye una imagen sonora y visual del viento ficcional, pero también del espacio teatral y de la técnica de construcción de esa ficción. Es mediante este recurso de autoconciencia de ficción que el personaje del Relator intervendrá en las escenas que siguen, siempre dirigiéndose al público. En referencia a esto es necesario plantear que si bien el personaje habla al público, se trata de un personaje distanciado que funciona como portador del discurso del hablante dramático básico.

La metateatralidad se refuerza en varias escenas donde los personajes interpretan a otros: Madre, Amada y Oficiante son interpretadas por la Señora; Amado y Padre son interpretados por Superman; Hija es interpretada por la Joven; Celedonio Fernández es interpretado por el Conflictuado y Encuestador es interpretado por el Relator. Con este procedimiento de juegos de roles de los personajes, Lage potencia de manera extraordinaria el material lúdico/humorístico en tanto su posibilidad y necesidad de re/presentación, pero a su vez posibilita la reflexión hacia el propio acontecimiento teatral, hacia la actuación como vehículo de expresión artística y hacia el concepto de teatro vinculado al juego creador. Personajes que dan vida a otros personajes. Caja negra dentro de la caja negra. Vida dentro de la ficción. Ficción como creadora de ficción. Recursividad de puesta en escena.

Además de generar humor desde la lógica del gag, los juegos de palabras, las situaciones disparatadas, la autora articula lo humorístico desde la fuerte presencia de la intertextualidad como recurso. Podemos establecer varios niveles:

- Intertextualidades del universo mítico sanjuanino, tales como leyendas, relatos orales, géneros musicales: presencia de la Difunta Correa, la leyenda del viento zonda, tonadas<sup>14</sup>.
- Intertextualidades del universo cómic-audiovisual estadounidense: La presencia de Superman: el vínculo con el cómic y las realizaciones cinematográficas posteriores (este personaje/saga de la mass-media proveniente de Estados Unidos surge en 1938 en Action Comics, fue escrito por Jerry Siegel y dibujado por Joe Schuster). La música de la película *Casablanca* estrenada en 1942. La referencia al film *Lo que el viento se llevó* estrenado en 1939, y al texto homónimo de la escritora Margaret Mitchell de 1936.
- Intertextualidades líricas del universo poético español: versos de *La Casada Infiel* y *Casida de la mujer tendida* de Federico García Lorca, versos de *Carta*

---

14 La tonada es un género musical folclórico recurrente en la música de San Juan.

*de mi padre a su abuelo* de Gloria Fuentes, versos de *César Vallejo* de Leopoldo Panero.

Estas relaciones intertextuales justifican el nexo supraterritorial San Juan-Hollywood como recursos de humor. Se transfigura una relación mítica entre el extraterrestre super-poderoso que lucha contra la injusticia (crímenes individuales, luego devenidos en la lucha contra otros super-poderosos del crimen) y la figura mítica sanjuanina de la Difunta Correa que cumple de manera milagrosa los pedidos de sus promesantes. Superman como posible promesante de la Difunta coloca a San Juan en el centro de la tierra milagrosa. Este original vínculo refuerza mediante el choque cultural del personaje ficcional Superman y también por contraste a lo hollywoodense, los elementos sanjuaninos que se materializan en la textualidad. De esta manera se configuran relaciones de desplazamiento y oposición de tipo paródico: lo que el viento se llevó y lo que el viento se trajo –materializado en el zonda–; la tonada en oposición a la música de *Casablanca*; los procedimientos del superhéroe en disyuntiva con los métodos curanderos de la Señora Oficiante espiritista.

En medio de la ficción, vuelve a irrumpir el personaje del Relator, es decir, se reconfigura la metateatralidad para reflexionar acerca de la propia dramaturgia textual, el texto apunta hacia sí mismo: “Relator: (al público) Sabrán disculpar este desorden que no colabora en absoluto con la acción dramática. Creí que no sería necesario, pero debo intervenir para ordenar un poco esta historia” (1990, p. 14). Mediante esta nueva irrupción del Relator la autora refuerza el pacto de ficción dentro de la ficción, de entidades contando una historia, de reflexividad y recursividad, poniendo en tensión criterios dramáticos compositivos que aún hoy están en constante debate: ¿un texto teatral debe tener acción dramática? Mediante la suspensión de la acción dramática, resuelta en digresiones de los personajes en la espera de que el viento disminuya su intensidad, el Relator –en tanto portavoz de la tesis de la obra- hace las veces de dramaturgo de esta historia. Ingresa como ingresan las normas de los géneros, a recordar que esto es ficción, y que esta ficción en particular tiene sus leyes.

### **La risa como respuesta: humor post dictadura**

La autora al momento de la escritura (1990) se encontraba en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires desarrollando una beca de formación teatral con Lito Cruz. La escritura surge en un contexto de post dictadura, el prefijo post no solamente supone el después, sino también, a consecuencia de:

En la posdictadura argentina (período que se abre a partir de 1983), la definición teórica del teatro deja de tener una definición cerrada, desdibuja sus límites, se torna eminentemente abierta. (...) Se problematiza. Y es relevante señalar que esta nueva visión problemática del teatro implica nuevas dinámicas no sólo en la teoría, también en el comportamiento de los espectadores (Dubatti, 2017, p. 5).

Luego del horror se reconfiguraron las formas de crear, las maneras en que nos vinculamos, los procedimientos que utilizamos en el arte y en las esferas sociales

también. *Lo que el viento se trajo* no escapa a esta lógica de un nuevo teatro post dictadura: plantea una mirada diferente sobre el desierto, la Difunta Correa y el viento zonda, que por años fueron motivo de realizaciones narrativas, poéticas y cinematográficas que indagaron el paisaje sanjuanino desde una perspectiva trágica o bucólica, haciendo foco, por ejemplo, en el dolor que atravesó la Difunta Correa, la añoranza y melancolía que deviene de la tierra desértica, lo inhóspito del viento que acarrea tierra con sus ráfagas calientes. No obstante Lage plantea el desierto del viento zonda desde el humor más disparatado, no por eso menos poético, no por eso menos complejo, no por eso menos reflexivo. En este sentido, podemos pensar que el clima que se vive luego de recuperar la democracia -alejado de las prácticas de represión, censura y exilio artístico perpetrados por la última dictadura militar en Argentina- posibilita el reencuentro con la libertad creadora y también la necesidad de encuentro. Es así que las claves teatrales que posee el texto y que exigen su re/presentación pueden analizarse como una necesidad particular de la textualidad pero también como una necesidad social de reunirse a compartir la risa, el encuentro, la mirada, la respiración. Mediante el texto de Susana Lage la dramaturgia sanjuanina diseña en un nuevo desierto de lo cómico, un desierto que tiene ganas de reír a carcajadas, de liberar la creatividad vedada, de generar el encuentro y la reflexión. La risa tiene una dimensión social, una veta comunicacional de disfrute, de fraternidad: “el reidor necesita al menos de otro para asociársele y reír de lo visto. (...) al reírnos de un hombre cómico, determinamos nuestra relación con él: aceptación o exclusión (...). La risa presupone la determinación de grupos socioculturales y sutiles relaciones entre ellos. Es un fenómeno social” (Bergson, en Pavis, 1983, p. 116).

### **El desierto en la puesta en escena**

Como investigadores contamos con nuestra experiencia espectral del caso del elenco *Jóvenes de Teatro de Arte* con dirección de Juan Carlos Vega y Pilar Murcia, quienes re-estrenaron *Lo que el viento se trajo*<sup>15</sup>.

Nos referiremos a este acontecimiento particular y único ocurrido en la función de *Lo que el viento se trajo* realizada el 21 de junio de 2008, en la sala Cooperativa Teatro de Arte de San Juan. La puesta en escena por Jóvenes de Teatro de Arte obtiene el segundo lugar en la Fiesta Provincial del Teatro en San Juan: Teatrina, en el 2008, y Susana Lage recibe un reconocimiento por la dramaturgia. En el mismo año, el espectáculo participa del Encuentro Regional de Teatro del Nuevo Cuyo, en la Rioja y del XV Encuentro Nacional del Teatro en Río Ceballos, en Córdoba. Realiza treinta funciones dirigidas al público en general y a estudiantes de escuelas secundarias. En cuanto a los procedimientos de la puesta en escena, es pregnante la manera en que se reconstruye el viento zonda sanjuanino desde el código sonoro y el visual. Se percibe la tierra seca volando por los aires de la sala teatral, se percibe el calor mediante las actuaciones de los intérpretes y se percibe el desierto sanjuanino materializado en ese refugio austero y casi ausente. Podemos deconstruir los

---

15 En el año 2008 el reestreno contó con las interpretaciones de Verónica Collado, Nicolás Gomila, Romina Martín, Iván Ortiz y Ariel Montaña. Escenografía y diseño lumínico de Natacha Sáez y Lorena López, y asesoramiento de Tania Leyes para la creación de personajes.

procedimientos en tres grandes ejes, entendiendo que dicha deconstrucción y diferenciación es solamente a fines heurísticos y semióticos, ya que el acontecimiento teatral es indivisible:

- Actuación: Reconstrucción del viento en el cuerpo de los personajes. El ingreso de Superman en escena rodando con los ojos llenos de tierra; el Conflictuado generando el gag de pérdida y recuperación de su sombrero a causa del viento que se lo vuela durante toda la presentación; el vestido de la Joven que se vuela hacia un costado; los estornudos, toses, roces, que sostienen los intérpretes durante toda la presentación.
- Caracterización y vestuario: En el vestuario hay predominancia de colores terracotas, marrones, naranjas en los personajes sanjuaninos; contrastados por los colores rojo, amarillo y celeste brillantes del vestuario de Súperman, imitando el del cómic. En cuanto al maquillaje y peinado predomina la presencia de pelos al viento, tierra en los ojos, ojeras oscuras en los personajes de la Señora, la Joven y el Conflictuado. En cuanto al Narrador, vestido de negro y gris oscuro, se genera una imagen de personaje al margen de los otros, fundiéndose por momentos con el telón de fondo, posibilitando pensar en la presencia de un ser fantasmal.
- Sonoridad: Reconstrucción del viento mediante el sonido. El actor que interpreta al Relator genera golpes en las partes superiores del telón desde la extraescena (en el momento de la función que referimos hubo tremenda sorpresa en los espectadores), generando la sensación de la presencia del viento en toda la sala teatral. A esto se suma el sonido del viento que es operado desde la técnica y se reproduce por los parlantes de la sala teatral. Esta yuxtaposición sonora que engloba el sonido real de las telas moviéndose con el sonido del viento artificial, produce un vaivén entre lo sonoro real y lo sonoro reproducido que establece la presencia inminente del viento.
- Escenografía e iluminación: Se genera mediante la técnica de iluminación una sensación de experiencia inhóspita y solitaria, en medio del caos que genera el zonda, colores ámbar, amarillos, naranjas, caramelo. Desde la escenografía con austeridad y empleo de elementos clave se aborda la idea de un cuasi refugio en el desierto de San Juan: morenitas, cardones, los que más allá de ser autóctonos generan una voluntad de identificación humorística con los elementos naturales puestos en servicio de la escena. A nivel técnico de construcción se presenta una escalera y banquitos como elementos pluri-significativos, empleados desde la simpleza que potencia, que amplía, que reconfigura.

La puesta en escena genera juegos actorales, lumínicos, escenográficos, sonoros, de caracterización y de situación principalmente en los momentos de metateatralidad: la escalera en un simple giro se transforma en templo espiritista, aparece un velo y la Señora se convierte en oficiante, la escalera tiene velas que encienden, se genera el ritual; la escalera vuelve a transformarse en otro giro en sede de los recuerdos españoles donde los personajes abordan todo el universo poético español intertextual mediante el uso de elementos de vestuario sutiles y con la presencia del

baile, la sonoridad de la guitarra y el canto. El Relator trabaja actoralmente cambios en relación a los espectadores que posibilitan pensar en el género del terror, desde una perspectiva humorística, entra y sale de ese juego.

Podemos definir la puesta en escena dirigida por Juan Carlos Vega y Pilar Murcia en esa función particular, como una poética de la austeridad y del juego, anclada profundamente en el elemento actoral, en la construcción del cuerpo que juega y genera humor e invita a ser partícipe de ese juego. Una invitación a participar en cuerpo presente mediante la risa, la sonrisa y la carcajada, de un pacto escénico divertido que es llevado a cabo por un elenco con magnífica apropiación, reelaboración y resignificación del material textual de Lage. Una propuesta escénica que configura la furia terrosa del zonda proponiendo conectar con el mundo mítico de la montaña, un mundo cómico que impacta a la sociedad sanjuanina por el símil exacerbado de las situaciones; un universo místico y mágico de zona de gualichos, relatos, cuentos, en relación con la presencia de seres sobrenaturales. Un espectáculo que propone el desierto en el aire como una zona teatral. Un espacio dramático que asfixia pero no mata, salvo que sea de risa.

### **A modo de conclusión**

En la observación de la dramaturgia de Susana Lage en tanto micropoética del desierto territorial, esperamos contribuir a las prácticas comparadas con dramaturgias de la Argentina en sus relaciones por confluencia o divergencia dentro de los diversos nodos escénico-regionales (Tossi, 2019 y 2023) que se vayan delineando desde una nueva historiografía teatral. Podremos hacerlo con certeza en próximas instancias de investigación comparatista cuando los sitios de intersección de relaciones comiencen a generar nuevas cartografías dinámicas donde las poéticas individuales puedan leerse en clave macropoética. Estamos convencidos de que en esas intersecciones se densifican los mecanismos significantes y se logra hacer estallar los sentidos, des-centrarlos, des-territorializarlos y, paradójicamente, acercarlos aún más al territorio.

## Bibliografía

- DIÉGUEZ, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2002). *El teatro jeroglífico: Herramientas de poética teatral*. Atuel.
- (2008). *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*. Atuel.
- (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- y Encinas, P. (Comp.). (2016). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
- (2017). *Teatro-matriz y teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. Paso de gato.
- (2020) *Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- KRAUSE YORNET, C. (1995). La transformación diacrónica del mito. *Anthropologica*, 13 (13), 205-220. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.199501.010>
- LAGE, S. (2016). *Teatro. Entre mitos y desiertos*. Nueva Generación.
- OGÁS PUGA, G. Y. y OGÁS PUGA, G. A. (2016). Metateatralidad: hacia una praxis intraliminal (141-155). En *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Encinas P. y Dubatti J. (Comp.). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
- PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Paidós.
- Tossi, M. (2019). Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino. *Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica*, 10 (20) julio-diciembre. (45-65). <https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.03>
- Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.
- TURNER, V. (1982). *From ritual to theater: The human seriousness of play*. Performing Arts Journal Publications.

## Oscar Kümmel, primer mimo de la Provincia de San Juan

*Gisela Ogás Puga*

Universidad Nacional de San Juan  
Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)

### **Pensar el teatro sanjuanino**

Reflexionar acerca de manifestaciones artísticas particulares posicionadas desde un topos no centralizado, implica re-conocer su alteridad y sus mecanismos de super-vivencia ante una geopolítica verticalista y homogeneizante. Surge así la necesidad de investigar el teatro de la Provincia de San Juan –región poco visitada por los estudios historiográficos del tema– en el contexto de su historia, en el devenir de sus rupturas y continuidades respecto a la tradición vernácula y también foránea; cruce privilegiado para develar las huellas de los discursos que construyen la identidad cultural sanjuanina.

A partir de una escena cuyo destino fue ser re-construida<sup>1</sup>, nos preguntamos si en las diversas instancias de su auto-reconstrucción resiliente pueden identificarse voces, prácticas y dialogismos con discursos dramáticos y espectaculares “otros” que coadyuvarán solidariamente en la conformación del teatro local. Ofrecemos una respuesta posible a este interrogante a partir del registro, descripción y análisis de la producción teatral sanjuanina intentando abstraer estrategias procedimentales e isotopías formales y temáticas. En esta empresa encontraremos –inevitablemente– continuidades y rupturas en relación a la tradición teatral local, tanto en su entidad interregional como supranacional. Asimismo sería auspicioso observar su particular contribución a la historia de los teatros argentinos en el contexto latinoamericano y mundial.

---

1 Nos referimos al aspecto metafórico en tanto “re-construcción” desde la resiliencia; pero también referimos a su sentido literal, ya que la Provincia de San Juan tuvo que hacer frente en reiteradas ocasiones durante el siglo XX a instancias de reconstrucción edilicia a raíz de los daños sufridos por los terremotos que asolaron la ciudad, por ejemplo los ocurridos en los años 1944 y 1977, en los cuales quedaron destruidos edificios teatrales, así como salones culturales dedicados al arte teatral y espectacular. Asimismo, las vicisitudes políticas también atentaron contra la libertad de expresión teatral, persiguiendo a agentes y formaciones teatrales e incluso derribando en 1964 edificios de teatro independiente como el caso del Teatro El Globito, a cargo de profesores y alumnos del Instituto Superior de Artes, donde asistía Oscar Kümmel.

En San Juan –provincia perteneciente a la región de Cuyo– dentro del período de estudio que nos convoca en el presente volumen, se encuentra la producción teatral de Oscar Kümmel quien va a efectuar una profunda renovación en la actividad teatral sanjuanina. Enfocar la producción de Kümmel implica reflexionar sobre la significación sociocultural de su aporte en su contexto y hasta el presente<sup>2</sup>; clave en el proceso de gestación y consolidación del campo intelectual-artístico provincial. En anteriores trabajos hemos postulado a este teatrista como primer modernizador del teatro sanjuanino<sup>3</sup>. Tomamos en esta oportunidad la productividad del mimo en la Provincia de San Juan que tuvo su anclaje dentro de la historia teatral a partir de la figura emblemática de Oscar Kümmel, quien integró como alumno el Instituto Superior de Artes<sup>4</sup> (1959-1965) institución que marca un hito en la historia cultural sanjuanina porque con su concretización se constituye el campo intelectual-artístico en nuestra provincia.

Por tratarse de obras lejanas en el tiempo, abordamos los textos de mimodrama creados y dirigidos por Kümmel como reconstrucción histórica<sup>5</sup> a partir de documentos propios de la representación (cuadernos de puesta, guiones, bocetos, programa de mano, fotografías, etc.), testimonios de los participantes, críticas periodísticas y de investigadores especializados. Asimismo a través de entrevistas personales y semiestructuradas a Oscar Kümmel pudimos abstraer la concepción que tenía el propio teatrista de la puesta en escena; un recorrido que se reveló como un proceso creativo que iba de la intuición a la experiencia y muy posteriormente a la teorización sobre las praxis.

## **El surgimiento del mimodrama en San Juan**

En la década del 60' Oscar Kümmel empezó a hacer mimo con una formación autodidacta en esta disciplina. Comienza experimentando la técnica de mimo solo e imitando a Marcel Marceau, su gran referente. Conoce a Marceau a partir del présta-

---

2 En el mes de octubre de 2018 se realizó el “Homenaje a Oscar Kümmel Mimo”, organizado por la entonces directora del Teatro Sarmiento de la Secretaría de Cultura de la Provincia de San Juan, Gisela Ogás Puga en el marco de la Tercera Bienal La Escena Corporal, Año XXXIX organizada en co-gestión con el Centro de Investigaciones en Mimo de la Ciudad de Buenos Aires. Este evento sobre el maestro Oscar Kümmel contó con la presencia, testimonios y escritos de importantes referentes nacionales y locales del mimo tales como Ángel Elizondo, Alberto Sava, Juan Carlos Carta, Víctor Correa, Patricia Savastano e investigadores como Víctor Hernando y Gisela Ogás Puga. Los aportes quedaron registrados en la revista Movimimo Teatro del Cuerpo. Revista de Mimo y Teatro Corporal. Hernando, V. (Dir.). Año XXXIX – N°21 – Buenos Aires/San Juan –publicada a raíz de la Bienal, contiene fotografías y textos inéditos de valor histórico-documental.

3 Para este tema remitimos a nuestro trabajo Homenaje al Padre del Teatro Sanjuanino: Oscar Kümmel (1935-2012). La Revista del CCC [en línea]. Junio, J. C. (Dir.). Septiembre / Diciembre, n° 16. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/343/>. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires, 2012.

4 El Instituto Superior de Artes (ISA) fue la institución precursora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de San Juan. Para este tema remitimos a nuestro trabajo Surcando el desierto. Oasis y Refugio, instituciones clave del protocampo intelectual sanjuanino precedente al ISA, por Gisela Ogás Puga (2003: pp. 35-53), en Telones de arena. El Instituto Superior de Artes de San Juan 1959 – 1965, Mariel Erostarbe, J. (Dir.), citado en la bibliografía.

5 Terminología propuesta por Patrice Pavis (1994). Como investigadores podemos acercarnos a la puesta en escena de dos maneras: trabajar con la puesta en función de un relato o comentario, o abordarla como una reconstrucción histórica.

mo de un video que había llegado a la Alianza Francesa de San Juan: “lo vi y me enamoré del mimo...” dice Kümmel<sup>6</sup> (2010, p. 5) al respecto. A partir de allí comenzó a investigar sobre mimo por su cuenta:

Me enteré de que Marcel Marceau era discípulo de Decroux. Y encontré todo escrito en francés (...) lo hice traducir y de ahí saqué algunos ejercicios. Pero Marcel Marceau era exclusivo. Decroux le dio la base pero Decroux se ponía muchos trapos encima... y siguiendo la historia del mimo llegué a Debureau, otro francés. Nace en Francia el mimo como método (...) pero el ser humano siempre ha sido mímico (p. 5).

Vázquez Vela, profesor de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Superior de Artes, supo descubrir las capacidades de Kümmel como mimo al sorprenderlo en un ensayo de sus imitaciones de Marcel Marceau y entonces le ofreció hacer un espectáculo de mimo en el marco de la Escuela. A partir de allí Kümmel comienza a preparar distintos cuadros de mimo intercambiando aprendizajes con Vázquez Vela que había hecho algo de mimo en España. También se incorpora Víctor Correa y Violeta Pérez Lobos, compañera de danzas del ISA de Kümmel: “Me acuerdo que trabajábamos con Violeta Pérez Lobos y Víctor Correa casi ocho horas diarias haciendo gimnasia, haciendo cosas... hacíamos lo que queríamos con el cuerpo” (p. 6). Pérez Lobos y Kümmel presentaron por primera vez en San Juan un espectáculo de mimo en El Globito, el teatro de cámara del Instituto Superior de Artes y luego siguieron las presentaciones con espectáculos como *Pigmalión y Galatea*, *Caín y Abel*, y *La mejor limosna*.

Fueron numerosos los espectáculos de mimo que ideó y presentó Kümmel, imitaciones de Marceau versionadas a su estilo y también muchos espectáculos de su autoría como por ejemplo *El andinista*, un cuadro de mimo basado en la actividad de montañismo que desarrollaba por entonces en el Club Andino Mercedario de San Juan. Una vez cerrado el Instituto Superior de Artes en 1965, siguió haciendo mimo para entregas en programas de Canal Ocho, televisión de San Juan, adquiriendo así mayor popularidad. Recuerda Kümmel: “No se sabía todavía lo que era mimo. Por la calle me decían ahí va el payaso que se pinta la cara de blanco (risas), y claro que yo me pintaba la cara de blanco para hacer mimo, pero no era un payaso” (p. 7). Es interesante notar el impacto producido en la recepción; particularmente en el campo intelectual y social sanjuanino la divulgación de este nuevo género expresivo para la provincia.

Oscar Kümmel define al mimo como una técnica basada en diferentes ejercicios a desarrollar con el cuerpo organizados en un entrenamiento. Ejercicios que se van repitiendo e implican constancia, rigurosidad y disciplina para el actor. En este sentido, la disciplina del mimo se relaciona con la técnica de la danza clásica y otras artes del movimiento. Para que su código sea efectivo los gestos y la kinesis deben contar con gran precisión; es por eso que no cualquier actor puede hacer mimo, se necesita una plasticidad y una disciplina especial.

---

<sup>6</sup> Durante el año 2010 realizamos entrevistas semiestructuradas a Oscar Kümmel, que citaremos a lo largo de este trabajo.

Por otra parte, Oscar Kümmel también fue pionero en agregarle al movimiento y la gestualidad propias del mimo, los códigos teatrales de la música y el sonido, transgrediendo el silencio propio del universo del mimo. Incluso Marcel Marceau trabajaba en silencio absoluto. Kümmel musicalizó algunas pantomimas de Marceau como *El cazador de mariposas* y *El domador de leones* incorporando, por ejemplo, el rugido del león. Sin embargo, esta innovación no quita el carácter de “mimo” a los espectáculos ya que no se incorpora la palabra y lo que comunica en mayor medida sigue siendo el cuerpo y el gesto.

El mimo se remonta a la antigüedad griega donde se convirtió en una forma popular. En la Edad Media se mantuvo a través de las compañías ambulantes y en la Italia del S. XV resurgió bajo la forma de la *commedia dell'arte*. En el siglo XX florece en el arte de Decroux (1963) y de Marceau (1974). El mimo cuenta una historia sin palabras o relegándolas a la presentación o al encadenamiento de los números.

A medida que adquiría experiencia como mimo, surgían en Kümmel nuevas expectativas respecto a este género. Le inquietaba que el mimo quedara en un personaje solitario, aislado, efímero y comenzó a pensar la idea de hacer una obra de mimo con un argumento sólido que contara una historia. Es así como comienza a escribir *Las andanzas de Juan* que luego cambió en *El sueño de un mimo* y finalmente devino en *Angelino* (1984); obra que ganó para representar a Cuyo en el Festival Nacional de Córdoba en 1985 y que le abriera a Kümmel y sus actores las puertas a importantes posibilidades y proyectos como representar la obra en Buenos Aires con excelente crítica, y luego integrar en la dirección y actuación de la “Comedia Federal”. Con *Angelino* Kümmel logró realizar la primera obra de teatro para mimo en la provincia, incorporando todos los códigos teatrales: luces, sonido, vestuario, escenografía, objetos y música original, trascendiendo el mimo tradicional que exhibía una o varias situaciones aisladas generalmente de sólo uno o dos personajes y de corta duración. Kümmel le otorga al mimo estatuto teatral, creando un argumento pensado para personajes-mimos en el contexto de la estructura de una pieza teatral de más de una hora de duración.

Así, Oscar Kümmel, mimo pionero en la provincia, también fue precursor y pionero en otorgarle teatralidad “de largo aliento” al género, hecho sin antecedentes en San Juan; a la vez que generó una fecunda proyección en sus discípulos quienes lograron circulación y éxito de público aprovechando esta nueva posibilidad expresiva.

### ***Angelino*: El mimo como pieza teatral por primera vez en la provincia**

*Angelino* nace de la necesidad de su creador y director Oscar Kümmel de concretar la idea de llevar a escena una obra teatral enteramente de mimo. El primer borrador se llamó *Las andanzas de Juan* que luego pasó a llamarse *El sueño del mimo* porque las acciones transcurrían como parte del sueño de un mimo. Hasta que Kümmel viajó a Bs. As. a principios de los 70' para realizar un curso con Pedro Asquini, prestigioso actor y director teatral porteño. Al contarle Kümmel la historia que había pensado para su obra de mimo Asquini cae en la cuenta de que una obra suya tenía el mismo argumento, esa obra se llamaba *Angelino*. Entonces decidió obsequiársela a Kümmel: “Llovía en Buenos Aires y en un bar él me trajo la obra y me la regaló. Me dice “hacéla, hacéla...”, le había puesto como título ‘Angelino’ que

era el nombre del personaje (...) era una historia de amor...” (p. 10). Kümmel guardó esta obra hasta 1984 cuando decidió realizarla pero sin palabras, aggiornando su idea primigenia y algunas ideas del texto de Asquini. Así nace la primera obra de teatro de mimo en San Juan. Pero no fue fácil llevar a escena un tipo de obra sin antecedentes en la provincia y que requería de actores que fueran muy buenos mimos. Kümmel tenía dos alumnos que reunían esas condiciones: Juan Carlos Carta y Patricia Sabastano.

Gracias a ellos me animé a poner ‘Angelino’ porque eran dos mimos extraordinarios, entonces Carta se dedicó mucho al mimo y yo le enseñé mucha técnica de mimo. Pero hoy en día casi no hay mimos... mimos buenos, buenos... Así mimos que llevan el mimo en el alma no hay. Y casi siempre yo empiezo a enseñar mimo porque todo el mundo me pide pero cuando empiezan... no se la bancan (pp. 10-11).

Kümmel le preguntó a Pedro Asquini si podía usar el nombre “Angelino” para su obra, a lo que Asquini accedió con gusto. *Angelino*, puesta en escena estrenada en San Juan el 6 de noviembre de 1984 en el Teatro Sarmiento bajo la dirección de Oscar Kümmel, es una obra que trata de la lucha del “hombre simple” frente a un mundo-sociedad mecanizado y alienado. La acción transcurre en una ciudad caracterizada como una gran capital a la que llega un hombre provinciano, Angelino. Con ingenuidad y entereza Angelino va sorteando los obstáculos, engaños y crueldades que le ofrece la gran ciudad, pero también se enamora de Drina a la que luego de frustrados intentos logra conquistar. Fruto de ese amor, Drina queda embarazada. La muerte de Angelino y su proyección en la imagen del hijo marcan el final de la pieza. La obra *Angelino* compitió a nivel local quedando seleccionada para representar a la región Cuyo en el Festival Nacional de Teatro 85’ realizada en la Provincia de Córdoba (1985) ganándole a la provincia de Mendoza. En el marco del Festival se realizaban también el Taller Nacional de Teatro y Congreso Nacional de Teatro (en el que se debatía sobre un proyecto de ley nacional para el teatro) fomentando aún más la repercusión de las puestas en escena seleccionadas. Kümmel recuerda el éxito de *Angelino*:

En Córdoba fue el gran exitazo de *Angelino*, en la Fiesta Nacional del Teatro, tanto que saludaron con pañuelos, sacaron pañuelos... y llorábamos, llorábamos, nos caían las lágrimas cuando saludábamos cuando terminó *Angelino* porque la gente coreaba ‘¡San Juan, San Juan!’” y nos saludaban con pañuelos... (p. 12).

Luego de este Festival, la obra es seleccionada para participar en la Primera Fiesta Nacional de Teatro (1985) realizada en Buenos Aires en el Teatro Nacional Cervantes donde *Angelino* obtuvo excelentes críticas. A partir de estas presentaciones Oscar Kümmel y Juan Carlos Carta fueron elegidos para integrar la Comedia Federal como director y actor respectivamente. Esto les brindó una experiencia profesional y laboral muy importante que marcó sus trayectorias.

En cuanto a la autoría de *Angelino* podemos decir que se trata de una versión libre de Oscar Kümmel sobre la obra homónima de Pedro Asquini, aunque la idea

primigenia estaba en Kümmel mucho antes de encontrarse con el texto de Asquini. La obra de Asquini estaba concebida como una obra teatral convencional, la versión de Kümmel en cambio plantea una obra con argumento hecha en mimo, sin palabras, pero utilizando todos los códigos teatrales de una pieza convencional. Asquini plasmó en su obra una crítica muy fuerte y explícita hacia la dictadura, por ejemplo una de sus escenas mostraba una matanza de gente en un tren y el subtítulo de la pieza “En este mundo jodido hay más amor de lo que parece” fue cortado quedando sólo “Hay más amor de lo que parece”. Pedro Asquini estuvo prohibido en la década del 70'. Cuando Kümmel decidió hacer la obra, más de diez años después, en su puesta no tomó las escenas que evidenciaban una denuncia explícita hacia el orden militar y en su lugar ideó otras más acordes al momento de la posdictadura que se estaba viviendo: agregó escenas en donde se manifestaba el tema de la inflación y el aumento desorbitado de precios. Por ejemplo cuando Angelino quiere comprar una golosina y el vendedor ambulante (interpretado por el actor Jorge Fernández) cada vez que Angelino se da vuelta sube el precio de sus mercancías.

Los actores que intervinieron en la puesta fueron: Juan Carlos Carta, Patricia Savastano, María Rosa Plana, Carlota Herrera, Jorge Fernández, Gustavo Gentile y Alfredo Lémole. La escenografía, vestuario e iluminación a cargo de Oscar Kümmel, como ayudante de dirección Mario Morales, en la música Daniel Clavijo y la dirección general Oscar Kümmel. Este elenco se llamó Los Mimos de Drum y fue formado por Kümmel a principios de 1984 para poner *Angelino* en escena ese fin de año.

La palabra “Drum” en inglés quiere decir “tambor”. El nombre surgió aludiendo a la energía de los tambores de una batería. Y de ahí surgió el nombre de Drina (Patricia Savastano) para la heroína de la que se enamora Angelino (Juan Carlos Carta). Los ensayos se realizaban en el foyer del Auditorio Juan Victoria, espacio público administrado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de San Juan.

*Angelino* plantea la historia de un hombre sencillo que va a una gran ciudad –que puede ser Buenos Aires aunque no se enuncie– donde es agredido. Se presenta el conflicto con el entorno entre la experiencia de la ciudad hostil y la atracción que esa misma ciudad le genera. La resolución del conflicto se encuentra en el encuentro del amor romántico, que actúa como refugio y proyección, como supervivencia a la violencia del mundo moderno y como forma de trascendencia espiritual y física en un medio adverso. No es casual el nombre del personaje protagónico “Angelino” que simboliza a un ser de gran pureza, una especie de “hombre-ángel” que triunfa por el amor. El mensaje final de la obra se patentiza en la canción que musicaliza la última escena: “Siempre habrá algún Angelino en el mundo” con la imagen de la muerte del protagonista y el comienzo de la vida de su hijo.

Este argumento tan simple y en apariencia ingenuo tuvo un lucimiento muy fuerte a nivel escénico en el horizonte de expectativa de todos los niveles de público, tanto el público en general como la crítica especializada de fuera de la provincia. No se encontraron registros filmicos de esta puesta como tampoco el guión, ni su música original. Pero a través de algunas fotos y del relato del director pueden reconstruirse escenas que permiten extraer algunos rasgos de la estética de Kümmel.

La puesta en escena de *Angelino* contó con dieciséis escenas tituladas: El despertar de Angelino; En la calle; La inflación; El maniquí; Aparece una valija; La pared; Los mendigos; El restaurante; El sueño; Drina; Estampas de amor; El embarazo; Cola

de desocupados; Registro civil; Cincuenta años después y Final. Trataremos de reconstruir y analizar algunas de ellas. En la primera escena Angelino se despierta, se levanta y sale al mundo mecanizado de la ciudad (escena uno). Existían varias escenas colectivas, por ejemplo la “escena de los mecanizados” llamada “En la calle” en la que aparecía un vendedor, un diarero, un militar, personajes que iban cambiando de rol a partir del cambio de sombreros o gorras según el caso. Angelino es agredido por esa gente que pasa, es llevado por delante, pisoteado, golpeado, etc. (escena dos). Se muestra la violencia de un mundo moderno y de una sociedad que le pasa por encima al protagonista. Kümmel define a este mundo como un “mundo mecanizado” en el sentido de su frialdad, dureza y rigidez despojada de sentimientos humanos positivos, cálidos, solidarios. Pero los movimientos de los actores no eran precisamente mecanizados, sino que se ubicaban en un mundo mecanizado. La tercera es la “escena de la inflación” cuando Angelino quiere comprar una golosina y al distraerse el vendedor ambulante sube el precio cambiando el cartel, entonces a Angelino nunca le alcanza el dinero (escena tres). Siempre aparecía Angelino interactuando con diversos personajes típicos de la ciudad.

Otra escena muestra a Angelino que llega muy triste a una plaza y ve una estatua de un soldado de guerra con una ametralladora (escena cuatro). Este personaje a veces era representado por Kümmel cuando no encontraba otro mimo. Cuenta Kümmel una anécdota al respecto:

Me acuerdo que me entraban con una soga tirándome en una plataforma con rueditas chiquitas que casi no se veían, era la plataforma de la estatua del soldado y Angelino viene entrando y se sienta en el pedestal (...)...una noche me tiran demasiado fuerte y me hacen caer del pedestal y me pego un porrazo en plena escena... me dolía todo el cuerpo del golpazo que me pegué, porque me pegan el tirón y yo paro las patas viste? casi entrando y me vuelvo a acomodar y cuando veo que estoy en una actitud cómica, riéndome; cuando el soldado tenía que expresar la muerte, que es de lo que se asusta Angelino y entonces me acomodo de nuevo y el público se mata de risa, me acuerdo yo... porque cree que es parte de la escena... (risas) (p.15).

Angelino se enamora de una joven de esa gran ciudad, Drina, por eso también había varias escenas que mostraban esta situación, a las que Kümmel llamaba “escenas de Drina”, por ejemplo cuando Angelino para conquistarla toca la guitarra o a veces la flauta con un caño que saca de la basura y al tocar se le caen las notas al suelo –escena cargada de tintes mágicos- y empieza a recogerlas y ella se ríe de él, (escena cinco) o cuando Drina espera el ómnibus y Angelino se la encuentra. La figura del ómnibus era realizada por el resto de los actores que aparecían todos juntos y tomados moviéndose al unísono con un pequeño paso que los trasladaba en masa hacia el otro costado del escenario. Drina deja pasar ese ómnibus ya interesada por Angelino (escena seis).

Finalmente Drina se enamora de Angelino y Kümmel inventa un embarazo que se desarrolla en la escena en vivo. La mecánica de este embarazo consistió en un globo colocado bajo el pequeño vestido de Drina (Patricia Savastano) ubicada dentro de la escena e inflado por Kümmel ubicado tras bambalinas. Al verla Angelino se desmaya

(escena siete). La última escena muestra una plaza con Angelino y Drina, ya mayores, mirando jugar a su hijo. Luego Angelino muere pero aparece el mismo actor nuevamente encarnando a su hijo, el nuevo Angelino enfrentándose otra vez a esa misma sociedad agresiva. Permanece en escena con la canción final que reza “siempre habrá un Angelino en el mundo” (escena ocho).

Un aspecto original de la puesta en escena de *Angelino* es la música compuesta e interpretada por Daniel Clavijo con guitarra, fuera de escena pero en vivo. También constaba de una parte cantada por él mismo. En diferentes oportunidades intervinieron otros músicos que la ejecutaron en flauta travesa y violín. Durante una de las puestas, el violinista entró en escena creándose una nueva situación escénica: Angelino simula tocar el violín para atraer a Drina, de repente entra un pordiosero tocando efectivamente el violín. Angelino queda al descubierto ante su amada que se ríe del episodio.

La puesta no contaba con un planteo escenográfico mimético, sino con diversos objetos fundamentales para los personajes y para el desarrollo y entendimiento de la pieza. El manejo de las luces constituía un código importante en la creación de climas y en la realización de efectos. La luz en *Angelino* no se presentaba estructurando la obra mediante drásticos apagones, más bien acompañaba los estados de ánimo del personaje principal y creaba el clima agresivo, melancólico o cómico de cada escena. Siempre quedaba alguien en escena que por lo general era Angelino y la entrada y salida de otros personajes marcaba el inicio y la terminación de las escenas. Es decir que el personaje de Angelino enlazaba las escenas y era el eje sobre el que giraba toda la acción.

En cuanto al vestuario, los personajes principales mantenían la misma vestimenta siempre: pantalón y saco blanco, remera a rayas horizontales blanca y negra Angelino, y vestido corto a cuadros rojo y blanco Drina; mientras que el resto cambiaba el vestuario de acuerdo al rol que interpretara. El maquillaje es el código teatral que enuncia y remarca el género de la obra, es decir el mimo. Se trata del maquillaje tradicional prototípico del mimo: el rostro pintado como una máscara blanca y sobre ella reforzados los rasgos de labios, ojos y cejas.

La reconstrucción de estas escenas si bien no constituye una descripción acabada de la puesta en escena –estrenada hace más de treinta años– nos permite abstraer algunos rasgos de la poética directorial de Kümmel como la no utilización de apagones como elemento estructurador de la puesta en escena; la apelación a originales e ingeniosos recursos creativos de intervención técnica como el embarazo mediante un globo inflado en escena; la música en vivo; el traslado de personajes en tarimas movidas por sogas para la estatua del soldado y para el músico pordiosero.

Kümmel funde en escena las dos posibilidades del mimo como género: el “mimo” que tiende hacia la danza y la poesía en una expresión corporal liberada de todo contenido figurativo y que propone connotaciones gestuales que cada espectador interpretará libremente, y la “pantomima” que tiende a delimitar mediante la imitación, tipos o situaciones sociales denotando fielmente el sentido de la historia mostrada (Pavis, 1994). Del mimo toma la estilización de la danza y sus técnicas corporales, de la pantomima la presentación de significados claros enmarcados en una historia.

De las diferentes formas del mimo, Kümmel parece elegir el *mimodrama* para su obra *Angelino* construyendo una verdadera fábula a partir de un encadenamiento de episodios gestuales y corporales y reencontrando las estructuras narrativas de la tragedia o la comedia.

El relato descriptivo de las escenas que hemos podido inferir –valioso en cuanto a que no existe un registro filmado ni un guión escrito de la puesta y se cuenta con escaso material fotográfico– sugiere una puesta en escena cargada de una crítica evidente a los aspectos sociales despiadados de la modernidad encarnados en “la ciudad” y en las actitudes de sus individuos prototípicos y por otros momentos se destaca una comicidad tierna, ingenua que conmueve al espectador a mirar a ese angélico personaje protagónico con simpatía y compasión, pero también con esperanza en la perpetuidad de estos seres que –aunque escasos– no logran ser extinguidos por el sistema.

Kümmel se transforma en un “ingeniero” de la escena donde los significados son claros pero nos sorprenden mediante ingeniosos significantes. Detrás de los signos, ocultas, están las manos del director haciendo y deshaciendo trucos que sostienen el sentido de la puesta y que atrapan al asombrado espectador para conmooverlo, siempre un poco más.

### ***Homo Simplícimus*, un *Angelino* futurista**

Oscar Kümmel consideraba que el argumento de *Angelino* (1984) era fuerte y sólido, y podía reutilizarse en otras obras. Así vemos en *Argimón* (1993) a un personaje que pretende convertirse en un hombre-alado para trascender al pueblo en que vive. Pero es en su obra *Homo Simplícimus* (1997) donde Kümmel retoma explícitamente la idea de *Angelino* para realizar una obra de mimo.

*Homo Simplícimus* fue estrenada en 1997 en la sala del Instituto Alemán de San Juan. Se trata de la segunda obra de teatro argumental para mimo que presenta Oscar Kümmel en la cual retoma la idea de “el hombre simple” en un “mundo mecanizado”, pero con nuevas escenas y una concepción inédita del mimo en cuanto a procedimientos y formas.

Participaron en esta puesta en escena como actores-mimos: Esteban Vera (protagonista), Verónica Gómez, Laura Soria, Paula Rodríguez, Lizete Elizondo y Rafael González. La música original de Fabián Noriega, la asistencia de Inés Mira, la ayudante de escena Pilar Murcia y en la dirección Oscar Kümmel quien también es autor de la obra.

El director encuentra, esta vez, a otro excelente actor con condiciones para mimo: Esteban Vera<sup>7</sup> que luego pasa a formar parte del elenco estable de Kümmel realizando varias puestas en escena bajo su dirección como *Las andanzas de Diego Argote*.

Transcribimos el resumen de *Homo Simplícimus* redactado por Kümmel para presentar en el Festival de Mimo de Mar del Plata:

---

<sup>7</sup> Este actor luego emigró para estudiar cine fuera de la Provincia.

Nace el hombre simple. Desnudo frente al mundo. La sociedad lo viste y lo acondiciona a las buenas costumbres. Así, el hombre se enfrenta a un mundo mecanizado, duro, alienado, que lo lleva por delante, lo arremete, lo atropella, le pasa por encima, lo rodea, lo abrumba y lo aturde con su discurso diario de sonidos y palabras, de una violencia que está instalada en todos los sectores de esta civilización actual. En su andar de caer y levantarse sin más fuerzas que la que le da su singular simpleza de comprender las cosas, encuentra una valija llena de dinero. Debe enfrentar entonces a su dueño: El Poder y a la pobreza, el hambre y la miseria que lo rodea y lo desvalijan por completo. Víctima de una falsa justicia, cae en la cárcel, donde sueña con un inmenso monstruo de muchas manos y ojos terribles que le cae encima irremediabilmente. De vuelta de nuevo a la realidad de esta sociedad insensible, descubre por fin “El amor” que le da fuerzas suficientes para continuar su marcha por la vida y no dejarse vencer por los estímulos negativos de este mundo violento de nuestros días. (Programa de mano cedido por el director)

En cuanto a la puesta en escena de *Homo Simplicimus* (1997) estamos ante un cambio radical respecto de la concepción de mimo de *Angelino* (1984). Kümmel cambia la funcionalidad de casi todos los códigos teatrales orientándolos hacia una visión más moderna respecto del mimo tradicional que inferimos en *Angelino*, cuyos movimientos se acercan más al mimo puro de Marcel Marceau.

En *Homo Simplicimus* el cuerpo se vuelve una máquina con movimientos rígidos, rectos y esa misma expresión de dureza también en el rostro, esta vez sin el maquillaje típico del mimo de máscara blanca, sino con un maquillaje en tonalidades oscuras resaltando ojos y boca con color negro, pero dejando la base del rostro en su color natural.

La vestimenta es completamente abstracta y simbólica. Todos los personajes-mimos visten un maillot (malla de baile que cubre la mayor parte del cuerpo) blanco base. Los que representan a la sociedad, sobre ese maillot visten estructuras de tela elastizada con aros metálicos interiores que estiran y arquean dichas telas formando figuras cuasi geométricas donde se distorsiona o desaparece el cuerpo humano y que otorgan idea de rigidez y deshumanización. En otras escenas el mismo tipo de estructuras tapan por completo a los actores y se resaltan sólo sus movimientos que agobian al personaje principal. También se destaca la utilización de máscaras en la escena de la pesadilla del protagonista, máscaras monstruosas que lo agobian y oprimen. Sólo el protagonista viste un traje más realista, sobre el maillot una jardinera lisa naranja que evidencia la existencia de un “hombre”. La expresión de su rostro es de permanente tensión y temor pero de mayor humanidad respecto del resto de los personajes.

La música original de Fabián Noriega es acorde a la puesta en escena compuesta en base a sonidos de diversa índole, y completamente distinta a la de *Angelino* caracterizada por la dulzura de un instrumento ejecutado en vivo y sus canciones. La escenografía se caracterizaba sólo por el uso de la cámara negra y una plataforma, no había otros elementos escenográficos ni objetos. En cuanto a las luces, predominaron los colores fríos en el centro, acompañados de otros más cálidos a su alrededor.

El concepto de mecanización del que habla Kümmel aparece ahora no sólo en ese “mundo mecanizado” sino también en los movimientos y gestos de los actores-mimos que se vuelven personajes mecánicos, y este estilo de actuación en consonancia con el vestuario, maquillaje y música es lo que caracteriza y otorga cohesión y coherencia a la puesta. En *Homo Simplícius* existe, tanto en su forma como en su contenido una intención futurista; imaginario futurista donde el hombre estará gobernado o dominado por la máquina y donde la violencia y frialdad llegan al extremo de la deshumanización: los cuerpos tienden a desaparecer para convertirse en máquinas devastadoras en un mundo donde el hombre auténtico está cada vez más solo y en el que cada día le cuesta más defenderse y subsistir.

La trama de *Homo Simplícius* comienza presentando a un personaje dentro del vientre materno que nace por una manga. Luego se enfrenta a ese mundo agresivo con individuos abstractos. *Angelino* en cambio comienza cuando el personaje se despierta, ya es adulto y se enfrenta con individuos que interpretan roles concretos, como el diarero, el policía, etc. En *Homo Simplícius* hay una visión mucho más despiadada, fría y abstracta del mundo actual que en *Angelino*, donde subyace cierta visión romántica, idealizada y mágica del hombre. En *Homo Simplícius* no hay lugar tampoco para la comicidad, y el protagonista ya no es un hombre-ángel como *Angelino*, directamente se presenta al hombre solo y sin nombre, es el “homo simplícius”, una especie en extinción que finalmente se salva por el amor, o mejor, por la mirada esperanzadora que no puede dejar de tener el director.

Esta puesta en escena patentiza una de las claves del teatro de Kümmel y es la insistencia en un el pensamiento cercano al romanticismo, La crítica social y la creencia en el ser humano y sus posibilidades.

### **Abstracciones, a modo de conclusión**

Luego de analizar la praxis teatral de Oscar Kümmel podemos ensayar algunas conclusiones en diálogo con nociones teórico-metodológicas que nos resultan operativas, como el concepto de “tradición selectiva” (Williams, 1980)<sup>8</sup> en relación con el de “canon” (Bloom, 1973). La idea de la existencia de un canon es muy cuestionada, porque no habría un único canon vertical, sino –por lo menos– tres tipos o niveles de formación del canon: el “canon reflexivo”, el “canon socialmente normativo” y el “canon pre-reflexivo” (Jauss, 1987). El primero, se daría en la “cima de los grandes autores”<sup>9</sup>. Este tipo de canon es el más abstracto, se trataría de un encuentro en la altura de la creación, porque sería un canon dado entre los grandes autores, actores, directores. Por ejemplo, el canon reflexivo que se dio entre Oscar Kümmel y Pedro Asquini. Es un diálogo en el más alto nivel, donde ocurre una suerte de apropiación de un predecesor ilustre por otro sucesor ilustre. En esta comunicación, en esta

---

8 Raymond Williams considera que toda tradición es selectiva, que es una versión del pasado: “ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana”. En este sentido el orden dominante puede no incluir lo residual y lo emergente.

9 Éste es el tipo de canon considerado por Bloom desde sus primeros trabajos, como el polémico *La angustia de las influencias* (1973).

intertextualidad, uno se entiende por el otro. La relación no es vertical, sino que se comprenden mutuamente.

Tanto Kümmel como sus discípulos más productivos como Juan Carlos Carta y Ariel Sampaolesi receptaron un corpus variadísimo de la literatura argentina y extranjera y emplearon esas experiencias de lectura en la propia obra de maneras múltiples. No obstante, muchas veces observamos que por sobre la voluntad del autor/director, puede distinguirse la voz de otro/s autores/directores. Respecto a la tarea de comprobar las apropiaciones, una de las preguntas que nos formulamos es de qué manera y en qué grado se produjo la recepción productiva.

Gunter Grimm (1983) reflexiona sobre el campo de la literatura comparada, y habla de la “recepción literaria internacional”. Es necesario aclarar este punto, ya que en el caso de Kümmel, éste leyó infinidad de obras alemanas a partir de traducciones a las que tuvo acceso por trabajar durante años y hasta su retiro en el Instituto Alemán de San Juan. Asimismo ocurrió en la relación que mantuvo como frecuente lector en la biblioteca y videoteca de la Alianza Francesa de San Juan. Cabe aclarar que pese a su ascendencia alemana y contacto con la cultura y el idioma francés, Oscar Kümmel habría completado su lectura de los materiales con traducciones. Según Grimm:

Existe en el proceso internacional de transformación, una limitación para la apropiación libre del texto por el lector que depende de las traducciones: este lector está sometido en una medida mucho mayor a las manipulaciones (indirectas) de la crítica literaria. En la transmisión de textos en lengua extranjera, tiene más o menos la función de un “opinion leader”. En el mismo sentido, en el caso modelo de una difusión intercultural, se muestra la importancia del crítico como mediador, que facilita la recepción de un texto, al proporcionar al público un código para descifrar la obra (p. 304).

Como uno de los campos de estudio de lo que Grimm denomina recepción productiva “inter-nacional” –en complemento de la “intra-nacional”–, se encuentra la lectura de textos extranjeros por un determinado creador en una determinada época. En este sentido podemos pensar recepción de autores alemanes y mimos franceses por el maestro sanjuanino Oscar Kümmel.

A modo de síntesis afirmamos que Marcel Marceau es el referente indiscutido de Kümmel en cuanto a la técnica de mimo. Si bien de sus entrevistas se desprende que no reconoce influencias o referentes en actuación y dirección.

La autodefinición de su teatro se condensa en la siguiente declaración de Kümmel:

Yo creo que el teatro es todo... y creo que el teatro es de todos. En mi caso creo que hago un teatro total, un teatro en donde no hay límites para hacer... si esto se puede hacer se hace, si no se puede no se hace. Es como el efecto de los molinos, yo sé que se puede hacer, pero no sé cómo todavía. Pero por ahí sale, si es teatral, va a salir (p. 2).

Para este teatrista el teatro es el lugar donde todo es posible. Volar en el escenario (*Argimón*) o que una mesa gire sola sobre sí misma (*El cepillo de dientes*) no son imposibles para el teatro de Kümmel. No hay límites sino desafíos. He aquí la poderosa energía emanada en sus discípulos, la impronta singular y fundamental del teatro sanjuanino contemporáneo.

## Bibliografía

- BLOOM, H. (1977). *La angustia de las influencias*. Monte Ávila.
- GRIMM, G. (1993). Campos especiales de la historia de la recepción. En busca del texto. *En Teoría de la recepción literaria*. Rall, D. (Comp.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- JAUSS, H. R. (1987). El lector como instancia de una nueva instancia de la literatura. En *Estética de la recepción*, J.A. Mayoral (ed.). Taurus.
- KÜMMEL, O. (1984). (Autor y director). *Angelino*.
- KÜMMEL, O. (1993). (Autor y Director de puesta en escena). *Argimón*.
- KÜMMEL, O. (1995). (Director de puesta en escena). *El cepillo de dientes*. Díaz, J.
- KÜMMEL, O. (1996). (Director de puesta en escena). *De víctimas y victimarios*. Kurz, A.
- KÜMMEL, O. (1997). (Autor y Director de puesta en escena). *Homo simplicimus*.
- OGÁS PUGA, Gisela. (2003). Surcando el desierto. Oasis y Refugio, instituciones clave del protocampo intelectual sanjuanino precedente al ISA. En *Telones de arena. El Instituto Superior de Artes de San Juan 1959 – 1965*, Mariel Erostarbe, J. (Dir.), (pp. 35-53). Secretaría de Ciencia y Técnica-CICITCA, FFHA. Universidad Nacional de San Juan.
- Ogás Puga, G. Y. (2010). Entrevista inédita a Oscar Kümmel. 13 de Marzo de 2010. Instituto Alemán de San Juan. Santa Fe 114, Este, Capital, Provincia de San Juan.
- Ogás Puga, G. Y. (2010). Una puesta en escena paradigmática en la historia del teatro sanjuanino: Argimón de Oscar Kümmel. En *Actas II Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. AINCRIT.  
<https://aincrit.org/wp-content/uploads/2023/03/ACTAS-2010.pdf>
- OGÁS PUGA, G. Y. (2011). Poéticas teatrales emergentes. Tradición y nuevas tendencias: Kümmel, Carta y Sampaolesi. (pp. 177-229). En *Escritos sobre la escena sanjuanina. Producciones, recepciones, circuitos*. Castañeda, Alicia y Lage, Susana (Eds.). Secretaría de Ciencia y Técnica-CICITCA, FFHA, Universidad Nacional de San Juan.
- OGÁS PUGA, G. Y. (2012). Homenaje al Padre del Teatro Sanjuanino: Oscar Kümmel (1935-2012). En *Revista del CCC* [en línea], 16.  
<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/343/>
- Ogás Puga, G. Y. (2012). *Murió el Padre del Teatro Sanjuanino*. Sitio web de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral: AINCRIT. Carlos Fos (Dir.). Publicación del 13 de Oct. Disponible en Internet: [www.aincrit.org](http://www.aincrit.org). Buenos Aires.
- OGÁS PUGA, G. Y. (2018). *Oscar Kümmel*. En *Movimimo Teatro del Cuerpo*. Revista de Mimo y Teatro Corporal. Hernando, V. (Dir.). Año XXXIX – N°21 – Buenos Aires/San Juan – Octubre. Centro de Investigaciones en Mimo y Teatro Sarmiento de la Provincia de San Juan. Edición Especial en el marco de la Tercera Bienal La Escena Corporal en “Homenaje a Oscar Kümmel Mimo”. Hernando, V. (Dir.) Ogás Puga, G. Y. (Prod.).
- PAVIS, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernidad*. Casa de las Américas.
- WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.

## **El teatro marplatense en perspectiva regional. Los comienzos de una historia en gira**

*Gabriel Cabrejas*

Universidad Nacional de Mar del Plata

Desde sus inicios como fenómeno cultural registrado, el teatro marplatense desarrolló una dinámica muy propia de enclave turístico: hacia dentro, la visita permanente de compañías de proyección nacional, y hacia fuera, la efusión de las propias en el sudeste bonaerense y más allá, a medida que se consolidan las aptitudes y ambiciones de los artistas junto al crecimiento en número y calidad del movimiento escénico independiente en el país. El concepto de *temporada teatral* es más bien tardío y sólo se verifica a mediados de los años 1950, pero nunca dejó de existir, ni ha decrecido el flujo de elencos, a pesar de las sucesivas y a veces inesperadas crisis de veraneantes, que suelen ralearse en las épocas de dólar barato, a partir de fines de 1970. Por así decirlo, puede viajar menos gente y nunca habrá *menos teatro*.

Realizaremos en el siguiente texto una excursión al panorama de la escena en Mar del Plata hasta 1960, haciendo hincapié en sus primeras, la aprobación y continuidad de un público conquistado y la onda expansiva de sus viajes, las primicias de un reconocimiento que será el de la ciudad misma como fuente de producción cultural.

### **1. Cuestiones de método: creencias, rituales, instituciones.**

Según Fabiani la *poética* teatral se compone de una fase teórica (tratados, manifiestos, declaraciones) y una base social, o el cuerpo de *creencias* más los *rituales*; la *práctica poética* la dictan sus productores (autores, directores, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas y los mismos actores) mientras la *práctica crítica* se halla intrincada entre las creencias y las *instituciones*, y como tal son sus partícipes

público y críticos, es decir, los *receptores*<sup>1</sup>. *Poéticas* constituye lo que *dicen/proponen* los teatristas; *creencias* lo que *suponen/piensan* sobre lo que debiera ser el teatro en y la ciudad los marplatenses (incluye locales y migrantes, ciudadanos y gente de teatro/campo intelectual), y *rituales* la resultante dentro y fuera del escenario de *ambos* elementos. Lucien Goldmann asimila creencia a ideología, “organización específica de categorías mentales que secretamente inspiran el arte y el pensamiento de un grupo social, y que es producto de una consciencia colectiva”<sup>2</sup> y así lo lee Raymond Williams: “actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes y formulados, e incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes” (1982, p. 25). Emilio De Ípola lo reubica en el ámbito de la confrontación de clases: “la creencia es la *confianza acordada* a alguien o algo (objeto o enunciado) y *adhesión* a un enunciado o sistema de enunciados (o una ideología) que se tiene por verdadero y en virtud de que se lo tiene por tal” (1997, p. 10), pero creer es análogo a “ser miembro de”, inclusión a la molécula social afín, excluyente de la *otredad* invasiva, separable o simplemente diferente.

Por *ritual* entendemos tres significados: 1) la *puesta en escena social*, la vida como una serie de rutinas adscriptas a códigos de acciones suprapersonales que definen la sociabilidad en un determinado contexto;<sup>3</sup> 2) el *ceremonialismo* que propicia la producción teatral (puestas, escenarios, posibilidades de difusión o enseñanza del credo o poética grupal, más los estilos miméticos en boga, coreografía, reglamentos internos que guían la formación y moral del cenáculo), la posición que el acto de recepción teatral ocupa en las costumbres nocturnas del auditorio y 3) la *puesta en escena teatral-social*: el modo de representación topográfica del teatro y su legitimación urbana, plásmese en la escuela pública, el atrio de la iglesia, las salas comerciales privadas u oficiales, el centro de la ciudad o el suburbio, se agencie de auspicios u obre sin recursos —amén de los rituales del vecino y del turista no enlazados con el fenómeno artístico pero ante los cuales se introduce o irrumpe la práctica de los productores artísticos. A esto lo llama *cartografía teatral* Dubatti (2009, p. 62): mapas de sincronía, circulación, concentración, circuitos.

El tercer aspecto, las *instituciones*, resulta consecuencia de los dos anteriores y sucede, claro, simultáneamente. Engloba dos *actores sociales*, los conjuntos teatrales y los estamentos políticos, cómo éstos ejercen involucramiento o retracción sobre aquéllos, sus gradaciones de manutención, patrocinio o lisa y llana apatía, la alternancia previsible de estar *frente*, juntos o cada cual en su propio camino. Williams prefiere hablar de *formaciones* para contextualizar a los elencos de teatro: los movimientos, los círculos y las escuelas, distinguidas de las *instituciones* por el número reducido de sus miembros y la rapidez con que se constituyen y disuelven;

---

1 Fabiani (1998, pp. 84-86). Este autor proporciona el marco teórico en distintas publicaciones, en especial sus artículos de la revista teatral *La Escalera* (1994 y 1996), los *Breviarios de Investigación teatral* (1998) y el primer volumen de *Historia y Estética del teatro marplatense* (1999 y reed. 2007, pp. 19-22). Sintetizamos en este apartado la metodología ya publicada en *Cabrejas* (2015, pp. 16-27).

2 Citado por Eagleton (1997, p. 147).

3 “Entendemos por puesta en escena o representación la performance, es decir, las artes escénicas, los medios de comunicación, los rituales y las ceremonias, las culturales performances de todo tipo, lo que Duvignaud denomina(ba) dramatizaciones: ‘las fiestas, la sesión de un tribunal, una petición de mano, los entierros o las deliberaciones políticas que combinan y oponen roles sociales de los que no es sencillo escapar’” (Pavis, 2018, p. 294).

entre sus partícipes hay una “estructura de sentimiento”, que reenvía a un linaje común, social, familiar o intelectual, “dan el ‘tono’ de una nueva promoción intelectual o de un nuevo período histórico pero antes de que se cristalice en una ideología, doctrinas, etc.” (1982, p. 97). Mario Bunge (1999, p. 281) difiere los *sistemas sociales* (desde la familia hasta la nación) de las *actividades sociales* (“desde la agricultura hasta la comunicación”). Aquí indagamos la *evolución* de estas formaciones en relación a las instancias de sociabilidad que les han dado origen: los *cuadros filodramáticos*, de constitución fortuita, tripulado por directores sin título de tales, compuesto por socios del club sociodeportivo que los apadrina como parte de su agenda participativa y dedicados al *sainete* criollo en sus surtidas acepciones, y los *grupos independientes*, a cargo de un experto.<sup>4</sup>

## 2. El barrio y los cuadros filodramáticos

Mar del Plata siempre consistirá en dos ciudades: la *exterior* de los veranos de pasajeros con su teatro de importación y la *interior* o invernal, con su dinámica oriunda, su público particular y la lenta pero firme configuración de un campo intelectual, no necesariamente opuesta a la primera sino complementaria, y sus momentos de negociación, armonía y conflicto.<sup>5</sup>

Mientras tanto, las relaciones humanas en el territorio se administran a través de dos canales de sociabilidad: la *formal* (entidades masónicas, agrupaciones políticas, culturales, clubes y organizaciones obreras) y la *informal* (prácticas en tabernas, cafés, plazas, paseos, salones, playas y hoteles en, precisamente, villas balnearias), y donde los actores sociales sintonizan sus hábitos y valores según el grupo al que pertenecen (de *pertenencia*) y con relación a los grupos que toman como modelo (de *referencia*).<sup>6</sup>

La expansión radial de los barrios de clase media en la cuadrícula, cada vez más lejos del centro turístico hotelero y gastronómico, se van convirtiendo en regiones insulares autárquicas, que funcionan en torno al club social y deportivo, antecedente

---

4 Para Congar (1970, p. 195), “pocas palabras empleadas tan frecuentemente como “institución” tienen un significado tan impreciso”, pero arriesga una definición: “es una cierta estructura relativamente permanente, anterior a los individuos que hallan en ella el modelo de su comportamiento y la indicación de su función en el grupo”. Se ve discutible, pues siempre se toma un modelo institucional para estructurar el propio, y dentro de él se incluyen variables de acuerdo con sus integrantes, nunca sujetos pasivos meramente adaptables, incluso si no han participado de su fundación y la promulgación de reglamentos internos. North (1991, p. 97) diferencia las instituciones informales (sanciones, tabúes, costumbres, tradiciones y códigos de conducta) y formales (constituciones, leyes, derechos de propiedad: *ibid.*, p. 97). La libertad interior de sus miembros dependerá entonces de la formalidad y la extensión del ente fundado. Los grupos teatrales conformarían una suerte de renglón intermedio, semirregulado y aleatorio.

5 Campo intelectual que funciona “a la manera de un campo magnético, un sistema de líneas de fuerza: los agentes o sistemas de agentes (son) como fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (Bourdieu, 1967, p. 135), un espacio social autónomo en el que se dirimen las luchas por la legitimidad cultural, las relaciones de los agentes intelectuales dentro de ellas y con las instituciones mediadoras y las tensiones del proyecto creador de los agentes con la estructura del campo. Funcionarios, empresarios, clubes, escuelas, autores, directores, actores, la crítica y los demás artistas integran/desintegran los polos del campo y en su mutualismo y disputa, más las conexiones y duelos entre ellos y el campo intelectual de la metrópoli: los factores a estudiar en una historia del teatro.

6 Clasificaciones de sociólogos como Canal i Morell (1993, pp. 5-25) y Merton (1984, pp. 314-316).

germinal de las sociedades de fomento de los años 1950, creadas para no depender de las fluctuantes políticas municipales y peticionar ante ellas con cierta autoridad adquirida. La imperiosa autocondición del estadio futbolístico, como lo adquirieron en su tiempo los escudos de Buenos Aires, justifica la búsqueda de solvencia financiera a través de distintas tenidas benéficas. A título de ejemplo, el 28 de julio de 1926 ya tenemos la primera noticia pública de la fundación del *Sportivo El Moral*, germen del venidero *River Plate*, “siendo su principal finalidad el cultivo de los deportes en general” (*La Capital, LC: 28/7/1926*, p. 5). Según uno de sus antiguos partícipes, en 1930 se inscribe en el *fixture* del fútbol lugareño ya como River Plate, a semejanza del porteño y fruto de la fusión del Moral con “el grupo de empleados de casa *Muñoz*”,<sup>7</sup> la tienda de indumentaria que tenía una sucursal en Mar del Plata. Será el pionero en tener su cuadro de actores aficionados, el *Bambalinas*, desde 1935. El Club Aldosivi del Puerto se le anticipa unos años: pone *Pompas de jabón o El veraneo de Don Ponciano*, de Roberto Cayol y *Don Gregorio el capataz o Regalo de bodas*, de Agustín Fontanella (1929) y *Alma doliente*, de Berruti (1931), pero se disgrega. La índole cuasi hogareña que subyace en el entramado de estas formaciones hace comprensible incluso su ausencia en la prensa: no se lee nada sobre el club *San Lorenzo* en los diarios de 1921, no obstante fundarse ese año: sus propios catecúmenos no debieron tributarle mayor relevancia que la de una *barra de la esquina*, “cosas de muchachos de barrio, una conversación en la ochava”, recuerda el ex actor vocacional del Club Alvarado, Ismael Abiús.<sup>8</sup> Héctor Borrajo, dirigente histórico de *River*, comenta que las reuniones iniciales del *Moral* se concitaban “en el almacén de Tufí Abraham —tesorero en la CD— en Alberti y Neuquén”, y que al redesignarse como CARP (*Club Atlético River Plate*) se trasladó a un edificio de Colón 4550 “el de Don Capiale” y se tituló “deportivo, social y cultural”. La obtención de la finca sita en Bolívar 4655 le permitió “organizar bailes sociales muy grandes”, y así “pusimos una losa y agrandamos el salón”, pronto aplicado a las noches musicales y teatrales que reportarán los dividendos de manutención del equipo futbolístico. Cabe agregar que el fútbol en los años 1920 inspira *teams* sin pretensiones de carrera incluso entre dependientes de firmas comerciales, caso Casa Muñoz, y simples cenáculos de amigos: “Lix-Klett”, “La Aurora”, “Jorge Newbery”, “Relojería *La Perla*”, “Sarmiento”, “Romano”, “Defensores de Salta” y “Once Socialistas” (Fuselli, 2007, p. 31).

No se explica el origen de los filodramáticos más allá de una instantánea voluntad de contribución al esfuerzo comunitario. La solidaridad vecinal se pone en marcha ante la inminencia del estreno. El *Ateneo* del Mar del Plata cuenta “muebles y elementos que facilitaban los socios a través de sus comercios o de viviendas particulares, siendo armados por Jaime Knop” y la convergencia de “otras obras” en el Teatro *Colón* “para terminar el escenario (telón, camarines, baños)” en el salón del club (2006, p. 55). Abiús peticona a sus amistades rumbo a la indumentaria adecuada del *Ángel Rondinara*: “Pedíamos una ropa a uno, a otro. Rastra, botas, cuchillo, a quien los tuviera, que decía *traémelos mañana*, después de la función”. Boca inicia su cuadro *Auriazul* en 1940 mediante una *Sub-Comisión* de Teatro. No se explaya en mayores razones la *Memoria y Balance* del ejercicio 1943-1944 del *Mar del Plata*: “(La CD) auspicia la organización de un cuadro filodramático, entre asociados del

---

7 Entrevista a Héctor Borrajo, 25 de mayo de 2005.

8 Entrevista del 4 de febrero de 2008.

Club”, enumera, repasando hechos y proyectos Sirochinsky (2006, pp. 50-51) aunque es más explícito cuando se refiere a la historia: “después de muchos años un grupo de jóvenes que se habían iniciado en el Círculo Italiano en 1926, entre ellos Homero Cárpena y Raúl Sirochinsky (padre) y que en 1932 pasaron al Club Español con su Teatro *Colón*, en la década del cuarenta, conjuntamente con un grupo de también socios del CAMdP y bajo la dirección del sr. Ernesto Siris conforman EL ATENEO ARTÍSTICO TEATRAL DEL CLUB ATLÉTICO MAR DEL PLATA, que se mantendrían activos durante casi 20 años” (*sic* grafía, *ibid.*, p. 55). El cuadro socialista *Juan Conde* publica en *ET* una solicitada de vocacionales “para el conjunto infantil”, siendo el convocante un partido y no un ente barrial<sup>84</sup>, pero en 1937 sus participantes son “jóvenes obreros todos” (*ET*: 4/10/37, p. 7), y en 1939 su puesto lo absorbe *Amigos del Arte*, anarquista y vinculado a la Biblioteca Juventud Moderna (Chiquilito, 2007, p. 65). *Amigos del Arte* es el nombre de los aficionados del *San Lorenzo*, toda una declaración de –modestos– propósitos. “Hacíamos teatro por gusto no más, y así le gustaba a la gente”, se sincera Abiús, desde *Alvarado*. El Libro-Aniversario 75º del Club *Kimberley* cierra deshojando una nota nostálgica: “Lamentablemente, por propia evolución, fueron desapareciendo en el arte estos soñadores de antaño. Quedó únicamente el recuerdo, este puñado de fotografías, donde encontramos programas y el cuadro en ocasiones previas a sus actuaciones. Una noche cualquiera bajaron para siempre el telón.... recibiendo el aplauso fervoroso de un público agradecido” (1996, p. 25).

La educación de los directores se percibe asimétrica. Si encontramos a un *conaisseur* lector y crítico teatral en el periodista del diario *La Capital* Victorio Fagnani (*Kimberley*), a un entusiasta disciplinado (Juan Partel, *Boca*), a un amateur que colecciona libretos (Eufemio Aguirre, *Alvarado*), y un actor de radioteatro (Ernesto Siris, *Atlético Mar del Plata*). Poco o nada se sabe de simples vocales de la Comisión que se propusieron sin más antecedentes que su compromiso personal con el club (en *River* Patricio Abella, en *San Lorenzo* Alberto Krupatini). Abiús: “La comisión directiva se reunía y uno de los socios se proponía como director del conjunto. Era el que elegía la obra, mayormente, aunque leíamos entre todos, y repartía los papeles, sin más preparación que las ganas de hacer teatro”. El acceso a los textos no era difícil, ya que se conseguían en las librerías las revistas *La Escena* y *Bambalinas*, que en los años 40 ya no circulaban en los kioscos —la primera se publicó entre 1918 y 1933 y alcanzó los 797 números —cada uno editaba una obra completa—y la segunda (1918-1934) 762 (Mazziotti, 1990, p. 80).<sup>9</sup> El trabajo de este piloto de pruebas no difiere, en general, de sus émulos del sainete: meros guías de entradas y salidas, que concretizan una amplificación de las didascalias, la puesta *ideotextual* o *referencial* que “modela el objeto textual con referencia al mundo” asegurando la “función de comunicación” (Pavis, 1994, p. 74). Una *mise* tradicional u ortodoxa, de claro ilusionismo mimético y escenografía realista. Un universo cerrado, el *texto bibelot* (*Ibid.*, p. 82).

---

9 Otras revistas con libretos: *El teatro nacional* (170 números) y *Teatro popular* (133) (Mazziotti, op. cit., p. 81). Su tirada era semanal; *Bambalinas*, incluso, enviaba 50 ejemplares de cada edición a “bibliotecas de habla hispana” (*Ibid.*, p. 85), con lo que, suponemos, algunas obras podían hallarse en las bibliotecas de los clubes. Raúl Sirochinsky tenía toda la colección de *Argentores*, *Bambalinas* y *La Escena*, asiduamente solicitada incluso por actores porteños en gira toda vez que necesitaban copias de los libretos (entrevista a Pablo Sirochinsky, 30 de octubre de 2009).

### 3. 1940-1950: Del nativismo al teatro de arte

La ruta 2, que conecta Buenos Aires al recreo vacacional más importante de la Provincia, entra en vigencia transitable en 1938. Las clases media y obrera acceden al ritmo de las vacaciones pagas, y junto a ellas, se amplifica la oferta recreativa veraniega, lo que incluye el teatro de temporada. La *ciudad balnearia* se ha convertido en el *balneario de masas* (Pastoriza y Torre, 2019, pp. 303-352). La *Ley de Propiedad Horizontal* (30 de septiembre de 1948), impulsa el negocio inmobiliario, favorece la radicación de migrantes internos para la fiebre de edificaciones y rediseña el perfil de avenidas como Colón, en pocos años almenada de monoblocks, “el verticalismo americano ha vencido al horizontalismo europeo” (Barili, 1964, p. 373). Al *boom* lo coadyuvan el congelamiento y la rebaja de alquileres, traumático para propietarios de varios inmuebles y alentador para locatarios de bajos ingresos; la prórroga de contratos y la paralización de los juicios por desalojo, y el crédito bancario que, según las disposiciones del *II Plan Quinquenal* (1952-1957) otorga prioridad a la vivienda, con cláusulas de inembargabilidad y plazos especiales tanto a individuos como a industrias y asociaciones profesionales.<sup>10</sup> Se registra una nueva oleada inmigratoria, que diverge del trasplante de preguerra: en vez de hombres solos y padres que dejan a sus vástagos en el lugar de partida, básicamente Italia, ahora vienen menores de 50 años en grupos familiares sin sus padres y mediante previa carta de invitación. Llegan pescadores, albañiles y campesinos, que se convertirán en obreros especializados (13,6%), artesanos y comerciantes (20,1%), prueba de la complejización de las actividades económicas en el balneario, y el despegue de las industrias conservera y textil.<sup>11</sup>

El Censo Nacional de 1947 contabiliza 123 mil habitantes. La progresión de pasajeros sigue ascendente: de 504.517 (1945-1946) a 990.542 (1950-1951) y 1.303.052 (1959/1960. Cf. Pastoriza, 2002, p. 108). A la nacionalización de los ferrocarriles la secunda una intensificación de servicios y un abaratamiento de tarifas con el lógico aumento de la demanda, que el gobierno foguea a través del *Plan Mercante* de turismo social, los envíos de contingentes infantiles y colonias de vacaciones de la *Fundación Eva Perón* (que finaliza *Chapadmalal*, iniciado por el

---

10 Cf. Pastoriza (2002, p. 103). La Ley de Propiedad Horizontal estipula en su primer artículo que “los distintos pisos de un edificio o distintos departamentos de un mismo piso o departamentos de un edificio de una sola planta, que sean independientes y tengan salida a la vía pública directamente o por un pasaje común, podrán pertenecer a propietarios distintos”. El auge de la construcción en el balneario motoriza la mayor radicación de migrantes, se pagan mejores sueldos en relación a otros centros urbanos, incluso antes del peronismo, por las reformas edilicias del conservadorismo (Pastoriza, 2005, p. 103). Goldar informa que la ley “desalienta a los pequeños rentistas, que se ven obligados a enajenar las propiedades a muy bajo precio” (1992). Allí comienza un sueño marplatense: pasar de pasajeros a propietarios del departamento en el balneario (Pastoriza, 2011, p. 235).

11 Favero (2002, pp. 178-179). El período 1940-1950 es el del gran crecimiento, también, del Puerto. En 1941 empieza la campaña para erradicar el “rancherío” y las “pocilgas” en que suelen vivir los pescadores (cf. Portela y Favero, 2005, p. 9); en 1944, consta que “ya no es aquella villa donde por las tardes los parroquianos reuníanse en la esquina para charlar y distraerse (...) vemos levantarse día a día, edificios sólidamente contruidos, de arquitectónicas líneas, como una anticipada definición de lo que será nuestro puerto a no mucho andar” y en 1950 un nostálgico vecino se acongoja y alegra a la vez: “¡Cómo fuiste progresando! Si parece que fue ayer que te admiré en la pobreza de ese tiempo que se fue. Hoy no veo ranchitos ni casillas de madera que son casas de más pisos y comercios que afloran” (Diario *El Puerto*, Portela y Favero, *ibid.*, p. 16).

Ministerio de Obras Públicas) y las primicias de la hotelería sindical (Empleados de Comercio adquieren los tradicionales *Hurlingham* y *Riviera*: 1948), e institucional (Marina) (Cfr. Pastoriza, 2011, p. 225). Mientras dura la etapa peronista, prácticamente no se conoce el desempleo urbano abierto (Llach, 1978, pp. 24-37), el porcentaje social en salud, educación y vivienda abarca el 14,8 del presupuesto nacional, se completa la incorporación al nivel primario de toda la población en edad escolar, se crea el sistema previsional, se legislan las asignaciones familiares a través de la negociación colectiva y empiezan los gastos populares hacia los consumos recreativos y servicios no básicos, como el turismo (Cicalese, 2002, p. 114). La bulimia de bienes atestigua la dinámica social ascensional, la *democratización del bienestar*, expresión de Pastoriza (2002).

Los filodramáticos de Alvarado se rebautizan *Teatro Vocacional Juan Domingo Perón*, entre 1953 y 1955 crepita el *Teatro Experimental Juan Domingo Perón*, y un poco antes aparece el *Teatro Vocacional Angelina Pagano*, que tripula Héctor Llan de Rosos. La Pagano está retirada de los escenarios y tiene fluidas relaciones con el oficialismo. Fue en 1928 promotora del TEA (*Teatro Experimental de Arte*), en la que estrenaron, antes de consumarse el *Teatro del Pueblo*, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo y Guillermo Facio Habequer, aunque con magra repercusión (Seibel, 2006, p. 698). El *Vocacional Juan Domingo Perón* monta *Lo que le pasó a Reynoso* (Vacarezza) en 1949 y no vuelve a saberse de él. Sólo un trienio, trunco al tomar el poder la Libertadora, sucede el *Teatro Experimental Juan Domingo Perón*, de Julio César Arditti Rocha, entre la franca propaganda y el nativismo. El *Vocacional JDP* lo constituyen –véase el capítulo anterior– los mismos actores del *Ángel Rondinara* (Club Alvarado), hasta a su director, Silvestre Rondinara, y al escenógrafo Estanislao Kroplis. Su debut se demora hasta el 25 de agosto, en que dona lo recaudado a la *Fundación de Ayuda Eva Duarte*, en campaña por las víctimas del sismo de Ecuador, y no se produce en las locaciones alternativas pensadas sino, dada la importancia del destino y su patrocinio, en el teatro *Colón*. Volverá a mostrarse con *El mucamo de la niña* (Lamarque y Medero) en 1950.

En cuanto al *Experimental*, las únicas noticias que conservamos de su funcionamiento provienen del periódico y pese a su color político puede considerarse marginal o desplazado dentro del campo, tanto que estrena en salas de la zona portuaria, enclave tradicional del partido gobernante. Hace su entrada tardía en 1953 (21 y 22 de noviembre) con *Nuestro hombre*, en tres actos, diez cuadros y un epílogo: “muestra elocuentemente la lucha ciclópea del Líder de la nacionalidad y de su inmortal esposa, la señora Eva Perón”, en “una síntesis ferviente y un apretado análisis de alta literatura popular”<sup>16</sup>. Las escenas encarnan episodios de la épica justicialista, suerte de comentarios representados de actualidad o *docudrama*: “Masacres y huelgas anteriores”, “Traición”, “17 de Octubre”, “Trabajo y Previsión”, “Comedor infantil”, “Derechos de la ancianidad”, “Reunión de Ministros”, etc. No hay manera de saber si tal compartimentación en cuadros libres, cosidos por su sola sucesividad cronológica, reconoce una lejana inspiración brechtiana. Es aventurado suponerlo, si bien el Teatro *Fray Mocho* había traducido a Bertolt Brecht recientemente, en 1952 (Pellettieri, 2003, p. 98). Durante el año y medio siguiente el *TEJDP* regresará tres veces y su peculiaridad serán melodramas campesinos de sesgo social: *Allá en los viejos obrajes* en el Club *Boca Juniors* (8 de julio de 1954 y repuesta en *Talleres* el 9 de julio), *Un campo virgen* en el *Talleres* (8 de septiembre y 9 y 11 de

octubre de 1954) y *Quién es gaucho* en el *Aldosivi* (3 de septiembre de 1955). No obstante el sostén oficial, el grupo de Arditti nunca llega a aposentarse en el *centro*, sino más bien apela al círculo radial de los clubes deportivos, todos ellos en la periferia portuaria, donde tendría sus mayores acólitos. Desde el título, la estructura de superficie de *Allá...imita* a *Las aguas bajan turbias*, que Hugo del Carril había filmado un par de años antes, es decir, la explotación y maltrato de los *mensúes* y su actual status mediante los reconocidos derechos del peón. Puede reponerse sin error el sistema de personajes dicotómicos –que a escala redundan la dialéctica *pueblo/antipueblo*–, el Capataz Malo y el Hachero Bueno, los cuales a su vez representan el pasado y el futuro y, como regla obligatoria, el idiolecto gauchesco o, cuanto menos, popular.<sup>12</sup>

En más de un sentido el peronismo es un movimiento conservador: la tradición selectiva no excluye, sino integra la mística nacional de los fundadores del 80 a la relectura histórica de quienes quedaron al margen, simbolizado en una nueva versión, especialmente teatral, de la literatura gauchesca, que tampoco es original<sup>28</sup>. Pueden confraternizar, al menos al principio, escritores nacionalistas católicos de rancia estirpe como Manuel Gálvez junto a neorrevisionistas como Jauretche y Hernández Arregui, y hombres de izquierda revolucionaria como John William Cooke. La diferencia, de nuevo, consiste en la *difusión popular*, que a un tiempo forja una aleación entre mitos telúricos y mitos occidentales, lo provinciano y lo extranjero, una *modernización*, en suma, equivalente a su dinámica política, la cual no pretende convertir a la clase obrera en dominante sino, más bien, introducirla en la ciudadela burguesa, no tanto como derechohabientes del poder sino como, esencialmente, consumidores.

Si a mediados de los años 1940 configura una *tradición selectiva* en términos de Williams (1980, pp. 137-139), que identifica con significados y prácticas del pasado que le permiten robustecer su dialéctica política –pueblo/oligarquía, nacional/extranjero–, en el 1950 esta postura se flexibiliza. El *Primer Plan Quinquenal* sólo propone el acogimiento de la cultura en general, mientras el *Segundo* detalla cómo cada expresión se divulgará a la clase obrera, “cambiar la concepción materialista de la vida en una exaltación de los valores espirituales” y así “lograr la elevación cultural del pueblo”. En su quinto capítulo, establece las normas para el teatro privilegiando al autor argentino, pero se además se elegirán “obras del acervo artístico nacional y universal”, (Ronzitti, 1953, p. 29). Esta nueva tolerancia estética explica a Agustina Fonrouge Miranda de Pereda, el primer caso registrado de una docente teatral educada en conservatorio dentro del balneario. A los quince años ya era diplomada de profesora de declamación en el Conservatorio Williams “y recibe valiosas lecciones de los célebres actores Cunill Cabanellas y Mercedes Quintana en el Instituto de Estudios del Teatro (en el Nacional *Cervantes*)”. Casada con el intendente peronista Juan José Pereda, médico urólogo del Hospital Mar del Plata, funda el *Teatro de Arte* con intenciones de realizar un teatro prestigioso, de reper-

---

12 La poética del nativismo se remonta a Calandria, de Martiniano Leguizamón (1896), y su texto canónico será Jesús Nazareno (1902) de Enrique García Velloso (Mogliani, 1998, p. 227 y Pellettieri, 1989, pp. 65-80), pero el costumbrismo popular, la intriga sentimental con coincidencia abusiva y pareja imposible, la comicidad a nivel verbal y la estilización idealizada de la vida y personalidad del gaucho, en una serie de tópicos ya cristalizados, se vuelven poética oficial con el peronismo (Mogliani, 1999, pp. 259-260 y 2003, p. 82).

torio internacional e intérpretes profesionales. La actriz Victoria Ruiz menciona su praxis disciplinaria:

Nos propuso aprender danzas clásicas para dominar el cuerpo, expresión corporal para aprender a moverse en el escenario, impostación de la voz y leer obras de teatro para tener conocimientos y no representar sin saber los autores. Agustina debía escuchar nuestra voz hasta el último lugar y sin micrófono: se leía en voz alta la obra hasta encontrar la inflexión de la voz, y si se dañaba, nos imponía hacer ejercicios treinta o cuarenta veces en casa, nos enseñaba a respirar. Lo espontáneo estaba en el arte de aprender. Hacíamos miles de ensayos, y los pasos en escena también los dirigía ella. El artista debe tener, –decía– una *espontaneidad estudiada*.<sup>13</sup>

Asimismo empiezan a llegar con más asiduidad y número compañías en gira nacional que eligen a Mar del Plata como primera posta, y con el radioteatro, sucede el primer desplazamiento inverso: grupos actorales oriundos itinerantes en recorrida comarcal. Cuatro amateurs se convertirían en profesionales luego de culminado el ciclo de la filodramaturgia –Abiús, Elsa Alegre, Ester Borda y Oscar Fabiani– pero sólo el primero y el último seguirán en el radioteatro asalariado, mientras decenas de *actores nacionales* metropolitanos suelen surgir de los cuadros (y del circo), en la misma medida que de las mismas compañías y los conservatorios. Borda y Alegre, del *San José* actúan en dos obras, alternarán la radio con estudios superiores y serán fundadoras del drama independiente.

#### 4. 1950 y la fiesta radioteatral

Erminia Velich, Nelly Rizzo-Raúl Chanel, Nino Persello, Marita de la Cruz, son migrantes internos que escogen la ciudad y no solamente actúan en ella sino visitan el sudeste bonaerense. Todos cuantifican una experiencia vasta mejor que educación académica —la mayoría de los directores de radioteatro carecen de ella. En el magazine local *La Semana* Chanel repasa su trayectoria ante un periodista que firma *Esquilo*:

[Comencé] en el 42 en Bahía Blanca, en LU2, LU3 y LU7 hasta el 44, allí en capital federal, donde trabajé durante toda la temporada en el entonces Municipal de la ciudad de Buenos Aires, hoy General San Martín, con Santiago Gómez Cou, en *Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijóo, y

---

13 Artículo sobre Agustina Fonrouge, firmado por Ernestina Laval de Marchese en LC: 23/3/60, p. 7. Luego de una única función de Julieta y Romeo, del español José María Pemán en 1950, Fonrouge estrena obra de autor nacional, *Un niño juega con la muerte*, de Roberto Mariani (25 al 27 de setiembre) en el Colón. En ambos casos delega la puesta en escena (Pepita Bó Bosc, y Julio Nogueira, para el primer texto; Mario Mario para el segundo), reservándose la preparación actoral. La Comisión Directiva del TDA indica una estrategia política: convocar apellidos de las fuerzas vivas (Juan Fava, Julio César Gascón, celebridades fundadoras, aportantes de legitimación social) y las máximas autoridades de las Fuerzas Armadas (el coronel Ginés Padín, el capitán Agustín Diehl), y suministrarle un carácter para-oficial como teatro culto de la elite comercial-ilustrada, la cual no se abstiene de posar entre los representantes del nuevo poder.

esa misma con Guillermo Battaglia en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Tuve el honor de integrar el equipo técnico de *Pampa bárbara*, cuyo equipo creo fue, el mejor que se logró formar en el país para realizar una película. Volví a Bahía Blanca en 1946; allí con mi buen amigo Javier Rizzo, actor de viejo cuño y uno de los puntales de la pasada mejor época de oro del teatro nacional, estuve hasta el año 1949, que vine a Mar del Plata para interrumpir el trabajo en 1951 por compromisos en LT1 y LT3 de Rosario.

No se priva de exhibir sus credenciales ideológicas: “Quiero hacer teatro en Mar del Plata, pero teatro a la altura de las grandes capitales del mundo. En el Segundo Plan Quinquenal, que el país se apresta a realizar, los artistas tenemos mucho que hacer, así lo indican los objetivos del mismo. Y los artistas habremos de poner nuestro grano de arena para el acrecentamiento de la cultura de nuestro pueblo”. La misma revista –un mes antes, lo que señala la gravitación del género– interroga a Velich y ésta hace su propio balance biográfico:

[Hago teatro] desde la cuna, ya que ésta lo fueron los camarines de los teatros en que actuaron mis padres, actores que integraron, entre otros, compañías como la de José Gómez, Carlos Morgenti, Sassone-Puérsoles, junto a figuras como José Olarra, Pablo Acchiardi, Miguel Faust Rocha, Nicolás Fregues, en la que intervine en un papelito de niña. Con la última compañía se inicia como profesional actuando en papeles de damita” (*sic* cambio de persona). Actué junto a Dardés, María Luisa Notar, Cicarelli, Segundo Pomar, Ana Lasalle y otros. En 1935 inauguré el Parque España de Mar del Plata integrando el elenco de Ivo Pelay. En 1937 fui atracción de varieté en Montevideo, en la sección revistas que incluía al famoso circo Hagenbeck. Fui cantante en el Odeón, junto a mi padre, también músico. En cine hice *La mujer del zapatero*, junto a Tino Tori.<sup>14</sup>

Su comentario pone de relieve un campo mediático popular que cruza radiofonía y gráfica: “He visto que por fin el periodismo comienza a ocuparse un poco de nosotros”. La editorialista de arte *Salehr* (Sara Lehrmann) le dedica una despedida en 1953 y no vuelve a saberse de ella hasta 1956 en que *La Mañana* le dispensa un obituario, habiendo fallecido en la capital: “figura de vastas proyecciones que llenara un extenso capítulo en el radioteatro marplatense”. Su desaparición equivale a un adiós simbólico para el subsistema en la ciudad.<sup>15</sup>

Menos noticias pueden rastrearse sobre los otros. Nino Persello, actor italiano, ha tenido algunas participaciones en el cine sonoro argentino antes de afincarse en el balneario, pero al revés de Velich, su carrera se prolonga luego de retornar a Buenos Aires. Persello, abocado “a la tarea de buscar elementos para la formación de una compañía de radioteatro integrada en su totalidad por gente de Mar del Plata”, sólo insume un mes en la “selección de valores” y el 15 de abril debuta en LU6, Emisora

---

14 Chanel en *La Semana*: 10 de agosto de 1953, p. 13. Elogio del Plan Quinquenal: *ibid.*, p. 26. Velich: *La Semana*, 9 de julio de 1953, p. 12. La publicación se dedicaba muy especialmente a los radioteatros, prueba de su atractivo popular en estos años.

15 Artículo de LC: 25/11, p. 4. Obituario en el matutino *La Mañana*: 6/1/56, p. 2.

*Atlántica*. De menor incidencia y antecedentes, la actriz Yaya Suárez Corvo posa en la nómina de *Corazón*, sensiblera versión del clásico de Edmondo de Amicis (Borcosque, 1947) y en 1950 ya se ha radicado entre nosotros. Osvaldo Carmona es el único nativo. De apellido Vázquez, dice Abiús, “usó como nombre artístico el de su madre, era hijo de un hotelero, fue municipal y se dedicó a los negocios inmobiliarios cuando el radioteatro dejó de escucharse”.<sup>16</sup> El matrimonio Rizzo-Chanel y Carmona se repartirán los mayores sucesos de auditorio en apenas un bienio de fama, 1951 a 1953, siendo 1952 el año áureo.

Marita de la Cruz, nativa de General Madariaga, accede a un lugar destacable a fines de los 50 en LU9, cuando acapara la atención del radioescucha junto a Jiménez. Con ella trabaja su novio Juan Carlos Mariani, en el horario semanal de las 2 de la tarde, y los fines de semana ofrece la *Pandilla de Marita*, “grupo grande de pequeños talentos”, según los dichos de un integrante, Mario Altamirano: actuaciones individuales, en música y canto, de jóvenes ejecutantes en el marco de una revista de audiciones. Los títulos de sus radionovelas: *La maestra del chañar* y *Cinco números tiene el destino*. Llega a estrenar los primeros libretos de Alberto Migré y hace alguna incursión en Buenos Aires como actriz de teatro, por Fernando Siro, que suele convocar a figuras del interior en esta época. “Sus condiciones no las tenía nadie, había mucha distancia entre ella y los otros. Marita y Jiménez penetraban más en la gente en los primeros sesenta, pero la primera era muy superior en calidad artística, mientras el segundo buscaba más que nada el efecto y no tanto la actuación.”, dice Altamirano. Su ocaso se debe a razones tan románticas como el catálogo de obras y el medio. “Mariani se habría enamorado de otra mujer y no lo pudo superar. Abandonó todo, volvió a Madariaga y se quedó a vivir allá”.<sup>17</sup>

Bosetti (1994) alega que existen cuatro parámetros programáticos en la radio hasta fines de 1950, y tipifican a la radio marplatense también: los espacios humorísticos, las audiciones musicales, las transmisiones deportivas y los servicios informativos. Los ciclos de humor, conocidos por las cadenas nacionales, y sus estilos, se albergan en la ciudad durante las temporadas ocupando diversas salas y a su vez están los shows radiales basados en *sketchs*, como *La craneoteca de los genios*, que llega al club *Racing*; los de *personajes* –Fernando Ochoa (“Don *Biligerno*”) hace sus unipersonales como parte de la “embajada artística” de *El Mundo* en los cines Ocean Rex y Belgrano y en la *Fiesta de la Argentinidad* del *Nación* (LC lo llama “recitador y charlista”); los *personales*, basados en el diálogo con un animador que le da “pies” al humorista, o los diálogos de cómicos como Bono/Striano (al menos dos

---

16 Persello en busca de actores: LC, 20/3/51, p. 8. Debut en LU9: LC: 26/3/51, p. 8. Cuando se publica el primer artículo queda claro que ya había hecho el casting, salvo pensar en un entrenamiento de apenas seis días para el debut. El texto de LC es claramente una gacetilla transportada al cuerpo del diario sin corroborar, ya que la publicada en LM es idéntica (16/3/51, p. 4). Ésta incluye como información que Persello acaba de filmar *Rebelión en los llanos* (presentada recién en 1953, de Belisario García Villar), insurrección ficcional del pueblo de La Rioja contra un terrateniente, de neto corte oficialista. Pese a la copiosa cantidad de radioteatros que el actor monta en Mar del Plata en el crucial 1952, un año después ya ha regresado a Buenos Aires. Allí, logra sobrevivir a la Libertadora y milita en algunos largometrajes: *La calle del pecado* (director Ernesto Arancibia, 1954), *El festín de Satanás* (Ralph Pappier, 1955, demorado hasta 1958 por el golpe de estado), *Continente blanco* (Bernard Roland, 1957: primer film rodado completamente en la Antártida) y la coproducción italo-argentina *Questo amore ai confini del mondo* (Casi al fin del mundo, 1961), de G. M. Scotese. Abiús sobre Carmona: entrevista del 4 de febrero de 2008.

17 Altamirano: entrevista del 18 de febrero de 2011.

ocasiones en el Cine *Belgrano*)<sup>18</sup> y Juan Bono en teatro junto a compañía propia, *Colón*: mayo de 1948), y los *situacionales*, cuando los caracteres circulan dentro de un determinado espacio: *Gran Pensión El Campeonato*, agosto de 1945, cine *Ideal* del Puerto.<sup>19</sup>

Elisa Marval, actriz de *El León de Francia* (autor Santiago Benvenuto –seudónimo de *Adalberto Campos*, director Carmona) sintetiza su calendario regularizado y sus tópicos argumentales: “Hacíamos la novela por radio y a mitad de mes íbamos al teatro y la gente iba a ver cómo terminaba: aventura, drama o romance, iba a ver con quién se quedaba la heroína y quién moría”. Y los medios, y efectos, de la recepción multitudinaria: “Acá el comercio abría a las 15, el *León* se hacía a las 14:05, las empleadas de las tiendas llegaban tarde, porque no tomaban el tranvía sino que iban escuchando las novelas que salían de las casas; era tanto lío que las cámaras de comercio pidieron que cambiáramos el horario”.<sup>20</sup> Las horas de emisión, correspondientes a la *matinée* de los cines, anticipan la rutina de la telenovela, aunque las había matutinas. Velich suele oírse los días hábiles desde las 10:30, con *La sombra vengadora* (de Arsenio Mármol, LU6). En general, las dos emisoras locales compiten durante *toda* la tarde. Persello y Velich pertenecen a Atlántica, y Carmona y Chanel a Mar del Plata, si nombramos a los más activos. Suárez Corvo actúa en la última, pero ya no figura en 1951 –*La extraña hija de Scarlet Brooks*, de Josephine Bernard (desde el 3 de abril de 1950); *La virgen de piedra* (propia, el 25 de julio); *El chaleco encantado*, de Luisa Benedetti, que culmina en el *Odeón* en el vermut de las 16:30, el 21 de enero de 1951. También en LU9 trabaja Cosme Amenta, mínimamente: pone dos textos de Héctor Bates: “...*Y era un vagabundo*” (28 de enero de 1954) y *María de los Dolores* en el cine San Martín (25 de abril de 1955). Carmona concluye su viaje por las fábulas exóticas pasando a LU6 en 1955: *Abdel Kebir, la pantera de Argel* (2 de julio), a las 14 de lunes a viernes. Jiménez presenta *Honrarás a tu madre* (Nicolás Olivari y Roberto Valenti) en el San Martín el 23 de octubre de 1955 y retorna en 1956: *Guarumba el indio*, de Mario Romano (14.05 hs.) hasta exponer el desenlace en el *Colón* (4 de agosto de 1957).

---

18 La craneoteca: LC: 1/10/53, p. 8; Don Biligerno en cines marplatenses: LC: 2/7/42, p. 4; charlista: LC, 1/8/42, p. 5; Bono y Striano en el Belgrano: ET, 9/5/38, 7 y LC, 18/9/49, 5.

19 Gran Pensión la encabezan Félix Mutarelli y Antonia Volpe. Antes, parte del elenco aparece en el club Unión para representar una pieza basada en la serie: Luna de miel del campeón (ET: 11/12/42, 4). Juan Bono trae al balneario la comedia de Novión, En un burro tres baturros: los astros del aire, pues, aprovechaban su fama para crear compañía. La red radio-cine-teatro robustece la legitimación popular de los artistas, como luego lo hará el tríptico televisión-cine-teatro. La radio, empero, aguijoneaba el enigma imaginativo –conocer el semblante de la voz-personaje– y fue una de las razones centrales de su éxito de representación en vivo. Abiús (entrevista del 20 de julio de 2009) prueba su participación en los intercambios: cuando vino Fernando Ochoa al Ópera me dijeron que andaba buscando un partener para el sketch de Don Biligerno en la pulpería y ahí decía yo dos o tres palabras que él respondía. También con Rolando Chávez en LU6 cuando estaba en el edificio del Banco Provincia”. En los últimos años se reeditó contemplar el desenlace de una tira televisiva, pero proyectada en pantalla grande, en un teatro y con la presencia de los actores saludando desde el escenario, casos Resistiré (2004) y Montecristo (2007), producciones de Telefé.

20 Elisa Marval en el Panel de Radioteatro realizado por el GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Mar del Plata), junto a Inés Mariscal, Ismael Abius, Domingo Agüero y Horacio Montanelli. *IX Jornadas de Teatro Marplatense*. 7 de octubre de 2006.

En total la obra radioteatral tendría unos treinta o treinta y cinco capítulos, dependiendo del éxito; a veces se prolongaba, caso *El caserón de los Barrientos*, de Juan Carlos Chiappe, o *Juan Barrientos*. El mismo autor de la obra de radio te mandaba el libreto, que también se compraba a 30 centavos en las librerías, y nos llegaban a su vez los libretos diarios, o sea que escribía dos obras distintas. A veces el capítulo final se transmitía en simultáneo desde el teatro, como *Hormiga Negra*, cuenta Abiús. Este actor, siempre oponente en la estructura profunda, padecía las consecuencias de la identificación ingenua: “En *El forastero que llegó una tarde* le pegaba a mi madre –la actriz Carmen Delgado– y justo sucedió que se murió la mía. Me gritaban *hijo de puta* y yo sufría... Tenía que hacerlo, reírme como el *malo* que me tocaba hacer y soportar las puteadas”. Otra: “En el circo Real, de Colón y San Juan, hacía *Juan Barrientos, carrero del 900*, donde hacía de Galíndez, “al que nadie mojó la oreja”. Y resulta que estaba entre el público Andrés Selva y su mujer. Aplauden y lo hacen subir al reconocerlo. *A ver, mojále la oreja, Selva*. El boxeador lo hace, claro, y yo saco el cuchillo. *Vos serás Selva pero yo soy Galíndez*, etcétera. Me silbaron y por poco me matan...”<sup>21</sup>

El subsistema, pues, se apropia de dos enunciaciones históricas. A la remanencia del criollismo que delata *Chispazos*, y la herencia del folletín del gaucho *outlaw*, o sea el bandolerismo social, se yuxtapone el coetáneo abordaje del nativismo que hemos analizado como particular del teatro vocacional; su misma dialéctica de personajes y situaciones se aplican a la rémora del sainete en su fase intuitiva, otra de las intrigas favoritas. Un pasaje por los *programas* de las puestas escénicas verifica la tendencia. Una de Necochea (*Juan Barrientos*), ilustrada con las fotos de los actores vistiendo la indumentaria de sendas criaturas, adiciona unas rimas autodescriptivas:

Página 1: *La simpática dama joven Ruth Miralva en el personaje de Marta*: “Marta es mi nombre/ Nací con el alma de serenata/ fui amor y drama/ novia según la suerte/ y llevo en el pecho una espina clavada/ con el dolor de una puñalada/ que corta y corta al dar la muerte.

Página 2: *Carlos Galván*, “Juan Barrientos, carrero del 900/ que nunca agachó la frente/ que aunque de pena muero,/ seguiré al cadenero/ rienda en mano hasta la muerte”.

Página 3: *Raúl Subilet*, el sargento *Garabito*. “Soy sargento de facción de 1910/ a nadie preso llevo/ y nunca metí la pata/ porque tengo el corazón/ más grande que una alpargata”.

Página 4: *El recio primer actor en el traidor más traidor del Radio Argentino* (sic): *Galíndez, Ismael Abiús*: “Yo soy Galíndez, al que nadie mojó la oreja/pa los mansos soy oveja/ y pa los bravos soy león/ pal amor soy bandoneón/ que conquista con sus quejas/ yo soy el guapo Galíndez/ y ninguno todavía me mojó la oreja”.

---

21 Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe cuentan que “en las zonas rurales, cuando terminaba la transmisión (de Nazareno Cruz y el lobo, de J. C. Chiappe) los oyentes se quedaban encerrados en sus casas, sugestionados por el realismo de lo que acababan de escuchar” (2011, p. 101). Estrenada en 1951, se representa y difunde durante 23 años en toda América, hasta en California (USA); en San Juan de Puerto Rico se decreta un cambio de horario laboral para que los radioescuchas puedan seguir la historia (Ibid., p. 101).

Amén de la familiaridad implícita, suerte de *anagnórisis* previa, establecida entre oyente y fisonomía de ficción, se observa el sistema de personajes fijo: la Heroína-dama joven, el Héroe-galán, el Característico-cómico y el Traidor-antagonista. Presumiblemente, el tercero, un policía que “a nadie preso lleva”, es oponente y ayudante del sujeto-Héroe, según la secuencia. La actuación, semántica: el actor representa, construye y significa al personaje en una relación mimética, se identifica aquél con éste y ambos forman una *unidad* casi indiscernible para el espectador. También la dicción se lee *verosimilizada*, imitativa del contexto (Pavis, 1994, p. 149 y pp. 151-152), que recrea un Buenos Aires aún aldeano y por extensión los pueblos del interior en trance a la urbanización; ideolecto que dada su historicidad tiene mucho de *crono-lecto*, pero dependiendo del *status* del personaje: castellano neutro en la dama y el héroe con verbalizaciones gauchescas si el *plot* es nativista, popular en modismos en el comparsa y declaradamente *reo* en el Traidor.

Puente entre el pasado inmigratorio-barrial y el nuevo estímulo externo del drama de posguerra, promete continuidad a la tradición de las compañías, locales y visitantes, que montaban espectáculos lírico-folclóricos para las colectividades, y a la vez exhibe pulsaciones de importación absolutamente originales, más tratándose de un *team* de aficionados. Se automatizan los procedimientos del sainete: el desarrollo sentimental –el destinador vuelve a ser el sentimiento amoroso–; los arquetipos paródicos del inmigrante se suavizan y tienden a ser abolidos, integrado a la nueva tierra ese mundo de *padres* europeos; aumentan los obstáculos que debe sortear el héroe y lo alejan o acercan de la heroína, y se subordina la concepción dramática a las generales de la ley del melodrama: “teatro no del pueblo sino para el pueblo, medio de instrucción” y triunfo “de la sensibilidad, la justa recompensa a la virtud y el castigo del crimen” en palabras de Charles Nadier (1847).<sup>22</sup> Desde lo discursivo, el radioteatro “(procreaba) nuevas relaciones entre géneros altos y bajos; se interpenetraban procedimientos propios de un soporte a otro, se traspusieron matrices populares de un medio o lengua a otro como el melodrama, el folletín, la oralidad, el criollismo, la comicidad; fórmulas rítmicas mnemotécnicas, títulos rimados, nombres llamativos, aliteraciones, repeticiones, juegos de palabras y redundancias temáticas, proverbios y refranes. El oficio se basaba en la buena dicción, en la capacidad de gritar, la improvisación y la función fática” (Gotlip, 2001, p. 17).

Uno de los libretos, *El Chacho Varela, gaucho desde la vincha a la espuela* (J. C. Chiappe) es ejemplar. Cuarenta y siete largos episodios; infinitas *anagnórisis* parentales –padres muertos y sustitutos, hijos raptados de bebés, un presunto incesto no querido entre los enamorados debido a paternidades confusas–; un *malvado* extremadamente perverso, poderoso omnímodo de la comarca y usurpador; nuevos *tour de force* del argumento que estiran el encuentro final de la pareja y parecen distanciarlos cada vez más y hasta el uso del disfraz, la reaparición de la madre asesinada y el suspenso que demora la resolución de una intriga a la emisión del día siguiente. Nombre parlante en el protagonista, mixtura de *Chacho* Peñaloza y Felipe *Varela*, el cual unifica revisionismo *gauchista* y *federalista* a un tiempo. El sistema de personajes convalida una regla obligatoria: la madre sufriente y sacrificada. Y las preesas de su populismo: *llegar al corazón*, el Malo altanero y violento, el ayudante que oscila entre la complicidad y la hilaridad. Se entrevé la *hibridación* de los

---

22 Citado por Übersfeld (2002, p. 71).

géneros chicos, lo gauchesco junto a los tópicos del tango, malevaje y pulpería, un “guapo-peluquero” que bien podría ser recluta del sainete. El último grado infantil del teatro local a un paso de la vida adulta.

A semejanza del sainete *pura fiesta* y la comedia blanca predilectas de los filodramáticos, trasunta los valores de la mesocracia, sus creencias en un universo conflictivo que termina armonizando en el desenlace donde las fricciones de clase son atemperadas y fructifican el justo castigo del mal distorsionante, la premiación de la virtud y el augurio de la felicidad colectiva. “El suspenso, la incógnita, la solidaridad local, el morir de amor, la amistad sin traiciones” (Vega y Chiappe, 2011, p. 19) Una nueva alternativa social a estas constantes se vislumbra: luego de asimilar al *gringo*, ahora se produce la absorción del *migrante*, en el empaque del gaucho –antes *alzado*, fugitivo de la ley y al fin modelo del rebelde romántico-folclórico– y el indio, el *cabecita* o, en el calificativo epocal, el *descamisado*.

Notoria la restricción de espacios luego de incendiarse el teatro *Odeón* (1955): se recicla el cine *San Martín*, la carpa del circo *Shangai* presta su pista como una reverberación de la Historia a los orígenes *moreiristas* del teatro criollo, y el *Colón* sigue dando abrigo. A medida que se ensancha el mercado los actores se independizan y forman nuevas compañías (Jiménez, del grupo Chanel; Jorge Pirosanto, Marita de la Cruz) y cierran la serie en las tablas. La crisis amaga en 1955, aunque el candado antiperonista no se ve decisivo en la materia: Chanel, prosélito declarado del *Tirano Prófugo*, no tiene trabas en sus presentaciones. Altamirano atribuye el comienzo del fin a un giro de *marketing* en LU9, a través de la asunción como director del uruguayo Evaristo Marín, que “impulsó una radio con aspectos de mercado, que chocó con la vieja noción de la radio comunitaria”, un símbolo del cambio de época y la despedida más clara a la aldea de vecinos. El brusco deceso de Jiménez, en 1965, que relata Abiús, “Viajaba con Mónica Landó (esposa y primera actriz) cuando se accidentó. Iba en su *Rambler Cross Country* a Lobería, donde lo esperaba la compañía, y a la altura de Necochea chocó contra un camión”,<sup>23</sup> emblematiza la lápida de un final anunciado, y también la circulación del radioteatro fuera de su sitio de emisión y de la ciudad misma que lo hace masivo. Abiús enfatiza:

En cualquier lado se hacía teatro. Una vez improvisamos el tablado en una cancha de bochas. Otra, en el andén de la estación Chapadmalal, con Jiménez: poníamos dos soles de noche a kerosén porque no había luz eléctrica. Después la gente nos agasajaba, nos esperaba con lechón, nos regalaba un jamón entero, chorizos, torta. Así fue en Los Pinos, cerca de Balcarce, por ejemplo. Y siempre a sala llena.

La rivalidad entre novelas y radios se resolvía sin traumas al haber profusos oyentes: “Chanel en el *Odeón* hacía *El capitán Furia* y nosotros (Carmona) en el *Colón* poníamos *El León de Francia* y los dos llenábamos la sala”. Más aún, los elencos porteños no obtenían tanto éxito en comparación: “En Necochea, en el *París*, llenamos. Dos o tres días después, cerca del 60, debutaban (José) Cibrián-(Ana María) Campoy y tuvieron media sala, pero íbamos nosotros y con la obrita explotó el cine. Lógico, la gente escuchaba Radio Necochea”.

---

<sup>23</sup> Altamirano: entrevista del 18 de febrero de 2011. Abiús: Entrevista del 4 de febrero de 2008. La noticia sobre el accidente fatal de Jiménez: ET, 19/7/65, p. 2 y LC, 18/7/65, p. 1.

## Conclusiones para un próximo acto

Los límites de este capítulo nos obligan a sintetizar una parte de la extensa historia, y adelantarnos en la diacronía a las décadas de productividad, intercambio y recepción más fecundas; empero, el medio siglo que narramos es el almáxico de una cosecha admirable por venir.<sup>24</sup>

El programa de mano de *Un niño juega con la muerte* (de Mariani y Fonrouge, estrenada en septiembre de 1950) retiene una prospectiva: por un lado “contribuir a la cultura integral del vecindario, promover su acervo intelectual y favorecer la vocación de los diletantes”; por el otro, “acrecentar el interés del público hacia las más elevadas y variadas manifestaciones de este arte”, desde clásicos a “comedias, dramas y teatro para niños, zarzuelas y operetas”. Las *creencias* constitutivas de los creadores/productores parten de educar al vecino, convertirlo en espectador, naturalizar la frecuentación de la asistencia al teatro y, finalmente, amplificar el menú disponible, una vez que se logró lo anterior. A esto se agregarán las obsesiones del movimiento independiente de los años 1960 y 1970: obtener la sala propia, educar al actor en cursada académica a través de las escuelas de arte escénico, y, sobre todo, vivir del teatro como profesionales una vez que se consolidó lo anterior. El surgimiento de la universidad provincial (1961) es el estímulo externo para un nuevo auditorio joven, pequeño burgués, culto y politizado, y alimentará las butacas de los teatros alternativos.

Los *rituales* se advierten en la puesta. Se considera *remanente* o *residual* cuando fue “realizada en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesible y significativa (Williams, 1982, p. 190) –aunque la creación es actual sus convenciones son resultado de otros momentos históricos (el sainete en los años filodramáticos); *dominante*, designa y legitima como literario o teatral determinado tipo de textos, el denominado “teatro de calidad” así caratulado por instituciones mediadoras como los premios, la crítica, etc: sería el caso del *Teatro de Arte* de Agustina Fonrouge; *emergente*, la *mise* nueva, que marca un cambio dentro del sistema teatral “intentan avanzar (y a veces lo logran) más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socio-formales” (Williams, op. cit., p. 190): el

---

24 Remitimos a nuestro libro *Los años 60, un modelo para amar: teatro y sociedad marplatenses* (2017), retrato pormenorizado del teatro independiente que analiza la formación y estrenos de los principales elencos y directores. Vale mencionar al escribano-dramaturgo Héctor Llan de Rosos. De carnet peronista, no posa en las páginas del periódico ni en la gala social marplatense en estos años proscriptivos, y sin embargo una liquidación de Argentores, fechada el 18 de noviembre de 1966 le factura 95.686\$ en concepto de franquicias de autor por los últimos siete ejercicios anuales. Grande debió de ser la fama de Llan fuera del ejido. Doña Cuerito y Su primera mentira (1958) se dan en Mar del Plata, pero Qué leona es esta mujer en Entre Ríos y Mintiendo se vive... sigamos mintiendo conoce cuatro meses de cartel en CABA (febrero/mayo), varios días en La Plata y una gira a través de Ensenada, Zárate, Avellaneda, El Palomar, Adrogué, Pilar, Paraná, Quilmes, Lomas de Zamora, Miramar, Los Pinos y Lobería. Sus obras nativistas y del sainete orillero siguen prendiendo en los pueblos pampeanos y más allá en 1962: Ramón Antonio Santillán (Oriente, Copetonas, Quequén, Comodoro Rivadavia, Guisasola, San Agustín, Ochandío, San Manuel), El carrero del mercado (Tres Arroyos, Orense, González Chaves, Cascallares) y Aniceto Antuco, un gaucho que quiso ser pituco en 1963 pasa por el mismo circuito y en 1966 se lanza Mintiendo a Rosario, San Nicolás, Arequito, Santa Fe, Cañada de Gómez y Firmat. Sigue en el balneario prestándola a LU9 y llega hasta Montevideo al menos en una ocasión (febrero de 1965).

realismo reflexivo y el absurdo y el teatro político en 1960 y 1970. Mar del Plata observa un campo teatral *desplazado*, con un retraso relativo si se lo coteja a la impronta porteña, pues todavía hay sainete bien entrado 1940, la radio colabora en inmovilizar los valores del viejo melodrama, y recién agiorna su corpus gracias a los grupos independientes de 1960 en adelante: dramaturgia de la segunda posguerra, problemáticas sociales contemporáneas, intérpretes instruidos por descendientes de Stanislavski, adaptación de la estética brechtiana.<sup>25</sup>

Las *instituciones* teatrales evolucionan junto a la ciudad, del club socio deportivo y su cuadro de la vecindad para el *dancing* auto celebratorio de los sábados en el SUM de la entidad, al radioteatro —no casualmente llamado también *radionovela*— que pasa del espacio físico al virtual del *éter* y convoca al oyente urbano en general, y, cuando el pueblo se vuelve ciudad y se populariza y nacionaliza como meta turística, se lanza a la búsqueda de la autarquía, la sala propia y las temáticas urgentes. Entonces se pronuncia una parábola centrífuga proverbial para la redefinición de su territorio: los actores que viajaban a los pueblos de la periferia ahora tienen sucesores que salen fuera del país y representan (*re-presentan*) a nuestro teatro en festivales del mundo.<sup>26</sup> Se verifica, además, la primera participación promotora del Estado municipal, quien se decide a fundar una Escuela de Arte Dramático, aún de fugaz existencia (1965-1966), y cuyo fruto tardío pero ya definitivo se concretará en 1979 y dará vida a las futuras generaciones de intérpretes.

Allí sí comienza otra historia.

---

25 Nos referimos a Gregorio Nachman, director de OCA (Organización Cultural Atlántica, 1960-1965), seleccionado para dirigir la primera Escuela Municipal de Arte Escénico (1965) y luego creador del TCM (Teatro de la Comedia Marplatense); Roberto Galvé (TAM, Teatro de Actores Marplatenses, 1959-1966) y Rubén Benítez (Arte y Estudio, 1958-1969). Desde 1956 hasta mediados de 1990 estrena todos los años *La Leyenda*, de Horacio Montanelli. Cabrejas, 2017, pp. 60-90.

26 *La Leyenda* de Montanelli, único director con sede propia en el salón del Club Quilmes, es seleccionada entre diez elencos de todo el país para representar a Mar del Plata en el Festival Internacional de Manizales (Colombia) en 1974. Nachman y su compañía son premiados en el II Festival Internacional de Caracas, la Muestra de Chacabuco y el Encuentro Nacional de Teatro en Córdoba (todo en 1974). El conductor de las Comedias tiene un breve contrato con el Teatro Municipal General San Martín (TMGSM) de Buenos Aires.

## Bibliografía

- AA. VV. (1996). *Libro Diamante Club Atlético Kimberley. 75 Aniversario*. El Albatros.
- BARILI, R. (1964). *Mar del Plata, ciudad de América para la humanidad*. Municipalidad de General Pueyrredón.
- BOSETTI, O. (1994). *Radiofonías. Palabras y sonidos de largo alcance*. Colihue.
- BOURDIEU, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En AA. VV. *Problemas del estructuralismo*. (pp. 135-182). Siglo XXI.
- BUNGE, M. (1999). *Las ciencias sociales en discusión: una perspectiva filosófica*. Sudamericana.
- CABREJAS, G. (2015). *Un escenario en la playa. Itinerarios del teatro marplatense (1940-1950)*. EUDEM.
- Cabrejas, G. (2017). *Los años 60, un modelo para amar. Teatro y sociedad marplatenses*. EUDEM
- CANAL I MORELL, J. (1993), El concepto de sociabilidad en la historiografía contemporánea (Francia, Italia y España), *Siglo XIX*, 13, 5-25.
- CICALESE, G. (2002). La crisis del turismo masivo en Mar del Plata, 1976-1987". En Bartolucci, Mónica (ed.): *Mar del Plata, imágenes urbanas, vida cotidiana y sociedad*. Universidad Nacional de Mar del Plata/Facultad de Humanidades, 111-136.
- CONGAR, Y. (1970). Religión institucionalizada. En AA.VV. *Las cuestiones urgentes de la teología actual* (pp. 195-219). Razón y Fe.
- DE ÍPOLA, E. (1997). *Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política*. Ariel.
- DUBATTI, J. (2009). *Concepciones del teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.
- EAGLETON, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. Paidós.
- FABIANI, N. (1994). Influencia del campo institucional en el marco de creencias y rituales: creación de la Escuela Municipal de Teatro de Mar del Plata. *La Escalera*, 4, 73-80.
- (1996). Historia y estética del teatro: nuevas reflexiones sobre un modelo de análisis. *La Escalera*, 6, 79-85.
- (1998). Teatro, estética y poéticas. La estética como campo de reflexión privilegiado. *Breviarios de investigación teatral*. I (1), 81-93.
- (2007). Las creencias en el marco de una estética aplicada al análisis del hecho teatral Fabiani, N. (coord.). *Estética e historia del teatro marplatense* (pp. 19-22). Editorial Martín.
- FAVERO, B. (2002). Italianos de posguerra en Mar del Plata (1947-1960). Los rasgos sociodemográficos de una colectividad inmigratoria en una sociedad en expansión. En Pastoriza, E. (Ed.). *Las puertas al mar: consumo, ocio y vida política en Mar del Plata, Montevideo y Viña del Mar*. Biblos/ Universidad Nacional de Mar del Plata, 167-184.
- FAVERO, B. y PORTELA, G. (2005). La otra Mar del Plata: el pueblo de los pescadores y los italianos, 1930-1960. En Álvarez, N.; Rustoyburu, C.; Zuppa, G. (eds.). *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio I*. EUDEM/ Universidad Nacional de Mar del Plata, 155-170.
- FUSELLI, A. (2007). *100 años de fútbol marplatense, 1900-1999*. El Faro.
- GOTLIP, A. (2001). *El radioteatro. Jorge Edelman, un relato de vida*. Beatriz Viterbo.

- LLACH, J. Estructura ocupacional y dinámica del empleo en la Argentina. Sus peculiaridades, 1947-1970. *Desarrollo Económico*, 17, (68), 1978, 24-37.
- MAZZIOTTI, N. (1990): *Bambalinas: el auge de una modalidad teatral-periodística*. Armus, D (comp.): *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina* (pp. 69-89). Sudamericana.
- NORTH, D. C. (1991). Institutions. *Journal of Economic Perspectives*. 3 (1), 97-112.
- PASTORIZA, E. (2002). "Turismo social y acceso al ocio: el arribo a la ciudad balneario durante las décadas peronistas (Mar del Plata: 1943-1955)". En Pastoriza, E. (ed.). *Las puertas al mar...* Op. cit., 89-113.
- (2005). Ciudad y memoria social: los que construyeron Mar del Plata. Militancia obrera y proyectos gremiales comunistas en vísperas del peronismo". En Álvarez, N; Rustoyburu, C; Zuppa, G. (eds.). *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio I*. EUDEM/ Universidad Nacional de Mar del Plata, 101-122.
- (2011). *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*. EDHASA.
- PASTORIZA, E. y TORRE, J. C. (2019). *Mar del Plata, un sueño de los argentinos*. EDHASA.
- PAVIS, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. UNEAC/ Casa de las Américas.
- RONZITTI, M. (1953). Segundo Plan Quinquenal y teatro. *Talia*, I, (1), 28-29.
- SEIBEL, B. (2006). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Corregidor.
- SIROCHINSKY, P. (2006). *Club Atlético Mar del Plata, 100 años: 1906-2006*. S/e.
- ÜBERSFELD, A. (2002). *Diccionario de términos clave del análisis teatral*. Galerna.
- VEGA, A. y CHIAPPE, G. L. (2011). *Gracias corazones amigos. La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe*. Inteatro.
- WILLIAMS, R. (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Paidós.

## Entrevistas

- Ismael Abius, 4 de febrero de 2008. *Con Esteban Oller*.
- Ismael Abius (II), 20 de julio de 2009.
- Mario Altamirano, 18 de febrero de 2011.
- Héctor Borrajo. 25 de mayo de 2005.
- Pablo Sirochinsky. 30 de octubre de 2009.
- Victoria Ruiz, 26 de junio de 2005.
- Panel de Radioteatro, con Elisa Marval, Inés Mariscal, Ismael Abius, Domingo Agüero, Horacio Montanelli. *IX Jornadas de Teatro Marplatense*. Mar del Plata: 7 de octubre 2006.

## Memorias de la última dictadura militar en tres obras de dramaturgas del Noroeste Argentino

*Valeria Mozzoni*

Universidad Nacional de Tucumán

### Teatro de posdictadura desde el NOA

En un marco de proliferación de micropoéticas, desde la recuperación de la democracia hasta la actualidad, numerosos autores y autoras proponen –desde sus textos dramáticos y prácticas escénicas– un trabajo sobre el ejercicio de la memoria de aquellas violencias monstruosas y una advertencia sobre lo que persiste de la dictadura en el presente.

Para reflexionar sobre cómo los dispositivos poéticos, en este caso, de tres autoras del NOA, abordan la representación de aquel horror histórico, comentaremos las obras: *Rodillas negras* (2019) de Andrea Campos (Jujuy); *Lely o las máscaras* (2021) de Raquel Guzmán (Salta) y *Las Antonias* (2021) de Karina Toloza y María Elena González (Tucumán).

El Golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, tuvo –como en todos los ámbitos de la vida social– un impacto directo en la actividad cultural. Para el campo teatral argentino, en general, fueron tiempos de estancamiento y desarticulación, consecuencia directa de dos movimientos: por una parte, la clausura de las más importantes instituciones culturales y, por otra parte, el repliegue de las y los agentes frente a la censura, la persecución y la desaparición de personas. Con el retorno de la democracia, en 1983, podemos reconocer a la posdictadura como una nueva unidad de periodización en la historia de los teatros argentinos. En los cuarenta años que lleva su desarrollo pueden reconocerse subunidades o etapas pero recogeremos aquí –para entender sus características generales– algunos rasgos sistematizados por Jorge Dubatti (2015). Para el autor

El teatro de la Postdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas (Lodge, 1981), la caída de los discursos de autoridad y el

profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el período aún vigente (p. 3)

Es en este sentido que debe entenderse la proliferación de micropoéticas de subjetividad alternativa en las que la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. En un marco de desdelimitación, destotalización y molecularización, cada grupo o teatrista organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular; imperan y conviven múltiples métodos de trabajo y visiones de mundo válidas “siempre y cuando no ataquen bases humanistas de consenso” (Dubatti, 2015, p. 5).

En el NOA –que vamos a entender aquí no como mera región histórico-geográfica sino como un *locus* de enunciación específico y descentralizado (Tossi, 2023)– podemos reconocer algunos movimientos coincidentes, aunque con las diferencias que se presentan intrarregionalmente. Los primeros años luego de la dictadura (década del '80) comienza un lento reagrupamiento de agentes y reactivación de la actividad teatral a partir de la normalización y creación de instituciones culturales y espacios de formación. Sin embargo, es en la década del '90 y, sobre todo, hacia el final de la misma, cuando comienza a ser más notoria la producción de grupos independientes, el surgimiento de salas y espacios teatrales y un desarrollo sostenido de dramaturgias locales. Mucho de ello tiene que ver, tal como señalan los propios hacedores y hacedoras (Borgna, 2023), con la sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24800 en 1997 y, con ella, la creación del Instituto Nacional del Teatro. En las distintas provincias que integran la región, (desde la perspectiva del INT), se crean Premios y Festivales, se consolidan espacios de formación oficiales e independientes, se multiplican y diversifican las producciones e investigaciones (incluso luego de la crisis del 2001) y la cartografía de nuestros teatros se presenta diversa, dinámica y prolífica. En ese marco, los temas vinculados a las memorias y las violencias de la última dictadura militar, ocupan un lugar importante en el campo teatral del NOA.

Hemos elegido tres obras escritas por dramaturgas de Jujuy, Salta y Tucumán, para reflexionar sobre cómo se presentan los temas relacionados con aquellos años nefastos sin perder de vista las tensiones de género y región que atraviesan estas micropoéticas. En reflexiones anteriores, hemos señalado que no es novedad que el rol de las mujeres en el teatro ha sido históricamente restringido; las mujeres hemos sido personajes hablados por esas plumas masculinas, hemos sido espectadoras, actrices como el lugar más ampliamente permitido, pero el acceso a la escritura dramática, la dirección escénica, las tareas técnicas, la gestión y los cargos directivos en el mundo del teatro fueron de más difícil acogida y –aún hoy– constituyen un espacio de disputas. Afortunadamente, en el siglo XXI, en especial los últimos años –seguramente en coincidencia con la emergencia de los movimientos feministas en distintos ámbitos de la vida social, cultural y política–, la dramaturgia escrita por mujeres ha ganado espacios: se han publicado antologías, escrito numerosos artículos en torno a las dramaturgas, han surgido espacios de lectura, estudio y formación específicos sobre la perspectiva de género en las artes escénicas, existen proyectos de investigación que abordan la temática y cada vez son más las charlas, mesas paneles y conversatorios sobre la escritura dramática de las mujeres en nuestro país. Sin embargo, aún queda mucho camino por recorrer, sobre todo, para visibi-

lizar la producción en ciertas regiones de la Argentina. El NOA, puntualmente, es una de ellas<sup>1</sup>.

## Las obras

*Rodillas negras* de Andrea Campos<sup>2</sup> (Jujuy) se estrenó en el año 2015, en la significativa fecha del 14 de junio (rendición argentina en Malvinas) y se publicó en el año 2019 en la compilación *Malvinas II: la guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, a cargo de Ricardo Dubatti. Es una obra que ha tenido numerosas puestas en escena, las últimas, en abril de este 2023. Surgida como un ejercicio dramático en 2005 se gestó como un homenaje a la memoria de los héroes de Malvinas que –desde lo poético y musical– aborda la dimensión traumática del conflicto bélico.

El texto se estructura en cinco escenas y la acción dramática se construye binariamente: dos personajes (Hombre y Mujer) que no dialogan entre sí, pero en cuyos parlamentos fragmentarios puede el lector/espectador ir completando los huecos de la historia; y dos espacios principales (interior: la habitación y exterior: la plaza) que, sin embargo, se multiplican por la potencia de las metáforas implicadas en cada uno de ellos. La autora ha diseñado también un significativo ambiente sonoro a partir de la inclusión de instrumentos musicales (violín, trombón y cello) y de efectos de sonido como la lluvia.

*Rodillas negras* tematiza la Guerra de Malvinas como pérdida y centra el conflicto dramático en la imposibilidad de duelo. Campos opta por proponer una red de sentidos –ya desde el título– que se materializa en indicios que metonímicamente remiten al referente del que trata de dar cuenta: un niño que juega con palitos/soldados, las rodillas negras por jugar o por arrastrarse en un campo de batalla; el decorado sonoro de la lluvia que remite al espacio frío y hostil de las islas a la vez que se vincula con el estado anímico del personaje femenino que dice: “Era mi padre. Era mi hermano. Era mi hijo. Era...” (Campos, 2019, p. 103).

Un eje fundamental del texto es el niño, un personaje ausente, sólo aludido en los parlamentos del Hombre y la Mujer (personajes patentes, visibles en escena). A través de ese niño se configura al ex combatiente que “no está”, ya sea porque ha caído en combate o por la invisibilización de una sociedad, pero, por sobre todo, de unas autoridades indiferentes. No tiene nombre propio porque tiene muchos nombres: *Fabricio, Franco... Fausto, Facundo... Francisco [...], Fabián*. Puede resultar en principio paradójico, pero, la recuperación de la identidad se produce a partir de la multiplicación de la misma. Recuerda el gesto de las madres de plaza de mayo desbordando de los pañuelos el nombre de sus hijas e hijos para colectivizar la búsqueda, para visibilizar a cada una y cada uno de los desaparecidos. Las mismas madres que se expresaron durante el conflicto bélico del '82, repudiando la guerra y

1 Remitimos a: Mozzoni, V. (2021): “Ni las hermanas de Shakespeare, ni las hijas menores del puerto” (p. 9 a 16). En Mozzoni (comp.) *Tantakuy. Antología de Dramaturgas del NOA*, Humanitas.

2 Artista y docente jujeña se proyecta primero en el mundo de las Artes Visuales desde el 2001 actualmente expone en diferentes salas de la Provincia de Jujuy y en Buenos Aires integra el grupo Viento Norte. Su obra tiene un estilo Abstracto Geométrico que la caracteriza por el color y sus diferentes metáforas regionalistas. Luego desde el 2006 incursiona en el teatro primeramente en el escenario para luego focalizarse como directora y autora, entre sus obras: *Múltiples Cenizas, Rodillas Negra-* en memoria de los héroes de Malvinas, *Tú sabes que grité* en las que también pone su condimento desde la escenografía.

la dictadura toda con la frase: “Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también”.

Frente a los desplazamientos figurativos del comienzo, al avanzar la obra se va delineando un campo semántico que remite con mayor claridad a la Guerra de Malvinas a través de palabras como ataques, frío, hambre, miedo, Patria. Y, en la penúltima escena, se incorpora un documento real a través de la lectura de una de las cartas que estudiantes argentinos escribieron para enviar a las islas con el fin de acompañar y dar ánimo a los soldados. Este elemento, suspende la ficción por un momento y encauza las claves de lectura/expectación de la obra de Campos; sin embargo, la estilización artística va más allá del testimonio y el documento para marcar distancia frente a cierto discurso épico (con status de gesta patriótica) construido desde la historia oficial, como así también a los movimientos de desmalvinización posteriores. Se inscribe entonces en una tendencia de recuperación y revisión de las etapas más oscuras de nuestra sociedad cuyas consecuencias profundas son visibles, pero no siempre debidamente dimensionadas en el presente.

*Lely o las máscaras. (Drama en tres actos)* de Raquel Guzmán<sup>3</sup> (Salta) siguió un derrotero particular, escrita en los 80, es decir apenas concretado el retorno a la democracia, permaneció en la intimidad de su autora, destacada sobre todo por sus producciones poéticas, hasta ser publicado en 2021 en *Tantakuy. Antología de Dramaturgas del NOA*. La obra, hasta donde conocemos, sigue sin haber sido puesta en escena.

En *Lely o las máscaras*, Guzmán (re)construye en el primer acto un clima de época a partir de escenas cotidianas y domésticas en las que el personaje de la joven Lely hojea las revistas de moda (*Vosotras*) o escucha –junto a su madre- la música de Julio Iglesias en la radio. El padre atiende el almacén familiar hasta que desaparece. El segundo acto, anula la ilusión de realidad a través del clima de ensoñación y los movimientos lentos que dominarán la escena. Es el momento de la aparición de las máscaras. El extrañamiento se intensificará en el acto tercero en el que, según señala la acotación:

(El escenario será todo blanco y tendrá en el centro una balanza, revestida de papeles brillantes y multicolores, uno de los platillos estará levemente inclinado y se mantendrá así en las dos escenas [...]) (Al encenderse las luces Lely estará sentada en el platillo más alto de la balanza, vestida sobriamente y con la cara pintada de blanco, como con excesivo polvo. Será tan joven como al comienzo de la pieza, pero de aspecto triste y cansado. Sus movimientos serán de marioneta.) (Guzmán, 2021, p. 80-81)

El contexto de la última dictadura se hace presente a través de ideologemas tristemente reconocibles para cualquier argentino: Por algo será (que remite al “algo

---

<sup>3</sup> Raquel Guzmán. Nació en Monteros (Tucumán) pero vivió la mayor parte del tiempo en Salta. Como docente e investigadora de la Universidad de Salta se dedicó sobre todo al estudio de la poesía argentina, publicando libros y artículos referidos a ese tema, como así también a las problemáticas de la literatura del NOA. En poesía publicó *Quiero volver a casa* (Premio Argos Córdoba 1991) y *Zócalo* (Premio Provincial de Poesía Salta 2016), *Poema del cuerpo fugitivo* (2020), también un libro de microrrelatos, *Verde billar* (2018). Con la poeta Miriam Fuentes coordinó la antología cooperativa *Eva decidió seguir hablando. Poesía de mujeres en el noroeste argentino* (2009).

habrán hecho”) o la dolorosa pregunta de madres y abuelas: ¿dónde estará, donde?, mientras en la televisión y las calles sólo se escuchan gritos de gol. La escena final marca el retorno a cierta pretendida “normalidad” con el trabajo rutinario de dos oficinistas que confeccionan listas...las listas negras de la maquinaria cívico-militar que arrasaba con cualquier atisbo de oposición a ese régimen del horror. Todo esto mientras se preparan para el partido de Argentina contra los naranjas. Frente a la indiferencia –por desidia, complicidad o miedo- la Lely marioneta de la escena anterior, habrá dejado sentado el gesto de resistencia de tantos y tantas al decir: “De todos modos seguiré, gritaré, pelearé y hasta... buscaré, sí buscaré otros para que suban” (Guzmán, 2021, p. 81) para inclinar la balanza.

En los tres actos y sus siete escenas se juega entre la recreación de un clima de época ligado a las referencias de lo cotidiano de la vida en la Argentina de los setenta y el extrañamiento para dar cuenta de la violencia de aquellos tiempos oscuros que sólo es posible a través de la máscara como artefacto que deshumaniza, pero a la vez subraya lo macabro del aparato represor y genocida y la búsqueda perdida de identidad en la figura del “desaparecido”. Salvo Lely, ningún personaje tiene nombre propio, configuran roles (madre, oficinistas) y metonímicamente, sectores sociales poderosos (Alcalde, Superintendente, Benemérito, evocados en el monólogo de Lely).

La protagonista comienza siendo una adolescente típica y despreocupada para transformarse luego, atravesada por la experiencia traumática, en un fantasma/marioneta (tal como indica la acotación citada más arriba) que sin embargo resiste por el deseo y la búsqueda de justicia, representada por la balanza que trata de inclinar a pesar de todo.

La obra *Las Antonias* de Karina Toloza y María Elena González<sup>4</sup> (Tucumán) realizó su preestreno en el espacio cultural Fuera de Foco en el año 2018 y fue incluida en *Tantakuy. Antología de Dramaturgas del NOA*, publicada en 2021. Nace como un homenaje al padre de una de las autoras, José Francisco Toloza, y a las 30 mil personas desaparecidas en la última dictadura militar. En palabras de sus autoras:

Las Antonias reúne voces de diferentes mujeres atravesadas por vivencias, experiencias dolorosas y ausencias. Estos fragmentos tejen multiplicidad de tramas que forman parte de nuestra historia y contribuyen al ejercicio de la memoria y el reconocimiento a las mujeres que abrieron camino de lucha<sup>5</sup>.

---

4 Se reconocen mutuamente hermanas de la vida, del teatro de la poesía, del feminismo y la lucha cotidiana por los derechos de todas las personas. María Elena González: Docente, actriz y poeta. Pertenece al grupo “Batahola Teatro”. En 2019 se sumó al grupo “Las Lisístratas” con dirección del grupo Manojó de Calles, con la obra “Fuga 2019” y en el 2020 con “Perfodemias”, laboratorio de actuación pandémica. Karina Toloza, actriz, poeta, militante por los derechos humanos. Forma parte de la obra Fuga 2019, Opereta de las Lisístratas y “Perfodemias” con la coordinación Manojó de Calles y producción de Fuera de foco, espacio de Arte. Formó parte de sala Luis Franco, Taller actoral. Ambas participaron del Ciclo Literario “Cronopios” en Tafí Viejo y de otros eventos literarios.

5 Datos brindados por las autoras en ocasión de la publicación de la Antología Tantakuy (Mozzoni, V. compiladora. Dpto. de Publicaciones, Editorial Humanitas, Fac. de Filosofía y Letras UNT, 2021).

En nueve fragmentos/cuadros cuatro Antonias (Antonia-Amelia, Antonia-María, Antonia-Bailarina y Antonia-Música) interactúan con distintos objetos y piezas de vestuario que irán adquiriendo significados específicos en distintos momentos de la obra. Antonia-Amelia y Antonia-María desde acciones domésticas y cotidianas como cocinar empanadas van reconstruyendo memorias familiares traumáticas y monstruosas que pasan de lo personal/privado a lo social/público en la medida en los que los elementos se van resignificando y, por ejemplo, la masa de las empanadas se convierte en mordaza y el palo de amasar en cachiporra, a la vez que en los parlamentos van apareciendo registros de violencia policial, de huelgas, de movilización en los ingenios (espacios emblemáticos de la lucha obrera desde sus cierres en Tucumán en la dictadura de Onganía en el '66). Como en las otras obras, la cuestión del nombre viene ligada a la identidad, y la identidad a la memoria. El nombre propio deviene colectivo y las Antonias se multiplican, M. Pollak (1992) citado por Jelin, señala:

La memoria es un elemento constitutivo del sentimiento de identidad, tanto individual como colectivo, en la medida en que es un factor extremadamente importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí mismo». (Jelin, 2002, p.25)

Las violencias domésticas refractan las violencias políticas y sociales que atraviesan la historia de nuestro país. En el cuadro nueve las referencias a la dictadura instaurada en el '76 se hacen explícitas y en boca de las Antonias aparecen las historias en primera persona de las y los desaparecidos; incluida la del padre de Karina Toloza que el texto homenajea:

Soy José. Tengo 26 años. Soy técnico en higiene y seguridad. Estudio mecánica en la universidad tecnológica y trabajo en saneamiento ambiental de salud pública. Estoy muy cerca de mis compañeros de laburo empapándome de política. Hoy pasé por el arco del hipódromo, cerquita del lago por última vez. Fui arrojado y ocultado en el Pozo de Vargas. Identificado en el año 2016. Sólo tengo el cráneo y el fémur. (Toloza y González, 2021, p. 182).

El Pozo de Vargas, ubicado en la ciudad tucumana de Taí Viejo, fue una macabra fosa de inhumación clandestina durante el terrorismo de estado. La causa del Pozo de Vargas inició en 2002 y desde entonces se encontraron restos de ciento cuarenta y nueve víctimas del secuestro, la desaparición, la tortura y el asesinato por parte de la última dictadura cívico-militar. De esas ciento cuarenta y nueve personas, se pudieron identificar ciento dieciséis. A veinte años del inicio de los trabajos, el 21 de marzo de 2023 se dio por finalizada la tarea de excavación y se continúa con la identificación de los restos.

Esos restos son cuerpos, esos cuerpos personas, esas personas historias de vida. Resulta muy significativo cómo tantos años después, el resto se vuelve voz, se vuelve identidad, lo acallado y aniquilado se materializa para contar y para reivindicar la necesidad de producir memoria y de volver sobre la historia reciente porque sigue

aconteciendo. La didascalia que abre el texto dramático de Toloza y González indica: “En un espacio circular, vestuario repartido en el piso formando siluetas humanas: un saco de hombre, un batón con una mantilla tejida, un vestido de fiesta, un vestido de novia, una camisa con pantalón de trabajo y unas botas” (Toloza y González, 2021, p. 172). Ese vestuario vacío de cuerpos al inicio, se corporiza a medida que se sucede la obra; el teatro hace presentes a los muertos y, como propone Jorge Dubatti (2014) en relación con esta tendencia extendida en la escena argentina de posdictadura, se torna en un procedimiento de compensación simbólica y fricción política en una cultura donde la dictadura institucionalizó las desapariciones y habrá por siempre miles de cuerpos sin duelo.

Las tres obras que comentamos trabajan sobre un eje central de la herida abierta que significa la última dictadura militar: la evocación de los y las ausentes. El teatro, como constructo memorialista (Dubatti, 2014), recupera los cuerpos por medio de distintos procedimientos, de campos semánticos metafórica y metonímicamente contruidos para hacer frente a las políticas de olvido y negación. El protagonismo de personajes femeninos en cada uno de los textos dramáticos abre también una cuestión ya esbozada por Jelin en una nota a pie en *Los trabajos de la memoria* (2002) y que podemos trasladar a la reflexión sobre estas dramaturgias. La memoria como espacio de disputas cobra un espacial sentido cuando de mujeres se trata; señala la autora: “Los símbolos del sufrimiento personal tienden a estar corporeizados en las mujeres –las Madres y las Abuelas en el caso de Argentina– mientras que los mecanismos institucionales parecen pertenecer más a menudo al mundo de los hombres” (2002, p. 62). La dimensión de género, tanto en relación a los personajes como a las autoras, permite pensar este corpus con perspectiva de género lo que implica el reconocimiento de *corpopoéticas* como estrategias de reapropiación y reafirmación del cuerpo frente a históricas políticas de negación, exclusión y escamoteo de cuerpos femeninos (Audran, 2017).

## Comentario de cierre

Más que cualquier otra expresión artística, el teatro como acontecimiento con-vivial deviene político en sí mismo, presentificando lo doloroso de las ausencias en voz, en cuerpo, en proyección de experiencias íntimas y privadas al ámbito de lo público y lo colectivo, apostando por reconstruir el tejido social sistemáticamente desarticulado durante el período dictatorial.

¿Cómo se dice una herida? Las tres micropoéticas de dramaturgas del NOA comentadas aquí se ubican en la posdictadura, entendida como un bloque en la periodización de la historia de los teatros en argentina, que comienza en el año 1983 y llega hasta la actualidad, aunque posee distintas etapas de desarrollo por ser un período irresuelto, dinámico y contradictorio.

En este teatro, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976–1983), se presenta como continuidad y como trauma (Dubatti, 2015). El aparato represivo del Estado, los desaparecidos, la Guerra de Malvinas, los ideogramas instaurados en nuestra época más oscura son poetizados por las autoras como formas de resistencia, de recuperación de los cuerpos y las memorias cuyas huellas individuales se inscriben en marcos sociales que las develan colectivas y actuales.

Los textos, de muy reciente publicación, demuestran que es necesario seguir alertando acerca de que, si bien hemos recuperado la institucionalidad hace ya cuarenta años, no han desaparecido del todo ciertas estructuras de la dictadura.

## Bibliografía

- AUDRAN, M. (2017). Resistencias corpopolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3, 17, 76-96. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/472400>
- BORGNA, G. (2023). "A la búsqueda de un Norte Grande". En *Revista Picadero* 46, XXI, enero-junio 2023. INTeatro.
- DUBATTI, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- (2015). "El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)". En *ILCEA* [En ligne], 22. <http://journals.openedition.org/ilcea/3156>
- DUBATTI, R. (comp.) (2019). *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- MOZZONI, V. (comp.) (2021). *Tantakuy. Antología de Dramaturgas del NOA*. Humanitas - Facultad de Filosofía y Letras, UNT. <http://filo.unt.edu.ar/2021/11/26/tantakuy-antologia-de-dramaturgas-del-noa/?fbclid=IwAR2KbwcGlqFoZPF0V9RZyduoZ07PhzR6cASYw62eIFFjZGGta1p997UqzUA>
- TOSSI, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.

# **Teatro del Bardo y El Séptimo Fuego: encuadres histórico-regionales de producción y lineamientos comparables**

*Anabel Edith Paoletta*

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires/CONICET

## **Introducción**

En el presente capítulo se elabora un estudio de caso en perspectiva comparada, al focalizar en la actividad teatral de las regiones Centro y Centro-litoral, según los modos de producción “situada” (Diéguez, 2014) que desarrollan los grupos de teatro El Séptimo Fuego y Teatro del Bardo. Ambos colectivos teatrales configuran una grupalidad cuya forma de organización es asamblearia, donde asumen la profesión artística con un alto grado de compromiso político y social, consolidando una política cultural que promueve el teatro como oficio y medio de vida. Desde allí, gestionan el reconocimiento de esta actividad tanto en la sociedad civil, como en la legitimación del Estado. Para ello, trabajan gestionando la promulgación de leyes y ordenanzas que garanticen la actividad cultural local, entendida como un derecho ciudadano que promueve el bien común.

Estas concepciones y modos productivos son legados, en parte, por la tradición del teatro independiente argentino (Fukelman, 2017), que configura un teatro donde se profesa la creación de obras de alta calidad estética, con autonomía ideológica y sin fines de lucro, ya que no se recibe una remuneración durante el proceso creativo y la recaudación de las funciones suele ser escasa; un teatro donde se construyen vínculos sociales que sostienen la producción de la obra, porque el grupo se resiste a la lógica de mercado capitalista y reconoce a los teatristas como productores de una filosofía de la praxis artística, evitando la jerarquización de un actor-figura del elenco. En relación con el contexto que dio surgimiento y permanencia al teatro independiente argentino, se coincide con Meresman (2010) y Cabrejas (2016, 2017), al dejar en evidencia que su accionar ha funcionado de manera disruptiva respecto de los modos constructivos de la escena teatral tradicional, legitimada por sectores hegemónicos en ambas regiones argentinas, Centro-litoral y Centro.

La transformación y reconfiguración que el teatro independiente ha manifestado en el período de posdictadura (Dubatti, 2008), permite inferir que también existen particularidades en la dinámica productiva de los diversos grupos que lo componen. De igual modo, el Teatro del Bardo y El Séptimo Fuego adoptan una dinámica particular, que brinda la posibilidad de diferenciarlos de la tradición que el teatro independiente argentino ha materializado en cada región.

Por lo expuesto, y en función de analizar las acciones desarrolladas por los grupos de teatro El Séptimo Fuego, de la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, y la Asociación civil Teatro del Bardo, de la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos, este ensayo se propone reflexionar sobre los siguientes interrogantes: ¿qué tipos de prácticas políticas logran expresar los colectivos de teatro que implementan otras dinámicas de poder en la gestión de sus grupos? ¿Cuáles son los rasgos que acercan/distancian las configuraciones productivas de ambos grupos teatrales respecto de la tradición del Teatro independiente?

### **Influencias del teatro independiente argentino**

Creados hacia fines del siglo XX, el Séptimo Fuego en el año 1998 y el Teatro del Bardo en 1999, en Villa Dominga, provincia de Entre Ríos, recuperan también prácticas y hábitos de la tradición argentina del teatro independiente. Sobre el trabajo de producción y las influencias del mencionado teatro independiente es importante discernir cuales son los elementos que perduran en las prácticas de estas grupalidades y que otras características resultan innovadoras.

Fukelman (2017), en su investigación referida al concepto de teatro independiente creado y practicado en la ciudad de Buenos Aires, explica que la noción de teatro independiente nace con la fundación del “Teatro del Pueblo. Agrupación al servicio del arte” en 1930, cuando se constituye como entidad civil redactando un estatuto y dos reglamentos sobre la actividad dentro y fuera del teatro. La investigadora analiza varios artículos redactados en el estatuto del Teatro del Pueblo, entre ellos, y a los efectos de contribuir a la presente investigación, se destaca el cuarto artículo que se refiere a la perspectiva abordada para el concepto “independiente”, dónde el grupo se declara independiente de toda relación con empresarios comerciales y con el Estado, o personas que le impidan accionar libremente conforme a sus convicciones. Un punto señalado como controversial, porque, años después, el devenir de las relaciones entre teatro y Estado implicará múltiples reconfiguraciones.

El segundo artículo del estatuto postula dos aspectos fundamentales sobre la actividad teatral, a saber: A) Promueve una práctica teatral experimental, entendida como la necesidad de innovar y proponer cosas nunca probadas. B) Apuestan a una práctica que fomente y difunda el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país (p. 51), dando cuenta de un profundo sentido nacionalista y de conciencia social, con un fuerte rechazo al teatro profesional/comercial (explicitado en el quinto artículo del estatuto). C) Se pone de manifiesto una amplia concepción estética que propicia la modernización escénica con una escenografía tridimensional y funcional a la escena realista, con una nueva forma de actuación, menos exagerada y de un decir más coloquial, concebida como “técnica imitativa” (Fischer y Ogás Puga, 2006). Este teatro

abandona la exclusividad, ya que desestima la figura del actor protagónico y le permite dedicarse a varios géneros. Desde entonces, cada actor desarrolla distintos personajes, principales y de reparto, como también diferentes roles, artísticos, técnicos y de gestión dentro de la compañía. Aun así, la estructura organizacional del Teatro del Pueblo es jerárquica ya que su director, Leónidas Barletta, asume una postura totalizadora. Razón por la cual, en el decir de Trastoy (2002) y Fos (2009), hacia 1943 gran parte de los actores abandonan el elenco del Teatro del Pueblo.

Entre los aportes que perduran en el teatro independiente, también se destaca la noción de “teatro polémico”, que consiste en entablar una charla/discusión con el público sobre la obra que se acaba de ver para darle la posibilidad, a los espectadores, de dialogar y cuestionar el espectáculo junto a los actores. El fomento y la búsqueda de un espectador popular fue un principio controversial, ya que el grupo teatral rechazaba los géneros populares, como el sainete, la revista y el vodevil al considerarlos, según Fischer y Ogás Puga (2006), parte del teatro corriente que embrutece al público.

Con la misma perspectiva, Aguilar Merlino (2017) define los orígenes del teatro independiente en los años 1930 como un teatro emancipado de cualquier forma de teatro comercial, “con cualquier vínculo con el Estado, y cualquier formación y/o profesionalización de los actores” (p.174); una práctica que se mantuvo durante largos años, pero que desde fines de la década del noventa se diluye con la existencia de instituciones educativas con carreras formales de teatro, con la posibilidad de solicitar subsidios del Estado o entidades privadas para producir las obras.

La apertura no estuvo dada sólo en el plano económico, sino también en la profesionalización de la actividad teatral, ya que el actor “busca formarse o entrenar profesionalmente su cuerpo” (p.176). Generalmente, son actores que trabajan en el teatro independiente y en el ámbito del teatro comercial, oficial y otros medios de comunicación. Estas dos características mencionadas, las que disuelven la tensión entre teatro independiente y Estado o teatro independiente y profesionalización de la actividad, se contraponen a los fundamentos del teatro independiente de inicios del siglo XX, al mismo tiempo que formulan una reconfiguración al interior del campo.

Paralelamente, Perearnau (2017) plantea postulados operativos sobre el carácter que adopta la actividad teatral en el siglo XXI, específicamente en la ciudad de Buenos Aires, a partir de la crisis económica del 2001. Este autor afirma que “el teatro cuya definición estaba dada por el valor de lo independiente sufre una enorme desorientación, y comienza a pensarse desde el lugar de lo alternativo, una posición distante frente a lo comercial y lo oficial” (2017, p.163). Tomando como referencia esta reflexión crítica sobre la producción del teatro porteño, y atendiendo a los antecedentes constatados en los estudios de Meresman (2010) y Cabrejas (2017), es factible concebir que el Teatro del Bardo y El Séptimo Fuego recuperan de los modos de producción del teatro independiente, en particular, los referidos a la autogestión como estrategia de producción, distribución y circulación de las obras; además, de las actividades específicas como el dictado de talleres y la creación de escuelas, las publicaciones de libros y revistas, los festivales que realizan durante todo el año mediante un trabajo colectivo, organizado y sostenido desde la lógica de la comunidad. Es decir, se configura una grupalidad organizada por la indivisión interna y consolidada en comunidad, pues “sus miembros están siempre en una

relación sin mediaciones institucionales, poseen el sentimiento de un destino común” (Chauí, 2008, p. 2).

Las experiencias mencionadas permiten asegurar que, desde finales de los años 90, estos modos de producción alternativos forman parte de la praxis y de la difusión emprendidas por los colectivos teatrales aquí estudiados, y que ellos recuperan mecanismos de gestión, autogestión y creación del teatro independiente argentino reconfigurado.

### **Hacia un teatro soberano**

En el año 1997, se materializa un significativo triunfo obtenido por el Teatro Independiente argentino: la sanción de la Ley Nacional del Teatro N°24.800 y la posterior creación del Instituto Nacional del Teatro (INT), dirigido por Oscar “Lito” Cruz. Tanto la Ley como el INT son instrumentos que legitiman la actividad teatral como una profesión, que le otorgan a la actividad el carácter de “derecho ciudadano” y que permiten que el colectivo de teatristas funcione de modo autónomo.

Perinelli (2019) explica que la sanción de la Ley Nacional del Teatro es fruto de las acciones de un grupo de artistas autoconvocados, el llamado *Movimiento de Apoyo al Teatro* (MATE), consolidado como Asociación sin fines de lucro en el año 1995<sup>1</sup>. A ellos se suman las acciones de la Asociación Argentina de Actores y de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados y del Senado de la Nación.

El propósito de redactar y conseguir la sanción de la Ley del Teatro consistía en beneficiar a todo el espacio de Teatro independiente argentino, configurado por la suma de grupos, artistas, técnicos y productores del teatro que habiten los distintos puntos del territorio nacional. Entonces, su aprobación buscaba asegurar los principios distributivos, igualitarios y federales que los teatristas se habían propuesto, esto último, en el marco de diversos debates y desajustes territoriales que, a la fecha, continúan vigentes. Por ejemplo, por su enorme productividad escénica, la zona central emitió diferentes reclamos distributivos, los que se fundamentaban en la cantidad de espacios y creaciones artísticas existentes, pero, justamente, la Ley Nacional del Teatro se pensó para fomentar y aumentar la producción y la formación teatral en espacios distantes de los centros metropolitanos, al dirimir ciertos aspectos de la dicotomía centro-periferia o centro/interior; una frontera que ubica a ese “otro” de la periferia (Tossi, 2023) o del interior en condiciones desfavorables respecto de una centralidad dominante que se erige como modelo legitimado. En consecuencia, si el teatro independiente se configura en la conjunción de grupos teatrales con características diversas y particulares en cada teatro y cada grupo, como afirmó Perinelli (Parte 2, 00:03:01), se hace imperioso atender a las necesidades que se manifiestan en la diversa conformación geográfica y socio política de la Argentina.

---

<sup>1</sup> El grupo MATE fue conducido por Alejandra Boero, José Castiñeiras de Dios, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Jorge Grinbaum, Héctor Oliboni, Roberto Perinelli y Eduardo Rovner, centró su atención en conseguir tres reivindicaciones históricas para el campo teatral, configuradas por La Ley Nacional del Teatro, la Ley del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires con la creación de PROTEATRO y la autarquía del Teatro Nacional Cervantes, con sede en la ciudad de Buenos Aires. Si bien se obtienen las distintas aprobaciones de los proyectos, las leyes nunca se cumplen en su totalidad.

Los primeros años en los que la Ley Nacional del Teatro se puso en vigencia estuvieron marcados por una profunda crisis política, económica y social, producto de las reformas estructurales del Estado que se implementaron en los años '90 (Gordillo, 2008). Estas transformaciones, en líneas generales, desarticulaban las acciones realizadas en los años '80 sobre la reinstitucionalización de todos los ámbitos de la vida social y la revalorización de la cultura democrática basada en los mecanismos representativos. La implementación de las reformas estructurales no siguió el mismo ritmo en todo el ámbito nacional ni en las distintas esferas de la vida social. Fue así que en algunas provincias los cambios se dieron en forma tardía produciendo un desfase entre las Provincias. Desde esta lógica, Saitta (2013) afirma que “el 2001 marcó el comienzo de un nuevo ciclo político, económico y social en la historia argentina. El rápido empobrecimiento de una parte importante de la clase media marcó un corte abrupto con el modelo histórico-cultural hasta entonces vigente” (p. 142). En esta primera década fue la clase media la que salió a protestar manifestándose con los denominados “cacerolazos”, mientras que la clase baja tomó medidas más extremas cortando las calles y saqueando supermercados. Hechos, que según Svampa (2005), ubican su estudio en la “tercera fase de resistencia al modelo neoliberal en la que se da una mayor visibilidad y un crecimiento de las organizaciones de desocupados, así como el ingreso en la escena de otros actores sociales: asambleas barriales, fábricas recuperadas, colectivos culturales” (p. 202). Durante la crisis se ve al teatro como un lugar de recomposición social donde pueden expresarse las demandas históricas, razón por la cual Pellettieri (1992) asegura que “los momentos de auge de nuestra disciplina coinciden con momentos de cambio o de fuertes crisis de crecimiento” (p.80). Sin dudas, la coyuntura de fin de siglo XX e inicios del XXI propicia la reflexión sobre el modo en que la crisis encuentra la forma de canalizarse en el teatro. Mientras que los estudios de Pellettieri dan cuenta de la consolidación de una dramaturgia de intertexto en el campo teatral porteño que replica en el denominado “teatro de provincias”, se observa una realidad diferente en las distintas regiones argentinas que configuran “otros” campos de producción descentralizados, capaces de materializar elementos identitarios y geoculturales en relación dialéctica con su historicidad (Tossi, 2023). Atendiendo a estas particularidades, este estudio se propone reflexionar sobre los modos de manifestarse que la crisis del 2001 argentina encuentra en los mencionados campos de producción descentralizados e identificados por el teatro regional, al focalizar en las dos formaciones escénicas delimitadas.

### **Configuración de los colectivos teatrales**

En el contexto desarrollado a fines de los años 90 en Argentina surgen distintas grupalidades que funcionan como resistencia al modelo neoliberal implementado por el Estado. En la dinámica del campo teatral acotado para este ensayo, se consolidan nuevos actores sociales, entre los que se incluyen los grupos teatrales seleccionados: el primer caso, el Centro de Exposiciones Artísticas y Culturales el Séptimo Fuego, creado en agosto de 1998 en la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires por una re designación del Centro de Actividades Artísticas y Culturales Utopía (creado en julio de 1997) y, el segundo caso, el grupo Teatro del Bardo,

fundado en abril de 1999 en Villa Domínguez, provincia de Entre Ríos, consolidado en 2001 en la ciudad de Paraná, Entre Ríos.

### **Sobre el grupo *Teatro del Bardo***

Una de las fundadoras y la referente actual de grupo Teatro del Bardo es Valeria Folini<sup>2</sup>, quien junto a Gustavo Bendersky<sup>3</sup> e influenciados por la corriente de la Antropología teatral difundida en Argentina hacia fines de la década del 80 (Díaz, 2007), acuerdan crear un grupo de actores insertos siempre en la tradición de los teatros de grupo (Valenzuela, 2021), pero reaccionando a la verticalidad propia de los colectivos precedidos por un director escénico. La nueva configuración impuesta a la consolidación del grupo denota una fisura en la tradición de Teatro Independiente, que promovía la figura del director escénico como líder natural, al incorporar una nueva dinámica grupal tanto en el modo organizacional de la formación como en los procesos creativos de las obras.

Sin embargo, acorde a los principios del teatro Independiente, el Teatro del Bardo se planteó como premisa “vivir de hacer teatro” y vivir de hacer funciones, no de dar clases. Razón por la cual, sus integrantes recuperan la experiencia de su grupo anterior llamado “Viajeros de la velocidad”, dirigido por Daniel Misses, al modificar una estrategia de venta que ofrecía obras a las escuelas primarias de la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense. En este caso, aplicaron la citada estrategia de producción a escuelas de nivel secundario, con el fin de trabajar con un público adolescente. Estas acciones los llevan a afianzar un área llamada “Educación por el arte”, diseñada a partir de la interacción con pedagogos y con distintos profesionales que los asesoran sobre el diseño de actividades específicas y sobre las metodologías y las normativas que funcionan dentro de una escuela provincial. Asimismo, los asesoran sobre los contenidos curriculares que se pueden abordar con sus obras y sobre el formato en el que se deben presentar las propuestas en las distintas instituciones educativas. El diseño y la ejecución de las estrategias mencionadas permiten al grupo alcanzar dos objetivos: a) logran tener un público cautivo, en este caso los adolescentes, y en torno a ello se diseña el repertorio temático de las propuestas escénicas; b) les asegura promover y difundir las funciones formativas del arte teatral, perpetuando la noción de “teatro polémico” o “desmontaje teatral” mediante el debate final con el público.

En el desarrollo de su producción, los primeros años crearon tres espectáculos, dos de ellos inspirados en el teatro griego: *Antígona* (1998), *Amarillos* (1999) y *Dama Ciencia* (1999), con los que realizaron una gira de seis meses en México y retornaron a Argentina en marzo del 2000, instalándose en la ciudad de Paraná para desarrollar actividades teatrales en el Centro Cultural La Hendija. Durante el 2001, comenzaron a trabajar en el último espectáculo de una trilogía de teatro griego: la obra *Medea*

---

2 Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Es actriz, directora, docente y gestora teatral. Fundadora del grupo Teatro del Bardo. Desde 2014 se desempeña como docente en la Universidad Autónoma de Entre Ríos.

3 Actor, dramaturgo y director de teatro. Integrante de Viajeros de la Velocidad (1997- 1999). Fundador de Teatro del Bardo (1999-2005). Fundador y director de la Compañía de lo Urgente (2014) y de la Compañía Le Feu (2018) en Paraná, Entre Ríos.

(2001) de Eurípides, junto a Gabriela Trevisani<sup>4</sup> que se incorpora de forma permanente al grupo. En el mismo año y en el siguiente, se concretan las producciones de un laboratorio llamado “El puro errar”. Entre 2003-2004, inicia el segundo laboratorio, donde Juan Kohner<sup>5</sup> ingresa y se suma como cuarto integrante estable del grupo.

Sobre las acciones que propician la reconfiguración del Teatro Independiente y Estado o Teatro Independiente y profesionalización de la actividad, se citan cuatro líneas de acción:

1) La propuesta realizada por Folini y Bendersky en 2001, con el objetivo de desarrollar un laboratorio en el espacio cultural La Hendija, llamado “El puro errar”, que consistía en organizar espacios de entrenamiento actoral, para todo aquel que tenga o no conocimientos previos en el área, capaz de generar un compromiso genuino con la actividad teatral en general. La dinámica se daba de forma novedosa para la ciudad de Paraná porque, acorde a la crisis de la época, consistía en un trueque que funcionaba de la siguiente manera: “vos tomabas el espacio 6 horas semanales y a cambio tenías que entregar 6 horas semanales de trabajo. Fue genial, creo que pasaron el 70 por ciento de los actores de Paraná por el laboratorio” (testimonio de Folini, 2021). La convocatoria se programó para desarrollar ciclos de dos años, en el primer año se introducía a los concurrentes en el entrenamiento actoral que seguía los principios de la Antropología teatral y, durante el segundo año, estaba destinado a la producción de espectáculos. La propuesta completa se repitió dos veces. En 2002, se estrenaron ocho espectáculos producidos en el primer laboratorio “El puro errar”, dirigidos por Folini o Bendersky, ya que, acorde a los principios del grupo eran los actores quienes elegían a su director/a.

Sobre la situación de crisis que vivió Argentina en 2001, Bendersky comenta que coincide con el momento en el que se transita el primer año de la experiencia de laboratorio: “para nosotros el laboratorio fue un Bunker, nosotros casi no sabíamos lo que estaba pasando afuera con el País”, y Folini agrega:

En realidad, todos estábamos inmersos en el laboratorio, porque estábamos 6 horas haciendo el entrenamiento y 6 horas más que donaba cada persona, pero a la vez no todas donaban esas horas en el mismo momento. Entonces, Gustavo y yo, estábamos todo el día organizando los horarios y actividades de 17 personas que pintaban, que hacían luces, que se encargaban de la difusión de las propuestas. Para nosotros fue eso, estar metidos en una burbuja, ahí adentro. Y creo que para muchos de los que participaban del laboratorio, no solo no desertaban, sino que era el lugar donde estábamos mientras todo se caía abajo. (Testimonio de Folini, 2023)

En efecto, era un espacio que funcionaba como refugio, donde las relaciones e interacciones del tejido social podían mantener una composición equilibrada.

---

4 Actriz, iluminadora, directora en Teatro del Bardo. Es socia fundadora de la Asociación Civil Teatro del Bardo y coordinadora de la Carpa de Teatro y Circo La Moringa de dicha asociación.

5 Juan Kohner es actor, director y docente entrerriano. Es integrante del grupo Teatro del Bardo desde sus comienzos y fue presidente fundador de la Asociación Civil Teatro del Bardo. Fundador del Grupo Trío Bolerístico Genial – Música y Humor.

Además, la gran convocatoria y buena repercusión del laboratorio demuestra que este tipo de producción descentralizada era la oferta que la ciudad de Paraná claramente necesitaba, principalmente por estar diseñada por residentes en el territorio y brindar una proyección extendida en el tiempo. Hasta la fecha, las propuestas novedosas en materia artística se daban en seminarios concentrados en pocos días, dictados por profesionales procedentes de la Capital Federal y por referentes del quehacer teatral nacional, que se financiaban, generalmente, con subsidios del área de Cultura de la Nación y del Instituto Nacional del Teatro, recientemente creado. (Meresman, 2010).

2) El grupo de teatro se constituye como Asociación Civil Teatro del Bardo en 2010. Lo cual les permite dar forma jurídica a las actividades que venían desarrollando y tramitar distintos tipos de subsidios otorgados por el Instituto Nacional del Teatro a los grupos que formarían parte del colectivo de Teatro Independiente.

3) Un año más tarde, el Teatro del Bardo crea un área editorial para divulgar conocimientos teóricos sobre el campo teatral. La primera producción es de abril de 2011 y se denomina "Auca- Revista De Artes Escénicas", una publicación eventual que el grupo Teatro del Bardo desarrolla con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro. En los cuatro números impresos y distribuidos gratuitamente se divulgan conocimientos críticos sobre poéticas y técnicas teatrales de artistas extranjeros y nacionales, reflexiones sobre el arte y la educación, informes de Festivales de Teatro, entrevistas a distintas personalidades del campo teatral y las nuevas puestas en escena de Teatro del Bardo. En 2018 publican el libro *Resistencia trágica. La construcción de la embriaguez y el ensueño*, con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro y la Editorial Entre Ríos. Los 500 ejemplares divulgan los textos dramáticos creados por los integrantes del grupo, con coautoría de Valeria Folini y de distintos actores/actrices que colaboraron en las creaciones compiladas. En 2023, publican *Historias del Bardo. Siglo XX*, con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro. Este libro recupera las dramaturgias creadas por Folini, Arosteguy, Reinhartt, Velozo y Grandon, basadas en sucesos históricos referidos a las luchas del movimiento libertario ocurridas en 1921, en la ciudad de Gualeguaychú, provincia de Entre Ríos.

4) En 2019, comienzan con el proyecto de la Escuela del Bardo, razón por la que vuelven a tener una sala teatral que es, básicamente, un espacio alquilado para el uso de clases y ensayar. La Escuela del Bardo tiene como objetivo fomentar el desarrollo de vocaciones artísticas entre los jóvenes de Paraná y la región, pero no funciona según el sistema de educación formal legitimado desde el Estado, sino que es una propuesta pedagógica impartida a través de talleres que tiene como finalidad formar a los asistentes en el oficio teatral de manera integral, y que replica algunos procedimientos desarrollados en el laboratorio "El puro error". El funcionamiento de la Escuela del Bardo es autogestionado, porque los estudiantes pagan una cuota que genera el fondo destinado para pagar a los docentes. En la actualidad, reciben subsidio del Instituto Nacional del Teatro para pagar el alquiler del espacio teatral, aunque también han recibido otros subsidios del Fondo Nacional de las Artes y de la Secretaría de Cultura de Entre Ríos para realizar giras de obras, para producir espectáculos, para recibir capacitaciones y organizar festivales teatrales entre los que se mencionan: el Otoño Rojo, Festival de Otoño, Arte de Contrabando, Ciclo Teatro de Colección, Corredor Mesopotámico, Mujeres Barderas.

## Sobre el grupo *El Séptimo Fuego*

En 1997, en la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, Viviana Ruiz<sup>6</sup>, Fernando Visconti<sup>7</sup> y Marcelo Romer<sup>8</sup> fundan el Séptimo Fuego, ubicado en la calle Catamarca n° 3448, por una redesignación del Centro de Actividades Artísticas y Culturales Utopía.

Los creadores de este colectivo teatral ya tenían una extensa trayectoria dentro del campo del teatro independiente y sus intereses se centraban en revalorizar los principios de dicho campo. Con una fuerte convicción territorial y de conciencia social, rechazaban de plano el teatro comercial. Su repertorio se basaba en versiones libres del teatro clásico y obras modernas de autores argentinos, todas ellas con una fuerte crítica al contexto político. Esta perspectiva se repetía en otras acciones, las que realizaban para interpelar directamente a la sociedad civil con un posicionamiento artístico-político claro, movilizador o transformador. Por ejemplo, se cita la venta de un bono contribución de \$5 con la leyenda “Usted es responsable de la cultura”, el que ofrecían de puerta en puerta a los vecinos del Centro Teatral para poder pagar el alquiler del local (Cabrejas, 2017, p. 11). Además de esa acción, que intenta concientizar a los ciudadanos sobre el valor de la cultura, este grupo realiza otras actividades concretas, como las de incluir en el programa de mano de la obra *La Balsa* –una versión libre del texto de Slawomir Morzek– la siguiente frase: “Descubrí un espacio donde habita la memoria, donde se trabaja con una mirada utópica, desde una poética de emergencia, en un lugar vital y comprometido, que saque al artista de su propia autoexclusión” (Cabrejas, 2017, p.12).

Respecto de estas acciones, se denota la reconfiguración del vínculo entre el Teatro Independiente y el Estado, pues se observan los hechos acontecidos en 1998, cuando los espacios que ofrecían actividades culturales sin habilitación del Municipio de Mar del Plata fueron clausurados. Tal fue el caso del Séptimo Fuego, cuando el 31 de enero de 1998, su directora, Viviana Ruiz, recurre a una medida extrema que “consistió en realizar una huelga de hambre encadenada a la puerta del edificio que fuera sede del Séptimo Fuego” (Cabrejas, 2017, p.7), esto último, hasta lograr que el municipio apruebe una reglamentación que contemple a todos los espacios culturales de la ciudad. Luego de algunas gestiones jurídicas este y otros espacios se constituyeron como Asociación Civil sin fines de lucro. Este espacio consiguió una muy buena recepción por parte de la ciudadanía, dada la reputación de los artistas fundadores del Séptimo Fuego, su espíritu cooperativo y el objetivo de promover el bienestar social.

Para la directora Ruiz, el sentido cooperativo y comunitario que aún conserva el Séptimo Fuego tiene que ver con la experiencia de comunidad que vivió en 1997, en Willaldea<sup>9</sup> (una chacra de la localidad de Cañuelas en la provincia de Buenos Aires),

---

6 Actriz, directora y gestora cultural, fundadora del grupo El Séptimo Fuego en la ciudad de Mar del Plata.

7 Actor del Teatro Independiente marplatense, fundador del Séptimo Fuego.

8 Actor del Teatro Independiente marplatense, filósofo, fundador y docente del Séptimo Fuego.

9 En 1993 crea Willaldea, con artistas de argentina y gente de Italia, muchos de los cuales vivieron allí por años y tuvieron hijos también. Una propuesta de concebir la vida con el teatro porque con dividían todos los bienes, se despojaron de su propiedad privada para vivir y crear. Esta manera de organizar los grupos teatrales la fue desarrollando con el tiempo en distintos lugares del mundo.

bajo la conducción del director, actor y teórico teatral Renzo Casali<sup>10</sup>. Para el citado artista, esta experiencia implicaba desarrollar una actividad donde “las reglas eran abolidas, donde el actor, el autor, el maquinista habían rotado en el centro de la escena en creadores y militantes de lo imaginario” (Carrara, 2007). El Séptimo Fuego sigue manteniendo ese principio de comunidad, fundamentalmente mediante un principio económico que tiene que ver con la equidad, para que reciba más el que más necesita, aunque trabajan todos por igual. También se refleja en un principio de gobierno asambleario, donde las decisiones se toman en conjunto y se acepta lo que decide la mayoría, tal como sucedió luego de la creación del Instituto Nacional del Teatro, cuando deciden no pedir subsidios para no depender del dinero que les otorgara el Estado y/o para mantener la libertad ideológica. Una vez desatada la crisis del año 2001 y sus consecuencias, se profundizó en el conocimiento tanto de la Ley del Teatro N°24.800 como del funcionamiento del Instituto Nacional del Teatro, el que no intervenía en las decisiones temáticas y estéticas de los espectáculos. Así, en distintas entrevistas, los integrantes del grupo coincidieron en definir el INT como “el organismo de fomento a la actividad teatral independiente más democrático que existe en el país, porque la ley no los obliga a nada, ni a tener un sponsor, ni impone una ideología”, es decir, los aspectos con las que no iban a claudicar. Según recuerda Viviana Ruiz, en las asambleas se dio un doble debate que implicaba la apertura del grupo hacía una relación con dependencias del estado: uno, la posibilidad de solicitar subsidios al INT, otro, la factibilidad de participar en las nominaciones a los Premios Estrella de Mar. En esa reunión, según Ruiz, la participación y la mirada pragmática de Marcelo Romer fue fundamental, pues les permitió entender que el espacio debía ser sostenido por los integrantes del grupo “con lo recaudado en las funciones y las cuotas del Instituto de Arte Teatral, y en caso de obtener el apoyo del INT, se usaría para mejorar el lugar, pero no para subsistir” (Comunicación personal, 2023).

Con bases en el mismo proyecto, El Séptimo Fuego aún funciona en su sede propia de la calle Bolívar n° 3675, una propiedad que Romer compró con el dinero que le dejó su abuelo materno, el teatrista Gregorio Nachman<sup>11</sup>, y que se inauguró el 26 de Diciembre de 1998. Sus fundamentos expresan la adhesión o filiación con los idearios del teatro independiente, observables en una publicación de la revista *Didascalias* cuando se dice:

En nuestro Centro Cultural, pretendemos crear espacios de reflexión y crítica sobre todos los ámbitos de nuestro universo social. No pretendemos competir con otros grupos en el ‘mercado’ cultural existente, bastante reducido. Nuestros principales objetivos son crear un espacio que nos permita entregarnos al arte como compromiso radical con lo que somos [y] posibilitar la acción de cada uno, en un espacio común e igualitario... (Romer, 2002).

---

10 La idea de vivir en comunidad fue algo que Casali mantuvo como un principio desde que fundó Comuna Baires en el año 1969.

11 Actor, director teatral. Director del teatro de la Universidad de Mar del Plata (1961-1976). Fundador de la Organización Cultural Atlántica (OCA) y creador de la Comedia Marplatense.

Sobre las acciones que propician la reconfiguración entre el teatro independiente y la profesionalización de la actividad teatral, se citan dos acciones:

1) la estrategia empleada para promover la actividad teatral en la ciudad, que radicó en generar un espacio de formación actoral, materializado en el año 1999 con la creación del Instituto de Arte Teatral, cuando estaban funcionando en la sede propia. Desde entonces, el instituto funciona como una escuela de formación teatral abierta a la comunidad, con clases impartidas por teatristas del Séptimo Fuego y otros artistas/ docentes invitados. La formación tiene una duración de tres años y es de carácter no formal. Los grupos se consolidan en el primer año y, luego, cursan juntos toda la carrera. La formación está pensada para brindar un área de actuación y un área de teoría donde existen materias troncales como Actuación, la que apunta a una preparación física del cuerpo. Como cierre anual, cada curso elabora una obra de teatro o una muestra colectiva que se construye y ensaya en el segundo cuatrimestre en la materia de Actuación. Asimismo, estas obras participan de la fiesta anual “no stop” que se realiza para celebrar el aniversario del grupo.

2) Entre el año 1999 y 2000, el Séptimo Fuego edita un único número de la revista *Hipotético Uno*, donde exponen sus objetivos de crear “espacios comunes e igualitarios”, definen al centro como una *cooperativa de pensamientos* y comparten sus producciones. En 1997 se inaugura la “Biblioteca Teatral Mario Moyano”, con libros especializados en teoría del teatro, en técnicas de actuación, en dirección escénica, textos dramáticos de autores argentinos y extranjeros, revistas especializadas en el campo artístico. En 2010 inicia la publicación de la revista *La Fábrica de bienes inmateriales*, con una tirada de 5 números y una periodicidad estacional. En ella se hacían notas sobre distintos grupos, salas, espacios y críticas de obras. Luego, ese nombre lo retoman para la editorial y publican el libro *Años de Fuego. Veinte años de historia y poéticas teatrales. El Séptimo Fuego (1997-2017)*, de Gabriel Cabrejas.

La biblioteca resguarda varias revistas que editó Renzo Casali. Una de ellas es *TEATRO70*, de los años 70. Años más tarde, Casali funda Editori della Peste y saca la revista *TEATRO 07. Un piccolo faro per un teatro solido*. Se trata de una publicación con tirada trimestral de carácter bilingüe, ya que contenía artículos redactados en italiano y en español sobre diversos temas de la historia del teatro occidental, métodos de actuación, informes de festivales, críticas de espectáculos y textos dramáticos.

### **Lineamientos para un posible estudio comparado: ideas finales**

El teatro comparado (Dubatti, 2012) aporta herramientas metodológicas para el estudio de las vinculaciones y disidencias que se establecen entre los colectivos teatrales El Séptimo Fuego y Teatro del Bardo. Los mencionados grupos comparten la fecha de creación y su configuración, siendo creados desde en una grupalidad heterogénea que responde a la gestión de mujeres: Viviana Ruiz en el Séptimo Fuego y Valeria Folini en el caso de Teatro del Bardo, dos actrices y directoras laureadas que se desempeñan como maestras de cada grupalidad.

Asimismo, las singularidades que comparten los grupos teatrales, con la conformación de Asociaciones Civiles, la creación de la Escuela y la Editorial que se mencionaron en este artículo, dan cuenta de una trayectoria significativa que se ha

desarrollado en estos últimos 25 años, al consolidar –paulatinamente– un proceso de institucionalización del quehacer teatral independiente, legitimada en cada región.

Desde la perspectiva de la gestión cultural se considera que las acciones realizadas por los grupos teatrales estudiados constituyen un posicionamiento político en el interior de cada grupalidad, reflejado en las distintas producciones de cada colectivo. Es decir, que esos principios políticos consolidan una determinada concepción de la grupalidad, se pronuncian también en la elección de los recursos procedimentales para la creación de una obra, en las estrategias de venta de funciones, en el pedido de subsidios del Estado, en el tipo de vínculo que se establece con las salas y/o espacios donde se presentan las funciones y en la relación consignada con los espectadores.

Los teatristas de ambos colectivos consideran que la gestión cultural ejercida desde el campo teatral implica agenciarse, volverse protagonista de la búsqueda de posibilidades, de la creación de opciones y formas de encontrar posibilidades dentro de las ofertas que promueven los aparatos institucionales. Entienden la gestión ejercida como una acción profesional, o sea, como un saber experto adquirido mediante el ejercicio de la profesión.

Follini explica que para ellos la gestión “es un poco como gestar, como parir también”, pensando en las creaciones y los momentos de génesis de la obra, los ensayos, el proceso de escritura y toda la actividad que los actores realizan cuando asumen distintos roles del quehacer teatral, como el diseño y la asistencia técnica, la función pedagógica y la difusión de las actividades del teatro. En función de ello, junto a Gabriela Trevisani, entienden a la producción artística y la gestión teatral como partes de una misma cosa.

Puede decirse que las mencionadas acciones son realizadas “naturalmente” por los teatristas, sin autoasignarse el rol específico de gestores culturales. Sin embargo, contribuyen a reproducir lineamientos de la tradición del teatro independiente argentino, con las actualizaciones que requiera cada contexto. De este modo, la gestión cultural (Bayardo, 2019; Fuentes Farmani, 2019) se hace presente en las distintas actividades desarrolladas por ambos grupos de teatro, entre las que se puede mencionar la logística de producción, una labor que incluye desde el montaje y desmontaje de obras hasta la planificación estratégica de circuitos para realizar las funciones teatrales. Esta proyección de acciones en el campo escénico y en el propio territorio donde los distintos grupos residen, decanta en el diseño e implementación de políticas culturales (Vich, 2014; Colombres, 2009). Como se dijo, generalmente, en estos colectivos de teatro independiente, las políticas culturales no son explícitas o sus integrantes no se detienen a “pensarlas”, pero existen en la proyección de sus acciones, en diálogo y tensión con las políticas propuestas por otros agentes de la sociedad, el Estado y el mercado.

En el contexto del fin de siglo XX e inicios del siglo XXI argentino, cuando el país atravesaba importantes transformaciones económicas, políticas y culturales, el teatro producido por el Séptimo Fuego y Teatro del Bardo es visibilizado como una de las formas de resistencia creando espacios de subjetividad alternativa mediante la autogestión, la creación y producción de sus propias dramaturgias. Así, se desarrolla una acción política propia de la expresión contracultural que, tomada

desde la significación de Yinger, reúne las expresiones que se consideran “factores relevantes para la evolución social, capaces de reordenar las bases normativas del ordenamiento comunitario y que se identifican con la noción de cultura alternativa” (en Biagini, 2012, p. 11). En efecto, estos grupos teatrales producen acciones asumiendo los problemas comunitarios y cuestionando los valores y creencias impuestas por los poderes dominantes.

En consecuencia, este teatro de resistencia crea espectáculos con contenido social y político explícito, pero también produce otras acciones que impactan directamente en la sociedad, cuyo propósito es transformarla mediante la creación de una Editorial y biblioteca especializada en teatro, al fundar un Centro Cultural con una sala teatral y una Escuela de formación actoral que, en su esencia, comparten las mencionadas reivindicaciones de los principios del teatro independiente argentino, con la finalidad de construir territorialidades de subjetividad alternativa que erijan formas originales de resistencia con otras visiones de mundo.

## Bibliografía

- AGUILAR MERLINO, M. (2017). "Obras teatrales institucionales entramándose en el teatro independiente", en Ansaldo Paula (Comp.) (2019) *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Golini.
- BAYARDO, R. (2019). "Algunas coordenadas de la gestión cultural en la Argentina", pp. 13-32, en Fuentes Firmani, E. y Tasat J. (2019) *Gestión cultural en la Argentina*. RGC-Libros, pp.13-32.  
<http://abcdnuevo.ungs.edu.ar/bases/cungs/docs/9789874726025.pdf>
- BIAGINI, H. (2012). *La contracultura juvenil. De la emancipación a los indignados*. Capital intelectual.
- CABREJAS, G. (2016). "Apuntes para una historia del Séptimo Fuego (1997-2017) – IECE". En *Anuario de Estética y Artes*. GIE. Universidad Nacional de Mar del Plata, 7 (VII) 125-140
- (2017). *Años de Fuego. Veinte años de historia y poéticas teatrales. El Séptimo Fuego (1997-2017)*. La Fábrica de bienes inmateriales.
- CARRARA, M. (2007). "VII Giornate sul teatro di gruppo: protagonista la Comuna Baires", en *Revista Teatro 07* N°0, 5 maggio, pp. 19-20, [Traducción de la autora].
- CHAUÍ, M. (2008). *Cultura y Democracia*. Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano no. 8, CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/cuadernos/chau/chau.pdf>
- COLOMBRES, A. (2011). "Cultura y poder. Las políticas culturales.", en Colombres, A. *Nuevo manual del promotor cultural*, Tomo 1, cap. VIII, pp. 313-356
- DÍAZ, S. (2007). "El modelo antropológico en el teatro emergente en Buenos Aires", en *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.  
<https://www.aacademica.org/000-024/98>
- DIÉGUEZ, I. (2014). *Escenarios liminales*. Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2008). "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008", en *Revista del CCC*, Septiembre/Diciembre, n° 4.  
<https://www.centrocultural.coop/revista/4/por-que-hablamos-de-postdictadura-1983-2008>
- (2012). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Atuel.
- FISCHER, P.V. y OGÁS PUGA, G. (2006). "El Teatro del Pueblo: período de culturalización (1930-1949)", en Pellettieri, O. (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Galerna.
- FOS, C. (2009). "Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana". Dubatti, J. (comp.). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Colihue.
- FUKELMAN, M. (2017). "Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente del Buenos Aires, en Ansaldo P. (Comp.) (2019) *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Golini.
- FUENTES FIRMANI, E. (2019). "¿Y eso con qué se come? Reflexiones sobre la gestión cultural en la Argentina", en Fuentes Firmani, E. y Tasat J. (2019) *Gestión cultural en la Argentina*. RGC-Libros. pp. 43-62
- GORDILLO, M. (2008). "Aproximaciones históricas a un pasado muy reciente". Cuadernos De Historia. Serie Economía Y Sociedad, (10), 201-207.  
<https://doi.org/10.53872/2422.7544.n10.9955>

- LEVY-DANIEL, H. (2003). "Teoría del teatro épico: elementos para pensar una poética. Notas II", Revista *Los Rabdomantes* N°3, pp. 35-43. Universidad del Salvador.
- MERESMAN, G. (2010). "Teatro entrerriano en posdictadura, variedad, dolor y balbuceo". *Actas I Jornadas nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. AINCRIT Ediciones, pp. 31-45.
- PELLETIERI, O. (1992). "Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país", en *Gestos* n°14.
- PEREARNAU, M. (2017). "De lo independiente a lo alternativo", en Ansaldo P. (Comp.) (2019) *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Golini.
- PERINELLI, R. (2019). "Ley Nacional del Teatro. Entrevista a Roberto Perinelli" por Alejandra Herren desde la Dirección General de Enseñanza Artística (DGEART). <https://www.youtube.com/watch?v=PB7KJy0wvXE>
- PISCATOR, E. (1976). *Teatro político*. Ayuso.
- ROMER, M. (2002). "Fundamentos para una declaración de principios", en *Didascalía. Revista de teoría y práctica teatral* N°0- 28/12/2002.
- SAITTA, S. (2013). "En torno al 2001 en la narrativa argentina", en *Literatura y Lingüística* N°29, pp 131-148.
- SVAMPA, M. (2005). *La sociedad excluyente*. Taurus.
- TOSSI, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.
- Trastoy, B. (2002). "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", en María Teresa G. (dir.) *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé, pp. 477-494.
- VALENZUELA, José L. (2021). *La mirada antropológica. Lecturas sobre tercer teatro y antropología teatral*. UNR Editora.
- VICH, V. (2014). "Gestionar riesgos: agencia y maniobra en la política cultural", en Vich (2014). *Desculturalizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno; pp. 57-79.

## De mapas, cuerpos y apropiaciones: el teatro de la Guerra de Malvinas

*Ricardo Dubatti*

CONICET / Universidad Autónoma de Entre Ríos

El estudio de las representaciones es una valiosa herramienta para la reflexión en torno a las prácticas culturales del presente. En su reciente *El pequeño Chartier Ilustrado. Breve diccionario del libro, la lectura y la cultura escrita* (2022), Roger Chartier dedica una entrada específica para “representación”. Si bien allí no ofrece una definición sobre el término (volveré sobre ello en un momento),<sup>1</sup> sí destaca dos “críticas” recurrentes que experimenta el concepto: “la primera teme que las representaciones dejan a los historiadores en las ilusiones, los mitos, los prejuicios del pasado”; la segunda “sostiene que el estudio de las representaciones aleja al historiador de las realidades del mundo social” (p. 145).

Ambas coordenadas señalan uno de los desafíos del presente tiempo, prejuicio fuertemente difundido: lo simbólico como residuo de lo real y por lo tanto como desviación, corrupción y/o banalización de “las cosas tal como son”. Tal esencialismo, de difusa herencia platónica, afirma una preponderancia fundamental de aquello que *es de una manera* –o por lo menos que se asume como tal– por sobre aquello que *puede ser de diversas maneras*. Se articula así una concepción que, ya sea de modo inconsciente o deliberado, confunde lo presuntamente transparente de la información con “lo inmediato” y decreta una visión utilitarista del mundo (Rancière, 2013; Han, 2023). Como resultado, lo mediato –desde la historia y la teoría

---

1 Pese a ser presentado como diccionario, en verdad se trata de un “diccionario oral” (2022, p. 9), producto de una serie de diálogos e intercambios de los editores Pedro Araya y Yanko González con el autor. La oralidad es así el rasgo enunciativo preponderante de las entradas presentes en el volumen, que trazan un corrimiento deliberado de las definiciones taxativas para atender problemáticas abiertas que Chartier halla alrededor de cada término comentado.

hasta el campo de las representaciones<sup>2</sup> pierde importancia en tanto no es fácilmente cuantificable y por lo tanto no sería útil ni necesario.<sup>3</sup>

Sin embargo, como subraya Yuri Lotman en *Cultura y explosión* (1999), el dinamismo de una cultura gira en torno a los diálogos<sup>4</sup> entre lo sistémico y lo extra-sistémico, entre aquello que se considera “adentro” y “afuera” de una cultura en un tiempo histórico dado. Al mismo tiempo, tal relación de interioridad y exterioridad interna (lo extra-sistémico es parte de lo sistémico en su oquedad) contorna aquello que aparece como “previsible” o “imprevisible”. El arte y lo simbólico pueden parecer, en principio, alejados de la concreción efectiva de memorias e identidades, no obstante, eso es porque forman el basamento para toda cultura, “invisible” únicamente como pantalla sobre la que se proyectan las imágenes sobre las que posamos la mirada.

El presente texto hace algunas observaciones en torno a las representaciones desde los dos ejes fundamentales que estructuran mi investigación.<sup>5</sup> Uno vinculado a las artes, el teatro, acontecimiento convivial y por tanto fenómeno heteroestructurado de la cultura viviente. El otro, un hecho histórico, la Guerra de Malvinas, iniciada el 2 de abril y concluida el 14 de junio de 1982, que enfrenta a la República Argentina contra el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte. Veremos cómo las representaciones aportan a la creación de cartografías de la hospitalidad, mapas que matizan y estimulan saberes nuevos, con este cruce de Malvinas y teatro como punto de partida.

---

2 Véase Anderson (2008), donde se afirma “el fin de la teoría”, idea llevada al paroxismo a través de la información: “Este es un mundo donde masivas cantidades de información y matemáticas aplicadas reemplazan a cualquier otra herramienta que podríamos traer a colación. Afuera toda teoría de la conducta humana, desde la lingüística hasta la sociología. Olviden la taxonomía, la ontología y la psicología. ¿Quién sabe por qué la gente hace lo que hace? El punto es que lo hace, y lo podemos rastrear y medir con una fidelidad sin precedentes. Con suficiente información, los números hablan por sí solos” (s.p.; la traducción es mía). El demonio de Pierre-Simon Laplace ahora tiene Google.

3 Recientemente circuló una “controversia” en torno a la actuación de Emanuel Carrizo en Got Talent Argentina. El joven de Caleta Olivia (provincia de Santa Cruz) ofreció una danza cuyo fin era homenajear a los conscriptos de la Guerra de Malvinas a través de “un soldado que nunca regresó”. Medios de comunicación hicieron eco de las redes sociales, donde usuarios afirmaban que el tema “no da”, es “desubicadísimo” e incluso cosas como “mi viejo no fue a Malvinas para que un pelotudo vaya a Got Talent a hacer esa porquería” [sic] (énfasis mío; Infobae, 2023: s.p.). Bajo tal lógica el contenido determina a la apropiación, hecho que anula forma y pragmática e impone restricciones éticas (“no da”), sociales (“desubicadísimo”) y/o estéticas (“esa porquería”): la representación deviene tautología, pura mercancía.

4 Entendidos como puesta en relación de acercamiento y de discrepancia, en tensión permanente (Mancuso, 2005).

5 Realizo un primer conjunto sistemático de aportes a esta temática, para el período 1982-2007, en mi tesis doctoral (R. Dubatti, 2022), defendida en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente continúo sobre esta línea de investigación, pero ahora bajo el recorte 2008-2022. Para ello cuento con una beca posdoctoral de CONICET.

## Las representaciones teatrales, convivio y dialéctica

*Ser, o no ser; he ahí el problema*  
William Shakespeare, *Hamlet*

Ante todo, algunas precisiones teóricas sobre las representaciones. Si bien Chartier no las define en el texto citado, sí lo hace en trabajos previos. Afirma así que las representaciones son aquellas prácticas diversas de apropiación de bienes simbólicos realizadas por una sociedad particular en unas coordenadas espacio-temporales únicas, específicas (1992). Tales actos involucran no solo al contenido, es decir, aquello que se enuncia, sino también al medio a través del cual se articula y a los receptores que participan de ellas y las completan (2007). Representar no es un simple gesto de repetición, sino la acción de intervenir, de poner en diálogo; es un acto cultural.

El carácter dialogal de la representación remite a una doble condición, que la potencia como estímulo de la memoria. En términos de Louis Marin (2009) las representaciones portan una dimensión transitiva y otra reflexiva. La dimensión transitiva implica que la representación ocupa el lugar de otra cosa, algo a lo que reemplaza de manera más o menos pertinente y a lo que remite de forma más o menos consciente. En contraste, el aspecto reflexivo pone de relieve que esa apropiación, por fiel o próxima que se pretenda al bien simbólico que reemplaza, nunca termina por ser confundida o dada como la cosa misma. Las representaciones no son solo un objeto a estudiar sino que son también modos de uso, de alienación, lo que explica las críticas que retoma Chartier.

Sin embargo, es la alienación aquello que señala la singular dialéctica que anuda a ambas dimensiones. En torno a la idea de alienación, Umberto Eco (1984) distingue dos acepciones con sentidos diferentes. En primer lugar, una alienación basada en “el dominio *del* objeto y *sobre* el objeto” y, en segundo lugar, “la pérdida *total* en el objeto” (p. 251; énfasis en el original). Sin embargo, el arte y sus representaciones justamente requieren de –e invitan a– esa disputa constante, abierta e irresoluble, entre la expansión a través del uso de un texto/representación que se reconoce como un objeto ajeno y, en simultáneo, la “inmersión” hacia el interior del mundo poético que despliega. Por ello no es posible prescindir ni de la forma ni de la pragmática, es decir, de cómo se estructura –según un lector ideal– y de cómo se usa en la práctica –según un lector real–.<sup>6</sup>

De tal modo, y aún siguiendo a Eco, el arte actúa como “metáfora epistemológica”, como territorio donde se ponen en circulación no solo aquello que se afirma del mundo sino también el estado de cosas que compone la concepción de ese mundo al momento de la representación (filosófica, científica, social, política, cultural, etc.). De esta manera, “la literatura expresaría nuestra relación con el objeto de nuestro conocimiento, nuestra inquietud ante la forma que hemos dado al mundo o a la forma que no podemos darle; y trabajaría para proveer nuestra imaginación de esquemas sin cuya mediación acaso se nos escaparía de toda una zona de la acti-

---

<sup>6</sup> Por texto se entenderá cualquier objeto cultural pasible de ser interpretado, formado por diferentes hilos que generan un todo complejo, relativamente cerrado pero permeable (Lotman, 1998, 1999).

vidad técnica y científica para convertirse auténticamente en algo ajeno a nosotros” (pp. 291-292).

La memoria implícita de las representaciones opera así desde un doble acto, de activación y de (re)actualización constantes. Activación porque implica el despliegue de series previas de saberes, intuiciones, olvidos, etc., que vuelven a circular a partir de la acción de regresar sobre el pasado. No obstante, tal acto se hace desde un tiempo presente que (re)actualiza, en tanto siempre se enuncia desde un estado de cosas dado que anuda o agrupa aquellos elementos en apariencia dispersos del pasado. Finalmente, el cruce de ambos actos trae una prospección, capaz de apuntalar o de socavar la memoria debido a su carácter de intervención y de reestructuración –por minúsculas que sean– del campo cultural (Lotman, 1999).

Si bien Eco y Chartier sitúan los citados conceptos dentro de los ámbitos de la literatura y de la lectura, la idea de plantear prácticas diversas que despliegan una dialéctica entre mundo y obra, entre la representación y su tiempo, revela la necesidad de examinar diferentes medios o vehículos para formular y conceptualizar las apropiaciones. No podemos hablar entonces de un único modo o modelo de representación sino de modos y modelos, en plural, de formas diversas a partir de las cuales construir, interpelar e interpretar el mundo mediante apropiaciones. Valiosas no solo por lo que afirman en un nivel micropolítico sino también porque devienen dialogantes en cuanto son dispuestas en un marco más abarcativo, de perspectiva macropolítica.

En mi línea de estudio, el arte dramático, es posible hallar una serie de condiciones y limitaciones que dotan de una singularidad específica a las representaciones *teatrales*. Durante décadas los estudios del teatro privilegiaron un enfoque eminentemente literario, con la mirada en los textos dramáticos vistos como parlamentos (texto primero o diálogos) más didascalias (texto segundo o indicaciones escénicas), donde la puesta en escena era una traducción aproximada, imperfecta, del universo textual (De Marinis, 2005). Tal definición, no obstante, excluye un factor significativo, el teatro como fenómeno de la cultura viviente, ausencia que impacta a su vez en la historiografía del teatro, hasta ahora asumida como relato de los textos conservados.<sup>7</sup>

En contraste, Jorge Dubatti (2020) coloca al convivio como base o matriz del teatro, idea que reposiciona al texto teatral como una parte más del hecho teatral, devenido en fenómeno heteroestructurado, es decir, compuesto por un espesor de lenguajes que actúan en simultáneo. Es entonces una práctica social viva, atravesada por cuerpos activos, presentes, que despliegan universos poéticos a partir de una zona de experiencia que involucra no solo al actor sino también al espectador. Dicha co-participación, signada por la coincidencia temporal y territorial que exige el convivio, hace que ese lenguaje múltiple que el teatro despliega se replique a su vez en una variedad de competencias de ambos participantes: fisiológicas, estéticas, intelectuales, culturales, económicas, emocionales, entre otras. No existen actor ni espectador que hagan teatro en el vacío.

---

<sup>7</sup> Desde la cátedra de Historia de las Estructuras Teatrales 1 en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (sede Gualeguaychú) desplegamos esta perspectiva convivial, fenomenológica, de la historia del teatro.

Las representaciones teatrales se articulan a través de la cita geolocalizada de los cuerpos en convivio. Se trata de apropiaciones que traen cuerpos en acción que respiran, que reaccionan aquí y ahora, en tiempo real, dando vida nueva a hechos del pasado y aportando nuevas miradas. Son cuerpos pensantes, campos de goce estético y de reflexión, de desborde de sentidos y lenguajes, inmersos en una pregunta ontológica que puede sintetizarse a través del dilema que inquieta a Hamlet: “Ser, o no ser; he ahí el problema” (Shakespeare, 2004, p. 71). Podríamos decir: ser o no ser espectador; ser o no ser Hamlet; estar o no estar en Dinamarca o en Gualeguaychú, etc. Cada vez que asistimos al teatro nos hallamos ante este “problema”, cruce de caminos que revela al teatro como ámbito abierto al devenir del *poder ser*.

Tal cruce siempre irresoluble de presencia, ausencia y presencia de ausencia convierte al teatro en territorio de lo real, pero también de lo espectral (Carlson, 2001). Sin embargo, sus apariciones implican un empalme entre mundos, un trastocamiento de lo cotidiano en lo desconocido, y viceversa. Es en ese choque que debemos rastrear las fricciones entre lo material y lo inmaterial, entre pasado y presente, memoria en constante movimiento, intercambio y diálogo (Halbwachs, 2004). Allí radica el trabajo con escalas micro y macropoéticas, micro y macropolíticas, fluctuantes, libres de mutar de acuerdo a cada función y a cada espectáculo.

Pensar a través del teatro es retornar una y otra vez sobre dicha tensión dialéctica, imposible de zanzar, de los cuerpos. Por ello el arte teatral está siempre disponible para la exploración desde *la posibilidad* encarnada detrás de la pregunta ontológica “ser o no ser” que atraviesa al convivio. Tal es la óptica singular del teatro como *theatron* o espacio de la mirada. Sumemos entonces a la Guerra de Malvinas como hecho específico a ser apropiado por el teatro.

### **Cartografías teatrales de la Guerra de Malvinas**

Como se observó, las representaciones ponen en evidencia no solo un trabajo de sustitución y alienación que singulariza el pensamiento detrás de cada apropiación – una vez más, entendida a la vez como resultado y como proceso, como acto de producción y como producto– sino también la articulación de ejes de diálogo e integración. Se trazan así correspondencias entre objetos culturales y bienes simbólicos que no necesariamente se sugieren como enteramente próximos o compatibles, situación que habilita la proyección de líneas de convergencia y de divergencia.

A través del cruce comparativo es posible diseñar cartografías de hospitalidad (Barale y Tossi, 2017) donde un conjunto de textos diversos delinea un entramado complejo y aporta a la elaboración de un mapa que remite no solo a un territorio real sino también a uno imaginario y/o simbólico.<sup>8</sup> Cabe observar que se trata de cartas problemáticas, desafiantes, donde se combinan elementos heterogéneos, abiertos a lo imprevisible, a lo no tautológico (por lo menos en principio). Son puestas en juego de lo uno y lo diverso, que se relacionan de formas múltiples y no siempre transparentes o evidentes, que no disuelven lo diferente sino que lo resaltan a través de puntos de contacto y/o choque (Lotman, 1999).

---

<sup>8</sup> Barale y Tossi (2017) afirman que 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” (pp. 40-41). Se alejan así de la “tolerancia”, que se sostiene sobre una asimetría inherente, insalvable.

La palabra “Malvinas” ya invita a pensar en estos términos si consideramos la variedad de sentidos que co-existen bajo su égida y que rara vez se articulan de forma armoniosa o complementaria: “Malvinas” conecta a la Cuestión Malvinas (conjunto cronológicamente extenso y supranacional que incluye todas las facetas del reclamo por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur);<sup>9</sup> a la Guerra de Malvinas (hito singular, de breve duración, inserto dentro del marco de la Cuestión); a la Causa Malvinas (historia de la justificación de la Guerra, con un recorte temporal variable, siempre anterior al combate); a la Posguerra (que incluye los efectos de la guerra y los proyecta en un tiempo posterior); y al territorio, con sus características geográficas, históricas y culturales singulares.<sup>10</sup>

Estudiar las representaciones aporta e invita a la construcción de una cartografía de hospitalidad donde el nombre “Malvinas” nuclea y pone en juego todas sus aristas posibles, con zonas de solapamiento, de enriquecimiento, de conflicto y/o de fricción. Sin dudas, tal proyecto no ha de limitarse solo al teatro sino que debe potenciarse a través de intercambios productivos con otras disciplinas artísticas –cine, humor gráfico, poesía, música, etc.– pero también no-artísticas –geopolítica, economía, diplomacia, etc. De este modo, la silueta de las islas, a la que se le suele atribuir un carácter de pura oquedad (Gamerro, 2002, s.p.), deviene en espacio habitable, poblado por toda clase de individuos y conceptos; deviene soporte y campo de acción (Lefebvre, 2013).

El arte es un espacio de alta imprevisibilidad (como afirma Lotman, 1998), ámbito óptimo para la formulación de matices. Así, ante el reduccionismo y la superficialidad de las lecturas utilitaristas de la historia y de la cultura, las representaciones del arte y del teatro trazan detalles profundos, surcan y dan relieve al mapa, ponen en vibración lo particular y lo universal.<sup>11</sup> Son modos de conjugar lo micro y lo macropolítico en simultáneo, de llevar la dialéctica del arte a los cuerpos del actor y del espectador, disponerlos como campo simbólico y concreto, mediato e inmediato. Invitan así a confrontar “el terror” (Lyotard, 1993, p. 132)<sup>12</sup> y encontrar modos de configurar y de reconfigurar el sentido de lo existente.

En sintonía con esto, las artes gozan de un impulso adicional: su inutilidad. A través de este prejuicio –con ecos de las críticas mencionadas por Chartier– su potencia se multiplica. En tanto el teatro no está obligado a hablar de hechos importantes (Kohan, 1999, p. 6) ni a comunicar información desde una perspectiva de “lo que es” –sea lo fáctico, sea “lo inmediato”, etc.–, puede explorar territorios que otras disciplinas no-artísticas no podrían –como la historia, ciencia que exige un pacto inquebrantable de rigurosa veracidad. La mirada teatral puede gravitar hacia

---

9 Proceso que inicia en 1492, con el llamado “descubrimiento” de América y sigue aún hoy, en tanto las disputas continúan, por lo que incluye y excede a la guerra. Como se verá, mi investigación propone pensar precisamente este marco mayor como ámbito en el cual la guerra es imaginada y por lo tanto debe ser conceptualizada.

10 Ya que en el campo de la malvinología los conceptos teóricos pueden variar notoriamente su sentido de autor a autor, recurro a la división trazada en mi tesis (R. Dubatti, 2022) con el fin de evitar confusiones.

11 Como dijera Michel Foucault (2009): “La historia, lo esencial de la historia, pasa por el ojo de una aguja” (p. 124).

12 Según Lyotard, el terror constituye un modo de aproximación que no se limita a rechazar sino que impone un consenso de desconfianza y de amenaza hacia todo aquello que puede ser asociado con la multiplicidad del poder ser.

hechos históricos específicos, de alto impacto, pero también hacia ideas pequeñas, emociones, intuiciones, zonas grises, etc. En simultáneo, sus propias limitaciones imponen *formas* únicas de relacionarse que no podrían ser exploradas del mismo modo en otras disciplinas artísticas y/o no-artísticas.<sup>13</sup>

¿Cómo pensar lo micro y lo macro en relación a la Guerra de Malvinas? La Guerra ocupa una posición singular en su relación con el marco de la dictadura cívico-militar del “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Pese a tratarse de una acción propulsada, organizada y ejecutada por la Junta Militar, se halla *simultáneamente dentro y fuera* de los hechos de la represión para-estatal, conectando sucesos históricos específicos e inmediatos con procesos culturales, sociales y políticos sedimentados, de larga data.

En un primer sentido, la guerra se nutre de ideas, imágenes e impresiones anteriores a la dictadura. Véase por ejemplo el *Diario de Gabriel Quiroga* (2001; publicado originalmente en 1910), donde Manuel Gálvez coloca en voz del protagonista su deseo de una guerra contra el Brasil, acción potente para lograr cohesión social y política. O el caso de *De la guerra*, de Karl von Clausewitz (1948; originalmente en 1832), referente teórico clave para el Ejército Argentino, quien proponía la toma de un territorio en disputa como medio para orientar las negociaciones diplomáticas (31).<sup>14</sup> Del mismo modo, las experiencias en el Servicio Militar Obligatorio o la importancia del estatus social que confería la vida militar (Rouquié, 1983) son anteriores, pero resuenan con fuerza al hablar de la Guerra de Malvinas.<sup>15</sup>

En un segundo sentido, la guerra no puede ser comprendida por fuera de las experiencias de la dictadura ni desligada de la Junta Militar que estaba en el poder. No solo debido a la responsabilidad de la dictadura cívico-militar sino también por el impacto que genera en las interpretaciones posteriores del conflicto bélico, hecho que se aprecia con claridad al sopesar los efectos de la progresiva aparición de documentos y testimonios que hacían pública la violencia represiva del gobierno *de facto*. Como resalta Federico Lorenz (2012), el despliegue del llamado “show del horror” atrapa a la Guerra en el efecto de succión que genera el naufragio de la

---

13 Al comparar representaciones bélicas, en el cine es común hallar escenas del campo de batalla, con un montaje dinámico, locaciones y efectos visuales realistas. En contraste, el teatro privilegia lo cotidiano, menos espectacular a nivel visual pero que atiende las relaciones entre personajes desde el convivio. Esto no implica que haya artes “superiores” o “inferiores”, simplemente diferentes, con sus potenciales aportes específicos.

14 Tal es el modelo del Operativo Rosario, realizado el 2 de abril de 1982: recuperar el territorio, expulsar a la administración extranjera, dejar una guarnición policial mínima y encausar las negociaciones. Se aprecia así la máxima de Clausewitz, la guerra como “instrumento político, una continuación de las relaciones políticas, una gestión de las mismas por otros medios” (1948, pp. 38-39). Sin embargo, ante la respuesta inesperada de Reino Unido de enviar una flota (sorprendentemente, la Junta Militar esperaba alcanzar negociaciones con Estados Unidos como mediador neutral) se continúan incorporando tropas al territorio, pero sin expectativas de combate. Finalmente, la guerra estalla, hecho que explica los serios problemas de formación militar, de logística y de estrategia que experimentó la Argentina.

15 Así ocurre con *Heroica, la guerra*, espectáculo de Francisco Enrique –pseudónimo de Enrique Dacal–, estrenado en mayo de 1982. Pese a que la obra resuena con Malvinas, el autor hace una aclaración reveladora: las imágenes de la pieza respondían a la “casi guerra” [sic] con Chile en 1978, antecedente simbólico, estratégico y logístico de los 74 días de 1982. El texto dramático y la entrevista están disponibles en mi archivo de investigación.

dictadura y la subsume como una acción más de su repertorio, callando problemáticas específicas cuyo examen inmediato podía resultar harto doloroso.

La Guerra de Malvinas está atravesada entonces por ambas coordenadas, situación que explica (y a la vez es explicada por) la continuidad y la vigencia de procesos de la guerra en la Posguerra. Pese a la baja visibilidad que el teatro de la guerra ha sufrido a lo largo de los últimos 41 años, su interés en la temática ha sido sostenido, iniciando ya en 1982, y marcado por una polifonía de poéticas y perspectivas. Así lo muestra el relevamiento de obras que realizo, que incluye más de 150 casos de diferentes partes de la Argentina (R. Dubatti, 2022, pp. 74-87), y continúa en expansión.<sup>16</sup>

A causa del convivio y sus limitaciones para mostrar la guerra como espectáculo visual, un importante número de textos dramáticos y espectáculos opta por articular una guerra “desbordada” (R. Dubatti, 2022). Tal enfoque prioriza la retaguardia y/o el continente como zonas donde el conflicto bélico no ocurre de forma directa pero sí está presente afectando a actores sociales diversos: conscriptos, oficiales, familiares, parejas, amigos, periodistas, docentes, etc. Así el teatro territorializa, trae la acción a ámbitos puntuales, pero también la desterritorializa, la proyecta hacia lecturas globales de la guerra en un contexto mayor: aquél de las lejanas islas, de la cercana dictadura y de la sociedad argentina durante la guerra.<sup>17</sup>

Para ello algunas obras recurren al cruce del procedimiento del friso social con personajes arquetipo. Por ejemplo, en *Laureles* (La Plata, provincia de Buenos Aires, 1983), del Grupo Teatro Rambla, estrenada bajo dictadura, o en *El próximo alistamiento* (Mendoza, provincia de Mendoza, 1984), musical de Rubén Hernández (movilizado durante el conflicto). En ambos casos se recurre a una polifonía de personajes de diversas clases sociales que podrían ser cualquier soldado, cualquier padre, etc., con el fin de atender no solo cómo pasó la guerra sino también cómo fue posible. Dialogan así lo fáctico y lo dilemático –como ocurre en las canciones de la obra de Hernández– para indagar el golpe emocional de estar ante una guerra real que excede todo preparativo posible.

En sintonía con esto, *Retaguardia* (Ciudad de Buenos Aires, 1985), de Horacio del Prado, también parece en un principio centrarse de modo exclusivo en las condiciones sociales que hacen posible que ocurra el combate. Sin embargo, a través de un dramático giro, los efectos de la guerra finalmente se derraman sobre la posguerra. Es un soldado –hijo del protagonista– quien, luego de la guerra, afirma que las batallas no terminan en el último disparo: justamente allí comienzan para los sobrevivientes y los familiares de caídos. Como resultado se tematologiza el impacto, durante y después, en aquellos que pelearon pero también en aquellos que, pese a no entrar en combate, viven sus consecuencias de forma directa (el padre) o indirecta (los amigos del padre).<sup>18</sup>

---

16 Hay aquí un primer mapa de fenómenos radicantes (Bourriaud, 2009), de teatros que hablan desde diversos rincones e imaginan no solo las islas sino también el territorio continental, la guerra pero también su contexto socio-cultural.

17 En el subsiguiente recorrido a través de una pequeña parte del corpus del teatro de la guerra, el lector podrá apreciar el despliegue de algunas líneas posibles de interpretación. Por ejemplo, siguiendo procedimientos compartidos y/o variados; ejes temáticos que resuenan por contigüidad; modos de conceptualizar la historia, entre otras.

Algo similar ocurre en *(No) Estamos ganando* [sic] (Paso de los Libres, provincia de Corrientes, 2020), de Éstel Gómez, pero incorporando también el tiempo anterior de la preguerra. Así el espectáculo parte de dos niños que juegan de manera inocente y despreocupada, hecho que contrasta radicalmente con la crueldad de la batalla y especialmente con el dolor que genera: el joven vuelve atravesado por su vivencia y cada vez se va cerrando más sobre sí mismo, hasta que ya no puede comunicarse con su entorno. Para ello se trabaja a través planos y registros que se solapan y/o se contradicen y que finalmente sugieren el por qué de las frustraciones de la hermana ante la imposibilidad de compartir verdaderamente aquello que ha quedado como marca no solo para los soldados sino también para sus entornos familiares.

En la misma senda podemos leer *Silencio Ficticio* (Río Gallegos, provincia de Santa Cruz, 2010), del veterano Andrés Fernández Cabral, co-escrito junto a Julio Cardoso. Allí se exploran algunos sucesos de la guerra pero a través de interrogantes que remiten a las heridas todavía abiertas en el presente suspendido de alguien que estuvo en la batalla: ¿Qué se hace después de una guerra? ¿Cómo se vuelve a lo ordinario después de lo extra-ordinario del combate? ¿Cómo seguir? El protagonista, Guillermo Soto –*alter ego* del autor–, señala el solapamiento de temporalidades en una posguerra extensa, sostenida hasta el día de hoy porque nunca se interrumpió realmente. El veterano aparece como un “buscavidas” de la posguerra que simplemente no puede dejar atrás su pasado en tanto lo lleva siempre a cuestas.

El teatro de la Guerra de Malvinas también ha instando al espectador a pensar de qué maneras se conectan dictadura y conflicto bélico. Así ocurre en espectáculos como *Facfolc. Tras un manto de neblina* (Ciudad de Buenos Aires, 2016), de Fernando Locatelli. El relato intercalado de situaciones vividas por el protagonista bajo ambos contextos subraya una mirada irónica donde los procesos de violencia de ambos sucesos históricos son asumidos como dos caras de una misma moneda, como dos partes de un mismo entramado (lo cual no necesariamente significa que dictadura y guerra sean una cosa y la misma). De este modo, la censura, los miedos, las torturas, la incertidumbre y la espera se mezclan y señalan un trasfondo socio-cultural compartido que hace posible comprender los horrores de ambos sucesos históricos.

En contraste, *Isla flotante* (Ciudad de Buenos Aires, 2014), de Patricio Abadi, reconstruye el marco de la dictadura ya no a través de la violencia extra-ordinaria sino a través de su inquietante contracara, la violencia cotidiana que brota del acto de callar. Un joven comparte una última cena con su madre antes de tener que presentarse en el cuartel a la mañana siguiente. A pesar del deseo de tener una cena especial, en el comedor priman los silencios incómodos, cargados de una espesa incertidumbre que nunca se resuelve en tanto no hay indicios de qué será de ese joven una vez que ocurra lo que los espectadores sabemos que pasará. ¿Los

---

18 Tal enfoque se ha visto recientemente revalorizado por dos hechos: el reconocimiento de las veteranas desde 2012; y la divulgación de la silenciosa resistencia de las madres de los “Soldado solo conocido por Dios”, quienes recién a partir de 2017 pudieron comenzar a saber (cuando fue posible) dónde estaban los cuerpos de sus hijos. Aunque al día de la fecha no he encontrado muchos textos que exploren las peripecias de estas “madres de la guerra”, si existen piezas como *Martha (siempre estarás en mí)* (2022, Venado Tuerto, provincia de Santa Fe), de Manuel Herbas, o *Voces de Malvinas* (Ciudad de Buenos Aires, 2022), de Lucía Laragione.

personajes ignoran que hay una guerra inminente? ¿Acaso saben pero callan, en tanto así será más fácil para ambos la despedida? La deliberada apertura del texto invita a que cada espectador plantee sus propias hipótesis.

Otras piezas optan por leer los hechos de Guerra de Malvinas desde una perspectiva temporal y territorial más amplia que aquella de la inmediata al combate. Así ocurre, con diferentes enfoques, en *El león y nosotros* (Neuquén, provincia de Neuquén, 2004), de Alejandro Flynn, en *Islas de la Memoria* (Lanús, provincia de Buenos Aires, 2011), de Julio Cardoso, o en *Ningún cielo más querido* (Ciudad de Buenos Aires, 2012), de Carlos Aníbal Balmaceda.

*El león y nosotros* trenza tiempos y territorios lejanos y cercanos. Desde las cartas que escribe un conscripto (casi) obsesionado con el inminente Mundial de Fútbol de España, Flynn trae a escena a la Guerra, pero esta no queda sola. Por el contrario, Malvinas entra en diálogo con otros dos sucesos de fuertes resonancias políticas: la Segunda Invasión Inglesa (1807) y la huelga de hambre de Bobby Sands en la República de Irlanda (1981). En tanto las tres historias comparten un mismo intérprete, un único cuerpo y una única voz, se convierten en tramas de un mismo hilo: el imperialismo británico como proceso histórico extenso, ininterrumpido.

En sintonía con esto, Cardoso opta por narrar una historia extensa de la Argentina que invita a contextualizar el conflicto de la Guerra en un marco histórico específico: el de los reclamos por la soberanía –hecho que reenvía a 1492, fecha del “descubrimiento” de América, y a 1833, año de la usurpación del territorio insular. De este modo, *Islas de la Memoria* da inicio hablando de piratas y de una historia larga, que viene de lejos, y arenga al espectador a estar atento e intervenir para así formar parte de una ceremonia de la memoria, como sugiere el título de la pieza. Así, junto al uso de procedimientos de corte deliberadamente popular –cumbia, canciones, máscaras, participación del público, entre otros– se enfatiza la voluntad de educar sobre Malvinas a través del entretenimiento.

Por último, Balmaceda desplaza el eje en torno a los protagonistas para montar una ácida comedia que inicia en 1976 y se centra en un grupo de isleños revolucionarios que evalúa cómo impulsar la soberanía argentina en las islas. Sin embargo, la Guerra va a demostrar que la política y las revoluciones no son como ellos las veían desde el otro lado del mar. La guerra y la violencia dictatorial son atendidas desde una distancia irónica que anuda diversos símbolos que, de un modo u otro, marcan al conflicto: desde Marx, Perón y el Che Guevara hasta la muerte de Pedro Giachino o el accionar heroico de Oscar Poltroneri, pasando por las torturas a los soldados argentinos. A lo largo de este recorrido una cosa es firme: la dignidad de los que luchan a pesar de todo.

Algunos espectáculos proponen una mirada crítica en torno a cómo se construye la memoria, como ocurre en *Museo Miguel Ángel Boezzio* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1998), de Federico León, *Trasumanto* (Necochea, provincia de Buenos Aires, 2004), de Juan Santilli, y *Campo Minado / Minefield* (coproducción multinacional estrenada en Londres, 2016), de Lola Arias. A través de recursos heterogéneos, como el uso de la modalidad del museo viviente, el despliegue de líneas argumentales que se solapan y/o contradicen o la combinación de dispositivos narrativos de alto impacto visual –respectivamente–, cada una de estas piezas cuestiona los lugares comunes de la producción de sentido que se sugieren como

seguros o cómodos para la Guerra de Malvinas. Así, testimonios y documentos –reales, apócrifos o una mezcla de ambos– devienen opacos, especímenes que reclaman el minucioso examen de un espectador involucrado.

Otros materiales optan por un camino deliberadamente más ambiguo, que cruza imaginarios y experiencias de un modo oblicuo. Tal es el caso de *Casino. Esto es una guerra* (Ciudad de Buenos Aires, 1997), de Javier Daulte. En dicho espectáculo, el ámbito de una batalla sin nombre –donde resuena la Guerra de Malvinas– sirve para tornar la mirada hacia la institución militar misma. Desde una óptica ácida, cómica y profundamente pesadillezca, Daulte canaliza partes de su experiencia dentro del Servicio Militar Obligatorio con el fin de denunciar a una institución fascinada hasta el paroxismo con la traición, los protocolos y el homoerotismo. La guerra da lugar así a toda clase de interacciones entre soldados, que deslizan la moral corrupta que Daulte veía a su alrededor.

Dentro del corpus reunido hay textos dramáticos y espectáculos que prefieren privilegiar lo poético desde una perspectiva menos gráfica, como en *Rodillas Negras* (San Salvador de Jujuy, 2016), de Andrea Campos, *Silencio elocuente* de María Laura Núñez (San Miguel de Tucumán, 2011) o *Los que no fuimos* (Córdoba, 2007), del grupo La Cochera. En estas tres obras hallamos lecturas de la Guerra montadas sobre lenguajes que alteran el sentido: la poesía en la obra de Campos, la danza en el material propuesto por Núñez y la multiplicidad productiva que trae Paco Giménez a escena con un elenco que retoma imágenes diversas de los tiempos de la guerra y la posguerra. A través de dinámicas particulares, las tres piezas plantean miradas sobre los efectos del combate no solo físicos y mentales sino también simbólicos y culturales.

Como variante dentro de este recorte es posible agregar a *La Argentina Mágica. Flashback* (Chaco, 2014), de Carlos Werlen, que dialoga abiertamente con la poética del Teatro de la muerte, de Tadeuz Kantor [1915-1990]. Así, a partir de una labor creativa centrada en lo visual, en lo corporal –apenas se recurre a la palabra– y en la ausencia de la teatralidad producida por un texto dramático previo y/o convencional –de acuerdo a los preceptos más esenciales del maestro polaco–, Werlen invoca un conjunto de visiones órficas de la Guerra que van mutando de escena a escena. Teatro y artes plásticas surcan la muerte e invitan a la memoria de los caídos, imagen que se vuelve explícita al montar un de altar viviente para aquellos que no pudieron regresar.

Otro posible para recorrer el corpus radica en los hijos de la guerra, por ejemplo en *Los hombres vuelven al monte* (Ciudad de Buenos Aires, 2011), de Fabián Díaz, *En Malvinas* (Caleta Olivia, 2020), de Líber Ferreyra, o *Desde la luna* (Ciudad de Buenos Aires, 2022), de Pablo Iglesias. En estos tres casos, las vivencias de los padres se ven desde los ojos de hijos e hijas que buscan comprender mejor lo ocurrido, o por lo menos intentarlo.

En un extenso poema dramático Díaz narra las peripecias de un joven que vuelve al monte chaqueño en busca de su padre en tanto, tras la guerra, ha huido con un grupo de bandidos/ex combatientes que se han vuelto cimarrones. En contraste, Líber Ferreyra retoma el trabajo de Sergio, su padre, veterano de la guerra y autor de *Malvinas. La historia que no se olvida* (Caleta Olivia, 2012), a través de una reinterpretación personal de las historias contadas en dicha obra de títeres. Por su

parte, Iglesias –autor de *El baile del pollito* (2005) e *Imaginaria* (2021), que también indagan sobre la Guerra– centra su pieza en una hija que trata de romper las distancias emocionales, generacionales e históricas con un padre a quien apenas está empezando a conocer.

En *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos* (2017), de Pilar Ruiz, *Mujeres al frente* (2018), de Gabriela Agud, *Voces de Malvinas* (las tres de Ciudad de Buenos Aires, 2022), Lucía Laragione, y *Valientes: una historia de mujeres* (Ushuaia, Tierra del Fuego, 2022), de Victoria Lerario e Ivy Perrando Schaller, se explora una de las temáticas que más visibilidad ha ganado durante la última década: las experiencias de mujeres civiles y veteranas durante la Guerra de Malvinas.

Desde una construcción ficcional Ruiz se interroga por la situación de la novia de un soldado dado por caído. A través de una estructura dilemática se invita al espectador a tomar consciencia de la multiplicidad de repercusiones que tiene toda guerra, con los golpes emocionales que experimentan no solo los familiares directos sino también aquellas mujeres que deben sobrevivir (o no) a sus pérdidas. En contraste, Agud parte de testimonios reales de mujeres que tuvieron diferentes roles durante el conflicto, ya sea amasando en “el día que Madryn se quedó sin pan” –19 de junio de 1982– o asumiendo tareas de enfermería o escribiendo cartas. Todas ellas forman un entramado de contención que muestra –al igual que hace Ruiz– que la guerra es más que solo soldados y disparos.

Por su parte, Lerario se centra en las veteranas de Malvinas y, a partir de la obra fotográfica de Perrando Schaller, que retrata a 16 de las veteranas actualmente reconocidas –hay más que están en proceso–, articula un homenaje para la visibilización de sus experiencias. Finalmente, Laragione traza un recorrido por diferentes mujeres de la historia de “Malvinas”: María Sáez de Vernet (primera cronista de la vida en las Malvinas; esposa de Louis Vernet, primer gobernador argentino de las islas en 1829); María Cristina Verrier (dramaturga y partícipe del Operativo Cóndor del 28 de septiembre de 1966); las enfermeras de la Guerra; y, por último, las madres de los “Soldado solo conocido por Dios”.

Aunque no es una imagen particularmente recurrente en el corpus que indagué hasta el momento, existen textos dramáticos que plantean diversas miradas sobre la figura del desertor. Así podemos conectar *Lógica del Naufragio* (Ciudad de Buenos Aires, 2012), de Mariano Saba, *Piedras dentro de la Piedra* (Ciudad de Buenos Aires, 2012), de Mariana Mazover, y *Paramos cuarenta minutos* (provincia de Formosa, 2013), de Carlos Leyes.<sup>19</sup>

Saba sitúa la acción dramática en el marco de un congreso académico donde se reflexiona sobre una figura histórica, Esteban Gomes, quien habría sido el primer marino en ubicar las islas Malvinas en un mapa hacia 1520, tras abandonar la expedición de Magallanes. A partir de un expositor que diserta en torno a una presunta obra poética atribuida a esta figura “desertora” se despliega y se problematiza el significado de esa persistente fascinación por la soberanía y Malvinas, con sus lagunas y sus lugares comunes. Al mismo tiempo se indaga lúdicamente alrededor

---

19 Una primera versión del texto de Leyes es leída en un ciclo de teatro breve en el año 2000. La actual versión es una re-elaboración de ese material original, que se encuentra actualmente perdido.

de los procesos historiográficos, contruidos sobre la base de acontecimientos que no podemos controlar y que no necesariamente son como podríamos desear.

Mazover, en contraste, pone en escena una reescritura libre de *Los Pichiciegos* (1982), de Rodolfo Fogwill, a partir de la cual retoma la vida paralela, oculta, de los soldados y las *soldadas* –Mazover introduce personajes femeninos– que han abandonado el frente, con sus propias vivencias, exigencias y responsabilidades. Tomando como referencia el marco poético de la novela, la pieza posa la mirada en la situación de encierro y de tensa subsistencia en que se encuentra esta sociedad de la guerra fuera de la guerra. A pesar de la inestabilidad de las estructuras internas, la Generala –figura imposible en tiempos de la Guerra de Malvinas– sostiene al grupo e impulsa la contención y el amor como valores que desafían al dolor y el sufrimiento de la guerra.

Por su parte, Leyes sitúa la acción de su pieza en un ámbito liminal, de tránsito, una terminal de ómnibus en Formosa. Allí, mientras el micro que debe llevarlo hacia el cuartel –y seguramente hacia la guerra– está al acecho, Coco se encuentra con Ana María. En el breve lapso de tiempo hasta retomar el viaje –los cuarenta minutos que dura aproximadamente el espectáculo–, el joven cuenta su historia y señala las desigualdades sociales de la Argentina en guerra, en particular aquellas sufridas por los conscriptos que provenían del Noreste Argentino, quienes formaron un porcentaje importante del número total de soldados conscriptos del Ejército Argentino. Lo femenino aparece una vez más como concepción de mundo que desafía la lógica patriarcal de la guerra.

Una experiencia diferente es la de los “locos de la guerra”, expresión popular con la que se agrupaba a toda clase de soldados que sufrían diversas formas de traumas de guerra, fuesen físicos o psicológicos. Es posible mencionar, entre otras, a *El corazón en Madryn* (Neuquén, 1985), de Carlos “Tata” Herrera, *¡Arriba, Hermano!* (provincia de Buenos Aires, 1992), de Omar Aíta, *En un azul de frío* (provincia de Salta, 2004),<sup>20</sup> de Rafael Monti, o las dos versiones de *Gurka*, de Vicente Zito Lema (ambas en Ciudad de Buenos Aires, la primera de 1988; la segunda de 2022).<sup>21</sup>

Desde la poética del drama moderno, Herrera monta un juego de cajas que conecta de forma directa a los individuos con las estructuras familiares y sociales. De este modo, los desequilibrios que sufre un joven veterano se ven potenciados por una familia que subsiste aislada y en conflicto permanente. La visita de un periodista que debe cubrir el inminente “Madrynazo” –10 de septiembre de 1984, cuando el pueblo de Puerto Madryn expulsa a dos buques norteamericanos en protesta por la intervención de Estados Unidos en la guerra de 1982– permitirá, desde la escucha y la contención, destrabar los conflictos, logrando que el joven y su familia superen

---

20 Estrenada como semimontado en la Ciudad de Buenos Aires, 2002, bajo dirección de Susana Torres Molina. Realizó más de trece temporadas y tuvo una adaptación a cargo de los grupos Los Polonios y Sin Anestesia (Río Gallegos, provincia de Santa Cruz) entre 2017 y 2018, con el veterano Andrés Fernández Cabral haciendo no de Coco sino de Martín, periodista cuya mujer fue desaparecida durante la dictadura.

21 Sin lugar a dudas *Gurka* es una de las obras más revisitadas del corpus reunido. Sin pretensión de exhaustividad, es posible mencionar versiones dirigidas por Susana Bernardi (2003-2007, Monte Caseros, provincia de Corrientes); por Norberto Barruti (2003 y 2012, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires); por Victor Hugo Iturralde (2004-2005, 2010, 2021-2023, Mar del Plata); por Darío Torrenti (2005-2017, Tandil, provincia de Buenos Aires); y por Victor Dupont (2015, Ciudad de Buenos Aires), entre otras.

diferencias y frustraciones y se reincorporen socialmente a un Puerto Madryn vital y memorioso.

En contraste, Aíta sitúa espacialmente a la posguerra bajo la tribuna de un humilde club barrial de fútbol, donde se encuentran regularmente dos amigos. Uno combatió y está convencido de que ha perdido una pierna. El otro intenta ayudarlo a reanimarse y, de ser posible, a volver a jugar en el equipo que entrena afuera. La locura se proyecta así en cuerpos que no solo están afectados de forma directa e indirecta por la guerra y sus efectos concretos, sino también por su continuidad simbólica, que desconfía de múltiples modos, tanto en la guerra como en la posguerra, de la contención afectiva y emocional entre hombres.

Monti explora una locura algo diferente. A través de la poética del realismo reflexivo, sus personajes viven en una ardua lucha cotidiana por tratar de sobrellevar de la mejor manera la intensa vida en la capital salteña. Si bien a lo largo de la pieza se despliega una mirada que en principio sugiere que Coco sufre específicamente los efectos de su guerra, finalmente se revela que se trata de una locura consciente, lúcida, desequilibrio causado efectivamente por la guerra pero también por las memorias suspendidas de la violencia dictatorial y de los, por entonces, recientes sucesos de diciembre de 2001. Monti retoma algunos de los lugares comunes en torno a la idea del loco y los subvierte como modo de visibilizar y problematizar los verdaderos alcances de la violencia política, social y cultural que experimenta la Argentina a lo largo de su historia reciente.

Por su parte, Zito Lema crea dos versiones de *Gurka*. La más antigua, *Gurka (un frío como el agua, seco)*, surge de una entrevista realizada a un ex combatiente internado en el Hospital Borda para la revista *Fin de Siglo*. En dicha primera versión se suprime al entrevistador y se privilegia una voz anónima, atrapada en un presunto no-lugar (que resulta ser un manicomio), mientras desvaría, poetiza, evoca y/o sueña sobre su vida y las islas. En 2022 se estrena una segunda versión, *Las islas en el manicomio*, que recupera la presencia del autor –que Zito Lema hace él mismo– visitando a Miguel –interpretado por la actriz Nara Carreira–. Ambas versiones dejan al espectador ante dudas, fricciones y lagunas –como le pasa al autor en la entrevista original– que quedan intencionalmente abiertas. La locura deviene por partes iguales en poesía y en síntoma de una violencia que anuda a la guerra y la dictadura con las desigualdades sociales estructurales que las hicieron posibles.

Otro eje posible remite a un ámbito importante para los imaginarios de la Guerra de Malvinas: las escuelas. De este modo, en la ya mencionada *Laureles* se introducen dos escenas que ocurren en diferentes clases, una de inglés y otra de educación cívica, con las tensiones entre la enseñanza y los horrores de la dictadura, pero también con una microviolencia cotidiana, aquella que se ejerce entre alumnos. En oposición, en *74 días de otoño* (Ciudad de Buenos Aires, 2017), de Laura Garaglia, y en *Ningún suelo más querido* (Gualedguaychú, provincia de Entre Ríos, 2022), de Emiliano Frías, se problematizan los discursos escolares y sus dificultades –desde las figuras mismas de directoras y maestras– a la hora de tratar de articular las ideas complejas que reclaman el ímpetu del nacionalismo y de la guerra.

## A modo de conclusión

Como se puede apreciar a partir de este sobrevuelo a ojo de pájaro por algunos de los textos dramáticos y espectáculos, Malvinas ha sido –y es– pensada e *imaginada* desde poéticas y perspectivas heterogéneas. Si, como señala Lorenz (2012), debemos hablar ya no de *una* guerra sino de Guerras de Malvinas, en plural, nuestra cartografía de la hospitalidad propuesta debe también funcionar como “teatro de operaciones”, es decir, como un territorio amplio que incluye en su interior múltiples frentes posibles. Todos estos campos de batalla, concretos y potenciales, invitan entonces a seguir desarrollando y problematizando lecturas de la historia reciente argentina desde la dialéctica de los cuerpos en convivio.

Ya que lo simbólico está siempre abierto y en movimiento, su actividad nos reenvía a lo imprevisible, a lo explosivo (Lotman, 1999). El teatro, a través de su presunta inutilidad, se revela como una suerte de cabello de Troya, es decir, como una promesa de celebración inocua pero que carga en su interior una trampa para los lugares comunes o los saberes que asumimos como dados. Al mismo tiempo, las representaciones permiten pensar desde los afectos, las emociones, la ignorancia o incluso la duda, abriendo zonas que solamente las artes pueden traer ante nuestros ojos. Es claro así el potencial de las artes para explorar lo simbólico y relevar no solo su importancia en el tiempo presente, sino también en la construcción del pasado y del futuro.

En el caso de la Guerra de Malvinas y de la democracia argentina nos sugiere a su vez la importancia de atender los hechos históricos no como acontecimientos ocurridos en un pasado irrecuperable sino como acontecimientos abiertos, presentes, no solo porque todavía tenemos mucho para aprender, sino también porque nunca dejan de estar en disputa. Allí radica otro de los desafíos de nuestra época de cambio constante por la circulación de información. Vivimos en un tiempo de apertura que nos obliga a tener que reforzar lo ya sabido, y en ese punto el arte habilita una mirada no tautológica, de estímulo, que invita a buscar los matices, cruciales para pensar la historia ya no desde una superficialidad mecánica sino desde una profundidad vital.

Por ello estudio el caso del teatro con especial interés, en tanto invita a pensar desde los cuerpos, desde la escena, proponiendo un espacio que no solo para la mirada sino para el pensamiento, para el entretenimiento pero también para las reflexiones del ser, sus pasiones, temores y silencios. Es necesario entonces continuar con la tarea de desarrollar cartografías que apoyen los cruces y los diálogos productivos, hacia el interior del teatro pero también hacia afuera, en relación con otras disciplinas del campo artístico y no-artístico.

## Bibliografía

- ANDERSON, C. (2008). "The End of Theory: The Data Deluge Makes The Scientific Method Obsolete". *Wired*, s.p. <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/>
- BARALE, G. y TOSSI, M. (2017). *De estéticas y teatralidades. Un estudio del Noroeste Argentino*. Humanitas - Universidad Nacional de Tucumán / IAE-UBA.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- CARLSON, M. (2001). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. University of Michigan.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Gedisa.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.
- CHARTIER, R. (2022). *El pequeño Chartier ilustrado. Breve diccionario del libro, la lectura y la cultura escrita*. Ampersand.
- CLAUSEWITZ, K. (1948). *De la guerra*. Hora del Hombre.
- DE MARINI, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Galerna.
- DUBATTI, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- DUBATTI, R. (2022). *Nadar en diagonal. Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007)*. Eudeba.
- ECO, U. (1984). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.
- FOUCAULT, M. (2009). *El gobierno de sí y de los otros. Curso en el College de France*. Fondo de Cultura Económica.
- HALBWACHS, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Antropos.
- HAN, B.-C. (2023). *La crisis de la narración*. Herder.
- GÁLVEZ, M. (2001). *Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Tauros.
- GAMERRO, C. (2002). "Tras un manto de neblina", Suplemento Radar de *Página 12*, 16 /06 s.p., <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-228-2002-06-17.html>
- Infobae (2023). "Un participante homenajeó a los excombatientes de Malvinas y dividió al público de Got Talent Argentina". *Infobae*, 4 de octubre, s.p. <https://www.infobae.com/teleshows/2023/10/04/un-participante-homenajeo-a-los-excombatientes-de-malvinas-y-dividio-al-publico-de-got-talent-argentina/>
- KOHAN, M. (1999). "El fin de una épica". *Punto de Vista*, 64, 6-11. <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/pdv64.pdf>
- LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- LORENZ, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Edhasa.
- LOTMAN, Y. (1998). "Un modelo dinámico del sistema semiótico". En *La semiósfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Cátedra, pp. 43-56.
- LOTMAN, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa.
- LYOTARD, J.-F. (1993). *La condición postmoderna*. Planeta-Agostini.
- MANCUSO, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Paidós.
- MARIN, L. (2009). "Poder, representación, imagen". *Prismas*, n°13, pp. 135-153.
- RANCIÈRE, J. (2013). *El espectador emancipado*. Manantial.
- ROUQUIÉ, A. (1983). *Poder militar y sociedad política en la Argentina. I - hasta 1943*. Emecé.
- SHAKESPEARE, W. (2004). *Hamlet*. Colihue.

## **Las prácticas escénicas mapuche contemporáneas: informe de avance y estudio de caso**

*Miriam Álvarez*

Universidad Nacional de Río Negro

El presente capítulo surge del trabajo de investigación que realicé para mi tesis doctoral, un estudio focalizado en el análisis poético e identitario de un corpus dramático mapuche de la Patagonia argentina. Los fundamentos de esta labor parten, primero, desde mi lugar como mapuche, nacida en la ciudad debido a los desplazamientos forzados desde el campo que sufrió gran parte de la población mapuche. En segundo lugar, se motiva en mi trabajo como teatrera mapuche. Entonces, en esta investigación me involucro como activista dentro del movimiento político mapuche, al pensar en los campos de posibilidad de un teatro que nos represente. En este marco, surgen las primeras problematizaciones que –luego– se sistematizarán durante mi doctorado y generarán lo que, como un concepto operativo, denomino “prácticas escénicas mapuche<sup>1</sup> contemporáneas”.

Con base en estos logros, a continuación elaboraré un informe de avance sobre los resultados obtenidos en mi estudio doctoral y, a su vez, ejemplificaré algunas caracterizaciones del tema a partir de un estudio de caso.

La investigación aborda un corpus dramático inédito o sin estudios previos, con filiación directa a colectivos teatrales que se autoadscriben como mapuche. De esta forma, el análisis se centró en diversas puestas en escena de las provincias de Neuquén, Río Negro y Chubut, durante el período 1987-2009. Dicha etapa conforma diferentes momentos histórico-políticos y poéticos por los que ha pasado el movimiento político mapuche, los que se representan en los montajes escénicos tratados. El examen crítico se focalizó –principalmente– en una variable o unidad de sentido: las construcciones de aboriginalidad (Briones, 1998; 2005) que se representan en los montajes escénicos, es decir, la construcción que se hace de un “otro” indígena en la escena pública, situación que involucra diferentes agencias y no solo a los indígenas, en este caso, a los mapuche.

El objetivo general apuntó a reconocer, describir y analizar las formas poéticas y los discursos identitarios de las prácticas escénicas mapuche desarrolladas en la Patagonia, con el fin de comprender, por un lado, sus interrelaciones con la matriz

---

1 Siguiendo la tradición lingüística del mapuzugun, opto por mantener el uso del singular.

Estado-nación-territorio y, por el otro, los mecanismos por los cuales expresan, reproducen o disputan las formaciones de alteridad imperantes en sus contextos de producción y circulación.

Desde este encuadre, entiendo a las “prácticas escénicas mapuche” como una praxis representacional (expresada en textualidades, procesos creativos y montajes) que, en términos estéticos y político-contextuales específicos, configura diferentes universos simbólico-referenciales del Pueblo mapuche. En consecuencia, ante la desfronterización del concepto *teatro*, decido condensar estas reflexiones críticas y labor investigativa en una categoría “lugarizada” (Palermo, 2012). Así, llamo a esta provisoria y heurística categoría: “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”, la cual se define por las siguientes modalidades y funcionalidades:

- i) textualidades dramatúrgicas;
- ii) procesos escénico-creativos de grupos varios;
- iii) montajes escénicos asociados a proyectos políticos específicos u “orgánicos”;
- iv) montajes escénicos con finalidad didáctica;
- v) producciones teatrales con orientación profesional.

En función de la pregunta sobre las construcciones de aboriginalidad, es que se seleccionó un corpus acotado y estratégico, entendiéndolo como expresiones de una región e inscripto en el movimiento de teatreros mapuche en Argentina. El fundamento de valor de este criterio radica en la heterogeneidad de los posicionamientos observados, pues, al ser un campo abierto de posiciones estéticas se construyen diferentes poéticas de aboriginalidad. O sea, cada obra, incluso las pertenecientes a un mismo grupo, no son materiales homogéneos.

Asimismo, las prácticas escénicas mapuche se incluyen en un conjunto de producciones teatrales de la Patagonia que establecen múltiples tensiones con redes estético-intelectuales de las zonas metropolitanas y/o capitalinas de Argentina y Chile, entre otras territorialidades. Estas posibles lecturas, entendidas como desafíos teórico-metodológicos, son importantes puesto que en estos centros “no centrales” los procesos de creación, recepción y legitimación tienen características propias que –hasta nuestros días– no han sido estudiadas con exhaustividad y, en ellas, se configuran las textualidades escénico-mapuche.

En este marco de conocimientos generales, los resultados obtenidos sobre la historia del teatro en la región son para avanzar en un proyecto estético que asuma la complejidad de visiones y tendencias sobre un corpus dramático mapuche.<sup>2</sup>

---

2 El estado actual de los estudios sobre el arte mapuche, en general, revela importantes avances teóricos, los que fueron consultados en el proceso de investigación con el fin de establecer puentes o diálogos comparativos. Por ejemplo, un caso a destacar es el ensayo de Mabel García Barrera. Esta autora investiga los discursos artísticos mapuche en relación con el sistema estético-cultural hegemónico y se pregunta cómo estos proyectos artísticos indagan en la tradición para intentar una reconstrucción y visibilización del Pueblo Mapuche. Para ella, este proceso artístico se ve atra-vesado por las relaciones históricas, políticas y culturales del Pueblo Mapuche en relación con la conquista española, primero, y luego con la constitución del Estado chileno (Barrera, 2009). A su vez, respecto del estado actual de los estudios teatrales en la región Patagónica, véase: Álvarez (2021).

Para dar cuenta del problema que planteo, es necesario contextualizar en términos histórico-políticos el proyecto fundacional del Estado-nación a finales del siglo XIX, en relación con el Pueblo Mapuche. Bajo el lema “civilización o barbarie”, el Estado-nación incorpora el espacio social de la Patagonia perpetrando un genocidio a través del proceso de someter e incorporar a la población mapuche (Delrio, Escolar, Lenton y Malvestitti, 2018). Este evento estructuró las relaciones sociales a partir de la ocupación e incorporación forzada de la población mapuche al Estado nacional y tuvo como efecto, entre otros, los desplazamientos obligados que debieron realizar las familias mapuche hacia las ciudades de la región. A partir de este momento, la Argentina se construye con la supuesta ausencia de indígenas, lo cual no sólo nos invisibiliza sino que también niega el racismo a través del cual se funda la identidad nacional (Pérez, 2016).

Desde comienzos de los años 80, se ha ido gestando un proceso de reconocimiento de los derechos indígenas en tanto derechos humanos, pero con especialidad histórica y prácticas propias (Briones, 2005). En este contexto, surgieron distintas organizaciones mapuche que desplegaron un activismo cultural indígena instalando demandas de autonomía y reclamos territoriales (Golluscio, 2006). Las organizaciones políticas mapuche contemporáneas denominan “Pueblo Mapuche” al colectivo social que ocupa un territorio que mantiene unidad política, lingüística, cultural e histórica, y se sitúa a ambos lados de la cordillera de los Andes, en la región centro-sur de los actuales Estados de Argentina y Chile. Hoy en día, las demandas de autonomía y los reclamos territoriales están lejos de conformar un campo homogéneo. La interlocución con dos estados nacionales, y en el caso de Argentina, con los distintos estados provinciales, implica que en cada región la situación sea diferente. Por lo tanto, la organización actual del Pueblo Mapuche es resultado de este complejo proceso político que se desarrolló en las últimas tres décadas. Si bien en la actualidad continúan vigentes los reclamos con los que se iniciaron estas organizaciones, en particular la demanda por la recuperación del territorio, es posible advertir que el activismo mapuche se extendió a las zonas urbanas de la región planteando nuevas discusiones relacionadas con la identidad mapuche en la presente (Kropff, 2010). Cada Pueblo Indígena se constituye como preexistente en contextos diversos, ya que los Estados nacionales no se configuran a partir de un modelo uniforme, sino que tienen modos particulares de definir la identidad nacional, la ciudadanía y, por lo tanto, la alteridad externa e interna. Es decir, en nuestro caso, no es lo mismo ser mapuche en la Argentina que ser mapuche en Chile, dado que se trata de Estados nacionales que han tenido políticas diferentes con respecto al Pueblo Mapuche. Esto mismo se traslada a las provincias, las políticas hacia la población mapuche no son exactamente iguales en Río Negro o en Chubut, por ejemplo (Briones, 2005, p. 13).

El concepto de aboriginalidad que recupero se refiere al proceso por el cual, en la creación de la matriz Estado-nación-territorio, se construye al indígena como un “otro interno” con distintos grados y formas de inclusión/exclusión en el “nosotros” nacional. Briones, de quien tomo la noción, incorpora en sus estudios los intereses específicos que condicionan y estimulan la construcción de aboriginalidad(es) en cada contexto: los recursos que se encuentran en disputa, los medios políticos disponibles y las concepciones sociales sedimentadas. A su vez, el activismo mapuche implica no solamente reivindicar una serie de derechos en términos de

acceso a bienes materiales sino una disputa metacultural por construir su propio status de aboriginalidad. Así, la cultura misma se vuelve tópico de los planteamientos políticos, a lo que se denomina “activismo cultural”. Por consiguiente, recupero la noción de aboriginalidad para observar cómo se representa esa construcción del “otro indígena” en el corpus dramático analizado y cómo se escenifica según cada contexto.

Asimismo, la categoría de metaculturalidad es transversal en mi trabajo porque busco observar qué construyen los colectivos teatrales, como su propio “régimen de verdad” acerca de lo que es cultural y aquello que no lo es (Briones, 1998). Desde una perspectiva actualizada, entiendo a la cultura como praxis, como proceso social de significación y fijación de acentos ideológicos sobre nociones claves. En ese sentido, mi análisis buscó observar los elementos que cada grupo teatral consideró mapuche y que decidió escenificar, sin cuestionar esas decisiones, en todo caso, ese cuestionamiento lo pude realizar en mi trabajo porque puedo hablar del proceso. La metacultura supone una “[p]raxis abierta y atravesada por relaciones de poder que puede por tanto implicar la naturalización de lo arbitrario y la producción hegemónica de consenso, así como la puja por hacer emerger o recrear significados alternativos” (1998, p. 6).

En relación con este análisis, la noción de repertorio propuesta por Diana Taylor (2011) en sus estudios sobre *performance* me fue útil para dar cuenta de los elementos mapuche que cada colectivo teatral decide utilizar en sus puestas en escena. La investigadora organiza los objetos de análisis de la *performance* en dos formas de materiales, los de “archivo”,<sup>3</sup> compuesto por textos, documentos y estadísticas; y los actos en vivo, a los que denomina “repertorio”. De esta manera, la noción de repertorio me permitió describir los diferentes componentes que cada puesta en escena aborda y observar cómo construyen aboriginalidad desde ese aspecto, es decir, cómo se construye un “repertorio” mapuche.

En relación al análisis metodológico, para algunas de las obras tomo la “dramatología” de García Barrientos, ahora bien, es necesario aclarar que el corpus es muy variado y la densidad poética es muy diferente entre los materiales escénicos. Esto hizo que tomara algunos de los ejes dramatólogicos para dar cuenta de variables en las prácticas escénicas mapuche contemporáneas pero, a su vez, atendiendo a las singulares preguntas que proponían las obras.

Por consiguiente, el corpus de prácticas escénicas seleccionadas y analizadas en la tesis doctoral (período 1987-2009), se compone de los siguientes casos testigos: *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987) de Luisa Calcumil y, también, la obra escrita por Calcumil junto con Valeria Fidel: *Hebras* (2005). Luego, abordé las creaciones escénicas de la década de los ‘90, cuando surge un nuevo activismo político mapuche a raíz de los contra-festejos de la conmemoración de los 500 años de la conquista de América y se representa, en 1997, *Kajfvkura el valor de una historia inconclusa*, escrita por José Bastidas y realizada con integrantes de la Confederación Mapuche de Neuquén. A su vez, avancé hacia los años 2000 con el abordaje

---

<sup>3</sup> Es pertinente aclarar que, por los encuadres metodológicos elegidos para el desarrollo de esta tesis, también he apelado a los “archivos” de la casuística delimitada. No obstante, en esta sección teórica, me interesa subrayar la noción de “repertorio” por ser un concepto operativo en el despliegue analítico de los textos, procesos y montajes que componen las prácticas escénicas mapuche seleccionadas.

de mis propios materiales escénicos, compuestos por tres obras teatrales: *Kay kay egu Xeg xeg* [La serpiente del agua y la serpiente de la tierra] (2002), *Tayin Kuify Kypan* [Nuestra vieja antigua ascendencia] (2004) y *Pewma-sueños* (2007). En el marco de estos años, surgen nuevos grupos teatrales mapuche, entre ellos el que conforma Andrea Despó, de quien selecciona la obra *Sueños de agua* (2006). Para cerrar la tesis trabajé sobre el material escénico de Juan Queupan, *Una leyenda del río Negro* (2009).

En suma, para ejemplificar y caracterizar algunos de los resultados obtenidos en la citada investigación doctoral, a continuación detallaré los avances sobre una dimensión o categorización de los estudio de caso.

### **La construcción de aboriginalidad en *Es bueno mirarse en la propia sombra* de Luisa Calcumil**

Este es el primer texto dramaturgico escrito por Calcumil, estrenado en 1987, año en el que falleció Aimé Painé, cantante reconocida como mapuche que desarrolló su trabajo en los años '70. Calcumil dedica esta primera obra teatral, entre otros, a ella, su hermana inolvidable. Luego escribirá otros textos teatrales, tales como *La tropilla de Ruperto* (1988), *Follil* [Raíz] (1990), *Alma de Maíz* (1991) y conformará también espectáculos de canto, como así también participará en la actuación de varias películas.<sup>4</sup> De las actrices mapuche es la más reconocida a nivel nacional e internacional.

La propuesta teatral, desarrollada como un unipersonal, plantea el conflicto acerca de la identidad mapuche en la ciudad, en contraposición a lo que la afecta en el campo. A su vez, pone en juego nociones de feminidad y también incorpora el clivaje de edad (Kropff, 2016). El personaje de Julia, da cuenta de una joven que ha abandonado el campo a muy corta edad para ir a trabajar de empleada doméstica a la ciudad. Hace lo posible por borrar toda insignia de su identidad aunque los recuerdos la atormentan. La abuela Erminda, madre de Julia, es la que acude a la ciudad en busca de su hija después de pasados varios años, y en el relato figurará como “la abuela Erminda”. Es pertinente observar que en la obra este personaje actúa como abuela y no como madre de Julia, si bien se aclara que lo es. Esto se debe a que “abuela” no es un dato genealógico sino una definición etaria usada comúnmente para referirse a las mujeres mayores.

La pieza teatral da inicio con la presencia del personaje de la “Mujer antigua” que realiza una ceremonia mapuche con todo su texto en *mapuzugun*, esta representación pone en escena un antiguo ritual que llevaban a cabo las mujeres después de parir. Este primer momento finaliza con la mujer muerta luego de escucharse disparos y verla esconder a su niño entre unas ramas. En el segundo cuadro aparece “El invasor”, un personaje con máscara blanca que no tiene texto y realiza acciones violentas, destruyendo lo que encuentra y colocando, al finalizar sus acciones, un alambrado. Entiendo este cuadro como figura simbólica de la conquista militar, primero, y de la reducción violenta que han sufrido los pobladores mapuche por parte de terratenientes con el aval del Estado sobre sus tierras, en los años posconquista (Delrio y Pérez, 2019).

---

<sup>4</sup> Además de *Gerónima* (1987) y *Amor América* (1989), participó en *Hijo del río* (1991), *La nave de los locos* (1995), *Sin querer* (1996), *Lejos del sol* (2005), *El grito en la sangre* (2012) y *Aime* (2018).

En el tercer cuadro aparece la abuela Erminda arreando sus chivas con un perrito al que llama Tropero. En su texto relata que está sola en el campo, que su hija vive en el pueblo y que el único que la ayuda en sus tareas es su perro. Acá es posible establecer una relación entre lo sucedido en el cuadro anterior con la instalación de los alambrados y lo que le pasa a la abuela Erminda que ha quedado sola en el campo. Una vez que los campos se alambran son reducidos y las familias empobrecen, no pueden criar tantos animales debido a la falta de pasturas y esto hace que las familias se fragmenten. Los jóvenes se van a las ciudades cercanas y se insertan en la clase trabajadora, los que se quedan en el campo se proletarizan como peones o puesteros en las estancias cercanas. Según comentan Natalia Cano y Pilar Pérez (2019), a partir de la segunda mitad del siglo XX las amenazas, los desalojos y el achicamiento de las tierras son las tres principales razones para explicar la salida del campo a la zona urbana. Las autoras afirman que esta salida está atravesada por la búsqueda de trabajo y de mejores condiciones de vida. A su vez, se debe tener en cuenta que, finalizada la conquista militar, el reparto de las tierras se organizó priorizando, por un lado, a los que financiaron estas campañas militares y, por otro lado, a grandes inversores porteños y extranjeros. De esta manera, el Estado legitima a unos por sobre otros, determinando pobladores deseables (europeos y sus descendientes) y pobladores indeseables (indígenas). En esta repartición desigual de la tierra, algunos *logko* consiguieron reorganizarse y establecer estratégicamente acuerdos con el Estado para lograr establecerse con su gente en lo que se decidía otorgarles. Asimismo, quedó un sector de la población indígena sin representación identificable para el Estado, o sea que no pertenecían a ningún *logko* ni “tribu” identificada por las autoridades estatales. Esta población sin lugar otorgado, ni siquiera en forma precaria, quedó en pequeños grupos familiares dentro del territorio donde fueron ubicados después de los años de la conquista, y perdurarán allí hasta tanto no sean corridos por otros interesados (Pérez, 2016). Es decir, los indígenas son incorporados en la sociedad argentina pero no en iguales condiciones que la sociedad blanca. La consecuencia de arribar a las ciudades deviene de todo este contexto descripto. Este proceso es el que se representa en la obra de Calcumil a través las experiencias de la abuela Erminda y de Julia. Cuando Erminda llega a la ciudad y se encuentra con la Señora, dice:

¿Parece que no te acuerdas de mí, Señora? Vos fuiste a buscar a mi hija al campo para ponerla a trabajar en tu casa. Habías preguntado en lo de Sandoval, ninguna chica tenía, en lo de Ñancucho tampoco, todas las chicas las habían entregado para que trabajen en el pueblo. La mía la tenía conmigo porque era chiquita todavía. Pero vos dijiste que con once años ya tenía que trabajar y te trajiste a mi hija Julia. Ella lloraba, yo le decía: “¡No tenés que llorar, esta Señora te lleva por tu bien. El día de mañana vas a estar pasando mejor que ahora!”... Y te trajiste a Julia. (Calcumil, 2007, p. 86)<sup>5</sup>

En el desarrollo de la acción, cuando el personaje de la abuela Erminda llega a la ciudad y se encuentra con la Señora, se puede observar esta escena como la exposición de un ideograma en el sentido de una representación sobre la humillación

---

5 En adelante se cita por esta edición.

que sufren las mujeres jóvenes mapuche; es decir, como un cuerpo ideológico a través de la representación de elementos que dan cuenta de un horizonte ideológico de sometimiento. Al respecto, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (2001) señalan que el ideologema es “parte de la realidad social y, en tanto representación, elemento del horizonte ideológico, el ideologema es un significante, una forma de ideologías sociales” (2001, p. 55). Desde este punto de vista nocional, Calcumil da cuenta de una interpretación ideológica sobre el mundo social de las mujeres mapuche desde el clivaje etario, lo se puede observar en el siguiente diálogo:

ABUELA ERMINDA: ¡El disgusto que le ha dado mi hija! ¡Puros dolores de cabeza! Pobre, Señora, el problema que le ha dado mi hija embarazarse. ¡Pero mire que la aconsejé y la aconsejé a la chica! ¡Claro, la juventud de hoy en día no respeta nada, no hay respeto, se terminó! ¡Claro, usted nunca lo hizo, nunca se acostó la señora! Quién sabe, ¿la tendrá cerrada la Señora?...

Bueno, Señora, no tenés por qué hablarme tan golpeado, ya sé cómo nos hacen los hijos a nosotras. No te hagas problema, Señora. Tate e callada nomás, Señora, no te hagas problema. Yo voy a dir ver a mi nieto. ¡No somos perros, Señora! (p. 87)

Entonces, la premisa de este ideologema social planteado por Calcumil en la puesta teatral nos lleva a ratificar el maltrato y la discriminación que han tenido que sufrir muchas mujeres mapuche venidas del campo a la ciudad. De este modo, expone la relación asimétrica a la que es sometida Julia. El texto del personaje de la abuela Erminda pone en evidencia que Julia ha quedado embarazada y que la patrona la culpa por esto. En términos analíticos, el discurso que Calcumil expone se plantea desde un lugar ideológico, el lugar subyugado de la joven Julia y, a su vez, el empoderamiento de la abuela Erminda frente a la patrona. Aparece aquí la clave etaria: la que se puede posicionar es la abuela, como anciana, como concedora de su cultura, y es capaz de defender a su hija y a su nieto. Sin embargo, Julia como joven ha perdido todo en la ciudad:

JULIA: [...] la Señora cambió tanto después que envié a mi hijo al campo. Me decía que ahora sí nos íbamos a llevar bien, porque ella me quería como a una hija, entonces me daba muchos consejos. No me pagaba muy bien, pero no me hacía faltar consejos.

Siempre me decía: “Lo más importante, Julia, es la honestidad, la honradez, ojito con robarme algo”. Pero si eso me lo enseñó mi madre desde que nací, no sé por qué ella se creía que era la única que sabía esas cosas. “Y lo más importante, Julia”, me decía, “es la limpieza, el orden”. Y yo limpié y limpié. ¡Las telas de arañas qué cargosas que son!... Está contenta la Señora porque está todo en perfecto orden y limpio. Y yo estoy tan bien, porque me compro con lo que gano la ropa que está de moda, entonces ya nadie se ríe de mí y la Señora me regala lo que ella ya no usa. ¡Estás perfecta, Julia! (p. 89)

El personaje de Julia, a diferencia de la abuela Erminda, no se rebela. Todo lo contrario, acepta lo impuesto por la patrona y se resigna con lo que le ha tocado vivir. La articulación del tópico analizado como ideograma con elementos de lo cómico genera una contradicción que, en tanto recurso teatral, produce un efecto grotesco (Bajtín, 1994). Calcumil expone en su propuesta una crítica a las patronas del servicio doméstico cuando dice: “¡Claro, usted nunca lo hizo, nunca se acostó la señora! Quién sabe, ¿la tendrá cerrada la Señora?...”. La Señora viene a cumplir el rol de la represión, de la violencia soportada por los mapuche en situaciones de vulnerabilidad ante la sociedad que inscribe marcas raciales, étnicas, políticas y económicas (Delrio, Escolar, Lentón y Malvestitti, 2018). En este sentido, Calcumil no solo enfrenta esos discursos en su obra, sino que además los ironiza. Es en este punto donde encuentro lo grotesco, cuando se rompe el mundo vertical, se sale de lo íntimo y el discurso indecoroso hacia la “Señora” rompe con la estructura. De esta manera, podría decir que la pieza teatral se caracteriza por contar con una tensión trágica en la que toma algunos procedimientos de lo cómico para dirigirse hacia lo grotesco. Es decir, hay una hibridez de recursos teatrales con el fin de representar determinados ideogramas sobre la problemática mapuche. En el caso del personaje de Julia se puede observar cómo, a través de la ropa de moda, de un hablar distinto y de querer ser otra, en definitiva, termina siendo un ridículo grotesco, por ejemplo, en el siguiente pasaje:

JULIA: Uau Uuu. ¡Baby! ¡Potra! ¡Qué flash! ¡Qué onda! ¡Perfil patagónico que le llaman!

Uau. ¡Estás hermosa, Julia quién te ha visto y quién te ve! Si estás hasta más blanca.

Ya ni se te nota... Si estás preciosa Julia. (p. 88)

A través de estos diálogos se puede dilucidar la crítica y la reflexión que busca instalar Calcumil por medio de las escenas, sobre todo, de las que protagoniza el personaje de Julia quien, a través de recursos ridículos e irónicos, instala una mirada final sobre las mujeres mapuche jóvenes.

## **1. Dimensiones temporales y espaciales**

El tiempo diegético (García Barrientos, 2003), se encuentra organizado en cuatro cuadros que respetan cierto orden cronológico de pasado y presente. El tiempo dramático está organizado por los personajes. Es a través de diferentes procedimientos y argumentos de los personajes que se elabora en la puesta teatral el tiempo dramático.

En cuanto a los grados o planos del tiempo, encuentro el tiempo patente trabajado a través de la abuela Erminda y su hija Julia. A su vez, ambos personajes marcan el tiempo presente, pero en el caso de la abuela Erminda, también marca el tiempo pasado ubicado en un sentido genealógico e histórico. Su carácter de abuela como figura en la obra, aunque es mamá de Julia, describe un rol social que asocia a los ancianos con la sabiduría y el respeto, dos cualidades que en Julia no se encuentran, es decir, hay una categoría respetada por sobre otra que no lo es. En cuanto al tiempo pasado mayormente marcado, se encuentra representado por los personajes

de la Mujer antigua y del invasor, y aquí encuentro dos tiempos que son el mitológico y el histórico-político, determinado el primero por la Mujer antigua y el segundo por el personaje del invasor.

En relación con los grados de representación, se patentizan en esta obra tiempos histórico-simbólicos relacionados con la historia del Pueblo Mapuche, en general, y con la construcción de mujer mapuche, en particular. Observo este tiempo patente cuando el personaje de la abuela Erminda explica que está sola en el campo, así como cuando comenta la entrega de su hija Julia a la Señora. Sugiere un tiempo histórico-político relacionado con las apropiaciones de tierras, la pobreza y la fragmentación familiar como resultado de políticas estatales, así como la relación desigual que supone estigmas hacia la población indígena. Dice el personaje de la abuela Erminda:

¡Pero cómo no te vas a acordar, Señora! Si fuiste con el comerciante del lugar, tomaron por camino, pasaron los pastizales, llegaron a la vertiente de agua ahí, al salto de la vertiente está mi casa, hasta ahí llegaste con el comerciante.

¡Pero cómo no te vas a acordar, Señora! Si fuiste en el vehículo del comerciante, tomaron por el camino hacia el campo, llegaste enojada por el estado en que estaba el camino, me retaste bastante, me dijiste: “Mirá, Erminda, la porquería de camino que tenés, vengo llena de tierra, parezco una india”, me dijiste... (p. 87)

En este fragmento aparece el personaje del comerciante y queda, entonces, como tiempo latente, el proceso de apropiación de campos por parte de las casas comerciales en diferentes zonas rurales. El rol de comerciante fue crucial para la población mapuche en cuanto a la pérdida de sus campos, ya que muchos mercaderes extranjeros instalados y valorados por sobre los pobladores indígenas en diferentes lugares de la Patagonia fueron apropiándose de grandes extensiones territoriales, con el apoyo de autoridades estatales (Kropff, 2019). Con el texto de la abuela Erminda queda instalado entonces el racismo estructural representado por la figura del comerciante y el personaje de la Señora.

En lo referido a la dimensión espacial de la puesta, al comienzo se observa un espacio ceremonial en el que el personaje de la Mujer antigua se encuentra realizando un *famentun* [ruego] (ver figura 4). Luego pasa a un espacio devastado en el que se traslada el personaje del invasor colocando un alambrado como referente signico y dentro del cual, con los elementos que han quedado de la Mujer antigua, instala un cartel en el que se lee “museo”.

Desde la dramaturgia, José Luis García Barrientos (2003) propone para el análisis del espacio dramático bucear en las construcciones de significado que puede indicar cada obra. En este sentido, escenificar a través de un cartel donde se lee “museo”, nos crea una imagen del mapuche extinto y así se puede dar muestras de la sobrecarga semántica del espacio en este cuadro. Con el simple (y complejo) cartel que, a su vez, como recurso teatral se acerca a uno de los procedimientos del teatro épico, nos lleva al mundo propio del Pueblo Mapuche. Con esta escena se demuestra el lugar que se le ha querido dar por cientos de años a la población mapuche: el de la extinción. El cartel de museo se posa sobre instrumentos mapuche, como el *kulxug*

[tambor sagrado que se utiliza para momentos ceremoniales] y los utensilios utilizados para realizar una ceremonia. Es decir, son elementos a través de los cuales el Pueblo Mapuche ha demostrado su permanencia.

A su vez, este personaje “invasor” agrega dos carteles más haciendo alusión a las compañías petroleras y al repositorio nuclear que, en 1986, se planificó instalar en la Patagonia. Este conflicto fue el primer hito regional de importancia dentro de la visibilización de problemáticas ambientales (Mombello, 2018). El gesto ubica a la actriz en el contexto de los años 80 con las demandas de la época. Claramente, aquí Calcumil expone una crítica al discurso de la extinción de lo mapuche y pone en cuestión el uso de las tierras de las comunidades por parte de grandes emprendimientos económicos.

Además, el espacio diegético es también construido a partir de los textos descriptivos del personaje de la abuela Erminda, por ejemplo, cuando dice:

¡Que había estado fresquita el agüita! ¡Qué lindo este arroyito! ¡Ahora que vamos andar bien, bien fresquitos los pies! ¿Quién sabe vamos a caminar más ligero? ¿No le digo? ¡Así da gusto caminar! [...]  
¡Qué lejos había estado el pueblo! Pero ya estamos llegando ¡Qué no voy a llegar! (Cruza imaginariamente una calle) ¡Qué apurados que andan en estos lugares! ¡Los vehículos que le llaman! (p. 86)

Estos espacios elaborados por Calcumil dan cuenta, además, de la oposición campo-ciudad, de lo rural y lo urbano, esto último aparece como una escena donde se vive la violencia, desde los autos apurados hasta el maltrato por parte de la sociedad no mapuche, a la que debe someterse el indígena. Sobre esto, el personaje de Julia dice:

Tengo que reconocer que la Señora se preocupaba mucho por mí. Un día me llamó con ese cariño que me trataba siempre y me dijo: “¡Julia, vení para acá, mirá, vos tenés que dejar de ser bruta, india y analfabeta! Vos vas a ir a la escuela, porque vos podés, irás a la escuela primaria, secundaria y hasta la universidad! ¡Para qué me sacrifico yo!”, me dijo. (p. 89)

Con la proyección de esta imagen de ciudad y asimilación, Calcumil nos da muestras de la discriminación sufrida por la población mapuche migrada a la ciudad.

## **2. Los personajes: entre la mediocridad y la resistencia**

Las construcciones de significación encontradas en los personajes estarán relacionadas con el rol de la mujer en vínculo con la cuestión mapuche. En ese sentido, el personaje de la Mujer antigua, que aparece ligada a lo ceremonial, y la abuela Erminda, que también lleva adelante sus pequeñas ceremonias a lo largo de su recorrido del campo hacia la ciudad, demuestran un lugar de la mujer mapuche vinculado a ceremonias ancestrales. En cambio, Julia, la más joven, no solo no reproduce acciones culturales asociadas con el Pueblo Mapuche sino que, además, busca por todos los medios desvincularse de ese tipo de prácticas. Aquí encuentro, en los personajes, tres posibles tiempos: la Mujer antigua que permite pensar en un tiempo

mítico, la abuela Erminda que trae, por momentos, el pasado histórico-político del Pueblo Mapuche y el personaje de Julia que se sitúa en el presente. Siguiendo a García Barrientos (2003), en términos dramatológicos hay una semantización del tiempo, por ejemplo, en los efectos de distancia temporal que propone la obra y que son significativos para la misma. En correlación, Calcumil, a través de estos tres personajes, expone un tiempo mítico, uno histórico-político y otro presente que se encuentra atravesado por los otros dos tiempos.

La Mujer antigua pareciera representar la esencia, lo mítico, en definitiva, conductas relacionadas con la identidad vinculada a lo ancestral. Por su parte, los personajes de Julia y la abuela Erminda hacen referencia a lo que fue sucediendo luego con la población mapuche. Por un lado, los relatos de la abuela Erminda dan cuenta de la pérdida de las tierras, de la pobreza y de la marginación en que quedó la gente mapuche en el campo, luego de la conquista militar. Por otro lado, la conducta de Julia va llevando la puesta teatral a un presente en el que se ha perdido todo, no solo la tierra, sino la cultura y el saber ancestral reflejado en la Mujer antigua y en algunos conocimientos que quedan en el personaje de la abuela Erminda. En Julia no ha quedado nada de esto y se suma su afán por borrar rasgos de su identidad mapuche –tratando de estar a la moda– así como los actos de olvido sobre su historia personal, con lo cual termina siendo casi un personaje patético, en el sentido de alguien que ha perdido su lugar en el mundo. Dice Julia:

JULIA: [...] ¡Ay estás hermosa, Julia, quién te ha visto y quién te ve!  
¿De qué te querés acordar, Julia? De cuando estabas en tu cuartito de doméstica y vino tu patrón: ¡Por favor, Señor, déjeme Señor! Y el Señor te tomó y te dejó las veces que él quiso. ¡Para qué pensar!... (p. 88)

El personaje de Julia muestra la frustración, el sometimiento y la marginalidad en la que quedan estas empleadas domésticas mapuche sometidas, dominadas y abusadas por el sector dominante de la sociedad. Julia es el personaje que se autodestruye al buscar borrar sus rasgos indígenas para poder ser aceptada por la sociedad blanca. Este sacrificio la lleva a perderse y, en ese sentido, es un personaje que se destruye. Realiza las acciones más duras para llevar adelante esa aceptación por los demás como, por ejemplo, enviar a su hijo al campo para que lo crie su madre. A su vez, se esfuerza en aprender y pasar todos los niveles educativos, en adquirir los conocimientos académicos necesarios para formar parte de la sociedad de clase media blanca.

El personaje de Julia dice en un fragmento “¡Además, como toda dama que pertenece a este país que se inscribe en el primer mundo, estudio idioma. Smile good love I love everybody! That’s Okey. I’m Okey. Fuck you!” (2007, p. 91).

Mediante el uso del inglés en Julia, quien alude a ser “una dama de este País” –el lugar que se esmera por ocupar el personaje–, Calcumil da muestras de la tensión de alteridad entre indígenas y nación. Es decir, hace una crítica al discurso patriótico argentino que privilegia los valores extranjeros, puntualmente, los de los países imperialistas, por sobre la autenticidad identitaria que reside en lo indígena. Julia es quien plantea la crítica a esta construcción de aboriginalidad, porque es la que aparece con una remera que lleva inscripta la palabra en inglés *ok*, es la que intenta cantar en inglés y, finalmente, la que estudia ese idioma. Es decir, cuestiona que la

Argentina se construya a través de miradas extranjeras en lugar de hacerlo con su gente, sus indígenas. Esto puede verse en el siguiente pasaje:

JULIA: [...] ¡Con los dorados que están tan de moda en Europa y en Estados Unidos y que a nosotras nos queda tan bien! ¡Estás preciosa Julia! Y es muy importante lucir remeras con inscripciones que no sabemos ¡qué mierda dicen! Pero son de marca ¿viste? ¡Si no te quedas! ¡No existís! (Calcumil, 2007, p. 88)

De esta manera, en oposición al personaje de su madre, la abuela Erminda, Julia se corrompe y se disfraza para olvidar, para no pensar. Sin embargo, quedan pequeñas huellas que sobresalen: “Julia: [...] Todos los argentinos dicen okey, okey, okey y a mí me siguen llamando india de mierda. ¿Entonces, cómo es? ¿Cómo fue? ¡Qué silencio! ¿Cómo fue? ¿Cómo habrá sido? ¡Qué silencio! Abuela, ¿cómo fue, cómo carajo fue?” (p. 91).

Con este último texto finaliza la puesta teatral y se oyen disparos. Julia corre y cae llorando. La obra termina con los mismos disparos que se escucharon al inicio, lo que permite preguntarnos: ¿estamos ante una nueva “conquista”?, una nueva imposición o una imposición no resuelta. En el inicio de la puesta aparece el personaje de la Mujer antigua que, remitiendo a un tiempo pasado y mítico, cae muerta después de escucharse disparos; en el final de la obra se vuelven a escuchar disparos y el personaje de Julia, en el tiempo presente, también cae. ¿Qué propone Calcumil con esta final circular donde se vuelve al inicio, al sometimiento?

En términos de aboriginalidad, Calcumil está proponiendo mirar a una Argentina que, primero, incorporó a sus indígenas de manera violenta a través de la conquista militar y que, luego, persistió en esa violencia física, económica y simbólica. Esto se puede observar en los tres personajes mencionados. La Mujer antigua que cae muerta se puede leer como la consecuencia de los hechos de la conquista militar. La abuela Erminda que relata la pérdida de sus campos y cómo deben ir en busca de mejoras económicas a la ciudad expresa el proceso histórico por el que pasa la población mapuche durante el siglo XX. Finalmente, Julia, que es el presente del Pueblo Mapuche, deja planteado en su último discurso que el sometimiento a los indígenas persiste y, que la identidad nacional no es distinta de lo mapuche. Por el contrario, lo mapuche es lo más auténtico de la identidad nacional<sup>6</sup> y, al hablar en inglés, los argentinos renuncian a esa autenticidad, a esa esencia. Entonces, a través de estos recursos teatrales, Calcumil logra conciliar el espíritu de un teatro comprometido con procedimientos estéticos provenientes de diversos recursos poéticos relacionados con el realismo histórico y con elementos cómicos y grotescos que conforman un carácter reflexivo y predicativo en la obra.

## Ideas de cierre

A lo largo del presente capítulo intenté dar cuenta –en términos sintéticos– de los fundamentos y resultados obtenidos en mi tesis doctoral, centrada en lo que deno-

---

6 Para ahondar en las particularidades de este concepto véase (Álvarez, 2021, p. 67).

mino “prácticas escénicas mapuche contemporáneas” y, luego, su ejemplificación en un estudio de caso.

Desde un punto de vista general, el corpus dramático circunscripto en mi trabajo doctoral se caracteriza por su filiación con teatristas que se autorreconocen como mapuche y que, a su vez, abordan sus obras desde diferentes procedimientos teatrales, relacionándolos con tópicos arraigados al movimiento político mapuche. De este modo, me focalicé en el examen crítico de las construcciones de aboriginalidad representadas a través del teatro. Este ejercicio consistió en observar cómo se configuran las relaciones con la matriz Estado-nación-territorio en cada contexto y, a su vez, cómo se relacionan las prácticas escénicas con el activismo político mapuche y con las nociones imperantes sobre lo mapuche en esos momentos y espacios.

Me detuve, puntualmente, en un estratégico caso de estudio: la puesta en escena de Luisa Calcumil *Es bueno mirarse en la propia sombra*, estrenada en el año 1987. Para este análisis, tuve en cuenta el contexto político que se abre con la vuelta a la democracia en 1983, el que otorga un lugar de visibilidad a lo indígena en el proceso de refundación institucional de la nación, permeado por la demanda por el respeto a los derechos humanos. En ese sentido, el discurso poético que Calcumil erige desde el teatro se roza con los discursos políticos de la demanda organizacional indígena de la época, los que proponen pensar la cuestión indígena también en relación con la categoría de clase. Asimismo, la obra expone un discurso sobre la construcción de la paisanada como alteridad etnicizada, categoría que permitió pensar lo indígena en la década de los 80. La construcción de aboriginalidad imperante durante esos años estuvo centrada en que lo mapuche, lo indígena, sea reconocido y respetado dentro de la Argentina, dentro de la nación y, en este sentido, las obras teatrales de Calcumil están atravesadas por este discurso, así como las obras de otros artistas mapuche del período. Es un tema-motor que comienza a surgir con la vuelta a la democracia. En esta categoría de indígena argentino resuenan otras subjetividades históricas, las que llevaron adelante algunos *logko* [dirigentes de su comunidad] en los años posteriores a la conquista militar: incorporar lo mapuche dentro de la Nación-Estado para resguardarse (Delrio, 2005).

Por último, no puedo dejar de preguntarme ¿qué función cumple el teatro en los nuevos escenarios de aboriginalidad que se fueron construyendo en relación con el Pueblo Mapuche? ¿Cómo combatir la construcción del “mapuche terrorista”, hoy tan instalada desde los grandes medios hegemónicos?

Independientemente de los resultados generales y casuísticos aquí compartidos, continúa resonando en mí las múltiples discusiones sobre este tema que las teorías estético-europeas han desplegado, algunas de ellas referenciadas de manera directa o indirecta en mi investigación (Theodor Adorno, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, etc.); no obstante, otra voz reverbera con intensidad: las palabras de mi amigo Miguel Leufuman, activista mapuche de los años ‘90, cuando me decía: “Miriam, tenemos que pensar en qué momento está hoy *Kay kay* (la serpiente del agua), si el agua nos está llegando a las rodillas, a la cintura o al cuello”. Entonces, pienso: cómo hacer para calmar a *Kay kay*, cómo podemos ayudar ahora a *Xeg xeg* (la serpiente de la tierra) para que todo vuelva a estar en equilibrio, mapuche y no mapuche. Estoy convencida de que las prácticas escénicas mapuche contemporáneas expuestas en mi tesis doctoral y ejemplificadas en el caso testigo precitado han aportado a los

regímenes de sensibilidad desarrollados en los diferentes contextos políticos que nos han tocado vivir como mapuche. Estoy convencida de que hoy, también, tenemos el potencial para hacer lo mismo. Urge que lo hagamos. *Fey ka mvten* (esa sería mi palabra).

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, M. (2004). *Tayíñ Kuify Kvpan [nuestra vieja antigua ascendencia]*. [Manuscrito no publicado].
- ÁLVAREZ, M. (2015). *Pewma-sueños*. En M. Tossi (Comp), *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (pp. 263-269). Universidad Nacional de Río Negro.
- ÁLVAREZ, M. (2021). *Prácticas escénicas mapuche contemporáneas: poéticas de aboriginalidad en disputa* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/26389>
- BAJTÍN, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Alianza.
- BASTIDAS, J. (2012). *Kajfvkura el valor de una historia inconclusa*. En M. Garrido (Dir.), *La Dramaturgia de Neuquén en el desafío. Antología con estudio crítico* (pp. 217-237). Educo.
- BRIONES, C. y GOLLUSCIO, L. (1994). *Discurso y metadiscurso como procesos de producción cultural*. En *Actas de II Jornadas de Lingüística Aborigen, Instituto de Lingüística* (pp. 499-517). Universidad de Buenos Aires.
- BRIONES, C. (1999). *Weaving "the Mapuche people"*. En *The Cultural Politics of Organizations with Indegenous Philosophy and Leadership* [Tesis doctoral]. University of Texas at Austin.
- BRIONES, C. y DÍAZ, R. (2000) *La nacionalización / provincialización del "desierto". Procesos de fijación de fronteras y de constitución de "otros internos" en el Neuquén*. *Actas del V Congreso Argentino de Antropología Social. Lo local y lo global. La antropología ante un mundo en transición. Parte 3* (pp. 44-57). Entrecorillas impresores.
- BRIONES, C. (2001). *Cuestionando geografías estatales de inclusión en Argentina. La política cultural de organizaciones con filosofía y liderazgo Mapuche*. En D. Sommer (Ed.), *Cultural Agency in the Americas: Language, Ethnicity, Gender and Outlets of Expression*. Duke University Press.
- BRIONES, C. (2005). *(Meta) cultura del Estado-nación y estado de la (meta) cultura*. *Jigra de Letras*, (4), pp. 1-53.
- BRIONES, C. (Comp.). (2005). *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Antropofagia.
- CALCUMIL, L. (2007). *Es bueno mirarse en la propia sombra*. En *Dramaturgos de la Patagonia Argentina* (pp. 83-91). Argentores.
- CALCUMIL, L. y Fidel, V. (2015). *Hebras*. En M. Tossi (Comp.), *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (pp. 203-210). Universidad Nacional de Río Negro.
- CANO, N. y PÉREZ, P. (2019). *Racismo, fijación y movilidad social en los parajes del oeste del Pichileufu*. En L. Cañuqueo, L. Kropff, P. Pérez y J. Wallace (Comps.) *La tierra de los otros* (pp. 133-164). Universidad Nacional de Río Negro.
- DELRIO, W. (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. Universidad Nacional de Quilmes.
- DELRIO, W., ESCOLAR, D., LENTON, D. y MALVESTITTI, M. (Eds.). (2018). *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Universidad Nacional de Río Negro.
- DELRIO, W. y PÉREZ, P. (2019). *Cambios y continuidades en las (des)territorializaciones estatales en Río Negro (1878-1955)*. En *La tierra de los otros* (pp. 31-69). Universidad Nacional de Río Negro.
- DESPÓ, A. (2006). *Sueños de agua*. [Manuscrito no publicado].

- DIÉGUEZ, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel.
- DIÉGUEZ, I. (2008). Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos. *Latin American Theatre Review*, 41 (2).  
<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/3268/3205>
- DUBATTI, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2008). Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad. En J. Dubatti (Coord.), *Historia del actor* (pp. 215-231). Colihue.
- DUBATTI, J. (2010). *Filosofía del teatro II*. Atuel.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2003). *Como se comenta una obra de teatro*. SINTESIS.
- GOLLUSCIO, L. (2006). *El PUEBLO MAPUCHE: poéticas de pertenencia y de devenir*. Biblos.
- KROPFF, L. (2019). Racismo estatal y alienación indígena en el proceso de concentración de tierras de una casa comercial en la Línea Sur. En L. Cañuqueo, L. Kropff, P. Pérez y J. Wallace (Eds.), *La tierra de los otros. La dimensión territorial del genocidio indígena en Río Negro y sus efectos en el presente* (pp. 97-129). Universidad Nacional de Río Negro.
- KROPFF, L. (2010). Teatro, identidad y política en Territorio Mapuche. En *Teatro mapuche: sueños, memoria y política* (pp. 9-28). Ediciones ArtesEscénicas.
- KOHUT, K. (2004). El teatro histórico en Argentina. Del compromiso a la posmodernidad. *Los Rabdomantes. Reflexiones sobre el teatro contemporáneo*, (4), pp. 99-127.
- MOMBELLO, L. (2018). Hacer patria en el desierto. Industrias extractivas y soberanía nacional. En *Por la vida y el territorio. Disputas políticas y culturales en Norpatagonia* (pp. 93-122). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- MOMBELLO, L. (1991). El juego de identidades en la arena política. Análisis textual y contextual de la ley del Indígena de la provincia de Río Negro. [Tesis de grado]. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- PALERMO, Z. (2012). De cánones y lugarizaciones. En L. Massara, R. Guzmán y A. Nallin (Eds.), *Literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones, volumen II* (pp. 63-76). Universidad Nacional de Jujuy.
- PÉREZ, P. (2016). *Archivos del silencio. Estado, indígenas y violencia en Patagonia Central, 1878-1941*. Prometeo.
- RITHNER, J. (1988). *Una leyenda del río Negro*. [Manuscrito no publicado].
- TAIÑ KIÑE GETUAM [Para Volver a Ser Uno]. (1995). *Posición de organizaciones mapuche ante los reconocimientos jurídicos del estado argentino para los pueblos originarios*. [Manuscrito no publicado].
- TOSSI, M. (2014). Aproximaciones a la dramaturgia rionegrina (1984-1989): revisita a la estética "salvaje". *Revista Palos y Piedras. Centro Cultural de la Cooperación*, (21), pp. 1-16. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/41929>

**Territorios y praxis escénica:  
voces en creación**

## **El teatro histórico como herramienta de militancia**

*Martín Miguel Rosso*

Grupo teatral "T.dos"

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

### **Introducción**

El 22 de noviembre de 1955, el teniente coronel Carlos Eugenio Moori Koenig, jefe del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE), y el mayor Eduardo Antonio Arandía, junto con un comando y con ordenes emanadas de las más altas autoridades de la llamada "Revolución Libertadora", irrumpieron en la sede de la CGT para secuestrar el cadáver parafinado<sup>1</sup> de Eva Duarte de Perón. Durante ocho meses el cadáver fue trasladado a diferentes lugares de la ciudad de Buenos Aires hasta que se decidiera qué hacer con él. En abril de 1957, el coronel Héctor Cabanillas comienza "Operativo Traslado" sacando el cuerpo del país. El plan consistía en trasladar el cuerpo a Italia y enterrarlo en un cementerio de Milán con nombre falso, "María Maggi de Magistris". La operación eclesiástico-militar fue un éxito y uno de los secretos de la historia argentina mejor guardados.

Durante la presidencia de Lanusse (1971-1973) y en plena ejecución del "Gran Acuerdo Nacional" Perón exige, para que este acuerdo se lleve a cabo, la devolución del cuerpo de Eva. Este fue exhumado el 1° de septiembre de 1971, llevado a España y entregado a Perón en la quinta "17 de octubre" del barrio "Puerta de Hierro" cerca de Madrid/España. Por encargo de Perón, Pedro Ara, quien había realizado el trabajo de Parafinación del cadáver, lo revisó y lo encontró en muy buenas condiciones.

Este episodio ocurrido con el cadáver de Evita fue uno más entre las políticas realizadas por la "Revolución Libertadora" para profundizar el proceso de desesperonización. Otro hecho fue la promulgación, en marzo de 1956, del decreto N° 4161 que, vigente hasta 1964, establecía una pena de prisión de treinta días a seis años para los infractores. Adicionalmente, las personas culpables debían pagar una multa

---

1 Parafinación fue la técnica utilizada por P. Ara para la conservación del cadáver de Eva, que consiste en deshidratar los tejidos del cuerpo tras ser sumergidos en alcohol. Posteriormente, se inyecta parafina líquida. El resultado es tan real que llega a obrar que los tejidos muertos parezcan vivos (Atlas de histología vegetal y animal. Recuperado de <https://mmegias.webs.uvigo.es/6-tecnicas/3-parafina.php>)

y quedaban inhabilitadas para desempeñar cargos públicos, sindicales o en partidos políticos a quien tuviera en su poder fotos de Perón y Eva Perón, pronunciara sus nombres o entonara la marcha peronista.

Quienes gestaron esta legislación intentaban por todos los medios evitar la creación de elementos culturales capaces de reafirmar identidades que debían ser sepultadas como las peronistas. Se proponía intervenir sobre la memoria social, borrando todo aquello que pudiera estar asociado a una imagen de país. La política de olvido, que se hallaba por detrás de este decreto, tenía por objetivo desarticular la identidad política que, luego del golpe, parecían seguir exhibiendo grandes grupos trabajadores y populares y erradicar, a su vez, todos los símbolos que reafirmaban su sentido de pertenencia al movimiento derrocado.

La memoria colectiva ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria y el olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva (Le Goff, 1991, pp. 134).

Esta política de desculturización llevada a cabo por la “Revolución Libertadora” es lo que nos llevó a realizar al grupo teatral *T.dos* la obra “Los otros hombres en Eva”.

El grupo *T.dos* se define como un grupo de investigación y producción teatral con un fuerte compromiso social. Entendiendo al teatro como un instrumento capaz de transformar la realidad social, abordando en sus producciones las diferencias y la exclusión social e intentando hacer visible lo invisible, como dice Peter Brook.

Hablar de teatro social es hablar de un teatro desde la militancia. En Argentina existe una vasta historia de militantes que utilizaron al teatro como herramienta transformadora.

## **El teatro político en Argentina**

El teatro como instrumento de militancia en Argentina se puede rastrear en el movimiento Anarquista Comunitario o Social, nacido en la segunda mitad del siglo XIX, el cual ve la libertad individual conceptualmente relacionada con la igualdad y enfatiza la comunidad y la ayuda mutua. Esta vertiente ácrata realiza diversas experiencias en ámbitos culturales, como la creación de “círculos culturales”, “bibliotecas”, “escuelas racionalistas” y “compañías filodramáticas”, convirtiéndose en la expresión de amplios sectores obreros y populares.

En el año 1930, con el primer golpe militar del siglo en la Argentina, se despliega uno de los momentos de mayor represión para el movimiento obrero, sufriendo cientos de detenciones, encarcelamientos, deportaciones, fusilamientos y torturas.

Desde fines de los años 60 y durante los primeros años de la década de 1970, la sociedad argentina manifestó una creciente movilización social y una fuerte politización de la población. Este proceso de agitación política fue acompañado por otro movimiento de gran trascendencia que convocó a buena parte de los jóvenes

universitarios, intelectuales y artistas de todas las disciplinas. Los intelectuales empezaron a plantear su compromiso con la sociedad; los actores, los músicos y artistas plásticos sostuvieron la necesidad de crear propuestas alternativas, reflexivas y críticas ante un orden muy severo y estático. Se trataba de un movimiento, si se quiere, contracultural y contestatario. Los teatristas en estos años entendían a la escena como un campo de lucha, un espacio de combate, de conquista ideológica, un espacio de liberación frente al declarado marco de “opresión” ejercido por las “burguesías” de aquellos años.

El golpe de estado del 24 de marzo de 1976 con el sustento ideológico de la “Doctrina de la Seguridad Nacional” impuso un plan para regir la economía nacional de carácter excluyente y buscó imponer un modelo autoritario en lo político y lo social. Pero, para alcanzar tales objetivos fue necesario también implantar pautas de conducta individualistas y desmovilizadoras, terminar con la agitación política, pero también con la cultural.

Los militares, mano ejecutora de una alianza mayor, como “salvadores”, decidieron responder a las transformaciones sociales y políticas que se venían manifestando desde hacía algunos años con una brutal represión que significó miles de desaparecidos, de muertos y de exiliados, la militarización de la sociedad, el sometimiento del poder judicial, la suspensión de las libertades públicas, la disolución de los partidos políticos y el control integral de los medios de comunicación. El régimen estaba decidido a suprimir violenta y sistemáticamente no sólo a individuos y organizaciones, sino también estilos de vida y estados de ánimo. Este plan derivó en terror y generó silencio, individualismo y creciente desconfianza social. Se trataba de eliminar a los actores colectivos, las identidades grupales y las manifestaciones solidarias.

Y aunque hubo muchos teatristas que resistieron a este modelo de individuación –como “Teatro Abierto”, la fuerza de todo el campo artístico con la vuelta de la democracia, la transgresión en la experiencia del Parakultural, el teatro alternativo de Buenos Aires, por nombrar algunos– la continuación y profundización de la economía de mercado realizada durante en el gobierno de Menem significó la destrucción del hombre como ser social y solidario, llenó el país de “trabajadores libres”, “individuales”, de la ideología “sálvese quien pueda”, de conceptos como “Industria cultural” o “gestión cultural” que ven a la actividad artística como mercancía; generando que la confrontación que la escena planteó en estas décadas devenga, a nuestro criterio, en un discurso débil. El discurso de lo político en el teatro quedó casi disuelto. La Argentina financiera generó un argentino que es la antítesis del militante. A todas luces, un vaciamiento cultural militante del país.

En los últimos años se puso en marcha en Argentina, junto a muchos gobiernos de América Latina, un proceso de transformación y de justicia social. Una batalla ideológica y cultural que requería nuestra sociedad. Batalla que tomó cuerpo a través de la movilización y participación de crecientes contingentes sociales, que se sienten expresados, contenidos e interpelados por el sistema de políticas públicas impulsado por los Estados nacionales: en el conjunto de nuestro pueblo militante, desde las artes y en particular desde el teatro, que está la clave para transitar el nuevo país contra la derecha antidemocrática.

## Teatro Histórico

Se entiende por “Teatro Histórico” como aquellas obras de teatro que se basan en hechos históricos. El teatro histórico, sirve como discurso portador de ideas, ayudando a construir y a recuperar personajes o mitos de la historia que sirvan para reforzar el ideario y la identidad colectiva. De hecho, es esta la razón por la que muchos autores y estudiosos tanto de la novela como del drama histórico consideran que la literatura es mejor que el discurso histórico para llegar a la verdad. Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla; reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos. Antonio Buero Vallejo en “Acerca del drama histórico” nos ejemplifica que *La Madre Coraje* de Bertolt Brecht nos revelan las coordenadas históricas de la guerra de los treinta años, aunque ni los personajes, ni los actos provienen de la historia, nos develan lo esencial de la época.

El teatro que utiliza este discurso tiene que hablar –necesariamente– desde y para el presente. La presentación del conflicto, de los acontecimientos y de los personajes va a tener una doble significación: la que recibe por su momento histórico y, sobre todo, la de la perspectiva presente. Esta doble significación del drama histórico lo carga de sentido y permite que funcione dentro de la sociedad en que es recibido. Además, permite que no se encierre en el pasado que recrea, sino que se abra plenamente a los receptores del presente. Como dijimos, un drama histórico es una obra de invención y la interpretación del hecho, atañe a los significados y no a los detalles. Es tener una mirada sobre la historia sin destruirla. Pierre Bourdieu (2003), nos dice que no hay manera de escribir sin situarse. Esta es la perspectiva en la que más claramente podemos observar la explicitación de la función ideológica y política que adquiere el teatro histórico, tanto en su producción como en su recepción.

El teatro histórico funciona como portador de ideas que ayudan a construir y a recuperar personajes o hechos históricos que sirven para reforzar el ideario y la identidad colectivos. De hecho, es esta la razón por la que muchos autores y estudiosos consideran que la literatura es mejor que el discurso histórico para llegar a la verdad.

### La obra: *Los otros hombres en Eva*

La obra *Los otros hombres en Eva* se estructura a través de tres monólogos, interpretados por el actor Martín Rosso, en lo que relata el turbio peregrinaje que sufrió el cadáver parafinado de Eva Perón por el gobierno de facto que llevó adelante la Revolución Libertadora.

Los tres monólogos fueron escritos por dos dramaturgos y una dramaturga<sup>2</sup> a pedido del actor en el proceso de la puesta en escena y, luego, fueron adaptados. Este trabajo de adaptación del texto fue realizado también por Martín Rosso.

---

<sup>2</sup> Los autores son reconocidos dramaturgos de la provincia de Buenos Aires: Marcelo Marán de la ciudad de Mar del Plata, Juan Pablo Santilli de la ciudad de Necochea y Roxana Aramburú de la ciudad de La Plata.

El primer texto “El rey del pantano” fue escrito por Marcelo Marán. En el mismo vemos al coronel Carlos Eugenio Moori Koenig (que en alemán quiere decir “rey del pantano”) que se encuentra al borde de un pantano intentando alcanzar un ataúd que ocultó ahí y la correntada se lo lleva. En ese momento es apuntado por un soldado que tiene la orden de arrestar al coronel. Allí se genera un diálogo en el que el coronel relata el periplo sucedido con el cadáver de Eva durante ocho meses, desde que fue extraído de la CGT y finalmente se decide ocultarlo en un cementerio de la ciudad de Milán.

El segundo monólogo, “Como quien cuida algo que no es propio. (El Discurso que Aramburu Nunca Pronunció)”, fue escrito por Juan Pablo Santilli. En este texto vemos al fantasma del dictador Pedro Eugenio Aramburu que está ocultando evidencia, destruyendo huesos de militantes desaparecidos que extrae de la tierra. Mientras está realizando la acción de destruir huesos va narrando el secuestro, el juicio popular y asesinato llevado a cabo por los Montoneros el 1 de junio de 1970. Esta acción de destruir evidencia es una adaptación escénica realizada por el actor. En el texto original Aramburu preparaba un discurso donde devolvía huesos de Eva Duarte como un ejercicio de arrepentimiento del accionar militar con el cadáver de Eva. Acción, que el equipo creativo, consideró que no era posible mostrar un tipo de arrepentimiento de un militar ya que nunca hubo por parte de los antiperonistas algún acto de arrepentimiento.

El tercer monólogo, “Definitivamente incorruptible”, fue escrito por Roxana Aramburú. En este texto el doctor Pedro Ara, en 1971, acaba de regresar de la quinta “17 de octubre”, en Puerta de Hierro<sup>3</sup>. Está preparando gazpacho. La adaptación realizada del texto se ve a Pedro Ara narrando lo sucedido en la visita a la quinta “17 de octubre” a médicos colegas como una forma de tener testigos de lo vivido con el reencuentro con el cadáver de Eva parafinado.

Las dos adaptaciones realizadas se debieron, por un lado, a una mirada ideológica diferente al dramaturgo y, por otro, a la practicidad y posibilidad de realizar la acción en el escenario.

Es a través de esta obra que se intenta condensar información y símbolos históricos que nos permite reflexionar sobre la historia que estamos viviendo.

Los autores de este trabajo somos teatristas militantes que entendemos esta práctica como una actividad productora de discursos, la cual hay que hacer conscientes a la hora de pensar formas de intervención y los medios donde circulan. La opción por la militancia a través del teatro aparece como una forma de combinación entre la acción política y la escénica que involucra al agente individual en la praxis colectiva. Entendemos que el teatro, y el arte en general, no es un espacio neutral en el que reinen los absolutos estéticos sino una práctica que tiene consecuencias en el plano de lo político.

El teatro, como toda producción artística, no “tiene” que tomar partido, sino que “siempre lo toma”. El arte consiste en la articulación simbólica de una mirada sobre el mundo y el posicionamiento crítico, es una toma de partido en sí misma: a partir de la cual trabaja en su problematización. Hay un posicionamiento que se desarrolla

---

<sup>3</sup> La Puerta de Hierro es un monumento de la segunda mitad del siglo XVIII ubicado en la parte noroccidental de Madrid, en las inmediaciones del Monte de El Pardo.

apuntando a confrontar al público como representante de la sociedad, para que desarrolle sus propios discursos, su postura.

Como militantes creemos que la práctica artística tiene que abandonar la pretensión de pertenecer a un espacio autónomo de lo social. No es posible mantener la neutralidad. Por acción u omisión toda práctica artística toma partido y produce (o reproduce) prácticas y discursos. Reconociendo el papel que desempeña nuestra práctica, lo ubicamos en el centro de la problemática políticas. Esta función explícitamente política es transformadora de la realidad. Es por esto que somos militantes, porque utilizamos el teatro como herramienta de transformación social.

## Bibliografía

- BRECHT, B. (1982). *Escritos sobre teatro*. Nueva Visión.
- BUERO VALLEJO, A. (1980). *Acerca del drama histórico*. Biblioteca Virtual Universal, Ed del cardo.
- BOURDIEU, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Quadrata
- DUBATTI, J. (coordinador) (2006). *Teatro y producción de sentido político en la post-dictadura. Micro-poéticas III*. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- LE GOFF, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós.
- OGANDO GONZÁLEZ, L. (2002). *¿Por qué la historia en el teatro?* Universidad de Extremadura, Anuario de Estudios Filológicos.
- PAVIS, P. (2001). *Diccionario de Teatro*. Perspectiva.
- ZAYAS DE LIMA, P. (1995). *Carlos Somigliana. Teatro histórico - teatro político*. Ediciones Fray Mocho.

## Teatralidades digitales en el espacio público

*Guillermo Dillon*

Grupo teatral “Los Engañapichanga”  
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

El grupo de títeres y teatro de objetos “Los Engañapichanga” se gestó en la ciudad de Mar del Plata en el año 1997 y se trasladó a Tandil en el 2002. Su producción artística ininterrumpida ha ido incorporando nuevas tecnologías y procedimientos, tensionando el campo del teatro de objetos en un diálogo con lo audiovisual y la performance urbana.

La exploración de “aparatos estéticos” tecnológicos (Déotte, 2012) y los procedimientos que posibilitan han atravesado de forma inédita nuestras exploraciones creativas, con las particularidades de los modos de producción artística de la zona centro y sudeste de la provincia de Buenos Aires.

Bajo la influencia de una residencia de investigación en el Institute International de la Marionnette de Charleville-Mézières comenzamos una exploración del video mapping sobre objetos y sus posibilidades de generar teatralidades. La obra *Futurismo. Versión Beta* de 2011 y el dispositivo performático *Máquina Onírica* de 2016 – con presencia central de dispositivos audiovisuales– dan cuenta de ello.

Esta tecnología audiovisual de mapeo se ha difundido socialmente desde la configuración de espectáculos masivos, en una escala imponente que nos deja afuera desde nuestros recursos materiales y objetivos artísticos. Por lo tanto, la búsqueda se encaminó a trabajar con los tiempos íntimos y metafóricos del teatro, sacando provecho hasta de lo imperfecto de la tecnología disponible y pensando al video, también, como una forma sofisticada de teatro de sombras.

Paralelamente a la exploración dramática, y al dominar la herramienta audiovisual del video adaptado a superficies, nos propusimos indagar (desde nuestro lugar de teatristas) su formato más difundido: el mapping arquitectónico urbano.

Así, realizamos más de una decena de intervenciones en nuestra ciudad, de las que seleccionamos *Contra la pared* de 2016/2017 y *Niñezluz* de 2021 para comparar el análisis de sus procesos creativos.

Dichas performances digitales urbanas fueron pensadas como una acción artística comunitaria que aportase nuevos significantes al espacio público y a la memoria

colectiva, pero también –en sus aspectos formales– como manipulación en tiempo real de objetos digitales.

## **De los títeres al teatro de objetos digitales**

El teatro de objetos reconoce entre sus precursores a las vanguardias dadaístas y surrealistas del siglo XX, específicamente por el concepto de objetos encontrados (conocido como *objet trouvé* o *readymade*) y los procedimientos de ensamblaje, el collage, el décollage y el montaje como operaciones poéticas.

Este teatro objetual abrevia, además, en la extensa tradición del teatro de títeres y marionetas, que entre sus múltiples definiciones establece que un títere es “todo objeto movido en función dramática”, según la noción que se le atribuye al maestro Ariel Bufano.

Por lo tanto, lícitamente podemos ampliar nuestro universo de objetos a manipular en función dramática, incluyendo a los objetos virtuales animados mediante la ayuda de la tecnología digital.

Con el uso de computadoras y dispositivos digitales, en la actualidad podemos convertir en objetos maleables –en tiempo real o prediseñados– a los sonidos, las imágenes y las interacciones humanas mediadas por la tecnología. Proyectadas sobre otros objetos materiales, en una resignificación de los objetos encontrados, fusionan sus propios sentidos a la manera de un palimpsesto audiovisual (como explicaremos más adelante).

En este tipo de teatro de animación, como en el tradicional teatro de títeres, el relato escénico se desarrolla gracias a la acción de manipuladores que participan de la escena mediante diferentes grados de presencia, que van desde la ocultación total hasta una actuación conjunta con el objeto.

En las intervenciones que analizamos, las superficies mediadoras a explorar fueron fragmentos del espacio público fusionados técnicamente con objetos audiovisuales digitales y la figura del manipulador/técnico que proponemos, en algunos casos, estuvo a la vista del público (como en el caso de *NiñezLuz*) o se encontraba relativamente oculto de la vista de los espectadores ocasionales, tal como en la performance audiovisual que expondremos a continuación.

### ***Contra la pared***

En 2016 (y su reedición en 2017) realizamos la intervención urbana *Contra la pared*, en busca de desplegar en el paisaje cotidiano un relato audiovisual artístico-político. Se trató de un video mapping proyectado sobre una casa de dos plantas, ubicada en una calle céntrica frente a la sede de la Facultad de Arte y formó parte de las actividades de la “semana de la memoria” coordinada por los organismos de derechos humanos de la ciudad de Tandil.

Para la performance *Contra la pared* se programaron módulos de video independientes que se distribuyeron en 3 capas asignados a espacios físicos arquitectónicos definidos. La primera capa correspondía al espacio del muro frontal, asociado a la exterioridad y los restantes a los dos espacios independientes de las ventanas, vinculados con lo cotidiano y lo interior.

Cada módulo visual era factible de ser modificado en vivo mediante interfaces MIDI –provenientes del mundo de la música– siguiendo parámetros asignables individualmente tales como: Efectos visuales, velocidad y dirección de la emisión.

La composición audiovisual se realizó en vivo, siguiendo un patrón rítmico planteado por tres obras musicales diferenciadas. Algunos de los módulos poseían audios o voces independientes que se sumaban a la musicalización y al paisaje sonoro urbano.

Las plataformas informáticas de producción audiovisual en tiempo real más utilizados para video mapping (MadMapper, Arkaos, Resolume) presentan una estructura y un funcionamiento netamente modular, por lo tanto el diálogo artístico se modela siguiendo un funcionamiento inspirado en los sistemas psicológicos que postulan una modularidad del pensamiento (Robbins, 2017).

El modelo modular describe modos de conexión de unidades separadas mediante hipervínculos más que por la lógica convencional de causa y efecto. La organización tecnológica configura, así, una metodología de trabajo creativo que influencia con sus lógicas la forma narrativa.

La operación técnica cobró la forma de manipulación de “objetos digitales” que se proyectaban en el espacio arquitectónico público conformando una realidad híbrida. Mediante procedimientos similares a los del teatro de sombras, se componía la escena en tiempo real conjuntamente a la iluminación de la calle, el paso de los autos, móviles policiales, niños que jugaban con las luces, transeúntes que no registraban lo que pasaba, otros que se detenían y espectadores que se sentaban a mirar el espectáculo.

### ***NiñezLuz***

Dentro de las múltiples producciones artísticas realizadas durante la reciente pandemia, surgió la idea de visibilizar en el espacio público todo el trabajo que se hizo desde ámbitos domésticos en el campo de la educación.

Consideramos que las infancias transitaron esta situación con sus particulares formas de adaptarse –propias de sus subjetividades en desarrollo– y que sus voces tuvieron escasa presencia en los debates públicos.

Hacia finales del año 2020, se leía en la puerta de un jardín de infantes local un cartel que decía “El edificio está cerrado. La Escuela no”. Esas palabras articularon ideas que venían acechando sobre el lugar de las infancias y los educadores durante este tiempo suspendido, en el que tuvieron que inventarse –en condiciones de suma fragilidad– lugares para alojar sus vínculos educativos.

Sumado a todo esto, la sociedad emitía opiniones y quejas sobre estas infancias a las que tenían que acompañar puertas adentro durante toda la jornada, incluida la escolar.

Para el proyecto de acción urbana *Niñezluz* –sintetizando en la metáfora del neologismo nuestras ideas y procedimientos artísticos– diseñamos un dispositivo ambulante de proyección de imágenes y sonidos producidos en pandemia por las infancias escolarizadas, para intervenir en el espacio público y especialmente en las fachadas de las escuelas.

En un primer momento se le solicitó por mail a docentes de nivel inicial y primaria que enviaran dibujos de sus estudiantes y posteriormente se seleccionaron las producciones en donde aparecían diversas miradas sobre sus tránsitos por esta situación de aislamiento inédita.

Con este material se armaron bloques de sentido que agruparon imágenes y para los cuales se compusieron temas musicales que completaron la propuesta audiovisual. Sonoridad que estimamos fundamental para encuadrar las proyecciones, que el video mapping abra sus capas de significados y potencie su dinámica.

Para su puesta en escena se necesitaba cierta logística y convocatoria, en virtud de lo cual presentamos el proyecto en la convocatoria “Arte Andante” de la secretaría de extensión de la Facultad de Arte de la UNCPBA; un concurso destinado para artistas plásticos que proponían trasladar al espacio público las habituales muestras que se realizan en el hall de su sede, a raíz de la situación sanitaria. El proyecto fue seleccionado por el jurado y se realizaron 3 intervenciones durante noviembre de 2021.

El dispositivo de proyección se diseñó incluido en un vestuario que configuró un personaje que desplegaría frente a las paredes de las escuelas –mediante pequeños cuadros audiovisuales– situaciones inspiradas en el material recopilado, intentando restituir fugazmente lo que no tenía un lugar físico ni simbólico común comunitario.

Pensamos que este tiempo particular en la lógica de las ciudades pasaba a ser una especie de no lugar individual de cada participante, del que no quedaban las constancias colectivas ni subjetivas como las que implican el ir a la escuela y participar de sus rituales (entradas, salidas, recreos, actos y reuniones).

A nivel técnico se armó un sombrero que contenía un mini-proyector y su batería con cables a la vista a la manera de las invenciones de los “científicos locos” de los relatos fantásticos. El personaje se completaba con un libro que al abrirlo ocultaba una tablet en la que dibujaba y animaba las imágenes que se proyectaban, otorgando misterio simbólico analógico al dispositivo digital.

Esto permitió, también, jugar y resignificar en acto los elementos tecnológicos que ocuparon un lugar central durante la pandemia y crearon nuevas posibilidades y dificultades... casi en igual medida. (Estas muteado, se escucha cortado, se cayó la conexión, etc., etc.)

El espacio escénico se completaba con una silla plegable –que ocultaba un parlante inalámbrico desde donde se emitían los sonidos– en la que el personaje se sentaba a dibujar y proyectar sus relatos audiovisuales. A su alrededor se iban acercando los espectadores espontáneos, transeúntes y curiosos que se quedaban a ver las escenas. Los niños intentaban tocar las imágenes y el personaje podía jugar con ellos trasladando y modificando las proyecciones.

Al impacto en tiempo real de la performance, se suma la difusión por redes sociales de las imágenes tomadas por los espectadores. Esto proporcionó una nueva dimensión de la intervención, un retorno del material al espacio virtual pero transformado por la escena que se generó en el territorio urbano cotidiano.

## El video mapping como palimpsesto territorial

El Palimpsesto nombra al fenómeno que se operaba al sobrescribir un pergamino en la antigüedad. Este soporte, a diferencia de los papiros, resultaba muy costoso y se imponía re-utilizarlo en nuevos escritos. De dicha época surge el palimpsesto, como una superficie que soporta, en distintos tiempos, escritos dispares. Los estudios literarios y psicoanalíticos lo rescatan para exponer aspectos de la intertextualidad significativa. En su materialidad la escritura del palimpsesto conserva, supera y suprime la letra precedente a la manera de la *Aufhebung* hegeliana. El palimpsesto nos ubica en la paradoja de no poder dar más importancia a ninguno de los dos textos que soporta, aunque uno prepondera temporalmente sobre el otro. Tensión que no se disuelve y nos reenvía constantemente a un punto de vista otro.

Proponemos, entonces, una actualización de este palimpsesto en forma de intervención audiovisual que produce una hibridación entre imágenes audiovisuales y superficies arquitectónicas del paisaje urbano. Así, generamos una sobreescritura inédita que se inscribe como una hipermediación, ya que produce a la vez una opacidad y una consciencia del medio propuesto, proponiendo al espectador un reconocimiento de los diversos filtros mediáticos a través de los cuales se construye la percepción de lo cotidiano.

Asimismo, al poder tratar como objetos a los sonidos y a las imágenes digitalizadas, estos se transforman en elementos susceptibles a las operaciones propias del teatro de objetos. Estos objetos digitales se transforman en “títeres virtuales” que pueden ser manipulados, deslocalizados, fundidos y transformados con un gran potencial lúdico y poético.

En tanto que, desde lo tecnológico, observamos que las lógicas de organización de los dispositivos digitales posibilitan una metodología de trabajo creativo que, articuladas con una concepción teatral de la intervención urbana, proponen una mirada comunitaria alternativa para los vínculos tradicionalmente desterritorializados de la tecnología.

Se espera que estas intervenciones operen en el imaginario sociocultural, transformando, ampliando y tensionando con la experiencia artística la percepción del mundo cotidiano compartido. Confiamos que algo de lo vivenciado seguirá resonando cuando se transite rutinariamente por ese espacio público, en una resignificación –artística y colectiva– de lo que se podría denominar otra “Realidad aumentada”.

## Bibliografía

- DEOTTE, J-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Edición Metales Pesados.
- ROBBINS, P. (2017). *Modularity of Mind*. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado: 14 de Septiembre de 2023. <https://plato.stanford.edu/entries/modularity-mind/>

## Imágenes y videos de las obras citadas

- *Contra la pared*

Tandil, 23/3/16:

<https://vimeo.com/160192581>

Tandil, 24/3/17:

<https://youtu.be/gu1DpjAh4YI?si=8uh7aHhezOBffcRP&t=108>

- *NiñezLuz*

Tandil, 30/10/21:

<https://www.instagram.com/p/CVslFHapx3P/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA==>

<https://www.instagram.com/p/CVsmasKJKem/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA==>

Tandil, 5/11/21:

<https://www.instagram.com/p/CV6hF5HphzE/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA==>

## **Pánfilos, cuadro filodramático entrerriano y feminista**

*Valeria Folini*

Asociación Civil Teatro del Bardo

*Walter Arosteguy*

Asociación Civil Teatro del Bardo

*Pánfilos* es un espectáculo de dramaturgia colectiva, producción del grupo entrerriano Teatro del Bardo. Estrenado en el Teatro 3 de Febrero de la Ciudad de Paraná, el 5 abril de 2018, forma parte del repertorio del grupo y registra a la fecha aproximadamente 150 funciones.

Teatro del Bardo fue fundado en 1999 en la ciudad de Villa Domínguez, reside en Paraná desde el 2000 y trabaja en torno a cuatro ejes básicos: la construcción de espectáculos, la investigación teatral, la pedagogía y la construcción de circuitos alternativos de trabajo. Nucleado en un principio en torno al cuestionamiento de las prácticas pedagógicas convencionales, el grupo fue consolidando su experiencia y su quehacer a partir del desarrollo de una intensa actividad autodidacta, orientada fundamentalmente a la formación de sus actores. Teatro del Bardo ha producido hasta la actualidad 39 espectáculos de los cuales 15 continúan hoy en su repertorio. Estos insumos artístico-pedagógicos se articulan con su proyecto denominado “Equipo de Educación por el Arte”. Este Equipo propone acciones que operan en la zona liminal entre arte y educación, intentando explorar –tanto desde el punto de vista teórico como práctico– las implicancias pedagógicas que puede tener un hecho artístico dentro de una comunidad educativa.

El Equipo de Educación por el Arte indaga entonces en las posibilidades de las diferentes disciplinas artísticas –el teatro, la música, la danza, la literatura y las artes plásticas– como herramientas pedagógicas en el marco de la educación formal y no formal. Se diseñan, producen, organizan y coordinan acciones en relación a instituciones educativas que incluyen una actividad preparatoria a la experiencia directa, una función teatral, musical o de danza, y un debate o puesta en común de ideas luego de la misma.

La metodología de la actividad del Equipo consta de tres instancias:

1. Actividad preparatoria: El primer contacto que establece el Equipo con las instituciones educativas se realiza el día previo a la función teatral, y consiste en una actividad áulica de 20 minutos de duración. Cada espectáculo cuenta con una actividad específica diseñada según la temática que le concierne, realizada con el apoyo de diferentes herramientas artísticas y/o tecnológicas: narración oral, ejecución musical, medios audiovisuales, etc.

2. La Función Teatral: a partir del repertorio de Teatro del Bardo y Kika Producciones (grupo teatral de la ciudad de Río Cuarto que trabaja en el Equipo desde el año 2012) se diseñan actividades y jornadas de reflexión que tienen ejes temáticos de la currícula o bien contenidos transversales a la misma. El punto de partida, la motivación, la provocación para la realización de las mismas son dichos espectáculos teatrales, musicales, de narración oral, kamishibai, teatro de objetos y teatro de papel.

3. La puesta en común y debate: Al finalizar la función teatral, los y las integrantes del Equipo coordinan una puesta en común y debate, haciendo partícipes a todos los actores involucrados en la actividad.

Durante mucho tiempo la labor educativa orientó todos sus esfuerzos hacia el desarrollo de capacidades y conocimientos de índole prioritariamente intelectual y racional; y el desarrollo de las expresiones artísticas quedaron –salvo en casos aislados– relegadas a un segundo plano en el trabajo del aula. Por supuesto, esta noción excesivamente racionalista del ser humano, no es patrimonio exclusivo de la comunidad educativa: estas valorizaciones se deben, en parte, a que desde la modernidad, la visión del hombre y del arte que presentó la sociedad occidental, estuvo fuertemente impregnada por el pensamiento positivista, asumiendo ante el conocimiento una actitud científicista.

La Educación por el Arte, formulada en primera instancia por Herbert Read, propone acercarles a los individuos los lenguajes de las disciplinas artísticas que les permitan nuevos y distintos modos de comunicación y expresión, desarrollando las competencias individuales interrelacionadas con lo social, a través de la sensibilización, la experimentación, la imaginación, y la creatividad. La Educación por el Arte, no hace separaciones entre las distintas áreas del desarrollo de un ser humano, por el contrario enfatiza la integración de lo artístico en la educación en general, entendiendo el arte, más allá de su especificidad, como un medio de expresión y de auto identificación de una personalidad. El concepto parte de una concepción integradora del ser humano, al que concibe en una permanente relación dinámica con su medio. Es el medio o entorno el que favorece u obstaculiza las tendencias activas de la persona, y es por eso que en la educación por el arte las personas tienen una experiencia que expande la realidad cotidiana del aula, a través de los distintos lenguajes del arte, obteniendo así la provocación a un aprendizaje que integre lo intelectual con lo emotivo y lo espiritual.

### **La dramaturgia colectiva**

Umberto Eco, en su libro *Seis paseos por los bosques narrativos* categoriza al lector en “lector empírico” y “lector modelo”. Dice del primero que es aquél que efectivamente leerá la pieza literaria, y que, básicamente, desea saber cómo termina la historia. Refiriéndose al lector modelo plantea que, si bien éste desea conocer cómo termina la historia, también se pregunta en qué tipo de lector le pide esa narración que se convierta; y quiere descubrir cómo procede el autor modelo que lo está guiando.

Esta conceptualización es de mucha utilidad para el trabajo dramático del presente proyecto. El equipo de dramaturgos traspoló estas categorías al concepto de espectador. De esta manera, el espectador empírico es aquél que asistirá a las funciones del espectáculo, y cuya heterogeneidad puede preverse; mientras que el espectador modelo es aquél o aquéllos para quienes la obra está construida. Éstos son a la vez, los primeros destinatarios del discurso y la provocación a la narración, por lo tanto, determinan la forma y, por ende, el contenido de la trama del espectáculo.

### ***Pánfilos***

*Pánfilos* abrevia en un episodio histórico de la Provincia de Entre Ríos, la masacre de anarquistas en el acto del 1° de mayo de 1921, en Gualeguaychú, a manos de la Liga Patriótica.

El equipo dramático ha decidido tomar como espectadores modelos a una franja etaria de público: personas de 12 a 25 años. Nuestra dramaturgia, entonces, debe poner en visión el hecho histórico al que refiere la obra, teniendo en cuenta que no sólo debe captar el interés de estos jóvenes, sino también ser de utilidad para docentes y directivos de las instituciones educativas a la que la obra estará principalmente destinada.

¿Cómo contarle a un joven de hoy un episodio del pasado del que nunca oyó hablar con su necesaria relación con el contexto cultural, social y político, sin que lo asocie a una clase de historia?

¿Cómo intentar provocarlo al conocimiento de sucesos distantes para él o ella en el tiempo y el espacio?

¿Cómo motivarle la pregunta, el espíritu curioso y crítico, la necesidad de saber?

*Pánfilos* está orientado hacia la organización de actividades de reflexión y debate con estudiantes, acerca de temáticas que consideramos de interés para los docentes en el ámbito educativo: los derechos y las luchas de los trabajadores en nuestra provincia y país, y la relación del feminismo con los movimientos sociales a inicios del siglo XX. Siempre proponiendo como motivador de la experiencia, la vivencia de un hecho artístico. Creemos que reflexionar acerca de estos episodios de la historia de nuestra provincia –y su enorme incidencia en el presente– a través de episodios que nos resultan tan poco familiares puede resultar provechoso e innovador. El objetivo es que podamos extraer de la fábula del espectáculo un puñado de preguntas, que en definitiva nos cuestionen a nosotros como ciudadanos, y nos permitan volver a pensarnos como integrantes de una comunidad. En este sentido, el teatro ha sido, desde sus orígenes propagandísticos en Grecia, una herramienta fabulosa de integración y transformación social. Como profesionales del teatro, defensores de la máxima platónica que promulga que el arte debe ser la base de la educación, confiamos en su capacidad de reflejarnos y preguntarnos.

La dramaturgia del espectáculo está construida, inspirada, en la actividad de los Cuadros Filo-dramáticos en Entre Ríos. Estos cuadros de actividad teatral proliferaron en todo el país desde fines del siglo XIX hasta las primeras cuatro décadas del siglo XX. Cuadros de aficionados, que generalmente aunaban su actividad artística a sus actividades políticas, ya sea anarquistas o socialistas.

Los grupos de actores aficionados eran la respuesta política, creativa y militante a las compañías burguesas; ya que no se perseguía ni fama, ni dinero, sino que su objetivo era servir desde el arte al colectivo. Muchos de estos cuadros filo-dramáticos tuvieron vida efímera por diversas circunstancias (persecuciones, cierre de círculos, reagrupamiento de militantes en otras zonas), aunque aún bajo condiciones adversas cumplieron una tarea indispensable. Representaron en improvisados escenarios obras de producción propia o de autores reconocidos. Los que pudieron contar con cierta continuidad se propusieron mejorar, desarrollando estrategias diversas y solían compartir sus actuaciones con la acción directa en las fábricas o piquetes de huelga.

Al respecto, Carlos Fos (2010), historiador y antropólogo especialista en teatro obrero y teatro anarquista, señala:

Las diversas expresiones del movimiento obrero organizado en la Argentina de las primeras tres décadas del siglo pasado hallaron en el arte un espacio de difusión de sus ideas con un perfil didáctico. Pero esta postura, dominante en los sectores clasistas de base, no excluía la búsqueda de textos de calidad creciente y formas de producción que permitieran a los productos teatrales que surgían de sus proyectos un despliegue mesurado pero capaz de superar la escasez de recursos humanos y materiales a través de la imaginación y la pasión militante [...] El teatro ácrata debe mover al espectador a la acción. Por eso abandona las formas de costumbrismo o el naturalismo descriptivo. No alcanza con narrar las penas del pobre, hay que señalar las estrategias a seguir para que estas penas desaparezcan. Las manifestaciones dramáticas libertarias no se conciben como un hecho de catarsis o como distracciones, por el contrario, adquieren un carácter contestatario, actuando con conciencia desde los márgenes en el trazado de los cimientos de un nuevo orden justo. Desde la periferia, desde los territorios baldíos del sistema burgués, el arte anarquista hace su aporte demoliendo preconceptos y problematizando estatutos sostenidos por los núcleos que ostentan ilegítimamente la conducción de las naciones.

La historia, la metodología de trabajo, la mística y la militancia de los Cuadros Filo-dramáticos, son antecedentes irrefutables del movimiento de teatro de grupo que inicia en Latinoamérica a partir de fines de los años 50 y se consolida en las décadas del 60 y 70. En esa tradición se inscribe, de forma crítica y dialéctica el quehacer de Teatro del Bardo. Y su espectáculo *Pánfilos* resume de forma orgánica y creativa diversos niveles de organización: histórico, político, estético, metodológico y pedagógico.

### **Objetivos Generales de las actividades pedagógicas planificadas a partir del espectáculo *Pánfilos*:**

1. Que todos los actores de la comunidad educativa alcancen a vivenciar el arte, y que estas vivencias promuevan el desarrollo del pensamiento divergente y la creatividad.
2. El reconocimiento y construcción de la propia identidad.
3. El desarrollo de la actitud crítica; la autonomía y capacidad de decisión.
4. El desarrollo de actitudes solidarias con los demás; la confianza y seguridad en sí mismos para expresar sus propios puntos de vista.
5. La afirmación de la personalidad, a través de la identificación y expresión de sus gustos.
6. El reconocimiento y apreciación de las características de su propia cultura y de otras.

### **Objetivos Particulares de las actividades pedagógicas planificadas a partir del espectáculo *Pánfilos*:**

1. Reflexionar sobre un hecho histórico, un episodio ocurrido en Gualeguaychú, Entre Ríos, antecedente directo de los hechos narrados por Osvaldo Bayer en su libro *La Patagonia Rebelde*, con su necesaria relación con el contexto cultural, social y político.
2. Provocar, a través del disfrute artístico, la necesidad de conocer acerca de nuestro pasado y presente.
3. Trabajar sobre el concepto de invisibilización simbólica: cómo se produjo históricamente y cómo se produce en el tiempo presente: realidad de los pueblos originarios, desaparición forzada de personas, exclusión social, las identidades negadas, etc.
4. Proponer una perspectiva de género en la revisión de los hechos históricos narrados en la obra.

### **La trama o la organización de los sucesos narrados en las líneas de tiempos**

*Pánfilos* intenta recrear en su estructura dramática la factura de las obras realizadas por los Cuadros Filo-dramáticos, apelando a las discusiones que se sucedían al interior de los mismos acerca de qué textos debían representar. Si bien los tópicos discursivos alrededor de esta temática eran heterogéneos y numerosos, se pueden sintetizar, a los fines que nos ocupan, en dos grandes corrientes: aquellos que deseaban representar clásicos de la literatura dramática, revisitándolos a la luz de la ideología ácrata, y aquellos que creían en el deber de producir una dramaturgia de emergencia, no esteticista, que hablara de la problemática actual y candente de los trabajadores.

Esta discusión es el eje estructural de la dramaturgia de *Pánfilos*.

La obra narra lo ocurrido el 1 de mayo de 1921 en la ciudad de Gualeguaychú. Dos actos se realizan simultáneamente. La Liga Patriótica en el Hipódromo. Los trabajadores federados en la plaza. Celebración de trabajadores. Reunión de patrones. Plaza. Bandera roja. Bandera patria. Corridas. Fuego. Traiciones. Desbandadas. La sangre, cuando hay humedad, brota. En medio del caos, dos actrices y un actor del Cuadro Filo-dramático *Pánfilos* ensayan. Resulta complejo decidir cuál es la mejor escena para representar este día. Amasan el pan de la lucha. La tragedia se cuela por la radio. Las actrices y el actor se debaten entre la barricada o esperar que el pan leve, como metáfora de la emergencia y del tiempo propicio. Afuera, la plaza, el campanario, los tiros, el galope de los caballos, la urgencia. Adentro, el teatro, la anarquía, el feminismo y el amor.

### **El feminismo en los movimientos sociales anarquistas**

Todo comenzó con un vestido negro hallado en la Sastrería Municipal de Paraná, idéntico al que usaba Virginia Bolten (1876-1960) en sus fotos más icónicas. Esto desató el deseo profundo de actrices del grupo de indagar en su vida y obra, en vistas de construir una dramaturgia para un espectáculo.

Bolten funda y dirige *La Voz de la Mujer*, el primer periódico comunista anárquico feminista redactado por mujeres de la Argentina. Con la colaboración de Teresa Marchisio, Pepita Gherra, María Calvia y Josefa Martínez, fue publicado en Buenos Aires entre 1896 y 1897 y en Rosario en 1899.

El lema del periódico era “Ni dios, ni patrón, ni marido”, y además de denunciar y visibilizar la situación de la mujer en general, se adentra en una crítica a los pensamientos imperantes en el anarquismo de la época en relación al feminismo.

El periódico convocaba a las mujeres a rebelarse contra la opresión masculina, pero sin abandonar la lucha proletaria. Era crítico a toda forma de autoridad: eclesiástica, patronal, estatal y familiar. Leemos en su primer fascículo:

¡Salud Compañeras! La Anarquía  
ya trémola el pendón libertador;  
¡Hurra, hermanos queridos, a la lucha!  
¡Fuerte el brazo, sereno el corazón!  
Que no haya entre nosotras rezagadas  
Nuestra lucha es a muerte y sin cuartel;  
¡Hurra! Hermanas queridas, otro esfuerzo,  
y ¿quién duda que habremos de vencer?

El periódico produjo ciertas tensiones al interior del movimiento anarquista, debido a que muchos anarquistas consideraron algunas de sus manifestaciones como ataques al género masculino, algo que llevó a que las editoras tuvieran que aclarar su posición:

Cuando nosotras (despreciables e ignorantes mujeres) tomamos la iniciativa de publicar “La Voz de la Mujer”, ya lo sospechábamos

¡oh, modernos cangrejos! Que vosotros recibiríais con vuestra macanística y acostumbrada filosofía nuestra iniciativa porque habéis de saber que nosotras las torpes mujeres también tenemos iniciativa y ésta es producto del pensamiento; ¿sabéis?, también pensamos.

Apareció el primer número de “La Voz de la Mujer”, y claro ¡allí fue Troya!, “nosotras no somos dignas de tanto, ¡ca! No señor”, “¿emanciparse la mujer?”, “¿para qué?” “¿qué emancipación femenina ni que ocho rábanos!” “¡la nuestra!” “venga la nuestra primero, y luego, cuando nosotros ‘los hombres’ estemos emancipados y seamos libres, allá veremos”. Con tales humanitarias y libertadoras ideas fue recibida nuestra iniciativa. Por allá nos las guarden pensamos nosotras. “¿No es verdad que es muy bonito tener una mujer a la que hablaréis de libertad, de anarquía, de igualdad, de revolución social, de sangre, de muerte, para que ésta creyéndos unos héroes, os diga en tanto que temiendo por vuestra vida [...]: ‘¡Por Dios, Perico!’? ¡Ah! ¡Aquí es la vuestra! Echáis sobre vuestra hembra una mirada de conmiseración [...] le decís con teatral desenfado: Quitá, allá, mujer, que es necesario que yo vaya a la reunión de tal o cual [...] vamos, no llores, que a mí no hay quien se atreva a decirme ni a hacerme nada. [...] Si vosotros queréis ser libres, con mucha más razón nosotras; doblemente esclavas de la sociedad y del hombre, ya se acabó aquello de “Anarquía y Libertad” y las mujeres a fregar. ¡Salud!

Este conflicto de géneros al interno de las organizaciones de trabajadores que luchaban por sus derechos laborales, nos estimuló a pensar en cómo serían las discusiones que se darían entre hombres y mujeres, e imaginamos que el dispositivo dramático que las contuviesen bien podría ser un ensayo teatral.

A la figura y pensamiento de Virginia Bolten y sus colaboradoras, sumamos a la contemporánea Emma Goldman (1869-1940), a fin de establecer entre todas ellas, líneas de pensamiento análogas y divergentes, en relación a la rebeldía sexual y la fuerte crítica que hacían los feminismos de la época a la institución matrimonial.

Esta línea dramática atraviesa el espectáculo permitiéndonos poner en valor el pensamiento invisibilizado de feministas locales que, inmersas en las luchas sociales de su época, también debieron hacer frente al sistema patriarcal de pensamiento de sus compañeros de movimiento.

## Ficha técnica del espectáculo *Pánfilos*:

Dramaturgia colectiva

Actúan: Valeria Folini / Olivia Reinhartt / Tovia Velozo / Gabriela Trevisani

Ilumina: Gabriela Trevisani

Viste: Solange Franco

Asesoramiento en vestuario: Laly Mainardi - Sastrería Teatral Municipal

Asesor musical y tanguero: Guillermo Lugin

Interprete (guitarra): Maru Figueroa

Fotografía: Julián Villaraza

Foto de tapa: Raoul Perriere

Diseño Gráfico: Natalia Hallam

Dirige: Walter Arosteguy

Producción general: Teatro del Bardo

## Bibliografía

BAYER, O. (s/r). "Los Anarquistas expropiadores y otros ensayos".

----- (1972) *La Patagonia rebelde*. Tomo I y II. Galerna,.

----- (1974) *La Patagonia rebelde*. Tomo III. Galerna.

----- (2004) *La Patagonia rebelde*. Tomo IV. Booket.

BOLTEN, V. (2018). *La Voz de la Mujer*. Universidad Nacional de Quilmes  
[https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/2240/voz\\_de\\_la\\_mujer.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/2240/voz_de_la_mujer.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

ECO, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen.

FOS, C. (2010). *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro Anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Atuel.

MAYOR, A. (2016). La bandera roja. Represión y lucha ideológica en torno al 1º de mayo: Gualeguaychú, 1921. *Conflicto Social*, 9 (15), 74-104.  
<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/CS/article/download/1802/1534>

PIGNA, F. (2005). *Los mitos de la historia argentina 2*. Planeta.

READ, H. (1969). *Educación por el Arte*, S/R.

WAGENSBERG, J. (2003). *Si la naturaleza es la respuesta ¿cuál es la pregunta? Y otros 500 pensamientos sobre la incertidumbre*. Tusquets.

----- (1985). *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets.

## Sobre las/os autores

**Anabel Edith Paoletta.** Actriz, directora y docente-investigadora en artes escénicas. Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (2019). Especialista en Políticas Culturales por la Universidad de Buenos Aires (2019). Licenciada en Teatro (2009) y Profesora Superior de Teatro (2007), por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Actualmente es becaria posdoctoral de CONICET-UNICEN. Es Profesora Adjunta en la Licenciatura y Profesorado de Teatro (UNICEN). Dicta seminarios sobre experimentación escénica argentina en Maestrías en Arte. Codirige el proyecto de investigación TEAPEA y es miembro del grupo de Investigación IPROCAE del Centro de Investigación Dramática en la citada universidad. Integra el "Grupo de investigación interregional sobre dramaturgias argentinas" (GIIA), radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA, y a su vez, el proyecto PIP: "[Dramaturgias con voluntad de otredad. Un estudio poético-comparado con perspectiva interregional \(Patagonia, Cuyo y Noroeste argentinos, período 1980-2008\)](#)", con dirección del Dr. Mauricio Tossi. Ha difundido su investigación en congresos y publicaciones en revistas especializadas del ámbito nacional e internacional. Desde el área técnica y artística ha participado en diversos grupos de teatro independiente de la ciudad de Tandil, entre los que se menciona *La Comedia Uuniversitaria*, *Munduan*, *Los Escruchantes*, *T-dos*, *Los cuatro*, *Murallon teatro*, *Sumergi5*, *El templo*, *OrsonPperalta*, *Trío Tri Tri*, *Recooparte*, entre otros.

**Gabriel Cabrejas.** Profesor en Letras (1988), Magister en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata (2012) y Doctor en Historia por la misma institución (2015). Docente e investigador en *Literatura Española Moderna y Contemporánea* (1987-1993), especializado en Benito Pérez Galdós. Docente de las asignaturas *Estética* (desde 1988), *Introducción a la Filosofía* (desde 2000) y *Seminario de Historia del cine y las vanguardias del siglo XX* (desde 2005), en las carreras de Letras y Filosofía, Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante del HYM (*Historia y Memoria del Turismo en Mar del Plata*, Departamento de Historia, Universidad de Mar del Plata), del GETEA (*Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Universidad de Buenos Aires*) y codirector del grupo *Problemáticas de la Estética Contemporánea* (Departamento de Filosofía, Universidad de Mar del Plata). Jurado del Premio Estrella de Mar (2000), crítico de cine, teatro y periodista cultural y político. Autor de los libros: *Un escenario en la playa. Itinerarios del teatro marplatense, 1940-1950* (Mar del Plata, EUDEM, 2015); *Los 60, modelo para amar. Teatro y sociedad marplatenses* (Mar del Plata: EUDEM, 2017) y *Cine líquido. Estética de mercado en el cine americano (1990-2020)*. Mar del Plata: EUDEM, 2022.

**Gisela Ogás Puga.** Profesora en Letras por la Universidad Nacional de San Juan. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Profesora Adjunta Regular a cargo de las cátedras “Poéticas y Estéticas Teatrales” y “Semiótica del Espectáculo”, FFHA, UNSJ. Fue Becaria Doctoral del CONICET. Sus trabajos de investigación sobre Historia, Teoría y Praxis teatral han sido publicados por editoriales de Argentina, Montevideo, Perú, Roma y USA. Participó en numerosos congresos nacionales e internacionales como expositora en el área. Desempeñó cargos públicos en gestión ganados por concurso de antecedentes y oposición como Jurado de Calificación de Proyectos y Representante del Quehacer Teatral Nacional integrando el Consejo de Dirección del Instituto Nacional del Teatro del Ministerio de Cultura de la Nación. Participa en proyectos de investigación a nivel universitario e interinstitucional (UNSJ-UBA-PIP/CONICET). Recientemente asumió como Presidenta de la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP).

**Grisby Ogás Puga.** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Beca Doctoral y Posdoctoral CONICET). Profesora en Teatro y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de San Juan. Premio Academia Argentina de Letras al Mejor Promedio 1999. Profesora en la Cátedra Teoría Literaria y Cultural Studies en la Universidad Rovira i Virgili, España. Actualmente es Investigadora Adjunta del CONICET en el Instituto de Investigación en Historia Regional y Argentina (IHRA) de la UNSJ y Profesora Titular Regular de las Cátedras Literatura Argentina I y Literatura Argentina II, Carrera de Letras, UNSJ. Miembro activo de la RELA (Red de Estudios de las Literaturas de Argentina). Participó en proyectos de investigación subsidiados por CONICET, FONCyT y Secretaría de Ciencia y Técnica - UNSJ. Es co-directora del Proyecto PIP-CONICET “Dramaturgias con voluntad de otredad”, dirigido por el Dr. Mauricio Tossi.

**Guillermo Dillon.** Licenciado en Psicología y Magíster en Psicología de la Música. Profesor de los departamentos de Teatro (Cátedra Música y Coreografía) y Educación Artística (Psicología Evolutiva y de la Creatividad). Codirector de proyectos de investigación en el Centro de Investigaciones Dramáticas (CID) de la Facultad de Arte, UNCPBA. Obtuvo la beca UNESCO-Aschberg para artistas con residencia de investigación en el Institute International de la Marionette de Charleville-Mézières, Francia. Compositor de música para espectáculos de teatro y danza, así como de intervenciones y performances de video mapping en el espacio público. Dirige desde 1997 el grupo de títeres “Los Engañapichanga” con el que ha realizado presentaciones en Argentina, Francia y Bélgica.

**Jorge Dubatti.** Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2022-2024) “Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914”. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 85 escuelas de espectadores en diversos países. Se desempeña desde 2021 como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Desde 2023 es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega) y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III*, *Teatro y territorialidad* y *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Con dirección de Gastón Marioni y actuación de Mercedes Morán realizó la conferencia performativa *María Velasco y Arias, una mujer de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras* (disponible en el Canal Cervantes Online).

**Julia Lavatelli.** Actriz, directora, dramaturga y profesora de teatro. Doctora en Estudios Teatrales - Universidad de la Sorbonne Nouvelle, París III. Desde 1992 dicta clases de Actuación en la Facultad de Arte (UNICEN). En la misma institución es, además, Profesora en la Cátedra de Mauricio Kartun de Creación Colectiva y fundadora de la Maestría en Teatro. Como directora ha realizado, entre otras, la dirección y puesta en escena de *Jardín de Otoño* de Raznovich (1993, *Primer Premio Certamen Regional de Teatro*), *Pasajeras* de A. M. Vallejo (2001, *Primer Premio Certamen Regional de Teatro Ciudad de Azul*), *Orinoco* de E. Carballido (2003), *Robin Hood* (2011), *El Zoo. Novela de Miércoles* (2014), *Bowen. Intervención sobre el teatro como un resto* de Leonel Giacometto (2017), *Los descendientes* (2019), sobre la huelga de Canteras de Piedra de Tandil, producido por el Teatro Nacional Cervantes y *Regina Celis* de Roxana Aramburú (2021). Obtuvo Mención de Honor en el Concurso Nacional de Dramaturgia organizado por el Fondo Nacional de las Artes por su obra *Notorio. Un diálogo como cualquier otro* (2005) y la Beca de Creación del FNA (2017) para escribir la obra teatral *Los descendientes*. Dicta seminarios de Maestría y Doctorado sobre Teoría Teatral Contemporánea en la UBA, UNC y UNRN. Ha publicado los libros *Teoría teatral contemporánea* (UNICEN: 2010), *Dramaturgias bonaerenses de post-dictadura. 30 años* (INT: 2020) y *El teatro y la Historia* (Arte: 2022), así como numerosos artículos sobre formación de actores y dramaturgia argentina en revistas especializadas y libros.

**Marcelo E. Olivero.** Profesor en Teatro por la Universidad Nacional de San Juan, distinguido con diploma de honor. Actualmente es Becario Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Investigación en Historia Regional y Argentina (IHRA) de la UNSJ y Profesor Adscripto en la Cátedra Literatura Argentina II, Carrera de Letras, UNSJ. Es miembro del Proyecto PIP-CONICET *Dramaturgias con voluntad de otredad*, dirigido por el Dr. Mauricio Tossi. Paralelamente, es director, dramaturgo y actor en la ciudad de San Juan, trabajos artísticos por los que ha obtenido diversas distinciones.

**María Fukelman.** Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, y Licenciada y Profesora en Letras por la misma institución. Fue becaria doctoral y postdoctoral del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), organismo en el que actualmente se desempeña como investigadora asistente. Dictó clases en la Universidad de Buenos Aires y es docente en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Entre 2020 y 2023 fue directora de la Casa Nacional del Bicentenario (Ministerio de Cultura de la Nación). Es autora del libro *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)* (Ediciones KARPA, California State University, 2022), compiladora de los volúmenes *Teatro aplicado. Teoría y práctica* (Ediciones del CCC, 2019) y *Teatro independiente. Historia y actualidad* (Ediciones del CCC, 2017), y cuenta con numerosas publicaciones en Argentina, España, Bolivia, Perú, Polonia, México, Chile, Cuba, Colombia, Italia y Estados Unidos. Co-coordina el Área de Investigaciones en Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino" (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e integra la comisión directiva de la AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral).

**Martín Rosso.** Máster en Artes Escénicas por Universidad Federal da Bahía (Brasil). Se desempeña como Profesor Titular Exclusivo en la cátedra Expresión Corporal III, en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA). Sus trabajos docentes se orientan hacia el estudio del cuerpo del actor en la composición teatral, articulando conceptos de las teorías de C. Stanislavski, J. Grotowski y E. Barba, al definir un método de formación y entrenamiento corporal que acompañe a la labor actoral. En el área investigación, es director del grupo IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo). Este equipo trabaja con hacedores de la práctica escénica -enriquecidos por los conocimientos científicos- y ejercen formas de investigación que permiten analizar el proceso creativo. La vinculación entre teoría y práctica se realiza mayormente bajo el marco metodológico de la Crítica Genética. Esta metodología de investigación ve la obra de arte a

partir de su construcción, acompañando su planificación, ejecución y crecimiento. Su desempeño artístico (actor-director) se desarrolla con obras con un fuerte compromiso social, entendiendo al teatro como instrumento capaz de transformar la realidad social.

**Mauricio Tossi.** Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires; Doctor en Letras (orientación Literatura), Magíster y Licenciado en Artes (Teatro) egresado de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente, es Investigador Adjunto del CONICET, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. A su vez, en el área de docencia universitaria, ejerce como Profesor Titular Regular u Ordinario a cargo de la cátedra “Fundamentos teóricos de la producción artística”, DAM, Universidad Nacional de las Artes. Sus trabajos de investigación abordan los problemas historiográficos y poéticos de las artes escénicas argentinas desde una perspectiva comparada e interregional. En este marco, ha publicado más 70 capítulos de libros y artículos indexados en revistas nacionales e internacionales. Como autor o compilador, ha publicado 8 libros, entre otros, *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea* (Biblos, 2023) y *Antología de teatro argentino en la posdictadura. Nodos interregionales* (INTeatro, 2022). A la fecha, es director del PIP-CONICET: "[Dramaturgias con voluntad de otredad. Un estudio poético-comparado con perspectiva interregional \(Pata-gonia, Cuyo y Noroeste argentinos, período 1980-2008\)](#)", radicado en el IAE-FFyL-UBA.

**Miriam Álvarez.** Es mapuche, nacida en la ciudad de S. C. de Bariloche. Doctora en Artes con mención en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba (2022). En el año 2003 egresó del Profesorado de Artes en Teatro en el Instituto Universitario Nacional de Artes (actualmente, UNA). También es Maestra de Teatro por la Escuela Provincial de Teatro de La Plata. Bs. As (2000) y, en la misma institución, realizó su Formación Actoral (1997). Desde el año 2010, se desempeña como Profesora Adjunta en la Universidad Nacional de Río Negro. A su vez, es investigadora-docente con dedicación exclusiva en la mencionada Universidad, con lugar de trabajo en el IIDyPCa-UNRN-CONICET. Ha publicado diferentes artículos sobre la problemática mapuche representada en las prácticas escénicas contemporáneas, así como ha participado de diversos congresos y jornadas difundiendo su investigación. Es integrante de grupos de estudio en los que se aborda la alteridad indígena representada en el teatro.

**Ricardo Dubatti.** Historiador teatral, dramaturgo, músico y docente. Doctor en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires) por su investigación “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria” (Eudeba, 2022). Licenciado en Artes, orientación Combinadas, UBA. Compiló las antologías *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (Ediciones del CCC, 2017), *Malvinas II* (Ediciones del CCC, 2019) y *La guerra de Malvinas en el teatro argentino* (Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 2020). Profesor en la cátedra “Historia de las Estructuras Teatrales I”, en la Universidad Autónoma de Entre Ríos, sede Gualaguaychú. Es adscripto de la materia “Seminario Epistemología y Metodología de la Investigación” en la Universidad de Buenos Aires.

**Valeria Folini.** Directora, actriz, dramaturga, investigadora y docente. Licenciada en Teatro (UNL). Es fundadora e integrante de dos grupos teatrales: Viajeros, de 1989 a 1999, y de Teatro del Bardo, desde el 1999 a la actualidad. Teatro del Bardo recibe en 2019 el Premio Regional a la Trayectoria de Instituto Nacional de Teatro. Funda el proyecto Equipo de Educación por el Arte junto al grupo Viajeros en el año 1993. Como dramaturga escribe 34 piezas teatrales, entre creaciones propias y adaptaciones de clásicos. Participa en la puesta en escena de 62 obras teatrales en las cuales cumple el rol de directora y/o dramaturga en 44 de ellas. Como actriz participa en 18 espectáculos. Desde el año 2010 es docente de la Cátedra “Seminario de Investigación Teatral” del Profesorado de Teatro de la Universidad Autónoma de Entre Ríos y, desde el 2014, en la Cátedra “Taller de Dirección Teatral” del mismo profesorado. Desde el 2015 coordina y es docente de los cursos de posgrado

“Dramaturgia del actor: una introducción al debate”, dirigido por el Mg. Cipriano Argüello Pitt, y “Dirección escénica”, dirigido por el Mg. José Luis Valenzuela, en la UADER. Es editora de AUCA “Revista de Artes Escénicas”, publicación destacada por los Premios Teatro del Mundo 2012. En el año 2019 funda junto a otros La Escuela del Bardo, espacio integral de formación actoral. Actualmente es la Presidenta de la Asociación Civil Teatro del Bardo.

**Valeria Mozzoni.** Es Licenciada y Doctora en Letras (Beca Interna Doctoral CONICET) por la Universidad Nacional de Tucumán donde se desempeña como docente en la Facultad de Filosofía y Letras. Actualmente dirige el Proyecto PIUNT H729 “Tendencias actuales en el campo literario y cultural del Noroeste argentino: zonas de contacto, espacios de fuga” (Resol. HCS N° 0356-2023) que se desarrolla en el Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC). Autora de los libros: *El caballero de Olmedo, de Lope de Vega: un clásico actualizado en una puesta escénica tucumana* (2004) y *Teatro tucumano y cultura española: Entre dramaturgias y puestas escénicas* (2015); este último fue distinguido con el “Premio Teatro del Mundo – Diploma Trabajos Destacados: ENSAYÍSTICA 2017” otorgado por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, UBA. Compiladora de *Tantakuy. Antología de dramaturgas del NOA* (2021) y co-autora del volumen *(Re)lecturas críticas en torno a la identidad tucumana, el hispanismo y el teatro* (2021). Ha publicado diversos trabajos sobre teatro y literatura en ediciones conjuntas y revistas especializadas.

**Verónica Manzone.** Es directora, actriz, docente e investigadora en artes escénicas. Profesora y Licenciada en Arte Dramático por la FAD- UNCuyo y Doctora en Letras por la FFyL-UNCuyo (Beca Interna Doctoral- CONICET). Profesora Titular de la cátedra “Historia de la Cultura y el Teatro Argentinos II”, FAD-UNCuyo. Docente en seminarios y cursos de posgrado. Coordinadora de espacios de capacitación y actualización profesional. Actualmente, dirige grupos de investigación en la FAD-UNCuyo (2023-2024) y, a su vez, participa como investigadora en proyectos SIIP (2022-2024) y PIP-CONICET (2022-2025). Además, desde 2017, es miembro Grupo de Estudios sobre Crítica Literaria, radicado en la FFyL-UNCuyo. Sus investigaciones han sido publicadas parcialmente en diversas revistas especializadas. En el área de las artes escénicas ha participado en diversos grupos teatrales de la provincia de Mendoza, tales como *Cajamarca Teatro*, *la Pericana* y otros grupos concertados.

**Walter Arosteguy.** Actor, director teatral y gestor cultural. Licenciado en Teatro (UNL). Actualmente, integra la Asociación Civil Teatro del Bardo. Como actor ha participado en las obras *5438. Un policial bien argentino*; *Casa Bardo*; *Milonga Bardera*; *Jacinto Rojo*; *Nelly & Mike*; *Bardo criollo*; *Doña Rosita la soltera*; *El Bosque, bar de copas*; *Mañana Veremos, Plétora, la memoriosa*. Se ha desempeñado como director en *Pánfilos*; *El Corazón del Actor*; *Antígona, la necia*; *Gualicho*; *Empleada Modelo*; *Plan reservado* (co-director); *El Partener* (co-director), *Llegando los monos*, *Pasajera en trance perpetuo* y *Hamlet, bueno para nada*. Ha actuado en diversas giras nacionales e internacionales con el Teatro del Bardo y, al mismo tiempo, organiza diversos eventos: Festival de Otoño, Ciclo de Arte y Escuela Otoño Rojo, Ciclo La Escuela va al Teatro, Ciclo Arte de Contrabando, Ciclo de Teatro y Género Mujeres Barderas, Festival Cruzado Desvío, Ciclos SOLES y AMÁ, así como el festival del Lago. Es Director de AUCA “Revista de Artes Escénicas”, publicación destacada por los Premios Teatro del Mundo 2012. En el año 2019, funda junto a otros La Escuela del Bardo, espacio integral de formación actoral.

