

Los “contraespacios” en la dramaturgia posdictatorial de la Patagonia y el Noroeste Argentinos: estudio de casos comparados

MAURICIO TOSSI

Recibido: 17/5/2016

Aceptado: 2/6/2016

Resumen. Los estudios regionales del teatro argentino requieren, entre otros aspectos gnoseológicos, estrategias de investigación que permitan comprender la complejidad del fenómeno escénico desde perspectivas cartográficas propias, con el fin de evitar el reduccionismo de nociones dominantes o centralizadas. Por tal motivo, en este artículo nos proponemos comparar procedimientos poéticos de la dramaturgia en la Patagonia y el Noroeste Argentinos, acotados a la fase de la posdictadura. De manera puntual, nos centraremos en el análisis de los contraespacios o heterotopías, con el fin de reconocer distintas tensiones estéticas y políticas del arte dramático norteño y sureño.

Palabras claves: dramaturgias regionales - posdictadura argentina - contraespacios

Abstract. Regional studies of Argentine theater require, among other epistemological aspects, research strategies for understanding the complexity of the phenomenon scenic from cartographic perspectives, in order to avoid the reductionism of key topics. Therefore, in this article we propose to compare procedure of the dramaturgy of the Argentine Patagonia and the Northwest, written during the phase of the post-dictatorship. Timely manner, we will focus on the analysis of heterotopias, in order to recognize different tensions in the of northern and southern drama.

Keywords: Regional Drama - Argentinian Postdictatorship - Heterotopias



Introducción y formulación del problema

Al finalizar la última dictadura militar, los estudios teatrales argentinos –con preeminencia en los análisis historiográficos– asumieron un doble desafío: por un lado, inscribir sus indagaciones en las corrientes revisionistas que las ciencias humanas en general promulgaban como un necesario nudo político-epistemológico, en especial respecto del imperioso abordaje del vínculo memoria/historia. Por otro, las investigaciones teatrales debían sostener y afianzar los procesos de relativa autonomía del teatro como arte y disciplina, esto último, luego de la abrupta interrupción de la modernización escénica registrada en el país hasta los tiempos del terrorismo de Estado.

En efecto, al regresar la democracia, los estudios teatrales argentinos debían cumplir este doble programa para sanear una evidente asimetría entre los avances de la práctica artística y las correlativas teorizaciones, pues, con los períodos de renovación teatral iniciados en 1930, y su amplio desarrollo en las décadas 1950 y 1960, estas prácticas escénicas –fundadas en el movimiento de Teatro Independiente– no lograron afianzar un constructo conceptual pertinente y acorde a los progresos hallados en el área de la dirección, la actuación, la experimentación de poéticas dramatúrgicas o en los distintos procedimientos del montaje, entre otros aspectos. Así, podríamos inferir que la escena moderna argentina no había concebido –de forma sistemática y consecuente– una producción teórica paralela y orgánica a sus contemporáneas transformaciones, es decir, una producción metódico-analítica eficaz que acompañara, contuviera y dialogara con las variaciones y experimentaciones empíricas.

Por consiguiente, hacia mediados de los años 1980, hallamos una investigación teatral en estado de “deuda”, por la pendiente sistematización de sus paradigmas y dispositivos técnicos y nocionales, pero –a su vez– con sólidos antecedentes, asentados en los aportes historiográficos de importantes autores que –en plena soledad disciplinaria– organizaron las primeras estructuras conceptuales, nos referimos, entre pocos, a los maestros José Marial, Luis Ordaz y Raúl Héctor Castagnino. Este estado de deuda comienza a saldarse en el marco de la reapertura democrática, principalmente por los exhaustivos aportes de la teoría de los sistemas teatrales argentinos propuesta por Osvaldo Pellettieri (1997) y, además, por las rigurosas contribuciones de las teorías del teatro comparado y

la filosofía del teatro, formuladas por Jorge Dubatti (2008, 2011)¹.

Estos encuadres epistémicos han ofrecido importantes y eficaces herramientas para intentar superar, de manera paulatina, la desproporción o dicotomía registrada en las producciones teóricas sobre la escena regional. No obstante, dicha asimetría subsiste con fuerza en distintas zonas del país, al generar nuevas desigualdades y disparidades entre reflexiones sistemáticas y territorialidades. Por ende, en los procesos de democratización de los campos escénicos no-centrales continúa vigente la tarea de promover conocimientos locales que, entre otras posibilidades, contribuyan a la dinámica de las identidades y memorias geoculturales. Desde este punto de vista, nos preguntamos: ¿cómo capitalizar estos progresos disciplinares en los estudios regionales sin caer en reduccionismos mecanicistas? ¿Cómo evitar, en los pensamientos y prácticas regionales, una “cultura teórica símil” (Bourdieu, 2003) de la formulada y aplicada en el campo intelectual capitalino?

Para responder a estos interrogantes, proponemos un cambio de estrategia gnoseológica en las investigaciones teatrales regionales, al poner en diálogo dos o más territorialidades distantes y disímiles entre sí, pero con idéntica tradición marginal en la teoría escénica denominada “nacional”. Nos referimos a una indagación comparatista de las teatralidades “intrarregionales” e “interregionales”, con diagramaciones que fracturen la lógica centro/periferia; por ejemplo, el dialogismo entre la Patagonia y el Noroeste Argentinos², una cartografía sin precedentes en los estudios teatrales contemporáneos. Así, los estudios teatrales regionales no serían una “desviación” del centro, sino un “*locus* de enunciación diferencial” (Mignolo, 2003), con singulares efectos de sentido político en las teorizaciones sobre el arte escénico y la literatura dramática.

A partir de estas premisas, nos proponemos analizar y comparar los procedi-

¹ Una reflexión sobre estos marcos conceptuales y su impacto en las teorizaciones del teatro regional, puede leerse en: Tossi, 2015, “Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas”.

² La diagramación del eje norte/sur o, puntualmente, Noroeste y Patagonia Argentinos responde a diversos fundamentos artísticos y político-culturales que no podemos desarrollar en este artículo. Sin embargo, nuestro planteo invita a pensar otros ejes de estudios intrarregionales e interregionales, con el fin de problematizar las cartografías administrativas e intelectuales dominantes.

mientos poéticos utilizados en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste Argentinos, puntualmente en las concepciones espaciales que actuaron como núcleos referenciales en la elaboración de respuestas a determinados interrogantes estético-identitarios en la fase posdictatorial.

En suma, descentralizar o dislocar las teorías del arte en general y del teatro en particular es, seguidamente, construir narrativas gnoseológicas e ideológicas alternativas, con el fin de aportar a la dinámica de los procesos intersubjetivos contemporáneos.

Nociones operativas y criterios de selección

En 1966, Michel Foucault realiza una conferencia radiofónica titulada *Hétérotopies* y, al año siguiente, presenta otra ponencia relacionada con la anterior: *Des espaces autres*³. Durante décadas, puntualmente hasta el año 1984 –poco tiempo antes de la muerte del filósofo–, ambos textos se enmarcaron en un extraño silencio editorial, pues subsistieron como archivos asilados de las prolíferas operaciones conceptuales del autor. No obstante este período de disfonía, a partir de los años '80, la divulgación de estos ensayos –primero en alemán y luego en otras lenguas– potenciaron diversos debates sobre los conceptos de “espacio” en distintos campos del saber, entre otros, en el campo de las teorías del arte y la literatura.

A través de estos textos, Foucault proponía la creación de una disciplina que se ocupara de los contraespacios, vale decir, de los continentes “absolutamente otros”, distintos, pues, éstos emergen del revés de las dulces utopías (2010: 19) y operan en los intersticios entre las palabras y las cosas. Por consiguiente, el autor establece una distinción entre las nociones de utopía y heterotopía, al indicar que la primera alude a emplazamientos sin lugar real (69), mientras que la segunda remite a un espacio-otro situado, es decir, a una “utopía localizable” (20). Al respecto, el citado ensayista dice:

³ El primer término ha sido traducido al español como “heterotopías”, sin embargo, el segundo título indicado, ha sido enunciado de diversas maneras: “espacios diferentes”, “espacio-otros” o “contraespacios”. En este artículo, usaremos estas nominaciones de forma indistinta, pues remiten a una misma estructura conceptual.

Hay también, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, son a la vez representados, impugnados o invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente distintos de todos los emplazamientos que ellos reflejan y de los que ellos hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías... (70)

Así, hallamos “contraespacios” que impugnan las dimensiones imaginarias, míticas y reales de los lugares donde vivimos. En efecto, Foucault reconoce la variabilidad y riqueza de las heterotopías en las diversas sociedades, pero a su vez describe algunos ejemplos paradigmáticos: el cementerio y el jardín, o la prisión y los prostíbulos, por ser ámbitos que sincretizan en un mismo lugar varios espacios diferentes, al configurar un tapiz paradójicamente simbólico. A estos casos modélicos, el autor agrega otro destacado constructor de heterotopías: el teatro, pues en él se materializan múltiples *loci* alternativos, irreales pero situados, imposibles pero visibles.

En consecuencia, Foucault asume la tradición fenomenológica sobre los espacios desarrollada por Gastón Bachelard⁴, puntualmente, al reconocer la heterogeneidad y complejidad de nuestras percepciones sobre los emplazamientos sociales, en los cuales anida la imposibilidad del vacío por la acumulación de deseos, ensoñaciones y experiencias empíricas, colores y texturas móviles. En síntesis, esta tradición le permite formular una disciplina que, según él, debería denominarse “heterotopología”. Los principios generales de este campo del saber –los que actuarán como fundamentos nocionales en nuestro análisis– pueden sintetizarse del siguiente modo:

- a) La historia de las sociedades está compuesta por una rica y múltiple plata-

⁴ Véase principalmente el ensayo: *La poética del espacio* [1958] de Gastón Bachelard.

forma de heterotopías, las cuales poseen estructuras estables y/o dinámicas, lo que permite que la función pragmática asignada a un contraespacio pueda, en el devenir sincrónico de un campo cultural, modificar su operatividad.

- b) La heterotopía se caracteriza por su capacidad para condensar o territorializar lo diverso y lo contradictorio, al respecto Foucault dice: “... tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” (75).
- c) Las heterotopías proponen un vínculo de “pura simetría” (76) con las heterocronías, es decir, los contraespacios están ligados a los quiebres y fragmentaciones del tiempo convencional que los sujetos sociales han realizado a lo largo de la historia. De este modo, hallamos espacio-otros que concentran y sitúan lo infinito en un tiempo finito, por ejemplo, las bibliotecas y los museos, esto es, la intención cultural de “encerrar en un lugar todos los tiempos” (77).
- d) Asimismo, “... las heterotopías siempre suponen un sistema de apertura y de cierre que, al mismo tiempo, las aísla y las torna penetrables” (78). Por lo tanto, los espacio-otros requieren de prácticas de aberturas –por ejemplo, los emplazamientos para los ritos de purificación, las saunas, entre otros– que garantizan la inclusión de los sujetos, pero, a su vez, también delimitan su exclusión en otros órdenes y niveles.
- e) Por último, los contraespacios se diferencian de los espacios restantes por su doble función: primero, forjar un lugar de ilusión que –sostenido en dicho ilusionismo– desnuda la artificialidad de lo real o, segundo, exponer una “compensación”, al plantear un ámbito tan perfecto, bello y certero que devela lo imperfecto, feo e indeterminado de nuestro espacio cotidiano.

La noción foucaultiana de los espacios posee una evidente potencialidad gnoseológica en los estudios teatrales. Por tal motivo, y en función de las estrategias antes indicadas, nos proponemos comparar las heterotopías elaboradas en las dramaturgias de la Patagonia y el Noroeste Argentinos durante la fase posdictatorial. Para lograr este objetivo, delimitaremos nuestro estudio de casos a los siguientes criterios de selección, a saber:

- textos dramáticos que, por sus universos simbólico de referencia, expongan

variables culturales vinculadas con los debates político-identitarios entre memoria e historia;

- textos dramáticos que, por sus procedimientos poéticos y “contraespaciales”, develen determinadas lógicas de sentido sobre las territorialidades regionales, en particular, la lógica centro/periferia.

Contraespacios escénico-regionales: miradas comparadas

Interrogar a las composiciones espaciales proyectadas en la escena regional de la posdictadura nos permitiría, de algún modo, reconocer los posicionamientos de los intelectuales y artistas del teatro respecto de ciertas contradicciones fundantes, por ejemplo, entender a la Patagonia como el “fin del mundo” y, desde allí, su condición periférica en términos geoculturales; o pensar a dicha territorialidad como un ámbito paradójico que puede reunir la lejanía, el desierto y la nada abrumadora junto con la prosperidad y lo exótico, lo místico y la aventura. Al mismo tiempo, la Patagonia es un espacio de armonía social por sus lógicas pueblerinas y sus sujetos empujados que resisten estoicamente los embates de las fuerzas de la tierra (Mellado, 2010: 14) y, a su vez, sin ruptura de continuidad, es posible observar a la Patagonia como la espacialidad simbólica de ciertas luchas obreras o de conflictividades sociales, entre otras muchas ambivalentes interpretaciones.

En relación con la región Noroeste Argentino (NOA) hallamos otras paradójicas representaciones socioculturales e imaginarias sobre el espacio, en este caso, a partir de la diversidad geográfica compuesta por la puna, la quebrada, el valle, la cuenca y la planicie. Esta diversidad de paisajes ha sido una matriz operativa para la integración e hibridez cultural específica del NOA, definida por el filósofo Gaspar Risco Fernández como un “choque, fusión, alianzas, treguas y conflictos entre tres actitudes existenciales de diferente signo: el mito amerindio, la utopía hispánica y el *logos* científico-técnico de la modernidad” (1995: 101). De este modo, siguiendo el pensamiento del citado filósofo local, la identidad norteña puede –sin caer en esencialismos– comprenderse por la beligerante superposición de categorías culturales propias de nuestra historia americana, es decir: el NOA indígena, el NOA hispano-indígena y el “NOA de la unidad na-

cional abstracta” resultante de las etapas constitucionales.

Así, el Noroeste anuda o enlaza distintas concepciones espaciales, en las que el calor, la fiesta popular y la perseverancia de sus pobladores conviven con las lógicas espaciales de la circularidad y el fogón –tal como ha demostrado el artista tucumano Manuel Maccarini (2014) en sus estudios sobre la teatralidad norteña–, o de la fusión de los sustratos del *quechua* y el *wichí* con el espacio dramático, con el fin de dislocar la lengua dominante y su correlativa condición de “estar” en el mundo, esto último, a partir de las investigaciones del director teatral y ensayista jujeño Damián Guerra (1996).

En suma, a partir de este amplio y contradictorio registro semántico –que invalidan cualquier pensamiento binario al respecto– nos interesa reconocer y describir determinadas estrategias poéticas desplegadas en la construcción de determinados contraespacios dramáticos.

Efectivamente, el análisis comparado expone la emergencia de distintos tipos de heterotopías compartidas por las regiones en estudio. Por ejemplo, encontramos los contraespacios del “encierro próspero”, del “tiempo/memoria obturado” o de la “frontera encarnada”. A continuación, por razones de economía argumentativa, definiremos las dos primeras heterotopías y, luego, desarrollaremos de manera exhaustiva el tercer caso enunciado.

En relación con el “encierro próspero”, la muestra de textos dramáticos evaluados presenta una invariable poética: la reclusión de personajes femeninos en ámbitos hogareños, espacios familiares sometidos a un evidente “efecto de extrañamiento”, en los que se deconstruye sus lógicas y rutinas diarias, como así también se establece a lo externo o al fuera como un emplazamiento perturbador y amenazante pero, a su vez, como el único espacio posible para sobrevivir o prosperar. En esta tipología, el exterior –y con él múltiples formas de intercambio social– instaura una nueva subjetividad, la cual reproduce en la intimidad la violencia del afuera. Así, esta heterotopía cuestiona la “institucionalización del miedo moderno” (Bauman, 2009: 117), resultante de las modalidades de control de la cultura contemporánea. En este sentido, obras como *Ni un paso atrás* de la dramaturga patagónica Carolina Sorin (2015) y *Siempre lloverá en algún lugar* de Manuel Maccarini (2014) son piezas representativas de esta constante procedimental.

Respecto del segundo caso, es decir, los contraespacios del “tiempo/memoria obturado”, hallamos ámbitos ominosos en los que la acumulación del tiempo ha provocado un detenimiento o estatismo en el ciclo vital de los sujetos, esto último generado por un espacio donde lo temporal asume la repetición sin diferenciación o, lo que equivale decir, propicia el “retorno de lo mismo” (Trías, 1984). De este modo, apelando a recursos del expresionismo social y del realismo épico, obras como *Sodiac & Selegna* del dramaturgo tucumano Pablo Gigena inscriben a sus personajes en emplazamientos inhóspitos, circulares y mutilados por los resultados de no sabemos qué revolución o cambio político. En ese lugar siniestro, en el que los sujetos están condenados a una repetición alienante por la detención del tiempo, se dice:

El tiempo está trastocado, los padres y los hijos tenemos las mismas edades. ¿Por qué? ¿Por qué se empeña el tiempo en aplanarse como un fuelle? ¿Por qué retrasa la muerte y el olvido? ¿Por qué nos rejuvenecemos? (...) El tiempo anda mal, un día me encontraré a mí mismo asesinándome (...) Te dije mil veces que escondieras ese espejo. (Gigena, 2007: 183-184)

Esta misma heterotopía del tiempo/memoria obturado la encontramos en relatos escénicos patagónicos, por ejemplo, en la obra *Bálsamo* de Maite Aranzábal (2015).

En este texto, la escritora y directora teatral rionegrina propone la siniestra convivencia de tres personajes: Verónica García, una museóloga que llega a la ciudad de General Roca para ejercer su profesión en una institución local, el General de la Serna y el Cacique tehuelche Cushamen, ambos sujetos/objetos embalsamados y exhibidos en el museo. Con ellos, la protagonista rememorará sus infortunios amorosos y reabrirá sus heridas al reproducir los mecanismos de un erotismo avasallado que no encuentra un “bálsamo” eficaz, como así también se interrogará sobre el valor simbólico de los cuerpos y la densidad social de la memoria.

En esta dúctil y estimulante estructura ficcional hallamos una construcción espacial singular, que opera como contraespacio del dolor sobre las muertes abyectas y proscritas, nos referimos al “museo” como ámbito de conflictividades

en el establecimiento de un pasado histórico y de una identidad cultural.

En esta obra, el museo es un espacio subjetivado y devela una doble lectura, primero, es un lugar de conmemoración y de afianzamiento de una “tradición selectiva” (Williams, 1997), pues la autora convierte en “museables” a determinados componentes de la historiografía patagónica, al resignificar –desde un ámbito geocultural periférico– las luchas de los pueblos originarios como fragmentos de los olvidos jurídicos y sociales vigentes; segundo, el museo es un ámbito estratégico para develar y teatralizar una lógica siniestra, la de la compulsión a la repetición de una forma masculina de poder y erotismo que –de manera persistente– subsume a la protagonista en un ciclo sin fin, agobiante y lacerante, pues cuerpos vivos y muertes, activos o mutilados, ratifican de igual modo la premisa que define a nuestra Nación como “un país de hombres”.

En consecuencia, conjurar la muerte y confrontar con sus respectivas connotaciones sociales es una invariable poética en estos textos teatrales regionales, abordados desde heterotopías específicas.

El contraespacio de la “frontera encarnada”

Por último, de los casos analizados, surge otra heterotopía comparable entre ambas regiones: la “frontera” y sus correlativas aporías; es decir, aquel emplazamiento real y simbólico que posee la facultad para condensar atributos disímiles (ya sean identitarios, político-jurídicos, geoculturales e históricos). La frontera es un contraespacio por su capacidad de impugnar diversos convencionalismos sociales, pues, un sujeto u objeto es o dejar de ser, posee o dejar de poseer según el sector de la frontera que habite. Entonces, la frontera –representada como línea de puntos o guiones iconográficos– es un lugar intangible, inmaterial pero infranqueable, con contundente poder de legitimidad. En efecto, su vulnerabilidad se paga –incluso– con la propia vida de los sujetos por ella divididos.

Por consiguiente, la frontera –independientemente de su inmaterialidad jurídica y simbólica– se hace “carne”. En otro campo de la producción literaria, estas aporías son, por ejemplo, sensiblemente descritas por la narrativa del escritor tijuanaense Luis Humberto Crosthwaite, quien nos ofrece un encuadre semántico eficaz para nuestro estudio. Al respecto, dice:

Creo en una sola Frontera, tierra de nadie, espacio, área, río, muro: límite norte de México, límite sur de los Estados Unidos, orilla del mar que no es del todo agua y no es del todo arena, donde la esperanza y la desesperanza son amantes y se toman de la mano. Frontera: división, muro latente, línea divisoria, culo y corazón de Latinoamérica. Ahí, ahí la vida arde, duele, pero también se goza. La música de la frontera es para todos y todos bailan y todos se dejan llevar por esa tierra de incertidumbre, a veces desierto, a veces río, a veces ciudad, a veces pueblo, a veces rancho. Tres mil ciento sesenta y nueve kilómetros de franja y de ilusiones rotas. La central de autobuses más grande del mundo (2011: 183).

Entonces, al igual que en otras manifestaciones artísticas de América Latina, las aporías de la frontera han sido objeto de reflexión estética en la dramaturgia de las regiones delimitadas. Puntualmente, las obras *Camino de Cornisa* y *El último silencio*, de los escritores Alejandro Finzi y Carlos María Alsina respectivamente, han construido una particular concepción de este contraespacio, en la que la frontera –y con ella todas sus contradicciones– se materializa principalmente en la carne de sus cohabitantes.

La obra del dramaturgo patagónico Alejandro Finzi es, sin lugar a dudas, un claro ejemplo de cómo convertir las tensiones entre memoria e imaginación, o centro y periferia en fuerzas heurísticas obrantes. Con un rechazo contundente a que su producción literaria sea categorizada con términos tales como “dramaturgia de provincia” o “teatro del interior”, Finzi ha logrado –desde la “distante” Patagonia– mover el centro, esto último, al escribir y estrenar más de treinta textos teatrales con directo impacto internacional, evidenciado, por un lado, en la traducción de sus piezas al inglés, francés, italiano y portugués, por otro, en los reiterados montajes escénicos de dichas obras en distintas salas teatrales del país y del extranjero.

Camino de cornisa de Finzi es una pieza teatral escrita en 1986, esto es, el inicio de un período de resistencia estética que cuestiona las acciones políticas de impunidad frente al horror de la última dictadura militar, expresado en la imposibilidad jurídica de juzgar a los represores, como así también en la búsqueda de nuevas formas artísticas para asumir lo siniestro.

El texto dramático está organizado en un acto único, con macrosecuencias que –si bien poseen algunos quiebres o rupturas temporales– responden a la estructura tripartida convencional: prótasis (planteamiento), epítasis (nudo) y catástrofe (desenlace).

La acción inicia con la vigilia de un joven soldado argentino del ejército dirigido por el general Julio A. Roca, durante la denominada Conquista del Desierto (1878-1885). Es una secuencia breve, sin diálogos, pero relevante por su función de dar inicio al mecanismo narrativo de la prolepsis, desarrollada mediante un signo sonoro que anticipará a lo largo de la obra la aparición de un ser inhumano, alado y feroz. El nudo del relato se centra en la travesía de dos matrimonios burgueses y su chofer en un automóvil *Plymouth*, modelo 38, quienes viajan por la Patagonia desde Buenos Aires en el año 1942, con el fin de llegar a la ciudad de San Carlos de Bariloche para la reapertura de uno de los hoteles de mayor prestigio en Sudamérica, nos referimos al Llao Llao, un emblema de la oligarquía regional. En esta secuencia, la acción –sin un conflicto determinante– está focalizada en el creciente malestar físico de Isabel, frente a la ilusión de los hombres (Enrique y Eduardo) por llegar a su destino, con la pretensión de concretar sus negocios con los extranjeros que visitan el país en el contexto especulativo de la segunda guerra mundial. La conflictividad de la obra se materializa en la imposibilidad de continuar el viaje por la ruptura mecánica del motor del automóvil. Paralelamente, la enfermedad de Isabel avanza sin explicación racional y se intensifica la presencia, latente y perturbadora, del monstruo que dio inicio a la escena, esto último, mediante un efecto sonoro que es únicamente percibido por la mujer convaleciente. Con los viajantes varados en medio de la “nada”, sin poder continuar su romería, aparece Sebastián, un viejo soldado de la Conquista del Desierto, quien –exiliado en el tiempo y portando un raído fusil *Rémington*– exige, bajo amenaza, que se cumpla la promesa del general Roca de entregar tierras patagónicas a los enrolados en aquella campaña militar. De manera progresiva, las incoherentes alusiones de Isabel sobre un ser peligroso y sanguinario que los asecha serán escuchadas por el chofer y Sebastián, conformando nuevas relaciones de oposición entre los personajes. El conflicto de esta secuencia surge con el asesinato de Sebastián por parte de Enrique y Eduardo, como así también con la reparación del vehículo a través de una grotesca acción: el chofer coloca su ojo de vidrio en el motor del auto y logran continuar su cami-

no. Finalmente, la escena presenta a sus protagonistas en la lejanía del camino, y expone el último punto de la prolepsis, esto es, la metamorfosis de Isabel en el mítico Pihuchén –serpiente alada de la cultura mapuche–, quien devora los restos del cadáver de Sebastián y, de este modo, lo revive y transforma en dicho ser bestial.

Camino de cornisa posee aires de familia con la poética del simbolismo canónico del siglo XIX, expresada –por ejemplo– en la dramaturgia de Maurice Maeterlinck. Por lo tanto, el símbolo rector de la obra se manifiesta en la metamorfosis del cuerpo de Isabel al cruzar una “frontera” o espacio liminal. Así, la frontera se hace carne.

Según Jorge Dubatti (2009: 163), la escena simbolista promueve situaciones de pasaje o conexión, de viaje o transformación desde el régimen empírico hacia la alteridad. En efecto, en el caso que analizamos, el relato se sostiene en el periplo de estos antihéroes por los misteriosos confines de la Línea Sur rionegrina y en su correlativa metamorfosis, ya sea corporal o espiritual. A nivel de la intriga, sabemos que Isabel comienza a sentirse indispuesta (inicio de su mutación) al cruzar el Río Colorado, punto geográfico que marca la división interna de la Patagonia con otras regiones del país. De este modo, el viaje es para ella un “rito de pasaje”, una ceremonia en la que vivirá en carne propia la ominosa leyenda del Pihuchén, contada por su padre desde niña. Al respecto, dice:

Isabel: No, escóndanse. Está allí, ya nos ha descubierto, se confunde con el cielo, hasta que el cielo sea un solo pedazo gris y el sol se acabe hundiendo entre las huellas. Porque los caminos no tragan saliva, tragan tierra, y lo que vamos dejando atrás también se convierte en cielo, esos son los caminos del sur, me contaba papá, de tan largos se parecen al agua cuando sube la marea, en el mar (Finzi, 2009: 25)

De este modo, la estructura sintáctica de la acción –al igual que en los lineamientos modélicos de Maeterlinck– remite a núcleos mítico-arquetípicos para elaborar su intriga, pero además –como podemos observar en la cita expuesta– dicho anclaje legendario está respaldado en la belleza verbal, otro recurso simbolista. Esta característica es fundamentada por el propio autor cuando

señala su convicción frente a la poesía teatral, dice: “Me he instalado en esa búsqueda, de modo que el teatro soporte, contenga, desarrolle la palabra poética, porque creo que el teatro es la manera que tiene la historia humana de tomar conciencia de sí misma. Y esa conciencia no es otra cosa que poesía. No hay otra” (Finzi, 2003: 7).

Otro fundamento para poner en diálogo a esta obra con la tradición simbolista –y desde allí su particular heterotopía– es el uso de la didascalía y su valoración escénica, principalmente al configurar los “espacios sonoros” que el texto y la acción proponen. En la mayoría de las obras de Finzi, el lenguaje sonoro participa activamente en la narración, como un actante más del relato. En este texto, el chillido agudo o el aletear del monstruo, la lejanía o cercanía del tren que subraya las connotaciones contraespaciales de la acción, el ritmo alterado del viento patagónico que rodea los personajes en distintos momentos de la trama, entre otros ejemplos, hacen de la escena un puente para la enunciación de lo inefable u ocluido en ese mágico pero aterrador territorio que, en definitiva, logra corporeizarse.

Paralelamente, en un nivel referencial (Dubatti, 2009: 166), el simbolismo intenta crear una lógica de lo visible al servicio de lo invisible, y por ello, las obras de esta corriente elaboran distintos órdenes de referencialidad, entre otros, con lo fantástico o maravilloso. Con este procedimiento, la escena obtiene un eficaz y notorio contraste con lo empírico o cotidiano, al impugnar sus mecanizaciones. En esta lógica ubicamos a la heterotopía de la frontera encarnada, pues la transformación de Isabel y la aparición de Sebastián como vehículos de opacidad permiten el surgimiento de lo “otro” misterioso y alternativo.

Finzi nos propone una apertura a lo monstruoso y asombroso a través de un cuerpo alado, voraz y sanguinario, que despierta cuando roza una “frontera” que, en este caso, es un límite olvidado y atemporal; pero a su vez otorga a la acción cierta justicia poética, esto último, con la transformación de Sebastián en un nuevo ser.

Por lo tanto, en *Camino de cornisa*, las fracciones sociales oligárquicas, responsables de la matanza de los pueblos mapuche y tehuelche con la despectiva Conquista del Desierto y, décadas posteriores, siendo dirigentes activos del pensamiento ultraconservador que dirigió y avaló los distintos procesos dictatoriales

del país, confrontan aquí con una lógica fronteriza o liminal, en la que es posible tanto lo mágico como lo siniestro. En otro plano del mismo contraespacio, hallamos la divergencia entre la utopía del pasado y el olvido en el presente. En este sentido, la aparición de Sebastián en escena denota la figura del exiliado, un referente social importante del período de posdictadura y que, además, sintetiza en la obra una determinada representación imaginaria sobre cómo habitar en un margen fronterizo, lábil y sin tiempo. Por ejemplo, en una microsecuencia del relato, Sebastián comparte con las mujeres (Ana e Isabel) su único pasatiempo: leer. De este modo, según él, ante la incansable tarea de cuidar su frontera, la lectura provoca que "... la lengua se llena de hongos para conservar la memoria" (2009: 40).

De este modo, las utopías e ilusiones de Sebastián –un hombre de palabra, que aún espera el cumplimiento de una promesa realizada por un prócer– se difuminan en el olvido y son devoradas sanguinariamente en esa "otra frontera" que mueve sus márgenes, que invade y conquista de forma anacrónica. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Finzi cuando, en una entrevista realizada por Emilia Deffis de Calvo, dice:

Efectivamente, *Camino de cornisa* es una obra que explora lo que habita en la frontera... El gran espacio de la frontera es, entonces, un espacio de intercambio, un espacio alquímico, donde se produce la maravilla. Eso no quiere decir que ese espacio de frontera sea un espacio confortable o porque sea maravilloso es un espacio redimido. No, es un espacio en conflicto. Pero es un espacio donde lo imaginario recobra absolutamente todas las causas perdidas y las recupera para la historia (Finzi, 2003: 5).

Al mismo tiempo, en el norte del país, los efectos culturales de los indultos a los genocidas decretados por el presidente Carlos Menem entre 1989 y 1990, así como las candidaturas en la fase democrática del exdictador Antonio Domingo Bussi en 1991 y 1995, operaron como base para nuevos relatos escénicos sobre la heterotopía de la "frontera encarnada", por ejemplo, en el teatro de Carlos María Alsina, puntualmente, en su macropoética de la urgencia (1991-1999).

En este marco social, signado por la impotencia de distintos sectores de la

izquierda norteña ante los resultados electorales o ante la radicalización de tópicos autoritarios en múltiples prácticas sociales, el mencionado dramaturgo y director teatral propone en su obra *El último silencio* un mundo-otro, distante e infecundo, poblado por sujetos que –en términos generales– han hallado en el olvido la única modalidad de pervivencia.

De este modo, en el citado texto, se expone una “utopía localizable” o contraespacio, caracterizado por el silencio y el desamparo de un cuerpo social que ha vivido “La Gran Matanza” y, luego de ella, se ha sumergido en el “Largo Silencio” (Alsina, 2006: 208). En esa tierra árida y ocre, incapaz de generar vida, se conserva el único árbol existente, considerado por sus habitantes como su principal símbolo de alteridad. La comunidad cuida con tenacidad el árbol que opera como frontera identitaria entre unos y otros. Paralelamente, dicha comunidad espera que La Joven pueda procrear, pues la desolación ha hecho de la vejez un factor común ominoso. En efecto, en aquel pueblo sólo subsiste lo vetusto, y lo hace con el miedo de indagar en su historia, en tanto “el pasado es el futuro ya vivido” (204).

La pieza de Alsina propone, al igual que la comentada obra de Finzi, un cronotopo con dislocaciones y superposiciones en los planos espaciales, convirtiendo a dicho emplazamiento en una “heterotopía del tiempo” (Foucault, 2010: 76-77). Así, esta estructura ficcional confunde el pasado, el presente y el futuro provocando una experiencia estética que remite al procedimiento ominoso del “retorno de lo mismo” o repetición sin diferenciación. La causalidad espacio-temporal es fracturada con el objetivo de deconstruir la siguiente trama o secuencia de acción isotópica: El Extranjero llega a la aldea para conocer el árbol/símbolo. Mientras los altos mandos del pueblo desconfían del visitante apátrida por su color de piel, él y La Joven –violando las leyes locales– engendran una hija. Los gobernantes matan al inmigrante. El Loco, principal figuración del otrosospechoso en el seno de aquella colectividad, decide –al precio de su propia muerte– salvar a La Joven, quien finalmente dará a luz. Con el trascurso de los años, La Niña proscripta regresa al poblado para confrontar con la verdad, pero es asesinada y “desaparecida” por las autoridades en nombre de la paz y de la sangre pura. Este suceso, praxis fundacional de la identidad colectiva hegemónica, es silenciado hasta que El Poeta se responsabiliza de la memoria social, al “hur-

gar” en los vestigios de aquel silenciamiento o pacto impune. En consecuencia, su postura frente al acto comunitario del olvido le costará al artista el exilio.

A partir de esta isotopía argumental, a la que el lector/espectador sólo accederá luego de reagrupar o ensamblar los fragmentos desarticulados y acrónicos del relato, podemos reconocer procedimientos asociados –nuevamente– a la poética simbolista canónica y, a su vez, a los recursos del realismo épico-brechtiano. En efecto, la hibridez o fusión de ambas corrientes estéticas se observa, por un lado, en la composición de un espacio autónomo, extracotidiano y heterotópico, elaborado a partir de una lógica connotativa que apela –por la rectoría simbólica de sus acciones dramáticas– a la opacidad de una atmósfera ceremonial, así como a la belleza verbal. Por otro lado, a pesar de establecer una causalidad implícita sin una supuesta referencialidad histórica –lo que en apariencia sería otro procedimiento de la tradición maeterlinckiana–, por su marco de enunciación y producción ideológica, la obra se convierte en una utopía territorializada y reconocible, esto último, al configurar un “efecto de extrañamiento”, con fuerza alegórica respecto de una realidad cercana y verídica para el lector/espectador del Noroeste Argentino. Entonces, siguiendo las bases estéticas brechtianas, este distanciamiento devela el olvido político y/o la negación deliberada del terrorismo de Estado y de sus lacerantes consecuencias socioculturales por parte de la comunidad tucumana o norteña en general.

En suma, la pieza que estudiamos –al igual que *Camino de cornisa*– plantea una tensión cronotópica, en la que la irracionalidad fantástica le otorga una figura o silueta a la irracionalidad de lo históricamente situado, al habilitar un posible modo de interpretación de lo empírico-contextual. Vale decir, las ficciones de los contra-emplazamientos localizables permiten –por su fuerza poética– develar aspectos de lo incomprensible, de aquello familiarmente inhóspito en el singular marco socio-enunciativo de esta obra.

Al mismo tiempo, y a pesar del nihilismo o del desasosiego de los personajes-víctimas, *El último silencio* propone, por un lado, una tesis o premisa orgánica en ese contra-mundo, la que puede leerse en la revelación enunciada por La Joven a su hija:

Tu padre, sin palabras, me ha enseñado que la verdad es el norte del

corazón. Y aunque sea dolorosa debes conocerla. Así entenderás por qué vivimos ocultándonos y por qué, cuando llegue el momento en que el amor te arañe por dentro, tienes que cuidarlo como lo único que verdaderamente nos queda (Alsina, 2006: 214).

Por otro lado, esta predicación sobre la verdad –descrita también desde la lógica de un contraespacio: “el norte del corazón”– se complementa con la función social que la obra asigna al artista/intelectual en aquel marco de ocultamiento legalizado. En este sentido, La Joven dice: “Tratarán de que nadie conozca lo que ha pasado. Pero hay un hombre que escarba en el tiempo. Un hombre que todavía sueña. En caso de peligro, búscalo. Él ha entendido” (212).

Nuevamente, hallamos una denuncia a la naturalización del olvido y del silencio como estrategias culturales en el marco de la posdictadura noroesteña, la cual se formaliza a través de la composición “localizable” de un espacio/carne “otro”, pero esperanzador y romántico por su confianza filosófica y empírica en la fuerza comunitaria del amor, como así también en la tarea asignada al artista, al que el propio Alsina ha definido como un “arqueólogo del presente” (Tossi, 2004). En efecto, ante la zozobra e impotencia política del ominoso “retorno de lo mismo” –parábola del regreso del dictador en plena democracia–, lo escénico irradia un imaginario social operativo que, más allá de las notorias diferencias históricas y geoculturales, construye un diálogo interregional con horizontes de sentido compartidos.

Es pertinente aclarar que, independientemente de los parecidos de familia con las postulaciones románticas del artista, o del amor como reconciliación con lo perdido, la potencialidad de la heterotopía expuesta en *Camino de cornisa* o en *El último silencio*, no se reduce a una visión idealista. En estos casos, el espacio-otro es invocado para causar “conflictos semánticos” (Ricoeur, 2000) en las prácticas discursivas y en los esquemas de acción comunitaria que afianzaron o favorecieron la reproducción de tópicos autoritarios.

En conclusión, la comparación de la dramaturgia de la Patagonia y el Noroeste Argentinos contribuye, primero, a conocer y distinguir diversas estrategias poéticas y, a partir de ellas, a dar cuenta de una función intrarregional e interregional de resistencia estética, fundada en sus particulares *loci* de enuncia-

ción cartográficos. Segundo, demuestra que el teatro regional en la fase “del olvido jurídico impuesto” (Jelin, 2005), ha participado de manera activa en el trabajo de la memoria social con artefactos escénicos que –por su impulso imaginario– forjaron un espacio de realización, fijación y expansión de vínculos intersubjetivos, con respuestas culturales que permitieron pensar y actuar allí donde el saber racional había enflaquecido o, mejor, donde lo siniestro había obturado la democratización de los procesos comunitarios sobre el pasado reciente.

Bibliografía

- Alsina, Carlos María (2006): *Hacia un teatro esencial*. Buenos Aires: Inteatro.
- Aranzábal, Maite (2015): “Bálsamo” en Tossi, Mauricio (Comp.). *Antología del teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Bauman, Zygmunt (2009): *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Bourdieu, Pierre (2003): *Creencias artísticas y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba: Aurelia Rivera.
- Crosthwaite, Luis Humberto (2011): *Instrucciones para cruzar la frontera*. México: Tusquets Editores.
- Dubatti, Jorge (2008): *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2009): *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- (2011): *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Finzi, Alejandro (2003): *De escénicas y partidas*. Buenos Aires: Inteatro.
- (2009): *Tablón de estrellas*. Buenos Aires: Colihue.
- Foucault, Michel (2010): *El cuerpo poético. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Gigena, Pablo (2007): “Sodiac & Selegna” en *Dramaturgos del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Argentores.
- Guerra, Damián (1996): *Espacio dramático y lengua regional*. S. S. de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Jelin, Elizabeth (2005): “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad” en Suriano, Juan (Dir.). *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Maccarini, Manuel (2014): *De transformaciones y travestimos*. S. M. de Tucumán: INT.
- Mellado, Luciana (2010): *La Patagonia y su literatura: unidad y diversidad multiforme*. Comodoro Rivadavia: Serie Aula Abierta, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.
- Mignolo, Walter (2003): “Los estudios culturales: geopolítica del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, n° 203.
- Pellettieri, Osvaldo (1997): *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Ricoeur, Paul (2000): *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Risco Fernández, Gaspar (1995): *Cultura y región*. S. M. de Tucumán: Centro de

- Estudios Regionales, Universidad Nacional de Tucumán.
- Sorin, Carolina (2015): “Ni un paso atrás” en Tossi, Mauricio (Comp.). *Antología del teatro rionegrino en la posdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Tossi, Mauricio (2004): “El teatro como arqueología del presente. Entrevista a Carlos M. Alsina” en *Cuadernos de Picadero* N° 2. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- (2013): “Representaciones imaginarias en la dramaturgia argentina de la posdictadura: Camino de cornisa de Alejandro Finzi” en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. Universidad de los Andes. N° 7, volumen 4.
- (2015): “Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas” en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*. Universidad de Barcelona. N° 11. En línea <http://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v11-tossi>
- Trías, Eugenio (1984): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.
- Williams, Raymond (1997): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.